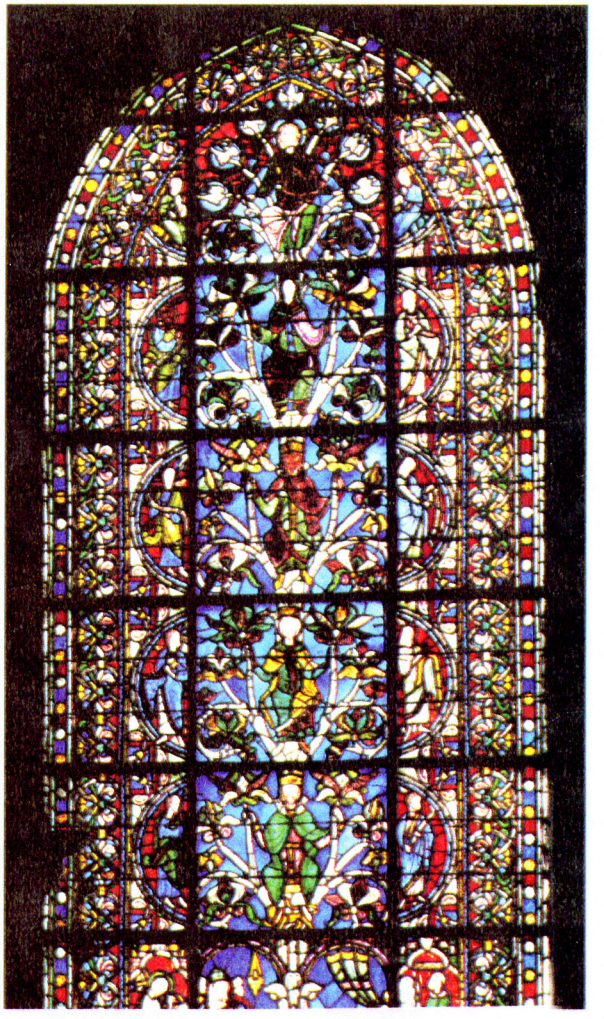
Л.Г.Емохонова

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА







ACADEMIA

Л.Г. ЕМОХОНОВА

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Рекомендовано
Министерством образования Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
средних педагогических учебных заведений

5-е издание, переработанное и исправленное

Москва
ACADEMA
2001

УДК 008(100)(075.32)
ББК 71.05я723
Е 60

Рецензенты:
кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова Т. В. Кузнецова;
преподаватель курса мировой художественной культуры Государственного музыкального училища им. Гнесиных Н. Г. Винокурова

Емохонова Л. Г.

Е60 Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001.-544с, 16л. ил.: ил.

ISBN 5-7695-0801-9

В учебном пособии рассказывается о художественной культуре Древнего Египта, крупнейших стран Востока - Индии, Китая, Японии, искусстве коренных народов Америки, стран Западной Европы и России с древнейших времен до начала XX в. Представляя историю художественной культуры как историю стилей, автор показывает суть основных стилей, таких как архаика и классика античности, романский и готика, стили эпохи Возрождения, барокко, классицизм, модерн, собственно и составляющих историю культуры; даны описания отдельных произведений, творческой манеры художников, их создавших. Большое внимание уделено раскрытию содержания традиционных сюжетов живописи и скульптуры, часто евангельских в своей основе, при этом эстетическая оценка переплетается с пояснениями изображенного. Акцент в книге сделан на изобразительном искусстве и архитектуре; о развитии музыкального искусства, театра, литературы рассказывается коротко.

Книга может быть полезна также учащимся старших классов школ и преподавателям, ведущим курс мировой художественной культуры, и интересна всем, кто любит искусство.

УДК 008(100)(075.32)
ББК 71.05я723

Учебное издание

Емохонова Любовь Георгиевна

Мировая художественная культура

Учебное пособие

Редакторы Э. В. Мазнина, Т. В. Козьмина. Технический редактор Р. Ю. Волкова.
Компьютерная верстка: Д. В. Поляченко. Корректоры Э. Г. Юрга, В. Н. Рейбекель

Заказ предоставлен издательством на электронных носителях.

Подписано в печать 31.08.2001. Формат 70x 100/16. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная
Усл. печ. л. 44,2 + цв. вкл. 2,6. Тираж 50000 (1-й завод 1-10000 экз.). Заказ № 908.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».
111399, Москва, ул. Мартеновская, 7. Тел./факс (095)305-2387, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.
410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.

© Емохонова Л. Г., 2001
© Издательский центр «Академия», 2001

ISBN 5-7695-0801-9

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие ... 3

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ АМЕРИКИ

Культура майя ... 5
Культура ацтеков ... 10
Искусство народов Южной Америки. Культура инков ... 14

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СТРАН ВОСТОКА

ИНДИЯ ... 18
Древнейшая культура Индии ... 18
Буддийское искусство ... 22
Искусство эпохи Средневековья ... 26
Искусство мусульманской Индии ... 31
КИТАЙ ... 36
Китайская живопись ... 40
ЯПОНИЯ ... 51
Искусство древнейшего периода (IV тысячелетие до н.э. - VI в. н.э.) ... 51
Буддийское искусство Средних веков (эпоха нара) ... 53
Культура эпохи Хэйан ... 56
Культура XII-XVII вв. (периоды Камакура, Муромати и Момояма) ... 59
Искусство периода Эдо ... 63

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

О религиозных верованиях древних египтян ... 68
Древнее царство ... 72
Среднее царство ... 75
Новое царство ... 77
Литература и театр Древнего Египта ... 83

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АРАБО-МУСУЛЬМАНСКИХ СТРАН

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ ... 87
Крито-микенский (эгейский) период ... 88
Гомеровский период ... 92
Архаика ... 93
Классический период ... 96
Эллинизм ... 105
Вазопись ... 108
КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО РИМА ... 117
Искусство Республики ... 118
Искусство Империи ... 125
КУЛЬТУРА ВИЗАНТИИ IV-XV ВЕКОВ ... 140
Раннехристианское искусство Восточной римской империи (V-VI вв.) ... 140
Искусство Византии при Юстиниане Великом ... 143
«Македонское Возрождение» (IX-X вв.) ... 149
Искусство в период правления Комнинов (XI-XII вв.) ... 151
«Палеологовский ренессанс» ... 169
АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ КУЛЬТУРА ... 172
Арабо-мусульманская поэзия ... 183
Миниатюрная живопись ... 192
КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В СРЕДНИЕ ВЕКА ... 197
Дороманское искусство ... 197
Романская культура ... 204
Готическое искусство ... 215
Литература Средних веков ... 229

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ....242
Проторенессанс....243
Треченто....250
Флорентийское кватроченто - раннее возрождение....255
Высокое Возрождение....266
Позднее Возрождение....274
Искусство маньеризма....278
ВОЗРОЖДЕНИЕ В СТРАНАХ ЕВРОПЫ....283
Северное Возрождение....283
Ренессанс в Испании....306
Ренессанс в Англии....315
ПОСТРЕНЕССАНСНАЯ КУЛЬТУРА....320
Архитектура и скульптура барокко в Италии....320
Изобразительное искусство Фландрии....327
Театр и декоративно-прикладное искусство барокко....328
Музыка барокко....331
ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА....336
«Большой стиль» Людовика XIV в архитектуре и изобразительном искусстве Франции....336
Театр французского классицизма....346
Внестилевая форма художественного мышления: творчество Караваджо, Рембрандта, Веласкеса....350
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА....357
Стиль рококо в искусстве Франции....357
Литература и музыка эпохи Просвещения....360
Архитектура и изобразительное искусство эпохи Просвещения....369
ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XVIII-НАЧАЛА XX ВЕКА....375
Романтизм в европейском искусстве....375
Критический реализм во французском искусстве XIX века....385
Импрессионизм....390
Постимпрессионизм....399
Художественный стиль модерн....404
Авангардное искусство XX века....409

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ....420
Киевская Русь....420
Древнерусская литература XI-XII веков....423
Русское искусство в период феодальной раздробленности....425
Живопись Феофана Грека и Андрея Рублева. Формирование иконостаса....435
Московское зодчество и живопись XV-XVI веков. «Ренессансные» тенденции в искусстве при Иване III....439
Русское искусство XVI века....445
Русское искусство при первых Романовых....450
РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА....462
«Петровское барокко»....462
«Елизаветинское рококо»....468
Искусство второй половины XVIII века....475
РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА....491
Искусство первой половины XIX века....491
Искусство второй половины XIX века....511
РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКА....521
Литература и драматический театр конца XIX-начала XX века....521
Изобразительное искусство на рубеже веков....524
Основные направления в архитектуре модерна....535
Музыкальная культура конца XIX-начала XX века....539
Советуем почитать....542

Посвящается ученикам московского лингвистического лицея № 1555

ПРЕДИСЛОВИЕ

Задача, которую ставил перед собою автор, работая над этой книгой, - дать читателям представление о художественной культуре как части духовной культуры человечества, познакомить их с выдающимися достижениями искусства в разных странах, рассказать об особенностях исторически сложившихся стилей и научить распознавать их.

Понятие *культура* употребляется для характеристики исторических эпох (доколумбова эпоха в Америке, античность, Ренессанс и т.д.), отдельных стран (культура Древнего Египта, Древней Индии, Киевской Руси и т.д.), и тогда оно обозначает совокупность материальных и духовных ценностей, созданных человеческим обществом в определенные эпохи или в конкретных странах. Важнейшей частью культуры является культура *художественная*, во многом тождественная понятию «литература и искусство». Искусство не только отражает реальную жизнь - оно творит особую реальность, служит неким дополнением, а иногда и заменой реальной жизни, передавая при этом дух эпохи, ее идеалы.

Материал в книге распределен по территориальному принципу, который в данном случае основывается на распространении в регионе определенной религии и обусловленном ею мировосприятии.

Культура народов доколумбовой Америки развивалась без каких-либо воздействий со стороны европейской или азиатской цивилизации, а ее влияние на художественные процессы в других регионах ограничилось исключительно авангардным искусством XX в., заключающим весь курс. Именно по этой причине, а не по значимости в истории искусства, ей было отведено в книге первое, как бы изолированное место.

Восточные веры созерцательны; вероятно, поэтому в центре восточной культуры стоит не человек, а природа - космос, и отсюда кредо ее заключается в постижении всеобщего через частное, великого через малое, вечности через мгновение. Это позволило объединить в одном разделе формально разные культуры Индии, Китая и Японии. К тому же на определенном этапе развития их общность была обусловлена буддизмом.

В центре европейской культуры, напротив, находится человек с правом выбора, дарованным ему христианством, и вся знаковая система передает облик окружающего мира сквозь призму христианского мироощущения. Но поскольку тот культурный феномен, который предопределил возникновение христианства, сложился в средиземноморском анклаве, изучение двухтысячелетней христианской культуры начинается с культуры Древнего Египта, Древней Греции и Древнего Рима.

Арабо-мусульманская культура также включена в раздел, посвященный европейской культуре, поскольку влияние арабской архитектуры (нервюра, стрельчатая арка), арабского архитектурного декора (арабеска, керамическая плитка аз-зулай) сыграли важнейшую роль в развитии архитектуры европейской, в частности в фор-

мировании готического стиля, а арабская поэзия - провансальской любовной лирики Средних веков.

Всю историю художественной культуры Запада можно рассматривать как *историю стилей*. Стиль - это то своеобразие, которое позволяет сразу определить, в какую историческую эпоху создано произведение искусства. К великим стилям относятся *архаика* и *классика* античности, *романский стиль* и *готика* в Средние века, *ренессансный стиль*, обозначивший собой переходный период от Средних веков к Новому времени, *барокко* и *классицизм* в Новое время. Последним крупным стилем на рубеже XIX-XX вв. стал *модерн*, в котором была сделана попытка возрождения единства архитектуры, декоративного и изобразительного искусства. Романский, готический и ренессансный стили проявились во всех видах искусства и оказали огромное влияние на мировоззрение, философию, быт.

Но ни один из великих стилей не был единственным определяющим культурное лицо эпохи и страны. Все стили тесно связаны в своем развитии. Сложившись в определенную историческую эпоху, они непрерывно преобразовывались и возрождались на следующем этапе в новом качестве. К примеру, классицизм XVII в. во Франции сильно отличается от неоклассицизма второй половины XVIII в. и, конечно же, от неоклассицизма как одного из направлений модерна.

Подчеркнем, что автор ставил своей целью не показ социально-идеологической подосновы культурных явлений, а описание конкретных произведений, их живописных и стилистических особенностей, творческой манеры художников, их создавших. Большое внимание уделено раскрытию содержания и смысла традиционных сюжетов живописи и скульптуры, при этом эстетическая оценка произведения сочетается с пояснениями изображенного. Все это делает книгу своеобразным путеводителем по миру искусства.

Автор стремился, где это возможно, через творчество одного художника показать социокультурные доминанты эпохи, ее основные художественные идеи. Так, например, представление об эстетике классицизма дается через творчество выдающегося французского художника Н. Пуссена, а барокко - фламандского художника П.П. Рубенса. Вообще же, роль творческой личности получила особое значение в европейском искусстве начиная с эпохи Возрождения. До этого искусство носило надличностный характер. Так было, например, в Древнем Египте, где храмы и украшавшие их росписи, исполнявшаяся музыка, сам жреческий ритуал подчинялись строго условному монументальному канону, выработанному коллективными усилиями многих безымянных мастеров. При всем своеобразии творчества выдающихся художников, скажем, Древней Руси, оно было прежде всего традиционным, и решающее значение имела не индивидуальная манера, а традиция. Самобытность, творческое новаторство стали играть главную роль в развитии искусства только с Проторенессанса.

Несмотря на то что в книге уделяется внимание многочисленным художественным течениям XX в., акцент делается все же на классическом искусстве, ибо, как справедливо заметил искусствовед В.Г. Власов, «оценки современного носят спорный характер, и слишком мала историческая дистанция, чтобы было возможно расставить правильные акценты».

Предлагаемый материал, несмотря на большой объем, не претендует на всеохватность. Его выбор ограничен рассказом о наиболее ярких и характерных для той или иной эпохи или стиля произведений архитектуры, изобразительного искусства, литературы и музыки.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КОРЕННЫХ НАРОДОВ АМЕРИКИ

Искусство народов Центральной и Южной Америки сложилось на территории гигантского Американского континента до появления на нем европейцев. Среди многочисленных культур Нового Света в доколумбову эпоху наиболее развитыми были культура майя (X в. до н.э. - XII в. н.э.) и ацтеков (1325-1521) в Центральной Америке, а также инков (1438-1536) в Южной Америке. Цивилизации этих народов носили религиозный культовый характер, в котором отразилось их стремление к обеспечению плодородия и продолжению жизни рода. Подтверждение тому мы находим во всех формах американского искусства того времени: архитектуре, ритуальной живописи, скульптуре, прикладном искусстве, где символический орнамент и пиктографические надписи воспроизводились при изготовлении керамических изделий, ткачестве одеял и накидок пончо, плетении корзин.

КУЛЬТУРА МАЙЯ

В первой половине I тысячелетия до н.э. в огромном регионе Северо-Американского континента, охватывающем границы современных Центральной и Южной Мексики на севере и Панамы на юге (Мезоамерика), сложилась цивилизация индейцев майя, сугубо религиозная в своей основе. Под защитой всесильных богов и могущественных царей майя воздвигали города с изящными храмами, гигантскими дорогами-дамбами, ступенчатыми пирамидами и дворцами. Представления майя о мире, состоящем из тринадцати верхних сфер и девяти нижних, обусловили внешний вид архитектурных сооружений, которые всегда воздвигались на *стилобатах* - огромных насыпях из земли и щебня, покрытых сверху толстым слоем штукатурки или облицовкой из камня. Они соотносились в представлениях майя с мировым древом, растущим в центре вселенной, и еще четырьмя древами, ориентированными по сторонам света. Каждое древо имело свой символический цвет: зеленый цвет обозначал добро и верховную власть; черный считался цветом войны и запада; красный - цветом крови и востока; белый - царствующих особ и севера; желтый - плодородия и юга. Эти древа были заселены богами дождя, ветра и держателями неба.

Для древней архитектуры майя были характерны три типа сооружений. Первый из них - *храм* - представлял собой четырехгранную ступенчатую пирамиду, на усеченной вершине которой находилось небольшое продолговатое здание с плоской крышей. На крыше возвышался кровельный гребень, состоящий из двух сходящихся под острым углом стен с многочисленными окноподобными отверстиями и богатым геометрическим орнаментом. Гребень не имел никакого конструктивного значения и служил лишь для увеличения общей высоты, часто превышая высоту самого храма. От подножия пирамиды к двери святилища шла крутая широкая лестница, между верхним концом которой и фасадом храма оставлялась широкая площадка, в то время как задняя и боковые стены располагались близко от краев стилобата. Лестница тянулась непрерывно от основания к



Рельеф храма Кецалькоатля. Теотихуакан

вершине: угол ее наклона и ширина верхней площадки перед храмом были сооружены с таким расчетом, чтобы зрители, находившиеся у подножия большой лестницы, не могли видеть то, что происходит на ее вершине. Поэтому, когда обрядовая процессия жрецов поднималась к храму, на вершине она вдруг исчезала из поля зрения толпы и как бы растворялась в поднебесье. Строители умело использовали окружающий ландшафт, вписывая целые архитектурные ансамбли в горный рельеф, как, например, знаменитый *храмовый ансамбль* в *Теотихуакане*, включающий Храм Луны, храм Солнца, храм Кецалькоатля и целый ряд других монументальных храмов, водруженных на гигантские стилобаты. Так, Пирамида Солнца, сложенная из четырех усеченных пирамид и увенчанная храмом, имела высоту 64,5 м. Все остальные здания на стилобатах, пониже размещались вокруг в регулярной последовательности.

Второй тип сооружений - *дворец* - возводился на невысоком (10-15-метровом) стилобате с двумя широкими входными лестницами по противоположным сторонам и представлял собой либо одно узкое, вытянутое в длину здание, делившееся внутри на несколько помещений, либо группу зданий, расположенных вокруг больших и малых дворов. Наружные стены, прорезанные рядом дверных проемов, выглядели как прямоугольные столбы. Таков *дворец в Паленке*, где проживали знатные члены общества и жрецы.

К третьему типу строений относятся *стадионы* - своеобразные сооружения для культовой игры в каучуковый мяч. Стадионы представляли собой площадку для игры, ограниченную по обеим сторонам массивными и очень широкими стенами, с которых зрители наблюдали за игрой и на которые они поднимались по лестницам, расположенным снаружи.

Эти основные типы сооружений практически не менялись на протяжении всей многовековой истории народов Мезоамерики. Простота геометрических форм, соразмерность частей и умелое использование природных террас обусловливали органичное слияние построек с окружающим ландшафтом. Гармоничному сочетанию нерукотворной природы и рукотворных зданий способствовала также цветовая гамма: покрытые алым и белым стуковым рельефом стены зданий на фоне голубого неба и зеленой тропической растительности выглядели очень эффектно. Все сооружения украшались орнаментом, рельефами и статуями в нишах.

Наибольшее развитие в области скульптуры получила традиция возводить четырехгранные каменные стелы, лицевая сторона которых покрывалась рельефными изображениями правителей или богов, а остальные три - иероглифическими надписями. Сложилось два типа стел. К первому относились стелы, сооружавшиеся в честь победы; на них изображался победитель, попирающий ногами побежденного. Причем, поскольку основной целью являлось прославление силы и величия вождя, образ победителя в парадном одеянии с атрибутами власти носил не конкретно исторический, а идеализированный характер и изображался

согласно канону: голова и конечности - в профиль, торс - в анфас. Вместе с тем динамичные позы и детализация украшений на пышных одеяниях свидетельствовали о реалистических тенденциях.

Майя стремились передать характерные особенности своей внешности: длинный крючковатый нос, своеобразное уплощение лба, «глаз бога» и «клыки ягуара». Чтобы развить косоглазие, которое считалось у майя одним из главных признаков красоты, к волосам младенца прикреплялся каучуковый шарик, свисавший между глаз; чтобы сделать череп более плоским и удлинить линию лба, к головке спереди плотно прибинтовывали деревянную дощечку; зубы подпиливали, придавая им остроконечную форму.

Вторая группа стел тяготела к круглой скульптуре. Эти стелы были связаны с религиозным представлением о том, что каждое двадцатилетие имеет своего бога-покровителя. Начало и конец правления отмечались установлением стелы с изображением божества и указанием даты правления. Важное место в пантеоне майя занимал бог кукурузы Мондамин, или Шочипилли, - юноша в головном уборе, напоминающем початок. Ему посвящалось множество песен и гимнов:

На лугу, где мяч летает в игре,
яркоперый запевает фазан.
Бог маиса отвечает ему.

На закате запевает фазан,
красный Бог Маиса вторит ему.

Пусть владыка тьмы услышит меня,
кто на бедрах носит дивный узор,
змей земли пускай услышит меня.

Я пришел на перекресток дорог.
Бог маиса, по какой мне идти,
следовать?

Среди небесных божеств главным считался Владыка Жизни Ицамна, который чаще всего изображался в образе небесного дракона с головой ягуара. Для культуры майя было характерно сочетание антропоморфных и зооморфных черт в облике богов (женщины-змеи, люди-ягуары, люди-орлы, люди-бабочки, люди-колибри). Часто на стелах присутствуют символы: дракон олицетворял небо, змея - водную стихию, орел - солнце, ягуар - землю. Несмотря на то что скульпторы стремились создавать объемные изображения, большинство рельефов кажутся переводами с дерева на камень. И это не случайно, поскольку первоначально материалом для скульптуры у майя было дерево и традиции резьбы по дереву сохранялись в каменной скульптуре даже в зрелый период ее развития. Яркой иллюстрацией этому служит крышка саркофага из Храма надписей в Паленке. В целом культовую скульптуру майя характеризуют примитивизм и монументальность при тщательной отделке деталей.



Рельеф на крышке саркофага. Фрагмент. Храм надписей. Паленка

Разновидностью скульптуры являются алтари - базальтовые монолиты, служившие площадкой для жертвоприношений. Они украшались рельефами и горельефами, воспроизводящими этот ритуал. Так, например, на *алтаре в Ла-Венте,* предназначавшемся для проведения культовых ритуалов, связанных с подземными богами, во время которых приносились в жертву лети, изображены жрецы с детьми на руках.

Живопись не занимала в искусстве майя ведущего места. В основном она представлена настенными росписями, росписью на керамике.

Поскольку фресковая живопись встречалась только в храмах, скудно освещаемых через дверной проем, при ее создании использовались чистые тона коричневого, розового, желтого и голубого цветов. В сочетании с подчеркнуто графической линией контура это производило впечатление «плакатности». Так выглядят фрески трехкомнатного *храма в Бонампаке* (см. цв. вкл.). основным сюжетом которых является битва майя с враждебным племенем.

На стенах первого помещения изображена торжественная церемония перед битвой; в центральном зале - сама битва и устроенный победителями праздник с принесением в жертву военнопленных; в третьей комнате - музыканты и зрители, наблюдающие за победным танцем, который исполняют отличившиеся воины в богатых головных уборах из разноцветных перьев.

Несмотря на традицию условного профильного изображения, во всех трех композициях художник достаточно выразительно передал и величавую торжественность церемонии перед битвой, и напряженный динамизм битвы, и буйное веселье по случаю победы.

Живопись на керамических изделиях отражала пристрастие к геометрическому орнаменту и ярким чистым краскам - красной, черной, белой, зеленой, желтой.

В IX в. в результате передвижений племен, распада старых государственных образований, появления новых религий жречество утратило былое влияние и силу; власть перешла к военным вождям. Наивысший уровень культуры был достигнут в поселениях майя на полуострове Юкатан, наиболее значительным из которых являлся Чичен-Ица, город воинов. В его архитектурном облике ведущее место занимали *Храм воинов*, астрономическая *обсерватория Караколь* (дословно - Улитка; название связано со спиралевидной формой лестницы), стадион для игры в мяч с примыкающим к нему *Храмом ягуара*. Главным был *храм Кастильо*, представлявший собой массивную высокую пирамиду из девяти уступов, на каждой стороне которой широкая лестница вела к храму с усеченной крышей, не имеющей кровельного гребня, но декорированной орнаментированными фризами. Все постройки майя этого периода, сохранившие прежний архитектурный облик, украшались колоннами в виде туловищ пернатых змей. Головы змей служили базой, а хвосты - капителью. Пернатая змея была символом верховного тольтекского бога Кецалькоатля или близкого ему по функциям божества майя Кукулькана - владыки стихий, создателя династий и культуры, покровителя жречества и науки. Фасадные стены сплошь были покрыты тончайшей каменной резьбой, составленной из фигур крылатых змей и геометрических фигур - зигзагов, ромбов, плетенки. В живописи акцент делался на изображение военных сцен и символики войны.

Майя создали иероглифическое письмо и фольклор, основными жанрами которого являлись гимническая и обрядовая поэзия, эпические и календарные песни, связанные с циклом сельскохозяйственных работ. Гимны майя, обращенные к богам, содержат просьбы о продолжении рода, изобилии, покое. Юкатанские песни-



Храм Кастильо. Чичен-Ица

танцы воссоздают красочную и радостную картину жизни в гармонии с природой, как, например, обрядовая песня, исполнявшаяся девушками лунной ночью для привлечения возлюбленного:

Вот над темным лесом
выкатился месяц,
ясный и прекрасный,
прямо среди неба
он висит-сияет,
освещая землю
и лесную чащу.
Тихий ветер носит
запахи растений.
Выкатился месяц
на средину неба,
каждую травинку
светом обливая,
с ним приходит радость
в сердце человека.
Мы прошли-прокрались
прямо в сердце леса.
Пусть никто не видит,
пусть никто не слышит,
что мы будем делать.
Мы цветов набрали:
вот никте[1] и чукум[2],
вот жасмин собачий,
копал благовонный[3]
и циит[4] ползучий.
Мы несем с собою
черепаший панцирь.
И толченый мел.
хлопковую нитку
и кремень преострый,
гирю, пряжу с прялкой,
индюка и обувь.
Все, что мы несем,
нового новее.
Вместе с лентой гладкой
в волосы вплетем мы
белую кувшинку.
В раковину дуя,
прямо в сердце леса
за собой ведет нас
старая ведунья,
к озерку на скалах,
поджидать восхода
той звезды прекрасной,
что над чащей леса
закурится. Скиньте
все свои одежды,
косы распустите,
станьте все, какими
в этот мир явились,
девушки, природной
чистотой сияя.

[1] *Никте* -вид мимозы с темно-красными цветами
[2] *Чукум* - тилландсия усевидная, или испанский мох.
[3] *Копал* - тропическое растение, дающее благовонную смолу.
[4] *Циит* - вид лианы.

КУЛЬТУРА АЦТЕКОВ

В начале XV в. после упорной борьбы отдельных племен в долине Мехико возникло ацтекское государство, главный город которого Теночтитлан («плодовое дерево, которое растет из камня»), или Мехико («место Мехитли»), был основан на небольшом острове посреди соленого озера Тескоко. Легенда гласит, что по велению верховного бога Мехитли, или, как его чаще называли, Уицилопочтли, ацтеки должны были поселиться там, где они увидят орла, сидящего на кактусе и пожирающего змею. Завоевав обширные территории, ацтеки создали могущественную империю, основанную на насилии и пропаганде войны. Их кровавые обычаи были связаны с представлениями о том, что человечество пережило четыре эры, связанные с богами солнца и окончившиеся катастрофами, и живет в пятую, отсрочить конец которой можно, сохраняя силы и молодость бога солнца и других богов с помощью «чудесной жидкости» - крови погибших воинов и жертв. Смерть, таким образом, порождала жизнь и воспринималась как средство поддержания космического порядка и всеобщего благоденствия. Неслучайно в ацтекской поэзии воспевалось жертвенное служение богу солнца и войны:

Не сокрушайся ты, мое сердце: в сраженьи
смерти ищу я от острого обсидиана!
Наши сердца только гибели ищут в сраженьи.

Слушай, о воин: в сраженьи
смерти ищу я от острого обсидиана.
Наши сердца только гибели ищут в сраженьи.

Основанный на этих верованиях ритуал жертвоприношения выглядел так: сперва воины-ягуары и воины-орлы[1] у подножия пирамиды около жертвенника вырывали у жертвы сердце, а верховный жрец возлагал его к ногам идола, стоящего на вершине стилобата у входа в храм; затем жрецы поднимали труп к храму, собирали кровь жертвы и обмазывали ею рот идола; после чего труп сбрасывали со ступенек храма и мясо жертвы съедалось либо его хозяином, если это был раб, либо воином, захватившим жертву в плен, если это был военнопленный. Массовые человеческие жертвоприношения носили нарочито театрализованный характер и сопровождались, игрой на обрядовых инструментах, пением и ритуальными танцами. Например, песня-танец воина, захваченного в плен и ожидающего участи жертвы:

О барабанщики, о игроки на флейте,
начните песню флейт и барабанов!
Звучи, напев, то громкий, то чуть слышный,
раздайся, флейты звонкий голос
и гулкий барабан киче бесстрашных!
Играйте танец пленника,
моих родных долин и гор великий танец!
Играйте ж так, чтоб задрожало небо
от звуков, чтобы сотряслась земля!
Мое чело, моя глава склонится,
когда достигнет солнца топот ног моих,
когда я буду танцевать,
рабынями, рабами окруженный,
размеренным и величавым шагом
под небом, на земле, здесь перед вами!

[1] *Воины-орлы и воины-ягуары* - объединения знатных воинов, костюмы, щиты и шлемы которых воспроизводили отличительные черты орла и ягуара.

Так говорит мой голос перед землей и небом!
О барабанщики, о звонкие флейтисты,
пускай пребудет с вами небо и земля!
О небо, о земля,
не принесли свободы мне и счастья
ни воинская доблесть, ни отвага!
Искал пути под небом я бескрайним,
искал дорогу на земле широкой,
топча траву, топча чертополох.
Но ни моя решимость, ни отвага не помогли мне...
Увы, о небо, горе мне, земля:
коль суждено, что должен умереть я,
что должен встретить смерть под небом, на земле,
то почему не стать мне этой белкой,
вот этой птицей - тем, кто умирает
на ветке дерева, для них родного,
на милых и родных для них побегах,
там, где они находят пропитанье
под небом, на земле?
О вы, орлы! И вы, о ягуары!
Теперь ко мне спокойно подходите,
вершите то, что должно совершиться!
Пусть зубы ваши и кривые когти
со мной покончат сразу!
Ведь я - великий воин, что пришел сюда ,
от гор своих, родных долин!
Да будут с вами небо и земля,
о вы, орлы! И вы, о ягуары!

Этот ритуал отразился и в рукописях. Поскольку существование и расцвет государства ацтеков были целиком основаны на военном могуществе, их столица представляла собой цитадель на неприступном укрепленном острове. Для сообщения с материком служили три массивные дамбы, прорезанные в нескольких местах каналами. Подъемные мосты через каналы поднимались в случае опасности. Теночтитлан имел правильную планировку и тоже был испещрен каналами. Центром города являлась прямоугольная площадь, стороны которой образовывали три дворца правителей и храм верховного божества - бога войны Уицилопочтли. Основные архитектурные приемы ацтеки заимствовали у майя. Храмовый ансамбль так же, как у майя, имел форму большой ступенчатой пирамиды. Возвышавшиеся на ее усеченной вершине две деревянные постройки были украшены монументальными статуями богов. Статуи носили весьма абстрактный и условный характер. Образцом изощренного символизма в культовой ацтекской скульптуре может служить двусторонняя базальтовая статуя богини земли Коатликуэ («одетая в одежду из змей»), матери Уицилопочтли.

Согласно легенде, дева Коатликуэ зачала от упавшего с неба шара из перьев и родила ацтекского бога солнца и войны уже готовым для сражения, в боевой раскраске:

Со щитом от девы рожден
вождь, чьи сильны полки,
был выношен девою он,
чьи удары - с левой руки.

Утренний храм мела,
не знала, что будет с ней,
не ведала, как зачала,
и стала царицей людей.

С неба, чей свод высок,
как луч из-за вышних скал,
из перьев блестящих клубок
в девичье лоно упал.

С копьем, со щитом был рожден
боец, чьи движенья легки,
был выношен девой он,
кто так меток с левой руки.

Поскольку Коатликуэ являлась богиней земли и смерти, каждый элемент статуи должен был подчеркнуть в глазах ее почитателей те благодетельные и страшные силы, которыми она повелевала. Поэтому статуя лишь общими очертаниями напоминает человеческую фигуру; она составлена по принципу строгой симметричности из початков маиса, связок бобов какао, черепов и ладоней людей, когтистых лап и клыков ягуаров, извивающихся змей, перьев, плетенок самых различных видов. Статуя, предназначавшаяся для одного из главных храмов Теночтитлана, находилась на вершине пирамиды и с обеих сторон воспринималась как обращенная к зрителям, принимавшим участие в религиозных процессиях.

Такой же отвлеченный символический характер носило и изображение одного из главных божеств - *Кецалькоатля*, «светлого» бога ветра, утренней звезды. Его образ, единственный в мифологии ацтеков, соотносится с реальным «культурным героем». Как рассказывают легенды, Кецалькоатль был вождем белых людей, высадившихся в Центральной Мексике в X в., который научил местное население - тольтеков - навыкам ремесла, культивированию маиса, составлению календаря:

Народ Кецалькоатля, тольтеки,
был многоопытен средь народов.
Все им давалось легко и просто:
камень бесценный они гранили,
золото плавили и отливали,
дивные делали украшенья
из птичьих перьев они.
Были тольтеки очень богаты,
было еды у тольтеков вдоволь:
тыквы - так говорит преданье -
были толстыми и большими;
как жернова початки маиса;
хлопок красивый тольтеки растили
разных цветов и разных оттенков:
красный, желтый, зеленый хлопок,
розовый, голубой и синий,
светло-зеленый и темно-зеленый,
рыжий, оранжевый и лиловый;
сам по себе он так был окрашен,
ярким таким вырастал он в поле,
никто не красил его.
Эту сноровку в трудах каждодневных,
многообразье искусств и ремесел,
все их уменье, всю их мудрость
им Кецалькоатль дал...

Культ Кецалькоатля распространился по всей Центральной Америке; он стал верховным богом, творцом мира и людей, основателем культуры, научившим людей обрабатывать драгоценные камни, вычислять даты по движению звезд, создавать мозаики из перьев. В пиктографических рукописях и скульптуре Кецалькоатль изображался змеем, покрытым зелеными перьями, что напрямую соотносилось с его именем - коатль (змей), покрытый перьями священной птицы кецаля. Змея символизировала землю, перья - небо. Ему никогда не приносились человеческие жертвы - только цветы, и гимны, сопровождавшие ритуал жертвоприношения, тоже, казалось, были сотканы из цветов:

Яркость цветов, песнопения празднеств
он источает - слушайте, люди!
Дом его пышный во мхах воздвигнут,
дом его бабочками наполнен,
света полна его песнь.
Яркий цветок на сияющем троне,
песнь его сеет цветы. Блаженство!
Флейты цветущие ждут его в доме,
труб ликованье и песнопенье,
счастье в доме живет.
В доме, увенчанном ахрой[1] цветущей
и водяными цветами одетом,
ты, жизнедатель, на ложе мягком
из вечноцветущего мха!
Пахнет маисом красный цветок твой,
в Мехико, здесь, раскрывает он венчик,
бабочки мед золотой впивают,
пьют его птицы, схожи с орлами,
дом твой в цветах водяных из яшмы,
как из золота солнца, из ахры яркой.

[1] *Ахра* - тропическое плодовое дерево

Кружат цветы и звенят колокольцы -
это твой барабан, повелитель.
Красный цветок ты из огненных перьев,
в Мехико, здесь, раскрывающий венчик,
миру даешь ты благоуханье,
им наслаждаются люди мира.

Яркий упал изумруд на землю -
цветок родился - родилась твоя песня!
Если в Мехико будешь петь ты -
солнцу над ним сиять.

Восприятие красоты и многообразия природы у ацтеков было настолько восторженным, что вызвало к жизни такой необычный жанр их поэзии, как песни-цветы, наполненные радостью, восхищенным любованием миром, стремлением наслаждаться бытием:

Спрашиваю сердце: посоветуй,
где найти цветов дивнодушистых?
У кого спросить?
Блестку-изумрудинку-колибри, птичку-муху?
Или золотинку-муху? Кого?
Может, им известно, где раскрылись
венчики цветов дивнодушистых?
Кинусь в лес сине-зеленых елей
и цветов огнистолепестковых.
Там под гнетом рос лучеобильных
венчики к самой земле пригнулись,
радуя своими лепестками.
Здесь они, цветы: не говор гор -
песню их священную я слышу
около реки зеленоструйной,
у ключа с лазурною водою.
Он поет средь камешков, а вторят
птица-бубенец и пересмешник.
Звон гремушек разукрашен птичьим
пересвистом,
воздает хвалу владыке мира
песенным узором.
Я сбирал цветы в свою накидку,
щедроароматные, усладу
сердца,
и, цветы срывая, говорил я:
«Этими прекрасными цветами
я украшу самых благородных,
всех наизнатнейших увенчаю,
а потом я их повеличаю
песней,
и ее услышит тот-кто-с-нами».

Центральный образ поэзии ацтеков -. цветы. Богатая и насыщенная цветовая гамма, составленная из переливающихся драгоценных каменьев- изумруда, нефрита, обсидиана, золота, роскошного оперения колибри, фазана и кецаля, яркой раскраски бабочек и мушек, делает ее необычайно красочной:

Вот он - цветок, вот она - песня;
золото лью, изумруды сверлю я,
их оправляю: вот моя песня!
Счастлив, кто песню шлифует, как камень,
чтоб сияла, как щит с опереньем кецаля!

Чтят тебя вровень с божественной птицей
с красно-пламенной, с зелено-синей;
сердцем возрадуйся, пей многоцветье,
песню впивай из ярких рисунков.
Ты простираешь крылья кецаля,
в черном, в зеленом ты оперенье,
о птица лиловая с красной шеей,
цветок ярко-желтый слетел на землю -
пей его мед!

ИСКУССТВО НАРОДОВ ЮЖНОЙ АМЕРИКИ, КУЛЬТУРА ИНКОВ

Помимо Центральной Америки крупный регион своеобразной культуры сформировался в северной части Южной Америки, населенной индейскими народами кечуа. Их великая империя сложилась в первой половине II тысячелетия до н.э. и занимала территорию нынешнего Перу, части Эквадора, Боливии, Аргентины, и Чили. Пика своего расцвета культура народов кечуа достигла в XII-XVI вв., когда их возглавило племя инков. Инки создали государство Тауантинсуйу, которое контролировало каждого члена общества, обеспечивало его всем в достатке и строго следило за нравственностью и порядком. Единственный, или Великий, Инка, правивший государством, был обожествлен и являлся олицетворением бога солнца. Инки называли себя сыновьями солнца, и золотой диск с человеческим лицом служил предметом их официального культа. С солнцем отождествлялся и главный бог земли и воды Виракоча, который, согласно космогоническому мифу, создал в озере Титикака солнце, луну и звезды, а затем сделал из камня человеческие фигуры, назначив каждому племени свою область. Об этом свидетельствует хайли - гимн в честь бога;

Основа жизни,
о Виракоча!
Бог вечно близкий,
хозяин одежд,
излучающих сиянье!
Бог творящий!
Бог охраняющий!
Создающий все сущее
наречением имен:
«Это пусть будет мужчиною,
это пусть женщиной будет!»
Где ты, солнцеликий?
Вне мира?
Рядом с миром?
В центре мира?
Среди туч?
Среди теней?
Услышь меня,
отзовись мне!
Позволь мне жить
до конца времени,
долгие годы.
Дай мне силы,
если устану.
Где бы ты ни был,
о Виракоча!

В своем Верхнем мире, местопребывании богов, Виракоча, подобно Великому Инке, был окружен многочисленными родственниками, первое место среди которых занимали Мамакилья (Мать-Луна), «владычица влаги», покровительница дождей, и Пачамама (Мать-Земля), покровительница плодородия. Мамакилье посвящались многочисленные хайли, где ее называют то Царевной дождя:

Ты ж, Царевна,
ты уходишь
и из урны
дождь струишь.
А порою град бросаешь,
устремляешь
белый снег..

то Владычицей:

Владычица Мать-Луна»
по доброте твоих вод,
по ласке твоих дождей
мы в плаче
тоскуем.
Дождем ты нас одари,
твой раб -
человек
так молит тебя.

Главным религиозным центром и столицей империи инков стал город Куско с обилием дворцов и храмов, облицованных снаружи и изнутри золотыми пластиками. Дворцы и храмы так же, как и центральноамериканские, возводились на высоких платформах и завершались кровельным гребнем. Однако, как правило, такие пирамиды, имевшие в плане круглую форму, предназначались для коллективных захоронений. Здания же для жилья и религиозных обрядов чаще всего представляли собой узкие одноэтажные помещения массивной каменной кладки, сгруппированные вокруг центрального двора. На фасаде без окон располагалась всего одна дверь, через которую проникал свет; других источников освещения не было. Внутри помещений в толще стен находились трапециевидные ниши для бытовых и культовых предметов.

Одним из наиболее выдающихся сооружений инков был главный *Храм Солнца* в Куско. Он обнесен тройной стеной, гладко вытесанные камни которой плотно пригнаны друг к другу без применения раствора. Единственной вход с Площади Солнца вел в главное святилище Солнца с изображением бога в виде громадного диска из литого золота, украшенного драгоценными камнями. По периметру располагались еще пять помещений меньшего размера - святилища Луны, планеты Венера, грома, зари, радуги и звезд. Вокруг Храма Солнца группировались помещения жрецов и служителей, стойла для жертвенных лам и знаменитый золотой сад инков, где деревья, цветы, птицы, животные и фигуры людей были изготовлены из золота. В целом инкская архитектура отличалась монолитностью, аскетизмом, геометрической простотой и отсутствием декора, если не считать опоясывавших здания золотых пластин в четыре ладони шириной и четыре пальца толщиной.

Наибольшие успехи были достигнуты в ювелирном искусстве и мелкой пластике. Многочисленные золотые изделия, широко распространенные у народов Южной Америки, породили легенду об *Эль-Дорадо* - золотом человеке, управлявшем страной, где из золота изготовлялись все предметы.

Согласно обычаю, в праздничный день верховный повелитель страны, намазанный клейким соком растений и осыпанный порошком из измельченного золота, погружался при восходе солнца в священные воды озера Гуатавита, тем самым принося подношения божеству озера, а прочие верующие бросали в воду золотые вещи, главным образом статуэтки божеств и правителей.

Характерными чертами золотой пластики индейских племен являются плоскостность изображения, нарочитый схематизм, фронтальность поз и неестественность пропорций. Фигуры приземисты, голова несоразмерно велика, шея отсутствует, руки, как правило, покоятся на животе или прижаты к груди. Привлекают внимание широкое лицо и крупный нос с преувеличенно большими ноздрями. Особенность многих изображений - наличие четырех крупных клыков: двух на

нижней и двух на верхней челюсти, заходящих друг за друга и свидетельствующих о широком распространении культа ягуара или пумы у древних племен Южной Америки.

Основным видом пластики у народов Перу была фигурная керамика, покрытая росписями: на белом, кремовом, желтоватом фоне коричневой или черной краской изображались эпизоды повседневной жизни (охота, рыболовство, ткачество, боевые сцены) и мифологические сюжеты. Уникальным явлением инкской керамики стали сосуды в виде человеческой головы с ярко выраженными индивидуальными чертами - надменного повелителя области в нарядном головном уборе, слепой старухи, молодой женщины с распухшей и подвязанной щекой, старого воина с вытекшим глазом.

Наряду с «лицевыми сосудами», изображающими определенные психологические или социальные типы (пленный, спящий, роженица, калека, носильщик воды, музыкант, воин), распространенными были сосуды с фантастическими образами: человек-пума, человек-обезьяна, человек-земляной орех и т.д. Эти сосуды имели угольно-черную блестящую поверхность. И золотой и керамической пластике не был свойственен зооморфизм, присущий культурам майя и ацтеков.

Инки также являлись создателями особенной поэтической традиции. Помимо гимнов и обрядовых песен, посвященных небесным светилам, посевам, сбору урожая, изгнанию болезней, сложился лирический жанр *арауи* - любовной песни, который справедливо считается одним из самых изысканных в мировом поэтическом искусстве. Коллективные песни-танцы *ауаки*, носящие игровой характер, исполнялись хорами юношей и девушек, причем мужское начало олицетворялось образами солнца, огня, женское - звезды, воды, снега:

Юноши
Оттого, что ты звезда,
да!
ты во тьме горишь всегда,
да!
но лишь вспыхнет солнца свет,
да!
как тебя на небе нет,
да!

Девушки
Бели вправду я звезда,
нет!
в сердце мой проникнет свет,
нет!
а от солнечных огней,
нет!
ты зажмурь глаза плотней,
нет!

Юноши
Только ночью при луне,
да!
ты, дразня, киваешь мне,
да!
лишь к тебе направлю бег,
да!
превращаешься ты в снег,
да!

Девушки
Ты на мой далекий зов,
нет!
поспешай без лишних слов,
нет!
лед и снег моей души,
нет!
ты расплавить поспеши,
нет!

Юноши
Если стану я огнем,
да!
тотчас ты растаешь в нем,
да!
может, ветер ты, туман?
Да!
Может, морок и обман?
Да!

Девушки
Коль растаю без следа,
нет!
напоит тебя вода,
нет!
если я всего лишь сон,
нет!
пусть с тобою будет он,
нет!

Сольная лирика отличается тонкостью и изяществом чувств, вмещая целую гамму переживаний - печаль, грусть, страдание, меланхолию, ревность:

Как свет очей моя
любимая была.
Куда от ласк моих
уйти она могла?

Где мне искать ее,
как мне вернуть мой свет?
Я б шел, ее шагов
целуя каждый след.

Змеится между скал твой,
Апуримак, плес.
Разлейся перед ней,
моих напившись слез.

Дай, сокол, мне свои
могучие крыла.
Вдруг в горную страну
любимая ушла?

Как слезы лью из глаз,
так, туча, дождь пролей.
Дорога, так блуждай,
чтоб встретиться мне с ней.

Ты, дерево, мою
любимую укрой
от зноя и дождя...
Ах, быть бы мне тобой!

* * *

Многочисленные народности Древней Америки создали культуру, в которой эстетическое восприятие мира находилось в тесной связи с обожествлением сил природы. Отсюда первая важнейшая черта их искусства - символизм.

Поскольку для индейцев первостепенное значение имели процветание племени и обеспечение плодородия земель, главное место в их религиях занимала обрядовая сторона, подчас жестокая и кровавая (массовые человеческие жертвоприношения, ритуальное убийство детей), Поэтому их искусство связано с магией.

Бесчисленные войны, походы и столкновения из-за территориальных притязаний обусловили узость тематики изобразительного искусства, нацеленного на прославление силы и величия богов и правителей, образы которых были лишены индивидуальных черт и воспринимались как обобщенные, абстрактные.

Образ человека наиболее четко вырисовывается в фольклоре Древней Америки. Несмотря на то что изображение человека было вызвано главным образом причинами религиозного характера, благодаря ему было найдено особое понимание пластической формы, пропорций, ритма, выразившееся в своеобразном синтезе скульптуры, монументальной живописи и архитектуры, при доминирующей роли последней.

Традиции культуры индейцев Центральной и Южной Америки сохранялись и после испанского завоевания, не только оказав существенное воздействие на национальные культуры стран Латинской Америки, но и получив новый импульс и максимальное развитие в стиле ар-деко, возникшем в период между двумя мировыми войнами в странах Западной Европы и США.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите о специфике архитектуры, скульптуры и живописи майя.
2. Как религиозный культ Уицилопочтли преломился в культуре ацтеков?
3. Что собой представляют песни-цветы в поэзии ацтеков?
4. Расскажите о культуре инков.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СТРАН ВОСТОКА

ИНДИЯ

Индийская культура является одной из древнейших в мире. В своем развитии она прошла несколько этапов, или периодов: додинастический период (III-II тысячелетия до н.э.) называют *хараппской цивилизацией*; культуру Древней Индии I тысячелетия до н.э» именуют *ведической* по названию Вед - религиозно-философских песнопений (к этому же времени относится создание народного эпоса -поэм «Махабхарата» и «Рамаяна»); VII в. до н.э, - VI в. н.э. датируется *буддийский период,* включающий «классическое искусство» империи Гуптов; новая фаза в развитии индийского искусства с VII по XIII в. известна как *средневековое искусство индуизма*; XIII—XVII вв. - время распространения на территории Индии *исламского влияния*, завершившегося блестящим периодом правления династии Великих Моголов.

ДРЕВНЕЙШАЯ КУЛЬТУРА ИНДИИ

По месту обнаружения двух крупных поселений вблизи современных городов Хараппы и Мохенджо-Даро древнейшая цивилизация в долине реки Инд получила название *хараппской*.

Это была культура, о высоком уровне которой свидетельствуют каменные постройки. В краю, где обилие лесов и глины давало легкий материал для деревянных и кирпичных сооружение каменное строительство являлось той роскошью, которую могли позволить себе только высококультурные народы. В знаменитом индусском эпосе «Рамаяна» содержится описание города Айодья, его широких прямых улиц с колодцами и аллеями манговых деревьев, семиэтажных светлых домов с резными колоннадами и террасами, парков с водоемами и купальнями. По улицам и площадям ходили слоны, лошади, сновали повозки, всюду звучала музыка флейт и тамбуринов, воздух был напоен ароматами цветов и курений.

Столица, средь манговых рощ безмятежно покоясь,
Блистала, как дева, из листьев надевшая пояс.

Порталы ворот городских, защищенных оружьем,
Украшены были снаружи резным полукружьем.

И были на башнях твердыни развешены стяги,
Ее защищали глубокие рвы и овраги.

На Царском Пути, увлажненном, чтоб не было пыли,
Охапки цветов ароматных разбросаны были.

Сплошными рядами, согласья и стройности ради,
На улицах ровных стояли дома в этом граде.

Дворцы и палаты искрились, подобно алмазам,
Как в райской столице, построенной Тысячеглазым.
Был сходен отчасти с узорчатой восьмиугольной
Доской для метанья костей этот город престольный.

Таким же великолепием отличались и дома: семь дворов вели к зданию; входные арки были инкрустированы слоновой костью, украшены разноцветными вымпелами и пестрели роскошными цветами, сбрызнутыми водой; ступени были вызолочены, окна хрустальные, стены выложены разноцветной яшмой и алебастром, расположенными наподобие полей шахматной доски. Вокруг жилого здания размещались отделения для слонов и лошадей, концертный зал, птичник. К дому -примыкал фруктовый сад с цветниками и бассейнами.

Города строились на невысоких плоских холмах и делились на две зоны: в западной части располагались общественные постройки (зернохранилища, библиотеки, купальни, залы для собраний), в восточной - жилые дома. Особенность хараппских городов состояла в отсутствии дворцов и культовых сооружений, что, по мнению ученых, говорит о наличии равноправного слоя горожан; принадлежавшие им крестьяне и рабы проживали вне города.

Значительное место в художественном творчестве эпохи Харалпы занимала скульптура, игравшая в искусстве Индии ведущую роль. Найденные при раскопках статуэтки, например мужской торс и танцовщица, выполнены в технике так называемой набухающей формы, ставшей основным принципом индийской статуарной пластики. Она подразумевает передачу не только телесности, но и того внутреннего дыхания, которое в индийской эстетике определяется как *прана*.

О высоком уровне мастерства свидетельствуют также печати-штемпеля квадратной формы с короткой ручкой на оборотной стороне. Выполненные из фаянса, слоновой кости, стеатита печати украшены изображениями единорога, бизона, слона, тигра и надписью, дающей на материале обратный отпечаток.

Предполагают, что на рубеже II тысячелетия произошло вторжение в Индию ариев, пришедших с севера. От их культуры до нас дошли лишь религиозные песнопения - Веды. Древнейший из ведийских текстов - Ригведа красочно рассказывает о персонажах ведийской мифологии, тесно связанной с природой. Ведические боги не имели определенного образа и подразделялись на небесных (Варуна - бог неба, которому были подвластны и космические воды, Ашвины - братья-близнецы, боги предрассветных и вечерних сумерек), земных (Агни - бог огня) и атмосферных (Сурья - бог солнца, Ваю - бог ветра). Главным ведийским божеством считался бог Индра - громовержец, совмещающий функции воителя и прародителя животворящих сил природы. Важную роль в ведической мифологии играли низшие существа: апсары - женские духи вод, обитающие в небе и на земле, небесные танцовщицы; демоны - асуры и ракшасы, якши - божества плодородия. Значимая роль отводилась обитателям водного и подземного миров - змеям-нагам, подателям воды и хранителям плодородия земли. Они были центральными персонажами многих генеалогических мифов, потому что, обладая способностью принимать человеческий облик, становились легендарными прародителями правящих династий.

Литературными памятниками являются два эпических произведения - *«Махабхарата»* и *«Рамаяна»*. Обе поэмы, подобно большинству произведений героического эпоса, опираются на исторические предания.

«Махабхарата» («великая битва») рассказывает о междоусобной войне потомков Бхараты - Пандавов и Кауравов, проходившей, по мнению историков, на рубеже II-I тысячелетий до н,э. Описанный в «Рамаяне» поход Рамы на остров Ланку с целью освобожде-

ния его жены Силы, похищенной владыкой ракшасов Раваной, в преломленном виде отражает борьбу индоевропейских племен ариев с аборигенами индийского юга, относящуюся к XIV-XH вв, до н.э.

В эпос включены как ведийские боги (Индра, Ваю, Ашвины и Сурья, ставшие божественными отцами героев «Махабхараты» - Пандавов), так и индуистская[1] триада богов: Брахма, Вишну и Шива.

Согласно «Махабхарате», Брахма - высшее божество, творец мира -рождается из золотого яйца» плавающего в первобытных водах. Силой мысли он делит яйцо на две половины, из которых возникают небо и земля с воздушным пространством между ними. Сам Брахма разделяется на мужскую и женскую ипостаси, после чего создает растения, животных, птиц, насекомых, демонов. Силой духа он производит на свет сыновей, являющихся родоначальниками богов и людей. Брахма красного цвета, у него четыре лица, четыре туловища и восемь рук, в которых он держит четыре Веды, жезл, лук, жемчужное ожерелье, сосуд с водой из Ганга» жертвенную ложку, иногда цветок лотоса. Он пребывает на вершине величайшей горы Меру, а передвигается верхом на лебеде.

Вишну в эпосе является центральным персонажем, выступая в виде своих аватар[2]: Кришны в «Махабхарате» и Рамы в «Рамаяне». Во всех своих аватарах Вишну олицетворяет созидательную энергию, направленную на борьбу со злом.

В сложившейся иконографии Вишну предстает во множестве обликов, хотя в «Махабхарате» о нем говорится: «Тот, чье тело не описать». Чаще всего он изображается возлежащим на спине тысячеголового змея Шеши. Согласно мифу, в конце каждого мирового цикла Вишну вбирает в себя Вселенную и погружается в сон, плавая посреди океана до очередного сотворения мира. Когда Вишну просыпается и замышляет новое творение, из его пупа вырастает лотос, а из лотоса появляется Брахма, сотворяющий мир. Иногда Вишну изображается четырехруким юношей темно-синего цвета в желтой одежде, держащим раковину, палицу, лотос и чакру - оружие наподобие бумеранга.

Шива («благой», «приносящий счастье») упоминается в «Махабхарате», когда мудрец Упаманью говорит, что знаком творения является не лотос, не чакра, а линга-фаллос, по-, коящийся на йони - женском символе, и поэтому Шива, воплощающий эти символы, является верховным богом и творцом мира. Согласно легенде, Шива предстал перед Брахмой и Вишну в образе огненного фаллоса невиданного размера. Вишну, приняв облик кабана, ринулся под землю, а Брахма в образе гуся взмыл под облака. Не достигнув ни начала, ни конца фаллоса, они безоговорочно признали Шиву величайшим из богов.

Будучи богом-созидателем, Шива одновременно является и богом-разрушителем, регулируя мировой порядок при помощи оргиастического танца на теле убитого им асуры Апасмары. В качестве царя танца он носит имя Натараджи. На многих изображениях. Шива имеет четыре или пять лиц и четыре руки с зажатыми в них трезубцем, дамарой (барабан в форме песочных часов), луком, сетью, боевым топором и т,п. Посредине лба Шивы - третий, особенно губительный, глаз, возникший, когда его жена Парвати подошла сзади и закрыла ладонями два других глаза. Сквозь волосы Шивы протекает река Ганга, которую тот подхватил себе на голову, чтобы она, нисходя на землю, не разрушила ее своей тяжестью. С тех пор как Шива во время пахтанья (взбивания) богами океана выпил яд калакуту, способный сжечь Вселенную, его шея стала синего цвета, а вокруг тела образовалось огненное полукружие. Постоянный помощник Шивы и его ездовое животное - бык Нандин,

Характерной особенностью ведийской мифологии является нарочитая гиперболизация образов и деяний героев. В качестве примера из «Махабхараты» можно привести фрагмент из легенды о пахтанье океана.

---

[1] *Индуизм* - одна из религий мира, основой которой является учение о перевоплощении душ (сан-сара) в соответствии с законом воздаяния (карма) за поступки, которые определялись почитанием верховных богов Вишну и Шивы. Вторая стадия формирования индуизма связана со слиянием индийских и ведических богов и образованием брахманизма с верховными богами Брахмой, Шивой и Вишну.

[2] *Аватара* (от др.-инд. *avatara*) - воплощение бога в смертное существо радя спасения мира.

Боги и асуры с целью добывания *амриты*, напитка бессмертия, стали размешивать океан космической горой, обмотав ее гигантским змеем Шешей (Васуки):

Есть в мире гора, над горами царица.
С ее высотою ничто не сравнится.

Направились боги с горою великой
И речь повели с океаном-владыкой:

«Сбивать твою воду горою мы будем,
Мы амриту, влагу бессмертья, добудем».

Могучие сделали воду мутовкой,
А Васуки, длинного змея, - веревкой

И стали совместно растягивать змея,
Конец у премудрых, у демонов - шея,

И стали, желая воды животворной,
Сбивать океан, беспредельно просторный.

Сбивали, как масло хозяйки-подружки
Из сливок отменных сбивают в кадушке.

Вода в молоко превратилась сначала,
Затем благодатные соки впитала

И в сбитое масло затем превратилась -
На время работа богов прекратилась...

Явился врачующий бог, поднимая
Сосуд: это - амрита, влага живая!

В «Рамаяне» примером гиперболизации служит образ вожака обезьяньего войска, могучего Ханумана, наделенного даром менять свой облик. Так, в повествовании о походе Рамы на Ланку рассказывается, как он отправляется на разведку через океан.

Хануман, став исполином, уперся ногами в гору, глубоко вздохнул, оттолкнулся и, вытянув руки, взмыл над океаном. Гора покачнулась, осыпая цветочный ливень с верхушек деревьев, каменные утесы сорвались в морскую пучину, из недр хлынули потоки золота и серебра. Многие опасности подстерегали его в полете через океан, но бесстрашный Хануман благополучно достиг цветущего острова ракшасов и незамеченным проник в обитель Раваны.

Наряду с масштабностью образов особенностью древнеиндийского эпоса является обилие ярких, красочных эпитетов. Богатством цвета отличаются картины тропического леса, поры дождей, осени, описания городов, одежды, украшений, благодаря чему эпос переливается яркими красками, как узоры в калейдоскопе. Вот слово Рамы о красоте горы Читракуты:

Мне кажется, будто земля раскололась, и круто
Из лона ее, возблистав, поднялась Читракута.

Утесы тебя обступают кольцом прихотливым,
Сверкая серебряным, желтым, пунцовым отливом.

Окраской волшебной утесы обязаны рудам.
Серебряный пик и пунцовый соседствуют чудом.

Вон желтый, как будто от едкого сока марены,
И синий, как будто нашел ты сапфир драгоценный.

Искрится хрустальный, поблизости рдеет кровавый,
А этот синеет вдали, как сапфир без оправы!

Иные мерцают, подобно звезде или ртути,
И царственный облик они придают Читракуте.
Ночами владычицу гор озаряет волшебно
Огнистое зелье, богатое силой целебной.

Дивная природа, окружающая индуса, развила в нем созерцательное отношение к окружающему миру, и стремление к абсолютному покою рассматривалось как идеальное состояние души.

БУДДИЙСКОЕ ИСКУССТВО

В VI в, до н.э. на северо-востоке Индии возникла новая религия - *буддизм*. Она сложилась на основе проповедей индийского царевича Гаутамы Шакьямуни, прозванного Буддой («просветленным»), поскольку он достиг высшей ступени духовного развития.

По преданию, Гаутама Шакьямуни родился в царской семье, получил всестороннее образование и благополучно правил. Увидев однажды разлагающийся труп, 29-летний царевич осознал тленность земной жизни и покинул родной дом в поисках пути освобождения людей от страданий. После шести лет скитаний, отшельничества и аскетизма Гаутамб; сидевшему под деревом Бодхи *(ficus religiosa)*, открылась истина: существует страдание; от страдания нужно избавиться; страдание имеет причину; причиной страдания является желание; искоренение желаний ведет к прекращению страданий. Убедившись на опыте, что умерщвление плоти ведет к угасанию разума, он призвал следовать «срединным путем», достигая идеального состояния блаженства и покоя (*нирваны*) через нравственное совершенствование. Прочитав проповедь оленям о вращении «колеса судьбы» (дхармачакры), Гаутама стал называться Буддой.

Расцвет буддийской культуры в Индии приходится на III в. до н.э., время правления императора Ашоки из династии Маурьев, при котором буддизм был признан государственной религией.

Основным архитектурным сооружением этого времени стал грандиозный кирпичный курган, похожий на водяной пузырь, которому Будда уподоблял жизнь человека. Он назывался *ступой* и возводился как драгоценный реликварий для хранения останков Будды. Ступа состояла из мощного цилиндрического цоколя с террасой для ритуального обхода, массивной полусферы с квадратной оградой на вершине, украшенной по центру шестом; полушарие символизировало небесный свод, квадратная ограда - божественную гору Меру, шест с тремя каменными «тарелками» - мировую ось с небесными сферами.



Ступа. Санчи

Ограда по кругу с четырьмя воротами символизировала движение звезд и солнца вокруг «мировой горы». Ступа была покрыта белой штукатуркой, ворота и ограда окрашены в красный цвет, шпиль вызолочен. На

фоне белоснежной гладкой поверхности, ослепительно сверкавшей на солнце, эффектно выделялись казавшиеся кружевными ворота, которые представляли собой два столба с тремя горизонтальными перекладинами, сплошь покрытыми рельефом и скульптурой.

Распространенным мотивом декора были духи природы и сцены из легенд-джатак о жизни Будды. Поскольку буддизм не предлагал новых богов, ведийские божества Индра, Сурья, Агни, Ваю, якши, апсары, змей-наги стали буддийскими. К примеру, скульптурный образ якшини, обхватывающей ствол дерева и сгибающей книзу ветвь, воплощал материнскую энергию земли, побуждающую своим прикосновением дерево цвести.



Сон Майи. Рельеф. Амаравати

Рельефы на тему джатак обозначали ключевые моменты из жизни Будды либо его предшествующие воплощения. Став «просветленным», Будда вышел за пределы земной жизни, поэтому символы точнее и глубже антропоморфного образа показывали этапы священного пути. Бык (зодиакальный знак Будды) символизировал его рождение; цветок лотоса намекал на медитацию (сосредоточенное размышление); священное дерево Бодхи, «колесо судьбы», олени стали аллегорией первой проповеди Будды; следы босых ног обозначали шаги по распространению учения; ступа - вхождение в нирвану.

Изображение слона намекало на образ Будды в предшествующем его рождении. Излюбленным сюжетом было явление слона спящей царице Майе, как, например, на рельефе *каменной ограды в Амаравати*.

Узкое ложе, на котором лежит царица Майя, занимает центр композиции. Вокруг расположились служанки, одна из которых держит опахало, другая прислушивается, оттопыривая ухо рукой, третья с изумлением наблюдает за чудесным слоном в драгоценном венце, с длинной серьгой в ухе, спускающимся к ложу с неба.

В этом рельефе отражена одна из ключевых черт индийского изобразительного искусства - соединение абстрактных символов с реализмом. Таковы же выразительные горельефы на ограде *ступ в Матхуре и Андхре*, где буддийская религиозная символика соседствует с пышнотелыми красавицами, моющимися в струях водопада, играющими в мяч, несущими корзины с цветами.

В этих ярких, чувственных образах сфокусированы все особенности индийской пластики. Во-первых, в них нашел отражение культ матери-природы, связанный с благоденствием плоти. Поэтому эталоном красоты при изображении женской фигуры являлись массивные, тяжелые бедра, тонкая талия, глубокий пупок, твердые округлые груди, тесно прижатые друг к другу, шея, пересеченная тремя складками. Именно такими представляются красавицы, сулящие блаженство, в «Махабхарате»:

Широкая в бедрах и тонкая в стане,
Казалась она исполненьем мечтаний -

и «Рамаяне»:

Трепещет, как пруд соблазнительный, полный сиянья,
Твой стан упоительный в желтом шелку одеянья.

О, дева, с округлыми бедрами, сладостным станом,
С обличьем, как плод наливной, бархатистым, румяным,

С чарующим смехом, с грудями, прижатыми тесно
Друг к другу» что жемчуг отборный украсил чудесно!

Три мира - небесный, земной и подземный - доныне
Не видели равной тебе красотою богини!

Этот идеал распространялся даже на формы мужского тела, которое изображалось не как мускулистая фигура героя, а как пухлое изнеженное женское тело. Во-вторых, здесь отражалась древняя традиция, согласно которой человеческое тело в скульптуре как бы наполнено внутренним дыханием - праной.

По мере распространения буддизма стремление персонифицировать Будду привело к возникновению изобразительного канона. Идеальным пропорциям бога соответствовал так называемый «львиный корпус» - широкие плечи и тонкая талия, а также ноги, как у газели. Знаком чрезвычайной мудрости служили *ушниша* - характерная выпуклость на темени, *урна* - родимое пятно между бровями, удлиненные мочки ушей. Будду изображали сидя, стоя и лежа с жестами, имеющими определенный религиозно-философский смысл.

Сидящий Будда изображался в «йогине» - позе святого отшельника, достигшего просветления: скрещенные ноги прижаты к телу, пятки соприкасаются, кисти рук у груди, пальцы имитируют вращение «колеса судьбы» (жест *мудра*).

Стоящий или идущий Будда, несущий учение людям, изображался с приподнятой правой рукой, ладонью наружу, означающей защиту и покровительство (жест *абхая-мудра*).

Будда, лежащий на правом боку, с правой рукой под головой и закрытыми глазами означал погружение в нирвану. Застывшие складки его одежды и скорбные фигурки буддийских монахов свидетельствовали о кончине, но сам Будда выглядел не усопшим, а отрешенным от всего земного.

Кроме больших ступ, стоящих под открытым небом, значительную роль в буддийской архитектуре Индии играл пещерный храм - *чайтья*.

В буддийских пещерных, а позднее в индуистских скальных храмах воплощалась тема «мировой горы». Храмы вырубались в отвесных склонах Западных Гат сверху вниз, и порода вынималась через отверстие подковообразного окна, поэтому первые пещерные храмы имели снаружи только узкий вход и так называемое «солнечное» окно. Со временем фасад стал шире и украшался аркадой, балконами, декоративными окнами, скульптурой. Изнутри чайтья представляла собой прямоугольный зал, разделенный двумя колоннадами на три нефа: в торце центрального нефа находилась ступа - чрево мировой горы Меру, узкие боковые нефы служили тропой для прохождения ритуальной процессии.

Наивысшим достижением пещерного зодчества является *чайтья в Карли*. Ее фасад с тремя дверными проемами оформлен «солнечным» окном, деревянным карнизом, колоннадой, пилястрами; нижняя зона декорирована скульптурой *митхуна* - парами влюбленных, вступающих в различные взаимоотношения: занятых оживленной беседой, объясняющихся в любви и т.д.

В отделке внутреннего пространства использовались традиционные конструкции деревянного зодчества, превратившиеся в декорацию. Так, например, полуцилиндрический потолок имитировал деревянный свод со стропилами; каждая

колонна помимо базы имела основание в форме горшка, так как колонны из дерева всегда помещались в специальный глиняный сосуд, заполненный водой для защиты от муравьев-древоедов. Но основную роль в декоре играла скульптура. Гладко отполированные стволы колонн завершались скульптурной капителью, представляющей собой двух коленопреклоненных слонов и коней с восседающими на их спинах митхунами в цветочных ожерельях и драгоценных головных уборах. Благодаря небольшому промежутку между колоннами, почти равному их толщине, капители сливались в единый фриз, служа органичным переходом от массивных пухлых колонн к изящным ребрам свода. Возникало единое пластическое пространство интерьера, усиленное тонко продуманным освещением: проникая через солнечное окно, яркие лучи южного солнца попадали на белоснежную ступу и, отражаясь от ее поверхности, создавали бесконечные градации мерцающего сумрака, в котором едва угадывались боковые нефы.



Чайтья. Карли

Другим типом пещерного храма была *вихара* - кельи монахов с центральным залом для ритуальной службы. К такому типу храмов относятся *пещерные храмы в Аджанте*, сооруженные в эпоху правления династии Гуптов (IV-VII вв. н,э.). В отличие от ранних буддийских пещерных храмов, украшенных только скульптурой, они были богато декорированы еще и живописью, сплошным ковром покрывающей стены и потолки.

Росписи на стенах посвящались деяниям Будды (см. цв. вкл.); нередко их темой были эпизоды из жизни горожан, придворных, принцев. События разворачивались на фоне дворцовых покоев с драгоценной мебелью, где принцы принимали гостей или миловались с женами; садов с роскошными растениями, прозрачными водоемами, ажурными беседками и качелями, где купались, нежились, качались длинноглазые черноволосые красавицы; городских площадей, по которым двигались величавые слоны и лошади, сновали повозки, толпились зеваки.

Росписи располагались циклами, и для их разграничения использовались архитектурные кулисы - колонны, балконы, небольшие дворики и ворота с пешеходами, разносчиками воды, фокусниками и религиозными процессиями. Передача пространственной глубины достигалась при помощи множества фигур, перекрывающих одна другую: основная сцена располагалась по центру, снизу - ближайшая, сверху - наиболее отдаленная. Акцент на главное действующее лицо, обычно божественного происхождения, делался при помощи его иератического преувеличения. Так выглядит одна из самых известных росписей символического характера - «Ботхисатва[1] Авалокитешвара Подмани» («держащий лотос»). Канон предусматривал изображение ботхисатв молодыми, с нимбами вокруг головы, ушнишей и урной, в драгоценных головных уборах и украшениях. На их функции

[1] *Ботхисатвы* - посланцы Будды, посредники между ним и людьми. Ботхисатвы помогали людям приблизиться к совершенству, обрести просветление.

указывал либо меч, которым ботхисатва разит ложь и заблуждение, либо книга с десятью заповедями, когда он выступает в роли доброжелательного воспитателя.

В центре огромная фигура ботхисатвы с голубым цветком лотоса у груди дана в сложном ракурсе: торс слегка отстранен вправо, голова наклонена к левому плечу. Ей вторит движение головы супруги Авалокитешвары, так называемой черной принцессы; взгляды их задумчиво и сострадательно устремлены вниз - на людей, Плавный ритм их силуэтов влево уравновешивается динамичным порывом вправо женщины в синем и мужчины в желтом по правую руку от ботхисатвы. В верхней части композиции фантастические существа - апсары, якши, небесные певцы и музыканты возвещают о возможном блаженстве. Ликующее настроение передано множеством движущихся фигур и звучным колоритом: среди изумрудных лиан и пальм суетятся серо-песочные обезьяны, мелькают сине-зеленые павлины, снуют красно-желтые попугаи, словно на глазах распускаются розовые цветки лотоса:

Лепестки сжаты в тесный комок.
Все - зеленое, кончики - красные.
Бутоны усеяли лотосы сплошь,
Подобно маленьким попугаям.

Отличительным свойством росписей является передача эмоционального состояния благодаря градации цвета и умело нанесенным штрихам. К примеру, чтобы передать кокетливый, полный соблазна, скользящий взгляд прекрасных женщин, художники изображали полузакрытые веки с узкой, нарочито удлиненной щелью для глазного яблока, а красиво изогнутые брови дополняли эффект:

Бренчаньем ножных браслетов и легких запястий
У царских гусей крадущие нежный гогот,
Красавицы юные взглядом испуганной лани
Какое сердце в плен не возьмут, скажите?

При украшении потолков использовалась орнаментальная роспись. Орнамент состоял из сетки нарисованных перекрещивающихся балок, между которыми просматривался разнообразный и красочный растительный и животный мир: из зарослей тропических растений выглядывали попугаи, павлины, обезьяны, слоны, тигры, змеи. Сказочное изобилие подчеркивалось богатой колористической гаммой с преобладанием светлых тонов - бирюзового, оранжевого, розового, сине-зеленого.

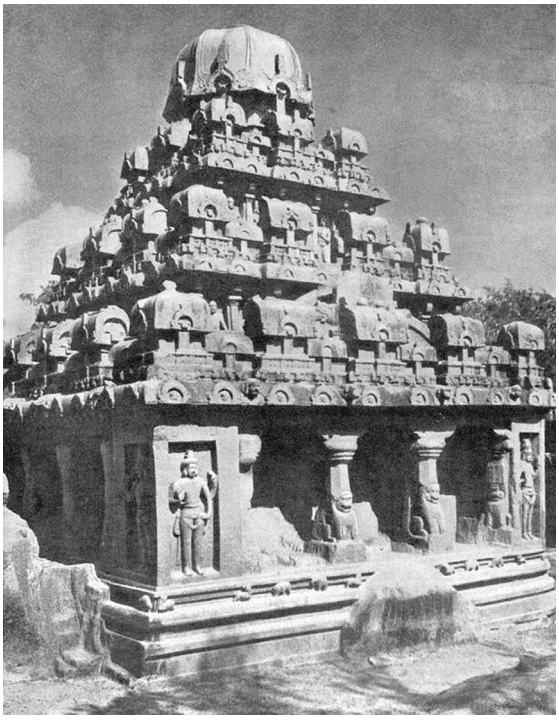
Однако в этом прихотливом красочном мире акцент всегда делался на человеческой личности, стоящей как бы в центре мироздания, что позволяет называть искусство периода правления Гуптов классическим.

ИСКУССТВО ЭПОХИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В начале VII в. в результате распада общины и феодализации индийского общества буддизм был вытеснен индуизмом. Поклонение древним индуистским богам, главным образом Шиве, нашло отражение прежде всего в архитектуре. Поскольку храм рассматривался как символ горы Кайласа, на которой обитает бог Шива, он представлял собой наземное сооружение, вырубленное из целой скалы. Такой тип храма назывался *ратха*.

Поскольку храм магически обеспечивал правителю покровительство богов, долговечное правление и благополучие династии, раджи возводили целые храмовые города.

Одним из самых уникальных архитектурных памятников VII в. является грандиозный *комплекс в Махабалипураме*, состоящий из пяти ратх. Все они представляют собой монолит в форме параллелепипеда с многоярусной пирамидальной крышей, узким проходом внутри и маленькой камерой, куда помещался святейший образ. Из той же скалы были высечены большие фигуры священных животных: слона, льва, быка, связанных с культом Шивы.



Храм Джармараджаратха. Махабалипурама

Снаружи ратхи украшались скульптурой и орнаментальной резьбой сообразно эстетике прана. Объем планировался таким образом, чтобы при обходе храма рельефы и статуи постоянно возникали перед взором молящихся, создавая эффект пульсации архитектурного объема. Иллюзия усугублялась резкими светотеневыми контрастами: скульптурный декор был рассчитан на прямой солнечный свет, поэтому при любом положении солнца та или иная часть рельефа была освещена, отбрасывала тени и усиливала и без того напряженную пластику фигур, придавая им особую выразительность и динамизм.

Идею движения отражала также пирамидальная крыша. Она устремлялась вверх уступами и завершалась дисковидным навершием, как бы рассеивающим поток духовной энергии на окружающие земли. Каждый ярус украшался резьбой из растений, цветов, плодов, животных, птиц, скульптурами богов и духов природы, ажурными башенками, что усиливало светотеневые контрасты.

С конца VIII в. господствующую роль стали играть наземные каменные храмы, состоящие из трех главных частей: колонного зала - *мандапы*, святилища - *виманы* и многоярусной конусообразной башни над святилищем - *шикхары*.

Лучшим образцом наземной храмовой архитектуры является *храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо*. Сильно вытянутый в плане храм отдаленно напоминает восьмиконечный крест, усложненный множеством колонных выступов, обходной галереей, а также дополнительными террасами, сквозь которые внутрь здания проникает дневной свет. Каждый архитектурный объем храма увенчан шикхарой, стремительно увеличивающейся по высоте и размерам по мере приближения к главной башне над виманой, которая, в свою очередь, оформлена множеством полукруглых конусов, словно вырастающих один из другого. Прихотливость архитектуры дополняется необычайно богатым декором. Храм поднят на высокий каменный постамент, имеющий сложный рельефный профиль, украшенный растительным орнаментом. Архитектура нижней части стены естественно «перерастает» в скульптуру, размещенную в ажурных нишах, - многорукого Шивы, Вишну и



Рельефы храма Кандарья Махадева. Кхаджурахо

других божеств индуистского пантеона. На пучках колонн, расположенных до внутренним углам храма, помещаются скульптурные композиции. Колонны сплошь покрыты горельефами, предельно выразительными с точки зрения художественной и ритмической пластики. Одну группу составляют статуи небесных танцовщиц - апсар и духов вод - змей-нагинь. Их позы полны живой грации, переданной через «винтообразную», как бы скрученную в талии, фигуру. Занятия девушек носят бытовой характер: они смотрятся в зеркало, причесываются, подкрашивают ресницы, красят ногти. Женские образы, согласно канону, полны изящества и обаяния: голова яйцевидной формы, миндалевидные глаза при слегка опущенном веке, удлиненные брови, широко раздутые ноздри. Подобный идеал красоты присутствует и в индийской поэзии:

Все, что добыли с таким трудом.
Из океана боги,
Все это можно найти» поверь»,'
В лицах прекрасных женщин.
В округлых щеках - луну, аромат.
Небесных цветов - в дыханье,
Нектар - на губах и смертельный яд -
В лукавом смеющемся взгляде.

Другую скульптурную группу составляют эротические пары - своеобразная иллюстрация «Камасутры», руководства по сексу, отличающегося весьма грубой откровенностью. Для индуса эротика являлась одной из трех органично взаимодействующих сторон жизни: *камы* (чувственное удовольствие), *артхи* (практическая польза) и *дхармы* (религиозные обязанности). Основой такого тантризма является половое энергетическое начало.

Скульптура занимала в искусстве средневековой Индии настолько важное место, что не только украшала стены храмов, но и размещалась вне храмов для совершения религиозных обрядов и массовых празднеств. Примером может служить грандиозный *рельеф «Нисхождение Гати»* в Махабалипураме.

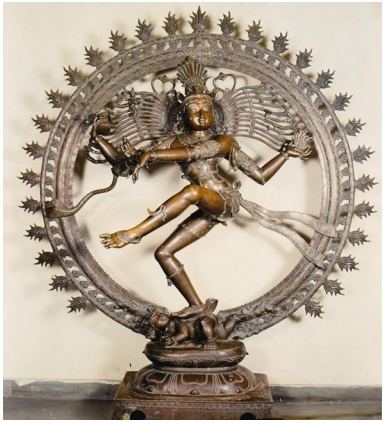
Композиционным центром рельефа является расщелина, обозначавшая русло священной реки» по которой во время церемонии лилась вода, К ней в едином порыве устремляются боги, люди и животные. Справа под летящими божественными существами и небес-

ными музыкантами помещены монументальные фигуры слонов в натуральную величину. Духи вод змеи-наги плывут по расщелине навстречу Ганге. Слева - мудрецы, брахманы, аскеты, молящиеся у святилища люди, животные, бог Шива, Вода, столь необходимая для обитателей тропического края, служит объектом всеобщего поклонения и определяет главную тему композиции - гимн жизни.

Рельеф «Нисхождение Ранги» пронизан религиозным пафосом и вместе с тем отражает реалистические черты в индийской пластике. Наряду с космическими образами выведены забавные и вполне жизненные персонажи: человек с кувшином на плече, спешащий набрать воды, гримасничающие обезьяны, хитрый кот, изловчившийся под шумок урвать свою добычу.

Особое место в средневековой скульптуре Древней Индии занимает бронзовая скульптура, расцвет которой приходится на время правления династии Чолов в Южной Индии (X-XII вв.). Сравнительно небольшие статуэтки имели культовый характер и предназначались для религиозных шествий. Они посвящались культу Шивы и изображали святых отшельников, пребывающих в молитвенном экстазе, страшную богиню смерти Кали, нежную супругу Шивы Парвати, самого Шиву в наиболее популярном его образе «царя танца» - Шивы-Натараджи. В этом образе воплотилось религиозно-философская доктрина индуизма о непрерывном движении в абсолютном покое.

Шива-Натараджа, символ творческого порыва, изображается танцующим в своем небесном чертоге на горе Кайласа в Гималаях. Будучи богом всего сущего, Шива воплощает слияние мужского и женского начала, поэтому в правом его ухе удлиненная мужская серьга, в левом -круглая женская. Его танец - движение Вселенной; попираемый карлик, в которого упирается правая нога танцора, символизирует материю, а сам Шива - духовное познание. Две ветви «мирового древа», полукругом вырастающие из карлика, обозначают материальные силы Вселенной. Шива демонстрирует единство духа и материи. В танце он творит мир, сохраняя и разрушая его одновременно. Поэтому в правой руке божественный танцор держит барабан-дамару - символ пробуждения Вселенной, а в левой - пламя Агни, символ разрушения и обновления мира. Вторая правая рука, сильно согнутая в локте, обращена ладонью на зрителя в жесте покровительства; вторая левая рука указывает на карлика, означая власть духовного над материальным. Глаза Шивы - это солнце и луна, третий глаз во лбу - огонь, разлетающиеся волосы символизируют излучаемую божеством энергию.



Шива-Натараджа. Южная Индия

Бронзовые статуи помещались в святилище храма, а в праздничные дни, одетые в сари, украшенные драгоценностями и гирляндами из цветов, на специальных носилках совершали церемониальное шествие под музыку и танцы.

Танец являлся неотъемлемой частью всякого массового действа и трактовался как «искусство рассказа», поскольку любое чувство и состояние, каждый оттенок настроения передавались зрителю при помощи целой серии условных танцевальных жестов, мимики, голосовых модуляций, особых приемов декламации. Знаменитые индийские танцовщицы - баядеры, исполнявшие при храмах культовые функции, запечатлены на рельефах в 108 классических позах индийского танца.

Зарождение культового танца в Индии традиция связывает с религиозными мистериями в честь бога Индры, изображавшими победоносную борьбу богов с

демонами. *«Натьяшастра»* («Наставление о театральном искусстве») повествует об этом следующим образом:

Индра от имени всех богов попросил Брахму сотворить нечто такое, что развлекло бы их слух и зрение. Брахма создал «Натьяведу» (театральную веду) - действо о победе богов в битве за амриту. Разгневанные асуры, желая сорвать спектакль, проникли на сцену и парализовали речь, движение и память танцующих. Тогда возмущенный Индра уничтожил демонов, метнув в них древко своего знамени.

В дальнейшем все спектакли стали строиться как танцевальная мимическая пантомима, сопровождаемая пением. Пантомима передавала действия персонажей, место и продолжительность события, детали обстановки. Например, по походке видели, что делает герой - взбирается в гору, едет в повозке, летит по воздуху; обход сцены несколько раз обозначал дальность расстояния; условные жесты-волнующийся океан, горы, деревья, животных, птиц и даже ливень, огонь, ветер;

При выходе героя на сцену звучала мелодия, передающая его эмоциональное состояние: радость победы, героический порыв, мучительную тоску по возлюбленной, охотничий азарт и т.д. При этом каждый персонаж уподоблялся тому или иному образу из мира природы: царь отождествлялся со слоном, быком, львом, гусем; аскет - с солнцем, огнем, ветром; царица - с рекою, лунным светом; нежная возлюбленная - с ланью, лианой, цесаркой. Эти поэтические образы в сочетании с выразительной танцевальной мимикой усиливали впечатление от произносимого текста. Например, в одном из гимнов «Ригведы», где речь идет о романтической разлуке царя Пуруравасa и апсары Урваши, рассказывается то о слоне, разлученном со своей любимой, то о гусе, мечущемся по озеру в поисках любимой; подружки главной героини поют о двух цесарках, плавающих по заросшему лотосами пруду и оплакивающих любимую подругу, превращенную в лиану.

Наряду с религиозными мистериями древнеиндийский театр существовал в форме *натаки* («танцевальное представление»), *пракараны* («шутка») и *бханы* («клоунада»).

В натаке при помощи красноречивой танцевальной пантомимы разыгрывались различные драматические ситуации из мифологии или эпоса, как правило из «Рамаяны» и «Махабхараты».

Пракарана была разновидностью смехового народного театра и отражала быт и нравы городских низов из «веселого» квартала: гетер, слуг, евнухов, потаскушек. В ней воспроизводились житейские разговоры, различные мошенничества, перебранки, непристойные телодвижения и вольные манеры. Все это сопровождалось музыкальными и плясовыми номерами, всевозможными буффонадами - драками, побоями, бранью.

Бхана представляла собой комический монолог шутовского характера, вложенный в уста плутов - *видушаки* (букв, «ругатель») или *виты* - остроумного, галантного и ловкого горожанина, получившего прекрасное образование, но не имеющего достаточных средств. Вита живет под покровительством богача, которого он развлекает своими остротами и помогает в любовных делах, отсюда его тесная связь с «веселым» кварталом.

Наиболее пышные представления устраивались во время религиозных празднеств, когда в город стекалось множество бродячих трупп. Такие представления-состязания происходили под открытым небом при большом стечении публики и длились около девяти часов. Специальная судейская коллегия подсчитывала очки и награждала победителей денежной премией и флагом. Дворцовые спектакли показывались в парках или в специальных театральных помещениях - двухэтажных

кирпичных зданиях прямоугольной формы, внутри которых находились зрительный зал, сцена и артистическая комната. Сцена отделялась от зрительного зала занавесом. В зрительном зале параллельными рядами располагались длинные деревянные скамьи.

ИСКУССТВО МУСУЛЬМАНСКОЙ ИНДИИ

В начале XII в. в результате вторжения войск Мухаммеда Гури на Индостанский полуостров в северной Индии образовалось государство Делийский султанат и была установлена новая государственная религия - ислам. Новая религия, преследуя идолопоклонство, запрещала создавать произведения скульптуры и живописи. Вместе с тем индо-исламское взаимодействие обусловило высокие достижения в архитектуре и прикладном искусстве, в первую очередь в миниатюре.

Новыми архитектурными сооружениями стали мечети, минареты, мавзолеи и медресе (исламские теологические учебные заведения)» Влияние ислама сказалось также в появлении куполов и арок, ранее неизвестных индийской архитектуре, аппликаций из глазурованных плиток и мраморных пластин. Облик архитектуры того времени определило сочетание красного песчаника с белым мрамором, используемым для отделки. Скульптурный декор уступил место каменному орнаменту, в котором индийские растительные мотивы, сочетаясь с геометрическим мусульманским рисунком, образовывали изумительное по изяществу кружево. Соединение геометрического арабо-мусульманского архитектурного объема и изысканного индийского узора обусловило появление в эпоху правления Великих Моголов своеобразного стиля - «стиля Моголов». Этому стилю свойственны изящество силуэтов и легкость форм, наличие куполов и арок, органическая связь архитектурного ансамбля с парковым окружением.



Мавзолей Тадж-Махал. Агра

Самым изысканным образцом «стиля Моголов» может служить *мавзолей Тадж-Махал в Агре*, построенный из белоснежного мрамора и украшенный тончайшей кружевной резьбой. Поднятое на высокую платформу здание храма представляет собои в плане квадрат со скошенными углами. Фасады по центру прорезаны высокими и глубокими стрельчатыми порталами, а по остальным плоскостям - двухъярусными стрельчатыми нишами. Мавзолей увенчан куполом замечательно округлой формы, легким и воздушным, который сравнивают с облаком на воздушном троне. Почти вплотную приставленные к нему башенные павильоны также увенчаны куполами; им вторит купольное завершение минаретов. По обеим сторонам к востоку и западу от мавзолея, фасадами к нему, возвышаются здания из красного песчаника с беломраморной отделкой и куполами. Оттеняя мавзолей красным цветом стен, они еще больше подчеркивают сияющую белизну и легкость гробницы.

Расположенный посреди большого парка, имитирующего райский сад, Тадж-Махал полон вдохновенных находок: два скрещивающихся под прямым углом водных канала с фонтанами посередине делят его на четыре части, но в точке их пересечения возвышается не мавзолей, а великолепный водоем с беломраморной площадкой, по центру которой находится еще один водоем с фонтанами, цветущими лотосами и золотыми рыбками. Поднятый на семиметровую платформу мавзолей, отражаясь в прозрачной воде водоемов, как бы парит в воздухе и кажется белоснежным призрачным миражом в голубой выси. Гармоничное сонета-, ние с окружающим парком, водными партерами, струями фонтанов, бездонным! небом придает мавзолею фантастически-ирреальный облик.

Интерьеры мавзолея богато декорированы. Входную арку украшает каллиграфический орнамент- инкрустация черным сланцем по белому мрамору, много кратно повторяющаяся на стенах внутри мавзолея. Поскольку в оформлении фризов использовались миниатюры, вплетенные в орнамент того же цветового сочетания, что и живопись, архитектуру эпохи Великих Моголов называют «живописной архитектурой».

Любовь правителей из династии Великих Моголов к персидской миниатюре привела к ее расцвету на индийской почве. До Великих Моголов индийская миниатюра существовала только как иллюстрация в буддийских и джайнистских рукописях и составляла их неотъемлемую часть. Отличительной особенностью *джайнистской миниатюры* являлось включение в орнамент стилизованного изображения людей в трехчетвертном развороте с вытянутым заостренным носом и преувеличенно удлиненными миндалевидными глазами. Причем второй глаз выступал за контуры лица, дабы зритель не подумал, что божество одноглазое. Столь странный прием стал каноном и при изображении богов.

В 1567 г. страстный поклонник персидской миниатюры Акбар создал художественную мастерскую, положившую начало могольской придворной школы живописи. Художественный стиль *могольской миниатюры* определялся местными индийскими традициями и живописными приемами, взятыми у персидских мастеров. Он; состоял в ковровости и плоскостности изображения, точной передаче бытовых сцен, скрупулезной прорисовке деталей одежды, архитектуры, листвы деревьев, в портретном сходстве изображаемых лиц. Такова миниатюра «Уставший Акбар».

Сложная, уподобленная многоцветному ковру, многоярусная композиция сочетается с реализмом деталей: Акбар сидит на коврике под деревом, устало опустив на грудь голову; вокруг него размещаются животные, всадники, отчаянно жестикулирующие люди.

Иллюстрирование текстов индийского эпоса «Махабхараты» и «Рамаяны» способствовало формированию иконографического канона при изображении геро-

ев. К примеру, глава демонов-ракшасов Равана изображался с десять головами в профиль, обращенными по пять в обе стороны; Кришна - с лиловой кожей, которая указывала на его дравидское (южно-индийское происхождение и вместе с тем намекала на функции спасителя, уподобляя дождевой туче, несущей освобождение от смертоносной жары.

При Моголах возник жанр портрета, не имевшего, впрочем, особой точности по отношению к оригиналу. Портреты писались без позирования и соотносились с конкретным лицом условно, воплощая образец идеальной красоты либо воинской доблести или мужественности. Портретируемый изображался в профиль, стоя или сидя на лошади, почти на пустом фоне; одежда прорисовывалась с характерной для могольской миниатюры тщательностью; легкая светотеневая моделировка создавала объемную форму. Главное, художники умело передавали психологическое состояние портретируемого и его социальную принадлежность (вельможа, полководец, факир, странник, музыкант, слуга).

Особой виртуозностью исполнения отличалась анималистическая миниатюра, где наибольшей известности добился художник *Мансур*, блестяще рисовавший птиц и зверей. Многие из его рисунков были иллюстрацией стихов. Например, излюбленный индусами слон:

Перекинув хоботы на могучие бивни,
Полузакрыв глаза и подняв огромные уши,
Стоят слоны дождливой ночью в пальмовых рощах
И слушают, как шумит, низвергаясь на землю, ливень.

С распадом империи Моголов и возрождением феодальных индийских княжеств получила развитие *раджпутская миниатюра*, связанная с традициями, восходящими к настенным росписям Аджанты. Она отличалась плоскостностью изображения, изысканными текучими линиями и ярким колоритом.

Сюжетно раджпутские миниатюры можно условно разделить на две большие группы. К первой относятся миниатюры на тему легенд о народном божестве Кришне из «Бхагавата-пураны».

В городе Матхура правил жестокий царь Канса, от которого Вишну решил избавить жителей и в человеческом облике явился на землю, воплотившись через утробу земной женщины. Канса, услышав пророчество о смерти от руки сына своей сестры Деваки, приказывает убивать всех рождающихся у нее младенцев. Однако восьмого ребенка - Кришну удается чудесным образом переправить на противоположный берег реки Ямуны, где он воспитывается в семье пастуха и сам становится пастухом. Затем делается воином и мудрым правителем, убивает Кансу, защищает жителей Матхуры от демонов, строит для них за одну ночь новый город, где они будут счастливы.

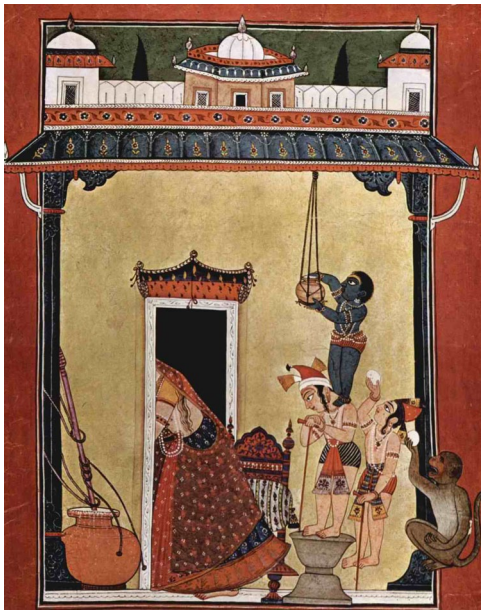
Бог пастухов Кришна, выросший среди простого народа, фигурирует в различных жанровых сценках: ворует масло, играет вместе с детьми пастухов, похищает одежды купающихся пастушек-гопи. Излюбленной темой являлось изображение различных подвигов Кришны: убийство демонов, подосланных Кансой, усмирение повелителя змей Калии, поглощение пламени лесного пожара, поднятие горы над пастухами, пастушками и коровами, чтобы скрыть их от дождя. Эти лирические и легендарные сюжеты развертывались на фоне несколько идеализированной сельской жизни, полной забавных и метко схваченных деталей.

Венки из ароматных цветов плетут на склонах холмов пастухи.
Сладким струится молоком разбухшее славное вымя
Прекрасной, с сильной походкой коровы, вдоволь поевшей травы.
Всюду телята кричат, заполняя загоны.

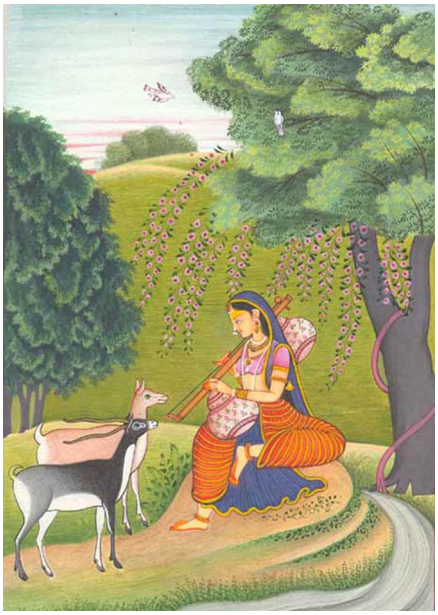
К примеру, в миниатюре «Кришна-мальчик, крадущий молоко» красноречива пирамида из тазов и мальчишек, помогающих Кришне достать горшок с молоком, как только нянька скрылась в дверном проеме. Дополняет сюжет забавная обезьянка, держащая а лапах украденное яйцо. Вся эта сцена происходит на фоне нарядной крестьянской хижины.

Еще более популярной была тема любви пастушек-гопи к отроку Кришне: едва заслышав его свирель, пастушки, бросив мужей и домашние дела, устремляются к Кришне и танцуют с ним в экстазе на берегу реки Ямуны, что было также отражено в поэзии одного из величайших поэтов в литературе хинди - ***Сурдаса*** (ок. 1483 — ок. 1563):

Этот танец любви
в душу многим запал,
ведь придумал его
смуглолицый Гопал.
Жены Браджа давно
от него без ума.
Услыхали свирель -
побросали дома.
Ярче стала луна,
землю всю осветив,
звезды сбились с пути -
так потряс их мотив,
вспять река потекла,
ветер к травам припал...
Создал танец любви
несравненный Гопал.
И плясал, и ласкал,
и водил хоровод,
и с пастушек снимал
груз печальных забот.



Кришна-мальчик, крадущий молоко. Миниатюра



Девушка и лани. Миниатюра

И они расцвели,
и просили Творца,
чтобы дивная ночь
не имела конца.

В соответствии с идеалом красоты на раджпутских миниатюрах божественный возлюбленный Кришна, пастушки и самая женственная из них - Радха изображались со скошенным лбом, прямым носом, чувственными губами, миндалевидными глазами, острым подбородком. Благородство персонажей подчеркивалось тщательно прорисованным жемчугом и тонкими тканями. Контраст между многокрасочным передним планом и плоскостным, часто одноцветным красным или голубым фоном составлял еще одну особенность раджпутской миниатюры. ',

Вторую группу составляют миниатюры лирического характера, передающие настроения человека при помощи пейзажа. Лирическое настроение ясного весеннего дня в миниатюре «Девушка и лани» подчеркнуто плавными музыкальными линиями, яркими эмалевыми красками и напоминает строки ***Видьяпати***, поэта XIV столетия:

Давай пойдем туда,
где дышит все весной,
где лилии цветут,
пленяя белизной,
и полдень не томит,
а полночь так ясна,
где кажется пчелой
взошедшая луна.
Там девушка, томясь
предчувствием любви,
скрывает ото всех
желания свои.

Мажорный настрой в миниатюре «Танец Катак» (см. цв. вкл.) создают две грациозные женские фигуры в разлетающихся нарядных сари со сцепленными руками, словно в экстазе взмывающие над землей.

* * *

Древняя Индия представляется некоей волшебной сказкой, чарующим сновидением. Врожденная созерцательность настраивала индуса на долгие размышления о красоте развертывающихся перед ним пейзажей. Глубина мистических учений, размах поэтического творчества, полная пышных убранств архитектура, оригинальная пластика составляют удивительную самобытность индийской культуры, делая ее особенно притягательной.

Контрольные вопросы и задания

1. Как отражена материальная культура Древней Индии в поэмах «Махабхарата» и «Рамаяна»?
2. Расскажите об особенностях буддистской культуры Индии.
3. Расскажите об особенностях индуистской культуры на примере архитектуры и скульптурного декора храма Кандарья Махадева в Кхаджурахо.
4. В чем состоит особенность могольской миниатюры?

КИТАЙ

Культура Древнего Китая формировалась на территории Восточной и Центральной Азии, где уже в I тысячелетии до н.э. сложились философско-религиозные учения, согласно которым природа воспринималась как живой организм, а процесс мироздания как результат взаимодействия небесного мужского начала *Ян* и земного женского *Инь* в их 64 сочетаниях. В отличие от европейских культур, где мерой вещей был человек, для китайского миропонимания эталоном являлась природа. Пантеистическое мировосприятие китайцев, соединившись с рационализмом и традиционностью жизненного уклада, породило удивительную устойчивость форм в архитектуре и живописи.

Поскольку главной особенностью искусства Китая является его консерватизм, целесообразнее знакомиться с ним не по историческим периодам, а по основным направлениям.[1]

Сведения о культуре Китая вплоть до 221 г. до н.э. - времени формирования первого централизованного государства империи Цинь - полулегендарны. Они восходят к мифам о золотом веке правления мудрых государей Срединного царства и отражают представления китайцев о происхождении природы и человека из единой первоосновы (единство макро- и микрокосма).

К древнейшим относится миф о происхождении Вселенной. Из хаоса появился первый человек Паньгу, по мере роста которого произошло отделение неба от земли, а части тела дали начало космическим явлениям и рельефу: дыхание стало ветром и облаками; голос -громом; левый глаз - солнцем» правый - луной; конечности - четырьмя пределами земли; локти, колени» голова - пятью священными горами; кровь ~ реками; волосы - деревьями и травами; паразиты на его теле - людьми.

В представлении китайцев Срединное царство имело форму квадрата и находилось в центре Земли под небом сферической формы, откуда и пошло название Поднебесная империя.

В соответствии с пятью ориентирами в пространстве (центр и четыре стороны света) возникла пятичленная модель мира с небесным правителем центра и владыками сторон света, каждый из которых олицетворял планету, первоэлемент, время года и цвет. Владыкой центра, верховным небесным правителем» являлся Хуан-ди - «желтый император», олицетворявший планету Земля (или Сатурн), магические силы Земли, желтый цвет. Повелителю востока Фуси соответствовали планета Юпитер, дерево, весна, зеленый цвет; божеству запада Шаохао - планета Венера, металл, осень, белый цвет; божеству юга Янь-ди - планета Марс, огонь, лето, красный цвет; владыка севера Чжуаньсюй считался покровителем планеты Меркурий, с ним соотносились вода, зима, черный цвет. Причем эти мифические персонажи отождествлялись с реальными людьми - императорами, военачальниками, сановниками, что является отличительной особенностью китайской мифологии.

К тому же полулегендарному времени относится возникновение философских систем *конфуцианства* и *даосизма*. Морально-этическое учение ***Конфуция*** (ок. 551-479 до н.э.) исходило из идеи разумного, навечно установленного небом порядка: власть государя считалась священной; также священным считалось соблюдение

[1]Культуру Древнего Китая принято делить на несколько периодов по времени правления династий: Шан (или Инь) (XVI-XI вв. до н.э.), Чжоу и Чжаньго (1027-256 гг. до н.э. и 403-221 гг. до .н.э.), Циьн и Хань (221-207 гг. до н.э. и 206-220 гг. до н.э.), Северная Вэй (386-535 гг.), Тан и Сун (618-907 и 960-1279 гг.), Мин и Цин (1368-1644 и 1644-1911 гг.).

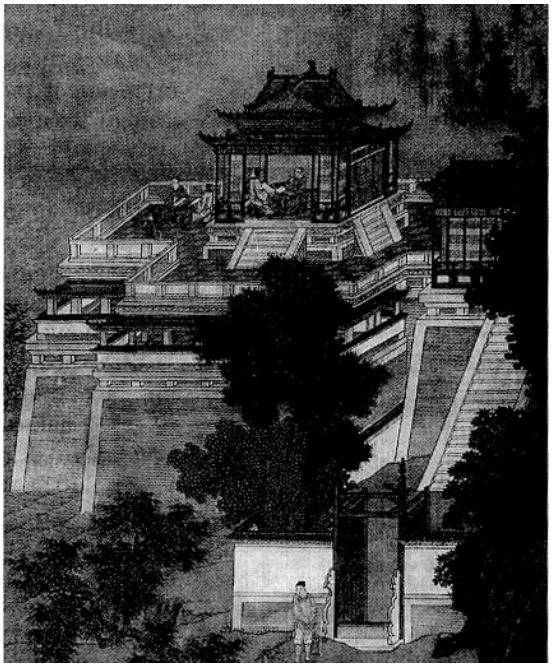
норм этикета в отношениях между правителем и подданными, членами семьи, живущими и умершими. Вместе с тем право каждого человека на почет и уважение определяли не богатство и власть, а образованность, гуманизм и чувство долга.

Основателем даосизма был древний мудрец ***Лао-цзы*** (VI в. до н.э,), создавший теорию дао - пути к гармонии, которую можно обрести, ведя простую мудрую жизнь. Метафорически дао уподоблялось воде, не имеющей формы, поэтому действие трактовалось как недеяние: уступчивость, покорность, отказ от желаний и борьбы, единство с первоосновой мира, обретение бессмертия. Такое созерцательное, поэтическое восприятие жизни, заложенное в учении Лао-цзы, стало определяющим во всех областях художественной жизни Древнего Китая,

Наиболее зримым отражением пантеистического мировосприятия и представлений о пятичленной модели мира является архитектура.

Основой китайской архитектуры служит каркасная ячейка *тин*, образованная столбами и балками-перекрытиями. Стены, не являющиеся несущими элементами, могут заменяться легкими решетками, вокруг которых идут широкие обходные галереи. Из-за обилия дождей в Китае издавна применялась четырехскатная высокая крыша с сильно выступающими и загнутыми кверху краями для доступа света. Эти массивные крыши крепились к опорным столбам при помощи подкровельных кронштейнов - *доугунов*, благодаря которым кровля с плавно изогнутыми углами служила надежной защитой от непогоды и зноя, вторя силуэтам окрестных холмов.

Простоту форм зодчие оттеняли обилием декоративных элементов. Фигурная резьба - драконы, фениксы, черепахи - сплошным кружевом покрывала карнизы, кронштейны, основания колонн, придавая архитектуре затейливый вид. Постройка сверху донизу разукрашивалась яркими зелеными, синими, оранжевыми красками; резные кронштейны покрывались ярко-красным лаком и позолотой; крыша, выложенная глазурованной черепицей или лакированными деревянными пластинками голубого, зеленого и золотистого цветов, переливалась на солнце подобно чешуе.



Китайский дворец

Особенностью архитектурного стиля в Китае стали *пагоды*. Возникшие в период распространения в Китае буддизма, они служили мемориальными хранилищами буддийских реликвий. Шести- и восьмигранные в плане пагоды со сложным декоративным оформлением возводились из кирпича в несколько этажей, каждый из которых увенчивался изогнутой кровлей. Со временем они стали неотъемлемой частью китайской архитектуры. Такова знаменитая 57-метровая октогональная *пагода Тэта*, облицованная узорными глазурованными плитками цвета ржав-

чины, что и дало ей название «Железной пагоды». Она легко и плавно вздымается ввысь, острые углы ее 13 затейливо изогнутых крыш подхватывают движение кверху, наподобие ветвей стройной ели, составляя своеобразный переход от рациональных форм архитектуры к стихийным формам живой природы. Неслучайно танский поэт ***Гао Ши*** (7007-765) сложил в ее честь стихи:

Словно могучий источник, рвущийся ввысь из-под почвы,
Башня стоит одиноко, к горным чертогам вздымаясь,
Если подняться на башню, к самому верху подняться,
Кажется, точно земного ты отрешишься навеки.

Градостроительные основы, сложившиеся еще во II тысячелетии до н.э., устанавливают регулярную планировку городов, наличие крепостных стен, дворцов, возводившихся на прямоугольной платформе и по одной оси. Эти характерные черты градостроительства в Китае получили дальнейшее развитие в сунский период и во времена правления династии Мин.

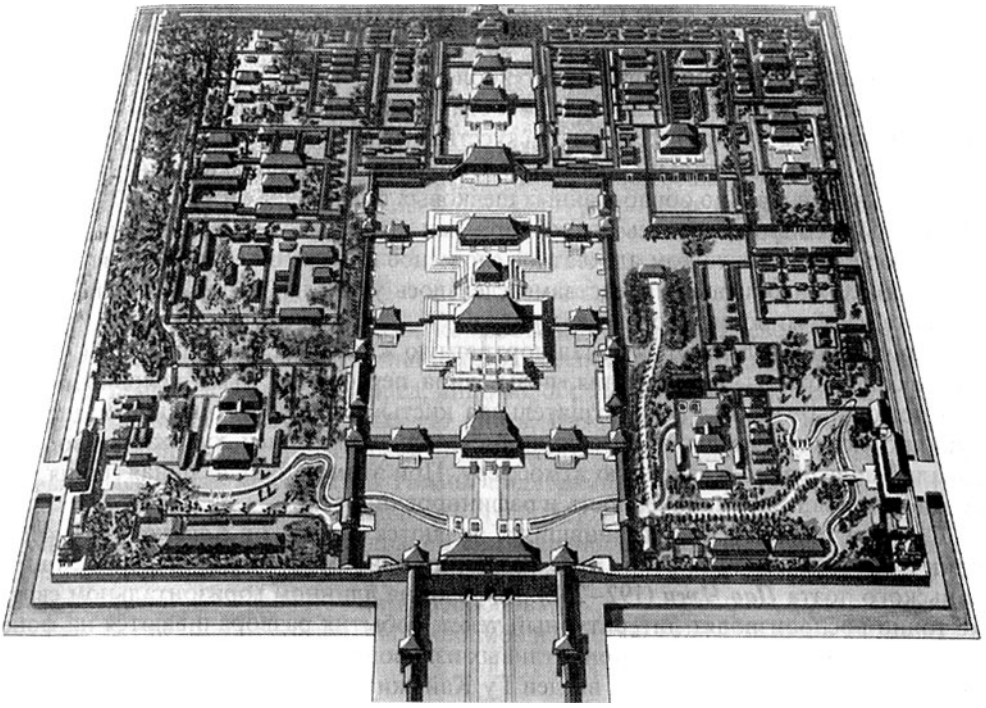
Обнесеный массивными стенами столичный город был ориентирован по оси север - юг и делился центральной магистралью на две части, в каждой из которых пролегало десять 7-километровых улиц, а с востока на запад - четырнадцать длиной по 9 км; улицы завершались мощными крепостными воротами. Ядром столицы служил Запретный город, отождествлявшийся с центром мироздания. Он состоял из вереницы просторных площадей, рассчитанных на торжественные шествия, многочисленных приемных павильонов, парадных и жилых покоев императора, тенистых садов и водоемов. Рядом располагался Императорский город с административными зданиями и резиденциями высших сановников. К востоку и западу от центральной оси находились торговые и монастырские кварталы. Дворцы, рынки, храмы и пагоды были отделены от жилых кварталов высокими стенами и составляли Внутренний город. По районам проживания регламентировался и внешний вид зданий: монастырские и дворцовые сооружения возводились на каменных платформах и были ярко разукрашены, в то время как ординарные дома в жилых кварталах строились одноэтажными, были лишены украшений, скромны по цвету и имели не более трех пролетов между столбами на фасадной стороне.



«Железная пагода» близ Кайфына

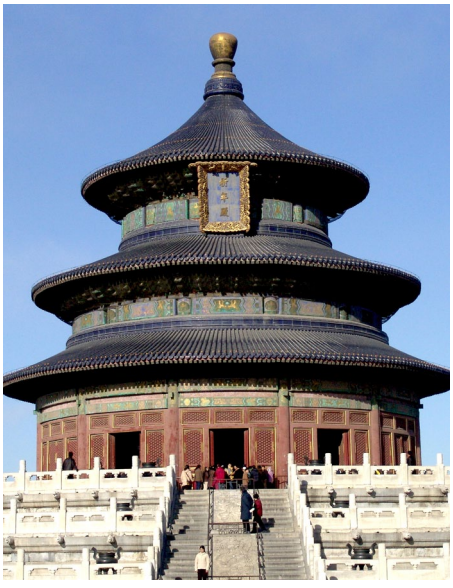
Наибольший размах светское зодчество получило в Пекине, ставшем столицей с 1421 г., во времена правления династии Мин.

Выстроенный по образцу прежних столиц, Пекин возводился как парадный дворцовый комплекс. Главным ансамблем Пекина являлся расположенный в центре Внутреннего города монументальный императорский дворец, так называемый Главный парадный павильон *Тайхэдянь* - Зал высшей гармонии, предназначенный для государственных церемоний. Он воплощал характерные особенности китайского зодчества - соединение многоступенчатого белого каменного цоколя, ярких колонн, массивных золотистых черепичных крыш.



Запретный город. Общий вид

Пространственный размах и звучность цветовых сочетаний ощущаются и в храмовом строительстве, где каждый храм символически отождествляется со Вселенной. Наиболее крупным храмовым ансамблем является *храм Неба* в южной части Внешнего города. Три террасы круглой формы, окруженные прямоугольными мраморными балюстрадами, лежат одна на другой и служат основанием для каменного жертвенника. Квадратные в плане стены символизируют землю; круглые здания храмов -знак неба. Эти простые знаки, беспрерывно варьируясь, вместе с остроконечными синими крышами как бы обозначают беспрерывный круговорот движения стихий.



Храм Неба. Пекин

Особым видом искусства стало создание ландшафтных садов, где мир естественной природы с ее деревьями, мхами, горами и водоемами сочетался с архитектурным замыслом зодчего. Они являются примером идеальной гармонии природы и сооружений. На берегах и островах озер возникали живописные беседки и павильоны, предназначавшиеся для созерцания пейзажей.

КИТАЙСКАЯ ЖИВОПИСЬ

Пантеистическое мировосприятие наиболее полно и ярко выразилось в живописи, возникшей в качестве иллюстраций к стихотворным произведениям и ставшей ведущим жанром изобразительного искусства Китая. Картины имели форму вертикальных и горизонтальных свитков. Они писались тушью и минеральными красками на специально обработанных шелковых полотнищах и бумаге. Живопись обязательно сопровождалась стихотворными строками. Стремление найти для изображенного художником адекватное словесное выражение, а поэтические строки выразить живописными средствами сделалось уникальной отличительной чертой китайской живописи во всех ее жанрах.

Жанр *женъ-у* («люди») включал портретную живопись, исторические и мифологические сюжеты- Композиция, позы, лица персонажей были условными, но при помощи техники *гун-би* («тщательная кисть»), предусматривающей детальную прорисовку одежды, причесок, примечательных мелочей, художники воссоздавали удивительно жизненную атмосферу. При этом гибкая изящная линия рисунка придавала ему утонченность и рафинированность.

Самыми ранними из сохранившихся являются свитки ***Гу Кайчжи*** (344-406), один из которых - «Фея реки Ло» - создан по одноименной оде прославленного ханьского поэта ***Цао Чжи*** (192-232). Рисунки на длинном горизонтальном свитке точно воспроизводят литературный текст; события разворачиваются на фоне причудливых очертаний гор, прихотливых извивов воды, деревьев и фестончатых облаков. Пейзаж впервые был введен Гу Кайчжи в живопись в качестве фона и был выполнен в изысканном зеленом цвете различных оттенков.

Первая сцена рассказывает о князе, увидевшем на вершине горы прекрасную фею реки Ло, госпожу Ми, нежный и трепетный облик которой поразил его воображение:

Прекрасный этот облик вот какой:
Легко, как лебедь вспуганный, парит,
А гибкостью - летающий дракон!
Осенней хризантемы в ней покой,
Весенняя сосна не так пышна!
Видна же неотчетливо, как сон...
Как месяц, но за облачком она...
Свежо сверкает пламя красоты,
Как лотос из зеленой тени вод...
Как выточены плечи красоты!
Как тонко талия округлена!
Стан - сверток шелка белого точь-в-точь...
Затылок хрупок, шея так стройна!
Прозрачна кожа, призрачны черты!
Прическа взбита очень высоко,
Длина ее изогнутых бровей
И тонкость изумительны! Глаза
Блестят великолепно - звезд живей!
Покой царит на яшмовом лице,
И жесты благородны. Простота,
Непринужденность, ласковость манер
Пленяют, очаровывают мир...
Я был пленен воздушной красотой,
И сердце трепетало тяжело.

Последующие сцены повествуют о том, как фея одарила князя любовью и, охваченный вихрем кружащихся в воздухе невесомых призрачных духов, он забыл о покое:

...Воспела фея вечную любовь...
Была протяжна песня и грустна.
И много духов собралось толпою,
Слетаясь и маня своих подруг:
Одни играли в чистых струях вод,
Другие облетали островок,
Светящиеся смутно жемчуга
Сбирали чередой за духом дух...
...Легчайшая стопа на зыби волн...
В пыли алмазной кружевной чулок...
Движенья не такие, как у нас:
Идут или стоят - нельзя сказать,
Летят, или скользят, или текут?
Иль заново всплывают всякий раз?
Опаснейшие кручи обогнув,
Исчезнув, - остаются тут как тут!
Оглянутся - из глаз струится свет.
Дыханье - запах диких орхидей...
Растаявшие сладко на устах,
Но не произнесенные слова...
Походка же не та, что у людей! -
И взором я ловил их тонкий след...
О пище плоть моя забыла!

Заключительная сцена свитка, повествующая о неизбежном расставании человека и духа, преисполнена щемящей грусти, трагического лиризма и вместе с тем необычайно динамична.

И ровно - с головою голова,
Шесть вьющихся драконов повезли
Почтительно и плавно экипаж...
И вот, перевалив за Южный кряж,
Кортеж как бы затмился и затих...
Внезапно оглянулась фея Ло:
Вновь тянется она к моей душе!
Вот вытянула шею и глядит!
Вот алыми устами шевелит,
Желая непременно рассказать
О том, что могут дух и человек
Между собой общаться иногда!
Есть правила, как ладить эту связь...
Зачем же разлучаемся навек?
Зачем не знались в юные года?

Эта последняя картинка на свитке необычайно хороша: невесомая и бесплотная фигурка феи, окутанная длинными развевающимися одеждами, скользит по волнам; тело ее устремлено вперед, лицо же обращено туда, где, отделенный речным потоком, остался любимый ею князь. Едва уловимые, ритмически повторяющиеся линии силуэта феи реки Ло передают стремительность полета, а переливы изысканной зеленоватой гаммы подчеркивают ее хрупкую одухотворенность. Для усиления выразительности чуда художник обратился к излюбленной символике: парящий зеленый дракон символизировал дождь, золотой ворон, источающий сияние, - солнце, кружащиеся в воздухе юань-ян, мандаринские уточки-неразлучницы, - нерасторжимую любовь.

Так же органично соединены живопись на шелке ***Тхао Ше-пенга*** «Девушка и лань» и поэзия Цао Чжи:

Где-то в южной стране эта девушка скромно живет,
И лицо у нее схоже с персиком нежным и сливой.
Утром бродит она у Чандзяна стремительных вод,
А у берега Сян выбирает ночлег сиротливый.
Только люди вокруг равнодушны к ее красоте,
Для кого же тогда улыбаться открыто и ясно?
А короткая жизнь приближается к горькой черте.
Увядает краса - и она разрушенью подвластна.



***Тхао Ше-пенг*.** **Девшука и лань**



Чоу Ин. **Поэма о покинутой жене. Фрагмент свитка**

Поэтическое осмысление литературного сюжета с помощью особой тщательной манеры письма и изысканных цветовых сочетаний необычайно гармонично передано в свитке «Поэма о покинутой жене» ***Чоу Ина*** (1500-1560). Чоу Ин с большим лиризмом и мягкостью раскрывает тему грусти, интимных переживаний женщины, сумевшей своим литературным дарованием вернуть покинувшего ее мужа. Тема свитка созвучна лирике прославленной сунской поэтессы ***Ли Цин-чжао*** (1084—1151?), мотивы разлуки и тоски в которой занимают основное место:

Расплавленное золото заката
И яшма лучезарных облаков...
Не вместе ты со мною как когда-то
Ты в этот вечер где-то далеко.
Дымятся ветки опушенной ивы,
И звуки флейты грустные слышны,
Поет она про увяданье сливы, -
О, таинства извечные весны!
Удался Юаньсяо[2] тих и светел, -
Принес он радость первого тепла,
Но разве не подует снова ветер
И не нависнет дождевая мгла?
Друзья по песням и вину гурьбою
Пришли за мной. Коляска ждет давно.
Хочу я быть
Наедине с тобою,
Мне не нужны ни песни, ни вино...
Да, все прошло. И вот краса увяла.
От бури жизни - иней на висках.
И не манит уж больше, как бывало,
В ночных прогулках радости искать.
Мне лучше в стороне,
Вдали от всех,
За занавеской слышать
Чей-то смех!

На свитке в определенной последовательности располагаются жанровые сцены, изображающие, как покинутая жена вышивает стихи на шелке, как отдает их почтительно склонившемуся слуге, как муж в присутствии второй жены с восторгом читает стихи, после чего возвращается к первой.

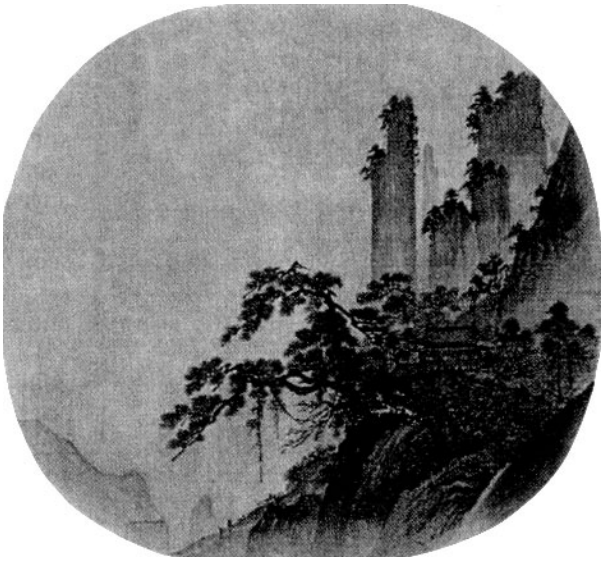
Без связи с поэзией не создавались даже портреты анахоретов, ученых, чиновников. Лица и фигуры изображались почти всегда неподвижными, безучастными ко всему суетному и преходящему, погруженными в свой внутренний мир. Писались они с использованием рисунков, где были обозначены кости лица. Такая физиомантия влекла за собой схематичность душевного состояния. Вместе с тем образ всегда был преисполнен значительности и блестящего психологизма благодаря живописной *лессировке*[1] и поэтической характеристике, такой, к примеру, как в стихах циньского поэта ***Тао Юань-мина*** (365-427):

Далеко на востоке живет благородный ученый,
И одет он всегда в неприглядное, рваное платье,
И из дней тридцати только девять встречается с пищей,
И лет десять, не меньше, он носит бессменную шапку.
Горше этой нужды не бывает, наверно, на свете,
А ему хоть бы что - так приветлив на вид он и весел.
Я, конечно, стремлюсь повидать человека такого.
И пошел я с утра через реки и через заставы.
Вижу - темные сосны, сжимая друг друга, теснятся.
Вижу - белые тучи над самою кровлей ночуют.
А ученому ясно, зачем я его навещаю.
Сразу цииь он берет, для меня ударяет по струнам.
Первой песней своей - «Журавлем расстающимся» -тронул
И уже ко второй, где «луань одинок», переходит...
Я хотел бы остаться пожить у тебя, государь мой,
Прямо с этого дня до холодного времени года!

[1] *Лессировка* - гонкие прозрачные или полупрозрачные слои красок, наносимые на просохший слой масляной живописи для обогащения колорита.

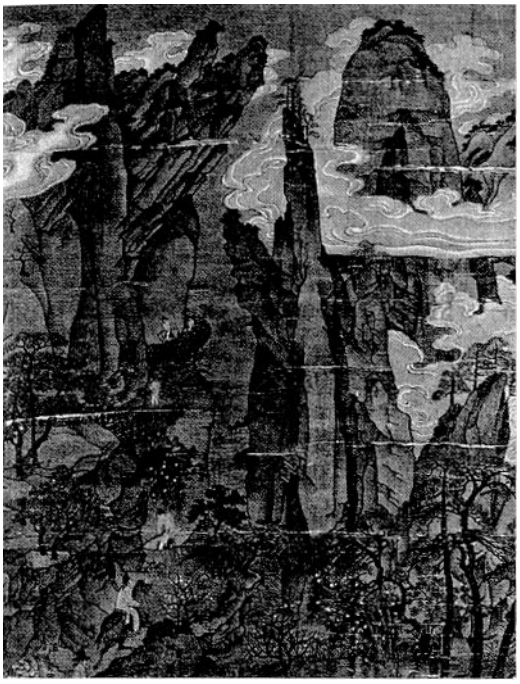
[2] *Юаньсяо* - пятнадцатый день первого месяца весны.

Созерцательное мироощущение предполагало полное слияние с природой, и неслучайно центральное место в китайском искусстве, особенно в танский и сунский периоды, занял пейзаж *шань-шуй* («горы-воды»). Если он имел повествовательный характер (отражал повседневные дела крестьян, развлечения знати, высокомудрые занятия ученых и чиновников), то писался в манере гун-би яркими синими, зелеными, белыми красками, с прорисовкой деталей и обилием позолоты. Пейзажи настроения выполнялись тушью в манере *сеи* (живопись идеи») только черным и белым цветом. При этом объектом изображения становился не реальный пейзаж, а «символический», со скрытым смыслом. Горы, к примеру, выражали творческое мужское начало «Ян», вода - пассивное женское начало «Инь», сосны символизировали долголетие, бамбуковый лист, трепещущий на ветру, -стойкость и несгибаемый дух, дикая слива была аллегорией зимы, пион - весны, лотос - лета, хризантема - осени. Уже сами названия картин свидетельствовали о своеобразии жанра: «Вечерний звон далекого храма», «Весною озеро Сиху совсем не то, что в другие времена года», «Цветы груши во дворе задумались о нас». Такой пейзаж писался по памяти и представлял собой так же, как и в жанре жень-у, настоящий сплав поэзии и живописи. Примером могут служить живописный лист неизвестного художника «Горные пики» и поэтические строки зачинателя жанра «стихов о горах и водах» ***Сё Лин-юня*** (385-433):



***Неизвестный художник*. Горные пики**

Обезьяны кричат. Час рассвета уже недалек,
Но в безмолвных долинах никак не рассеется мрак.
У подошвы горы собирается легкий дымок,
И роса на цветах все еще не заблещет никак.
Над обрывом кружит и змеится тропинка моя,
Уносясь по отвесным уступам к вершине хребта.
Вброд иду по ручью, поднимая одежды края,
Забираюсь все выше и выше по бревнам моста.
Острова на реке... то накатит волна, то уйдет,
Я плыву по потоку, любуясь изгибом волны.
По глубоким затонам трава водяная растет,
А озерный камыш - вдалеке от большой глубины...
Орхидея в руке: вспоминаю далеких друзей,
Рву цветы конопли, о тоске не сказав никому.
Просыпаются чувства в душе восхищенной моей,
Как чудесно вокруг, но зачем это мне одному?!
Я на горы смотрю, забывая о мире людском.
Прозревает душа и не помнит уже ни о ком...



***Ван Вэй*. Путники в горах**

Главным в пейзаже настроения являлась передача безбрежных просторов и свето-воздушной среды, что достигалось благодаря крайне высокой точке зрения и изображению нескольких планов, поднятых один над другим. Грандиозный, почти космический образ природы создавал в своих полотнах один из выдающихся китайских художников танского периода - ***Ван Вэй*** (699 или 701 -759 или 651). Черной тушью он прорисовывал линии переднего плана, делая их более четкими и графичными, а мягкими размывками - очертания предметов второго плана, создавая иллюзию влажной дымки, окутывающей горы. Эта техника позволяла ему передавать множество различных нюансов в природе: туман, стылую воду в зарослях ивняка и даже умиротворяющую тишину сумеречных равнин. Ван Вэй наделял пейзаж особой поэтичностью, и недаром говорили, что в таких картинах, как у него, царит поэзия, а в стихах заключена живопись, как, например, в картине «Путники в горах»:

Весь день моросило в пустынных горах дотемна.
Небесная глубь вечерней прохладой полна.
Средь хвои сосновой слепит-блистает луна.
Прозрачно бежит по камням ручьевая волна.
Бамбук зашумел - возвращаются прачки с реки.
Лотос качнулся - рыбачьи плывут челноки.
Хоть вешний давно отлетел аромат травяной»
Хочу, чтобы вы остались на осень со мной.

Ван Вэй достигал максимального обобщения путем масштабного сопоставления всех элементов пейзажа:

Далекие фигуры - все без ртов,
Далекие деревья - без ветвей,
Далекие вершины - без камней,
Далекие теченья - без волны,
Они - в высотах с тучами равны.

Еще более обобщенными, но зримо передающими грандиозное пространство являлись пейзажи сунского мастера ***Го Си*** (ок. 1020 - ок. 1090). Мастерски сопоставляя различные планы и масштабы, используя размывки и графический линейный ритм, намеренно срезая верхний и нижний края свитка, Го Си обозначал глубину и отдаленность предметов. На горизонтальном свитке «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами» неясные очертания гор вырастают словно из тумана, отодвигающего их на огромное расстояние от четких силуэтов сосен переднего плана. Го Си превращал самый скромный мотив в глубокое и значительное про-



***Го Си*. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами**

ведение, в котором находили отражение поэтические строки, написанные, к примеру, ***Цзо Сы*** (232-300):

Ветер осенний, все холодней на ветру -
Белые росы инеем станут к утру.
Слабые ветви вечером стужа скует,
Падают листья ночи и дни напролет.,.
За занавеску выгляну в маленький сад:
Дикие гуси в утреннем небе кричат,
К дальним просторам дух устремляется мой -
Дни коротаю в комнатке этой пустой.
Стар я скитаться вечно в чужой стороне.
Сумерки года... боль и досада во мне.

Кроме изображения грандиозных ландшафтов, величавых просторов, полных эпического величия, в китайской живописи был распространен камерный пейзаж, воспевающий тихую, нежную природу, простую и даже будничную. Очаровательные камерные пейзажи, созвучные печальным лирическим зарисовкам танских и сунских поэтов, писал ***Ма Юань*** (ок. 1170-1240). Настроение тихой грусти проявилось в монохромном свитке «Одинокий рыбак на реке в холодную погоду», где природа словно растворилась в ровной пелене тумана. Горы, берега, деревья, даже небо слились с мглистой дымкой, и лишь одинокая маленькая лодка с безмолвной фигурой рыбака мерно покачивается на водной поверхности, едва обозначенной волнистыми штрихами. Тем же настроением одиночества и печали пронизаны стихи танского поэта ***Лю Цзун-юаня*** (773-819):

Вздымается тысяча гор -
а птицы над ними летать перестали,
Лежат десять тысяч дорог -
но только следов на них больше не видно,



***Ма Юань*. Одинокий рыбак в холодную погоду. Фрагмент свитка**

Лишь в лодочке старый рыбак
в бамбуковой шляпе, в плаще из соломы
Согнулся, закинув крючок,
а снег все идет, и река холодеет.



***Ма Юань*. Лунная ночь. Фрагмент свитка**

Возвышенное и немного грустное настроение рождает свиток Ма Юаня «Лунная ночь», где вдохновенный поэт созерцает луну сквозь ветви нависшей над ним старой сосны. Тема созерцательного покоя получила отзвук в восхитительных строках одного из величайших поэтов сунской эпохи - ***Оуяна Сю*** (1007-1072):

Над ивами гремит весенний гром,
От капель дождевых вскипает пруд,
Высокий лотос никнет под дождем,
И шелест мокрых листьев слышен тут.
В беседку льется тонкий аромат,
Дождь перестал, и туч на небе нет,
Но маленькая башенка-квадрат
От взора заслонила звездный свет.
Хорошо у перил. Ночь темна. Тишина,
Дожидаюсь - скорее взошла бы луна.
Вот ласточка заблудшая кружит,
Уселась на узорчатый карниз.
Нет ветра, и циновка не дрожит.
Поднявшись, месяц долго смотрит вниз.
Под ним зеркальная застыла гладь
Притихшего безмолвного пруда,
Ни шороха, ни всплеска не слыхать,
Блестит кристально чистая вода.
А месяц похож на изогнутый нож.
Блестит на подушке забытая брошь...

Всеми средствами Ма Юань стремился передать в своих пейзажах ощущение безграничного простора; художник предпо-

читал вертикальную и асимметричную композицию; путем широких размытых мазков туши на шелковом фоне он добивался изображения пропитанной влагой воздушной среды. Так, в «Лунной ночи» все немногочисленные предметы расположены в левом углу, и только темные ветви сосны с ажурной хвоей, пересекающие свиток по диагонали, диск луны и небольшой холм, чернеющий внизу картины, уравновешивают изображение и придают ему особую воздушность и пространственность.

Наряду с пейзажем в сунскую эпоху приобрела большую популярность живопись *хуа-няо* («цветы-птицы»). Хуа-няо воплощала философскую идею «великого в малом», когда из мира едесяти тысяч вещей» выбиралась одна (один цветок, одна птица), воспринимавшаяся как часть Вселенной и получавшая универсальную значимость. В жанре хуа-няо обозначились два направления. Первое отличалось прорисовкой мельчайших деталей, красочностью и виртуозным изображением глаза: на глаз наносили капельку прозрачного лака, чтобы придать живость взгляду. Ветка цветущей сливы - и на ней готовая вспорхнуть легкая и пушистая тонконогая птица; сидящий на ветке цветущего гибискуса пестрый фазан, красные перышки на грудке которого созвучны пурпурным бутонам китайской розы (см. цв. вкл.); роскошные, лопнувшие от созревших зерен сиреневые плоды граната и грациозная сливочно-розовая иволга с гусеницей в клюве - вот некоторые из бесчисленного множества сюжетов сунских картин хуа-няо. Такую картину художник обязательно наделял поэтическим текстом, усиливая значимость изображения синтезом живописи, поэзии и изысканной иероглифики.

Например, шелковый свиток «Иволга на гранатовом дереве» и стихи прославленного поэта танской поры ***Ли Бо*** (701-762):

У соседки моей под восточным окном
Разгорелись гранаты в луче золотом.
Пусть коралл отразится в зеленой воде -
Но ему не сравниться с гранатом нигде.
Столь душистых ветвей не отыщешь вовек -
В них прелестные иволги ищут ночлег.
Как хотел бы я стать хоть одной из ветвей,
Чтоб касаться одежды соседки моей.
Пусть я знаю, что нет мне надежды теперь, -
Но я все же гляжу на закрытую дверь.

Второе направление жанра «цветы-птицы» было созвучно пейзажной живописи настроения и тяготело к философскому обобщению. Основная задача этих картин состояла не столько в передаче внешнего облика, сколько в выражении общих мировоззренческих проблем. Одной из уникальных картин этого направления, в которой отразилось фундаментальное для китайской мысли понятие Великой Пустоты и покоя духовного прозрения как цели пути дао к вечности и бесконечности, является картина ***Му Ци*** (1181 -1239) «Птица багэ на старой сосне».

Большая птица, вцепившаяся тонкими сильными лапками в кору ствола старой сосны, нависает над пустотой. Пятнышком глаза она всматривается в открывающуюся перед ней бездну и сжимается в черный взъерошенный комок. Ветка сосны, свисающая сверху,жесткая и сухая, усугубляет ощущение холода, тоскливого одиночества. Фигурка птицы окружена враждебной пустотой, стылой, словно колкие иглы сосны.

Сюжет звучит как заданная тема: пустота, заглатывающая все сущее, являющаяся необозримым экраном «тела дао», - это единственное, чего нет и что остается вечно. Но картина «Птица багэ на старой сосне», подобно всей китайской жи-



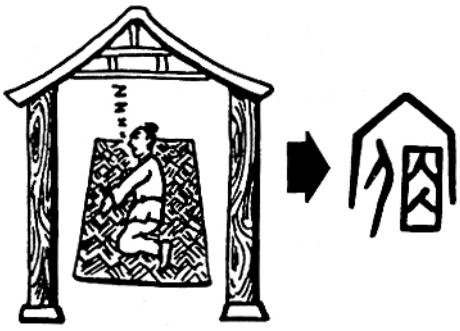
***Му Ци*. Птица багэ на старой сосне**

вописи сеи, многопланова. Представляется, что переданное в ней состояние напряженной неподвижности может толковаться и как собранность, готовность к активному движению, необычайно живо описанная в стихах танского поэта ***Ду Фу*** (712-770):

С белого шелка вздымаются ветер и холод -
Так этот сокол искусной рукой нарисован,
Смотрит насупившись, словно дикарь невеселый,
Плечи приподнял - за птицей рвануться готов он.
Кажется, крикнешь, чтоб он полетел за добычей,
И отзовется тотчас же душа боевая.
Скоро ль он бросится в битву за полчище птичье,
Кровью и перьями ровную степь покрывая?

Не меньшую эстетическую значимость, чем живопись и содержание поэтического текста, имели гармония линий и ритм иероглифических знаков. Иероглифы рождались из пиктограмм - схематичного изображения реальных предметов. Таким образом, начертанный иероглиф, превратившись в абстрактную графическую форму, должен был напоминать какое-либо естественное движение или предмет в движении. Неслучайно китайские каллиграфы называют свои характерные графические линии то «падающим камнем», то «гнилым стволом старого дерева», а иероглифическая каллиграфия сравнивается с искусством танца и исполняется только кистью, как бы танцующей по бумаге, В качестве примера можно предложить иероглиф «су», означающий «совместное проживание», «общежитие».

Пиктограмма изображала человека, лежащего на циновке под крышей, В ходе эволюции сложился иероглиф, верхние горизонтали которого означали крышу, левая вертикаль - лежащего человека, фрагмент справа прочитывался буквально как «сто человек под одной крышей».



Китайские иероглифы

Классическим произведением китайского изобразительного искусства, где каллиграфия занимает ведущее место, является надпись-картина танского художника ***Сыма Фа*** (765-829) «Черепаха, изгоняющая демонов» - «Доу гуй ао». Иероглиф *гуй* (демон) изображен в виде колченогого уродливого существа, спасающегося от летящего за ним по воздуху волшебного посоха-жезла, при помощи которого художник передал смысл иероглифа *доу*, обозначающего борьбу. Черепаха (*ао*) служит воплощением самой неподвижности и невозмутимости, но именно она вы-

звала и полет посоха, и поспешное бегство изгоняемого демона. При этом форма иероглифов не нарушена и сохраняет смысл, а предметное сходство угадывается лишь в каллиграфической манере начертания знака. Надпись была перенесена мастерами-резчиками на надгробную стелу, основанием для которой служила огромная каменная черепаха -символ вечной жизни, страж могил. Таким образом было достигнуто гениальное единство иероглифической надписи, где стремительный полет демона уравновешивался неподвижностью черепахи, и архитектурной законченности стелы, поставленной на спину тяжелого каменного монолита.



«Черепаха, изгоняющая демонов». Китайские иероглифы

Поскольку китайское общественное сознание на протяжении тысячелетий воспринимало иероглифы как образец прекрасного и соразмерного во всем, возникла постоянная взаимосвязь между каллиграфией и искусствами. Каллиграфия оказала влияние на китайский театр, где каллиграфическими надписями украшают сцену, а графические черты в гриме имеют условный смысл, подобно иероглифам, отмечая злодея, его жертву, благородного мужа или предателя.

В архитектуре иероглифы послужили эстетическим образцом, определившим национальные формы зданий. Причудливая форма кровли, получившая в китайских дворцах и храмах изящный изгиб, соответствует начертанию иероглифа «ши» (дом). Сама структура, формы и пропорции зданий соотносились с каллиграфическим изображением иероглифа на бумаге: китайская постройка опирается на вертикальные столбы, стены между которыми не являются несущими элементами конструкции, а балки и опорные стойки крыши не маскируются потолком, что напоминает каллиграфически написанный иероглиф. Оконные проемы в домах заполнялись ажурными резными деревянными переплетами, в основу рисунка которых был положен, к примеру, иероглиф, означающий счастье или долголетие.

В художественной культуре Китая наряду с архитектурой и живописью значительное место всегда занимала декоративно-прикладное искусство (резьба по камню, дереву, кости, производство фарфора, вышивка), которое приобрело в периоды Мин (1368-1644) и Цин (1644-1911) ведущее значение. В VII-X вв. на декоративные формы решающее воздействие оказала монументальная скульптура, в X-XIV вв. - живопись, а с XV в. - ландшафтная архитектура.

Одним из главных видов декоративно-прикладного искусства стал фарфор. Керамика танского периода покрывалась однотонной серо-голубой или трехцветной глазурью с интенсивными пятнами бирюзовых, зеленых, янтарно-желтых тонов. В XI-XIII вв. керамика стала значительно разнообразнее по формам и изысканнее по сочетаниям тонов. Наиболее распространенными изделиями сунского периода были сосуды, покрытые серо-голубыми и серо-зелеными глазурями. По цвету они напоминали нефрит, а по формам - древнюю бронзовую утварь. Появление новых красителей - кобальта, красной глазури и трехцветных свинцовых глазурей обеспечило многоцветность, яркость и декоративную нарядность фарфоровых изделий XV в. Особого расцвета производство фарфора достигло в цинское время, когда вазы и блюда черного цвета, расписанные звучными, сверкающими красками, уподоблялись своеобразным картинам, на которых изображались цветы, птицы, пейзажи, жанровые сцены. В период Мин получила распространение техника перегородчатых и расписных эмалей: узор состоял из расположенных по голубому фону красных цветов с вкраплением желтого и зеленого; тонкая проволочная сетка, составляющая основу узора, мерцала золотыми жил-

ками. В XV-XIX вв. совершенствовалось мастерство в изготовлении изделий из красного резного лака: шкатулок, ширм, столов, шкафов, императорских тронов. Рельефы, вырезанные в лаке, покрывая предмет сплошным многослойным узором, создавали богатую и мягкую светотеневую игру. Расписными лаками украшались мебель, музыкальные инструменты, посуда. Черный лак, нанесенный на левкас и расписанный по вырезанным узорам красками нежных зеленых, голубых, розовых тонов и золотом, инкрустированный перламутром и костью, придавал изделиям большую изысканность.

* * *

Главными особенностями искусства Китая являются эзотеризм и консерватизм. Формы животного и растительного мира, своеобразные очертания гор развили у китайцев оригинальный, изящный вкус, а пантеистическое мышление, соединившись с рационализмом и традиционностью уклада жизни, породило удивительную устойчивость форм в архитектуре и живописи.

В изобразительном искусстве важное значение имело соединение живописи и каллиграфии: ритм каллиграфического почерка и живописного мазка был единым; поэтическая надпись дополняла и расшифровывала смысл живописи. Подобный художественный синтез, не свойственный другим культурам, обусловил вневременной характер поэзии и живописи, их современное звучание. Формы и сюжеты китайской архитектуры и живописи оказались востребованы восточными и европейскими художественными культурами в различные периоды их развития.

Контрольные вопросы и задания

1. Объясните, каким образом пантеистическое восприятие китайцев проявилось в градостроительстве и архитектуре.
2. Расскажите о жанрах китайской живописи.
3. Каким образом в пейзажах настроения соединены поэзия, живопись и каллиграфия?
4. Объясните, как эстетика Пустоты в китайском искусстве проявляется в жанре хуа-няо.
5. Расскажите о роли иероглифов в китайской культуре.

ЯПОНИЯ

На характер японской культуры решающее влияние оказало географическое положение страны: Япония расположена на островах Тихого океана и подвержена тайфунам и мощным землетрясениям. Поэтому отличительными чертами японской архитектуры и изобразительного искусства стали лаконизм и простота.

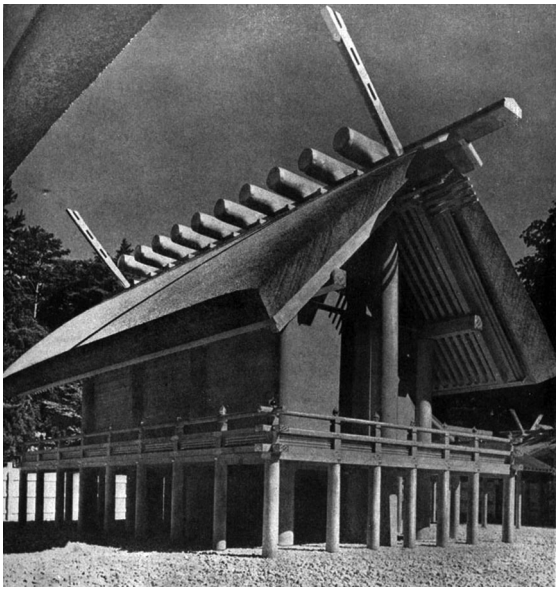
Другим важнейшим фактором, оказавшим влияние на японскую культуру, стала мифология *синто* («путь (учение) богов»), основу которой составили представления о коми - духах природы, не имеющих зримого облика. В отличие от пантеизма японский синтоизм предусматривал не обожествление природы в целом, а преклонение перед конкретными духами скал, деревьев, водоемов, трав и цветов. *Синтоизм* обусловил появление особой эстетики, в которой ценилась естественная красота материала и незавершенность формы.

Характерный для Востока замедленный темп общественного развития, имевшего только две стадии - первобытно-общинную и феодальную, обусловил хронологическое деление истории культуры Японии на два крупных периода. Эпоха первобытно-общинного строя умещается в период с IV тысячелетия до н.э. по VI в. н.э. и включает в себя культуры Дзёмон, Яёй и Кофун. В стадии феодализма, начавшейся с середины VI в., выделяются три основных этапа: раннее Средневековье хронологически охватывает период с VII по XII в, и совпадает с культурными эпохами Нара и Хэйан; зрелое Средневековье - это XII-XVII вв. и культуры Камакура и Муромати; позднее Средневековье датируется первой третью XVII -концом XIX или серединой XX в. и связывается с развитием культуры Эдо.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШЕГО ПЕРИОДА (IV тысячелетие до н. э, - VI в. н.э.)

Древнейший период в развитии японской культуры начинается с IV-I тысячелетий до н.э. и называется *Дзёмон* - «след веревки». Название связано с распространением в этот период глиняных ритуальных горшков, декор на которые наносился при помощи травяной веревки, выгоравшей при обжиге и оставлявшей глубокий след в керамике. Отверстия и углубления создавали активную игру светотени, придавая глиняной массе подвижность и олицетворяя мощь природы. Со временем стилизованные пики гор, крутые завитки морских волн, зигзаги молний, знаки солнца и луны сменил экспрессивный орнамент: гримасничающие лица, звериные морды, извивающиеся змеи и драконы. К периоду Дзёмон относятся также глиняные статуэтки, изображающие богинь плодородия с огромными глазами типа «снежных очков», каменные фигурки, напоминающие инопланетян, с треугольным туловищем и круглой головой.

В V в. до н.э. - IV в. н.э. в результате переселения на Японские острова земледельческих племен, занимавшихся разведением риса, появилась культура *Яёй*. Сложные ритуальные обряды, посвященные богине плодородия, потребовали строительства храмов-амбаров и литья бронзовых колоколов - *дотаку*, покрытых магическими знаками. Амбар воспринимался как жилище богини и являлся наиболее рациональным в условиях влажного климата, сильных ветров и постоянных землетрясений типом деревянной постройки. Он представлял собой глухой



Святилище храмового ансамбля. Исэ

прямоугольный объем, сложенный из бревен, поднятый на столбах и окруженный невысокой галереей; массивная крыша из прессованной коры кипарисового дерева нависала над глухими стенами. Входить внутрь разрешалось только верховному жрецу, функции которого исполнял сам император. Считалось, что синтоистские божества населяют не только храм, но и окружающее его пространство. Поэтому в большом дворе перед храмом совершались мистерии «первого колоса», связанные с легендой о нисхождении Ниниги, принесшего людям рисовый колос, сорванный со священного поля богов, и положившего начало правлению «потомков неба», т.е. императоров.

В японской мифологии отсутствует единый творец мироздания. Самопроизвольное установление порядка сопровождалось появлением богов-ками, не имеющих пола и каких-либо внешних признаков. Бог обильных облаков над равнинами, бог всплывающей грязи, богиня осаждающегося песка, которые «были каждый сам по себе и не дали себя увидеть», предшествовали Идзанаки и Идзанами, имеющих антропоморфный облик и обладающих способностью рождать других богов. Мешая воду копьем, они обратили жидкую, наподобие плавающего жира, землю в твердь, а затем породили богов-духов земли и кровли, ветра и моря, гор и деревьев, равнин и туманов в ущельях. Согласно мифу, Идзанами удалилась в царство мертвых, став божеством подземной страны и олицетворением темных сил. Идзанаки, представляющий светлые силы, произвел на свет трех главных богов, совершая обряд очищения после возвращения из страны мертвых. Рожденная из капель воды, омывших его левый глаз, Аматэрасу, как старшая дочь, получила во владение «равнину высокого неба» и стала богиней солнца и плодородия, главой пантеона синтоистских богов и прародительницей японских императоров. Богом луны, получившим в управление царство ночи, стал Цукуёми, рожденный из воды, омывшей правый глаз Идзанаки. Третьим великим божеством, появившимся из воды, омывшей его нос, стал Сусаноо, бог ветра и водных просторов, владыка «равнины моря».

Как повествует легенда, внук Аматэрасу принц Ниниги, обожествленный предок японцев, сошел на землю, получив в подарок яшмовое ожерелье, зеркало и меч - символы священной власти японских императоров и японской культуры.

Выделение в мифах главного божества Аматэрасу совпало по времени с образованием первого государства Ямато, получившего в истории культуры название *Кофун* (IV - начало VI в.) - по сооружению гигантских императорских гробниц-курганов, имевших форму замочной скважины и напоминавших естественный зеленый холм, окруженный подковообразным водоемом. Тем самым подчеркивалось слияние с природой и преклонение перед ней. Особенностью оформления гробниц-курганов являлась ограда, состоявшая из глиняных статуэток *ханива* («глиняный круг»), представлявших собой фигурки домашних животных и боевых коней, а также различные типы человеческих фигур - жрецов, воинов, при-

дворных, слуг, музыкантов. Кроме того, в качестве ограды могли служить воинские щиты и мечи, архитектурные сооружения либо полые столбики-цилиндры. Пример кофуна - гробница императора Нантоку, построенная в начале V в., которая превосходит размерами пирамиду Хеопса в Египте, но в отличие от нее неотделима от окружающего ландшафта.

БУДДИЙСКОЕ ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ (ЭПОХА НАРА)

С середины VI в, начался этап развития средневековой культуры, связанный с распространением буддизма в Японии. Историки выделяют в нем две эпохи - *Асука* (первая половина VI - первая половина VII в.) и *Нара* (первая половина VII - конец VIII в.). Буддизм привнес в искусство созерцательное мироощущение и идею духовного подвига как главной движущей силы жизни. Первые монастыри были выстроены в традициях китайского зодчества с тяжелой изогнутой крышей, крепящейся при помощи сложной системы кронштейнов и покрытой серо-голубой черепицей, с красными лакированными колоннами, позолоченными металлическими деталями. Японский храм-монастырь состоял из нескольких, как правило семи, культовых сооружений, свободно расположенных внутри монастырской стены. К примеру, *храмовый комплекс Хорюдзи* (начало VII в.) имеет обширный двор, обнесенный глинобитной стеной с внешними воротами - Великими южными воротами; сразу за ними находятся внутренние ворота, от которых в обе стороны по периметру двора идет крытая галерея с асимметрично расположенными строениями: главным Золотым храмом - храмом для проповеди, колокольней, библиотекой, сокровищницей, пятиярусной пагодой. В планировке ансамбля Хорюдзи помимо асимметричного построения проявилась другая особенность национального зодчества - преобладание горизонтальной линии над вертикальной благодаря горизонталям далеко вынесенных кровель, как бы вторящих широкому пространству двора. Все храмы-монастыри строились из дерева, чтобы слиться с окружающей природой, став как бы ее рукотворной частью.



Сай-ин - Западный храм Хорюдзи

Наиболее полно черты нарской архитектуры выразились в *храмовом комплексе* VIII в. *Тодайдзи* - Великом восточном храме, предназначавшемся для пышных общегосударственных церемоний. Двухэтажные Южные ворота с пятью пролетами, колоннами для которых служили цельные стволы гигантских деревьев высотой до 21 м, являлись началом широкой центральной дороги, идущей к главному храму -50-метровому Золотому залу с двухъярусной кровлей, перекрывающей огромное пространство, свободно перетекающее в такой же огромный открытый двор.

Храмы нарского периода, являясь чудом строительного искусства, служили роскошным обрамлением колоссальных статуй Будды и других японских буддийских божеств.

Главной чертой японского буддийского пантеона стало слияние свойств буддийских и синтоистских божеств в одном лице, чему способствовало наличие множества будд. Будды и ботхисатвы соотносились с каким-либо божеством синтоизма. Так, к примеру, будда Вайрочана, свет которого проникает во все уголки бесконечного пространства, отождествлялся с богиней солнца Аматэрасу. Ботхисатва Авалокитешвара приобрел в Японии женский облик милосердной заступницы Канион, которая приходила на помощь женщине в образе женщины, к монаху - монаха и т.д. Ботхисатва Дзидзо отождествлялся с властителем царства мертвых Эммой и божеством дорог Досодзином, Последний считался покровителем детей и путников, мог воскрешать из мертвых и избавлять от страданий в аду.

Персонажи японской буддийской мифологии выступали в обличье святых, творящих чудеса, сохраняя при этом некоторые черты синтоистских шаманов и заклинателей. В связи с этим сложился особый иконографический канон, представлявший собой унифицированный язык символов, с помощью которого можно было передать разнообразные абстрактные понятия о мироздании, о добре и зле, о бесконечном. Так, например, статуи богини милосердия Каннон запечатлели ее восьмирукой и трехглазой: в руках она держала копье, четки, жемчужину, колесо закона, лассо или рыболовную снасть для извлечения душ грешников из мрака неведения; глаза были направлены в прошлое, настоящее и будущее; нимб в виде спиральных завитков олицетворял свет буддийской веры. Существовали также изображения тысячерукой (на самом деле кроме двух главных рук она имела по двадцать рук с правой и левой стороны) и одиннадцатиликой Каннон, иногда объединяемые в одной ипостаси. Каждой из тысячи рук она спасала грешника; три сострадательных лика были устремлены на добродетельных, три гневных - на порочных, три клыкастых побуждали встать на путь будды, один смеющийся лик олицетворял понимание тщеты мирской суеты, а внизу находился главный лик.



Большой Будда Асука. Храм Асука-дэра

VIII век стал периодом наивысшего расцвета японской пластики. По своим пропорциям нарекая скульптура была тождественна человеческой фигуре, но божественная суть образа подчеркивалась преувеличенными масштабами, а

также особой величавостью, которая выражалась в надменно поднятой голове, безразличном взгляде и идеальных чертах национального этнического типа. Расходящиеся дуги тонких бровей, миндалевидные узкие глаза с полуопущенными веками, прямой нос, плотно сжатые пухлые губы, круглый овал полного лица -такой образ Будды выражал японский идеал. И именно так выглядит признанный шедевр бронзовой скульптуры нарского периода Большой Будда - *Дайбуцу* из золотого храма Тодайдзи.

Наряду с различными иконографическими типами буддийской пластики в нарскую эпоху получили развитие скульптурный портрет и резные театральные маски, применявшиеся в храмовых ритуальных представлениях. Поскольку их надевали танцоры пантомимического театра, передающие действие через ритмику танца, маски различались в зависимости от жанра. Большие маски *гигаку*, закрывавшие не только лицо, но и часть головы, имели ярко выраженный гротесковый характер: преувеличенные размеры глаз, носа, рта, яркая раскраска были рассчитаны на восприятие с большого расстояния на открытом воздухе. Маски *бугаку* закрывали только лицо, имели отдельные подвижные детали и носили чисто символический характер. Маски *гёдо* предназначались для театрализованной церемонии и были наиболее статичными. По своим пластическим качествам они соответствовали скульптуре: гигаку - экспрессивным стражам-воинам, бугаку и гёдо - статуям ботхисатв.

Распространение буддизма в Японии, сопровождавшееся проникновением иероглифической письменности и китайских книг, обусловило возникновение литературных произведений, первым из которых стали «*Кодзики*» («Записи деяний древности»). В них отражены история страны, представления о богах и божественном происхождении японских императоров, описаны основные занятия и обычаи жителей разных областей. Ярким воплощением нарской культуры стала антология японской поэзии «*Манъёсю*» («Мириад листьев»), включившая народные и авторские песни V-VIII вв. Основная их тема - благоговейное отношение к природе, которая была в значительной мере идеализирована:

Вершины распростертых гор
Как будто белым полотном покрыты,
Иль, может быть,
Цветы расцветшей сливы
Их белизной заставили сверкать?

Значительное место в антологии заняли песни любви, связанные с земледельческими праздниками, обрядами сватовства и свадьбы. Они слагались как своеобразная перекличка между юношами и девушками:

Песня девушки

Когда бы знала, что любимый мой
Придет ко мне.
Везде в саду моем,
Покрытом только жалкою травой,
Рассыпала бы жемчуг дорогой!

Песня юноши

Зачем мне дом, где жемчуг дорогой
Рассыпан всюду,
Что мне жемчуга?
Пусть то лачуга, вся поросшая травой,
Лишь были б вместе мы, любимая моя!

Первым великим поэтом Японии, чьи песни вошли в «Манъёсю» стал *Какиномото Хитомаро* (вторая половина VII - начало VIII в.). Он был мастером философских стихотворений изящной формы, в которых прославлял красоту природы:

На полях, обращенных к востоку,
Мне видно, как блики сверкают
Восходящего солнца,
А назад оглянулся -
Удаляется месяц за горы.,.

КУЛЬТУРА ЭПОХИ ХЭЙАН

Кризис централизованного феодального государства и переход земли из рук государства в частное владение способствовали возникновению культурных очагов в провинциях, самым значительным из которых стал Хэйан-кё (современный Киото), давший наименование эпохе Хэйан (VIII-XII вв.). Особенность периода состояла в выдвижении на первый план сект эзотерического (тайного) буддизма, в первую очередь секты *Дзёдо* (букв. Чистая земля). Конечной целью человеческого существования объявлялась не нирвана - *сатори* а возрождение в западном раю Чистой земли, которой правит будда *Амида-нёрай*.

Согласно синтоистским представлениям о загробном мире различия между адом и раем не делалось, и каждый умерший, невзирая на его земные деяния, являлся объектом поклонения для потомков, вечно пребывая в стране мертвых царя Эммы. В учении Дзёдо местопребывание грешников и праведников были разделены. Образ Чистой земли, где растут благоуханные деревья и цветы, а в ароматных источниках вода по желанию купальщиков делается горячей или холодной, занял особое место в буддийской мифологии.

Приобщение к Чистой земле Амиды-нёрай было возможно еще при жизни человека через переживание красоты. В связи с этим искусство, как носитель идеи совершенства (самой важной в буддийской религии), стало играть ведущую роль. Присущее буддизму ощущение иллюзорности бытия и красоты как едва уловимого мгновения сформировало особый тип восприятия - *аварэ*, «вздох» восхищения перед внезапно открывшейся красотой, но с оттенком печали. Возникла особая хэйанская эстетика - *моно-но-аварэ* («грустное очарование вещей») - острое восприятие всеми органами чувств - зрением, слухом, обонянием и осязанием -природы и предметного мира.

Стремление запечатлеть наслаждение от созерцания ускользающей красоты, отразить «сокровенную прелесть видимого и слышимого мира» наиболее полно воплотилось в форме короткого лирического стихотворения - *танка* (пятистишия):

Как видно, ветер дует неумело:
Сверкая белизною, облака
Не уплывают вдаль...
Ах, эта горная вода, мчась с крутизны,
Сверкает белой пеной!
(Отикоти Мицунэ)

В конце IX в. была создана знаменитая повесть «*Исэ-моногатари*», своеобразный культурный кодекс эпохи. Ее автор и герой ***Аривара Нарихира*** (825-880) покидает из-за несчастной любви столицу и бежит в восточные земли. Но разлука с

блистательным хэйанским двором - средоточием культуры, интеллектуальной жизни и источником милостей становится для него тягостным испытанием:

Все дальше милая страна,
Что я оставил...
Чем дальше, тем желаннее она,
И с завистью смотрю, как белая волна
Бежит назад, к оставленному краю.

Эстетика «аварэ» пронизывает всю повесть, ставшую своеобразным «вздохом» с оттенком невысказанной грусти:

Как будто аромат душистой сливы
Мне сохранили эти рукава,
Лишь аромат...
Но не вернется та,
Кого люблю, о ком тоскую...

В не меньшей степени, чем танка, эстетика моно-но-аварэ затронула архитектурные формы. Исчезли открытый простор и грандиозные ансамбли. Храмы-дворцы Амиды-нёрай представляли собой прообраз рая на земле. Они строились в уединенных горах, их размеры были невелики, расположение подчинялось рельефу местности и составляло его неотъемлемую часть. Одним из таких великолепных храмов-дворцов, посвященных Амиде, является *павильон Феникса* в *монастыре Бёдоин* близ Киото. Изящный объем павильона с изогнутыми, как бы «парящими» крышами дополнен крытыми галереями, придающими зданию образ прекрасной птицы, раскинувшей крылья. Прежде павильон был расположен на острове и целиком отражался в воде, что усиливало его эфемерность и грациозное изящество. Весь облик храма - своеобразный гимн красоте, ставшей знамением времени.

Неотъемлемой составляющей ансамбля были пейзажные сады, при устройстве которых учитывали основные особенности ландшафта, а деревья подбирали так, чтобы они оттеняли друг друга по форме и расцветке листьев, а главное - не заслоняли выходившую ночью луну. Пальма или криптомерия высаживалась у окон, чтобы во время дождя можно было слушать «музыку капель», а камни водопада, расположенного в глубине сада, выкладывались таким образом, чтобы звук воды был слышен издалека.

Главный акцент в храме, как и в предыдущую эпоху, делался на статуе божества. Стилевыми особенностями хэйанской скульптуры стали многослойная символика и живописное начало. Оно проявилось в сложном ракурсе фигуры, в динамизме образа, который возникал благодаря развевающимся драпировкам и тщательно проработанным деталям, создающим игру светотени, в нагромождении атрибутов божества, имеющих мистический смысл. К примеру, Фу до Мёо как доброе божество-охранитель изображался с торчащими изо рта клыками, сверкающими глазами, в юбке из тигровой шкуры, с мечом и веревкой в руках. Эта сложная символика означала, что бесстрашное (юбка - символ бесстрашия) божество указывает своим видом путь будды, защищая (на защиту намекает меч) и охраняя от бед (веревка - символ спасения) на этом пути.

Напротив, образ Амиды-нёрай на лотосе, покоящемся на трех гусях, лишен внешней экспрессии. Однако сложная орнаментика прически, одеяния и нимба наделяет его внутренней значимостью. Свободные от атрибутов руки сложены в жест мудра - символ бесстрашия и исполнения желаний. Цветок лотоса обозначает целомудрие и изобилие, соотносясь с Чистой землей. Гусь символизирует

небо, указывая местонахождение рая, и рассматривается как талисман в любви. Сочетание изысканного кружева нимба с тонкой резьбой балдахина рождает ощущение изнеженности, рафинированности образа, усиливаемое благодаря новой технике «блочной скульптуры» *киёсэ*, когда детализация и изощренность отделки достигались за счет собирания фигуры по частям.

Мистической отвлеченностью и декоративностью характеризовалась и живопись хэйанского периода. Этому способствовало учение одной из эзотерических сект - *Мёо* о том, что для избавления мира от страданий достаточно придать божеству самый фантастический вид. Примером может служить изображенный на шелке Фудо Мёо из монастыря Коя (см. цв. вкл.).

Фудо представлен в виде демона с огромной пастью, выпученными глазами, выбившейся копной волос, разгневанным и устрашающим. Он сидит на скале с мечом в руках, охваченный пламенем, языки которого взмывают к небу.

И малиново-красный цвет тела божества, и алые с розоватым отливом трепещущие языки пламени, и жемчужно-серебристые валуны, и золотой фон, и серебряные прориси на фиолетовом шелке необычайно декоративны, живопись воспринимается как драгоценная поделка.

Еще более декоративной является роспись центрального зала павильона Феникса «Сошествие Амиды-нёрай на землю», где мистический акт разворачивается в реальных пейзажных сценах. Идея связи небесного и земного передана живописными средствами: группы призрачных буддийских божеств в нежно-зеленых, палево-розовых, сизо-голубых одеждах холодного тона соседствуют с изумрудно-зелеными и золотисто-коричневыми теплыми тонами живой природы.

Тот же культ красоты лег в основу хэйанской светской живописи, акцент в которой делался не на действие, а на передачу определенного эмоционального состояния, на своеобразное «погружение» в мир героев. Такой подход обусловил и способ построения пространственной композиции, и изысканные цветовые сочетания, и графическую выразительность линий, создающих певуче-музыкальный ритм картины. Все сцены представлялись увиденными как бы сверху с боку. Бла-



***Неизвестный художник*. Иллюстрация к роману Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатори»**

годаря вариациям цвета, то локального и насыщенного, то размытого и нежного, создавалось нужное настроение. Графическая выразительность линии, изысканное сочетание бирюзовых, пурпурных, голубых, коричневых тонов с вкраплением мерцающего серебра способствовали восприятию картины как драгоценности. Эти стилистические особенности живописи получили название *ямато-э* («японская живопись») и наиболее зримо представлены в свитках *Фудзивары Такайоси*, иллюстрирующих роман «*Гэндзи-моногатори*» писательницы XII в. Мурасаки Сикибу.

Поклонение красоте проявлялось, таким образом, и в архитектурных формах, и в росписи стен, и в декоративной резьбе, и в храмовой скульптуре, и в нарядных богослужениях, больше похожих на театрализованное представление, нежели на религиозный ритуал.

КУЛЬТУРА XII-XVII вв. (ПЕРИОДЫ КАМАКУРА, МУРОМАТИ И МОМОЯМА)

Со второй половины XII в. началась эпоха господства феодального военного сословия - *буси* (самураев), продолжавшаяся шесть веков и делящаяся на периоды *Камакура* (XII-XIV вв.), *Муромати* (XIV-вт. треть XVI вв.) и *Момояма* (вт. треть XVI-XVII вв.). Отличительной чертой эстетики того времени было соседство японского и китайского стилей.

Самурайская этика *бусидо* (путь воина) опиралась на культ воли, чести, вассальной преданности сюзерену и находилась в тесной связи с буддийским учением *дзен*. Согласно дзен природа являлась «космическим телом» Будды, приобщение к которому через самоуглубление и прозрение обеспечивало гармонию духа и постижение истины. Для этого требовалась индивидуальная дисциплина и тренировка духа через тренировку тела. По сравнению с рафинированной хэйанской культурой, обращенной в мир утонченных эмоций узкого круга лиц, новая культура характеризовалась демократизмом и брутальностью.

Архитектурные сооружения, воплощавшие эстетику бусидо, силу и упорядоченность нового государства, возводились в китайском стиле *кара-э*. Для храмовых комплексов было характерно наличие двух ворот, крытых галерей, опоясывавших двор по периметру, расположение центральных зданий - дома божества со статуей Будды и храма для проповедей - по одной оси. Основные храмовые постройки сооружались на каменном фундаменте и перекрывались двухтрехъярусными кровлями, которые поддерживались резными кронштейнами, располагавшимися не только на концах подпор, но и по верхней зоне стены. Многоярусность и декоративность стали общим стилевым признаком для архитектуры как духовной, так и светской, наиболее типичными образцами которой служат феодальные замки-дворцы. Появившиеся как оборонительные сооружения в период войн за объединение страны, замки постепенно превратились в центр феодальных поместий, символ богатства и престижа владельца. К примеру, замок Химэдзи - «Замок белой цапли» в плане представляет собой лабиринт с центральной неприступной башней-*тэнсю*, окруженный толстыми стенами с башнями и воротами, глубоким рвом. Это обусловлено его стратегическим назначением. Вместе с тем замок необычайно декоративен и уподоблен легко парящей в небе птице, чему способствуют кладка из белоснежного камня и многоярусные изогнутые крыши, крытые дымчато-серой черепицей. Общая преувеличенность масштабов, пышная и многокрасочная орнаментация главного входа, богатство



Замок Химэдзи

настенных росписей по золотому фону позволяют отнести его к монументальной красочной архитектуре.

Другой тип архитектуры - японский стиль *сёин-дзукури*, отразивший эстетику даен с ее культом самоуглубления и «суровой простоты», нашел воплощение в чайных домиках, возводившихся для чайной церемонии - *тя-но-ю*. Особенностями стиля сёин-дзукури являются отсутствие фасада; взаимодействие в одном ансамбле архитектуры, пейзажного сада, живописного свитка, букета цветов, предметов декоративно-прикладного искусства; создание атмосферы возвышенной духовности для постижения красоты, заключающейся не в роскоши, а в непритязательности и простоте. Чайный дом напоминал хижину отшельника, построенную из дерева, соломы, бамбука, шириной в «четыре с половиной циновки» (около 3 кв. м). Чайная посуда простой цилиндрической формы изготавливалась из глины, покрытой одноцветной глазурью. В специальную нишу - *токонома* во время церемонии помещался всего один предмет - живописный свиток, цветок в вазе, курильница с благовониями. Действо состояло из прохода гостей через сад, входа в дом, любования композицией в токонома, безмолвного приветствия появившегося хозяина, приготовления хозяином единственной чашки взбитого чая, которая по очереди передавалась гостям, наконец, любования необходимыми для чайной церемонии предметами - чашкой, чайницей, ложкой для заваривания, котелком для кипячения воды. Созерцая картину в нише, слушая бульканье кипящей воды в котелке, гости и хозяин погружались в состояние «безмолвной беседы», полного внутреннего контакта и примирения.

Такую же ясную, легкую и стройную конструкцию, как чайные домики, представляет собой *Кинкакудзи* (Золотой павильон) храма Рокуондзи, построенный в конце XIV в. близ Хэйана, получившего название Киото. Это деревянное строение имеет три этажа с широкими верандами и двумя слегка загнутыми кровлями. В соответствии с назначением каждого яруса (первый предназначался для жилых помещений, второй - для занятий музыкой и поэзией, третий - для молитвы) избирается стиль: для двух нижних - сёин-дзукури, для верхнего - кара-э дзенских монастырей. Расположенный на берегу пруда, увенчанный изящной кровлей из листового золота, украшенный стройными подпорами и легкими перилами, Золотой павильон отражается в воде и словно растворяется в окружающем пространстве сада.

Наиболее самобытным видом искусства, отразившим эстетику дзен, стали так называемые «философские сады камней» дзенских монастырей. Различают два типа: пейзажный сад с холмами - цукияма и плоский сад - *хиранива*. При этом

обязательными компонентами были камни и вода - настоящая либо символизированная песком. Одним из самых знаменитых цукияма является *Дайсэн-ин* в Киото, где особое расположение камней и песка, кустарников и деревьев создает впечатление обрывистых горных громад, шумных потоков, срывающихся в пропасть водопадов. Через композицию сада-микрокосма передавалось ощущение беспредельного мира.



Кинкакудзи (Золотой павильон). Храм Рокуондзи близ Хэйана

Более отвлеченным, нацеленным на самоуглубление и обретение внутренней гармонии считается хиранива *Рёандзи* в Киото. Сад представляет собой небольшую прямоугольную площадку, огороженную невысокой глинобитной галереей с черепичной кровлей. Ровная поверхность засыпана белым гравием, на котором расположены группы камней, окруженные буро-зеленым мхом. Гравий «расчесан» специальными граблями так, что бороздки идут параллельно длинной стороне сада и концентрическими кругами опоясывают каждую группу камней. Буквальное прочтение композиции: тигрица с тигрятами вброд переходят реку. Но за простотой и предельным лаконизмом формы каждый волен угадывать различное содержание: путь тех, кто переплывает море иллюзий по направлению к берегу озарения; космогонический символ самой Японии - море с его островами; одиночество гения над морем посредственности; парение истины над облаками заблуждений и пр. Тайна скрывается и в расположении камней: с любой точки веранды из пятнадцати всегда видны только четырнадцать камней. Состояние гармонии и тишины позволяет сосредоточиться и обрести гармонию духа. При всей рукотворное™ сада и его внешней статичности он - неразрывная часть природы и изменяется в зависимости от погоды, времени суток, сезона, порождая новые образы и новые мысли. Поклонение природе, любование ее красотой были дополнены философским осознанием ее космической значимости, соотнесением ее с высотами человеческого духа.

Дзенским садам, сочетавшим изобразительность и отвлеченность, созвучна пейзажная живопись ***Сэссю*** (1420-1506). Природа как воплощение дзенской идеи грандиозного, беспредельного мира, органичной частью которого является человек, изображалась им в технике монохромной живописи тушью. Но если в китайской живописи состояние природы передавалось как адекватное лирическому настроению художника, то в пейзажах Сессю ощущается волевое, активное отношение к окружающему миру. Поэтому главным средством художественного выражения у Сэссю стала линия, хотя он писал и в технике *хабоку* (ломаная тушь),



***Сэссю*. Зимний пейзаж. Свиток**

где соотношение тяжелого и легкого подтека туши, уравновешенность темных и светлых пятен помогали прочувствовать настроение пейзажа. В «Длинном пейзажном свитке», изображавшем четыре времени года, отражена не только безграничность природы, но и ее изменение во времени. Тем самым художник выражает представление о жизни как о потоке бытия, затрагивая один из важных аспектов дзенского учения. Делая акцент на переднем плане, как бы сопоставляя могучие горы и нежные побеги травы, безбрежные водные глади и утлую лодку рыбака, Сэссю делает мир природы осязаемым. Этому же способствует линия, то мощная и ломкая, то нежная и плавная, ритмически организовывающая плоскость картины. Например, композиция его знаменитого «Зимнего пейзажа» построена на ритме параллельных и пересекающихся линий, очерчивающих склоны занесенных снегом холмов, изогнутые стволы заснеженных сосен, берег замерзающего ручья. В этот общий ритм холмов, сосен и ручья вторгается интенсивная, уподобленная трещине в льдине линия, создающая ощущение застылости и холода. Она воспринимается как сконцентрированное выражение ощущений, порожденных картиной зимы. Пульс Вселенной гениально воссоздавался Сэссю с помощью линий и пятен, что и сделало его величайшим художником периода Муромати.

Распространение чайной церемонии способствовало расцвету керамики, главное место в которой заняло изготовление чайных чашек - *раку*. Здесь с наибольшей полнотой проявилась любовь японцев к естественным, природным формам. В глиняную массу подмешивали песок, а вместо декора использовали свободные подтеки глазури с тем, чтобы чашки с шероховатой поверхностью, неровными, случайными по форме и рисунку затеками напоминали простую глину или камень и воспринимались как творение самой природы. Даже технические дефекты - трещины, пятна, углубления в глазури уподоблялись красоте затянутого дымкой горного пейзажа, где все скорее угадывается, чем различается. Национальным сокровищем Японии считается чашка «Фудзи-сан»: она имеет традиционную цилиндрическую форму и сверху покрыта глазурью желтовато-розового тона, постепенно темнеющего и переходящего к середине тулова в густо-коричневый, а в нижней части вновь светлеющего до серовато-песочного цвета. Эти переходы неодинаковы с разных сторон, и такая неопределенность декора рождает ассоциации с изменчивостью священной горы в разные сезоны и время суток.

Скульптура на всем протяжении рассматриваемого периода характеризовалась суровой простотой и реализмом образов, который достигался путем инкрустации глаз и зубов, почти натуралистически передающих живость взгляда и оскала. При почти портретном сходстве скульптуры фиксировалась не человеческая индивидуальность, а принадлежность к определенному сословию - правитель, господин, вассал, герой-воин и т.д. В целом японская скульптура в хэйанскую и камакурскую эпохи достигла наивысшего расцвета и считается классикой в японской

пластике. Дальнейшее сокращение монастырского строительства обусловило значительное уменьшение заказов на скульптуру.

ИСКУССТВО ПЕРИОДА ЭДО

Следующий период японской художественной культуры (перв. треть XVII -конец XIX или сер. XX в.) носит название *Эдо* (современный Токио). Его основные черты - демократизм и сочетание художественного и функционального в рамках светской городской культуры. На ее формирование решающее влияние оказали вкусы представителей третьего сословия - торговцев, ремесленников, лиц свободных профессий, составивших основное население бурно развивающихся городов, и эстетические каноны чайного культа - единство утилитарности и красоты, умение видеть в обыденном прекрасное. Повседневная жизнь города сделалась объектом художественного осмысления в литературе, театре, живописи, декоративно-прикладном творчестве, а чайные церемонии явились мощным импульсом в развитии архитектуры, искусства садов, керамики.

В литературе получил развитие новый жанр - *хокку*, наиболее полно отразивший присущие японской эстетике лаконизм и условность в отображении реального мира, данного лишь намеком с целью пробудить воображение читателя. Самым прославленным мастером трехстишия был ***Мацуо Басё*** (1644-1694):

Кишат в морской траве
Прозрачные мальки... Поймаешь -
Растают без следа.

При помощи нескольких штрихов воссоздается картина морской заводи с прогретой солнечными лучами водой, с радужными бликами на поверхности; морская вода такая чистая, что видны колышущиеся водоросли и снующие в них мальки, уподобленные поэтом льдинкам - так они прозрачны: вот-вот растают.

Недоговоренность, намек становились критерием поэтического мастерства хокку, которым Басё владел в совершенстве, и чем богаче был подтекст, тем выше ценилась выразительность текста:

Поник головой до земли, -
Словно весь мир опрокинут вверх дном, -
Придавленный снегом бамбук.

Это трехстишие посвящено отцу, потерявшему сына, и, хотя согласно буддизму человеческая жизнь эфемерна и не имеет ценности, отцу нелегко смириться с потерей ребенка.

Такой ассоциативный способ изображения отразил формировавшуюся веками культуру восприятия условностей в искусстве, ставшую чертой национального характера. К примеру, Басё говорит о своем душевном состоянии в иносказательной форме, намекая на одиночество в этом мире:

Больной опустился гусь
На поле холодной ночью.
Сон одинокий в пути -

или, покидая гостеприимный дом друга, восклицает:

Из сердцевины пиона
Медленно выползает пчела...
О, с какой неохотой!

Нередко хокку писались на сюжеты картин и, в свою очередь, могли вдохновлять художников. Таково трехстишие Басё:

Пригорок у самой дороги.
На смену погасшей радуге -
Азалии в свете заката.

Воображение дорисовывает поле с изумрудной после дождя травой, плетень у дороги и у подножия холма заросли азалий - красных, белых, розовых» соперничающих с разноцветной радугой, будто бы растворившейся в цветах.

В другом хокку Басё рассказывается о любимом летнем увеселении японцев - ловле светлячков над рекой:

Еще мелькают в глазах
Горные вишни... И чертят огнем
Вдоль них светлячки над рекой.

Поэт только что любовался вишнями, они у него еще перед глазами, а светлячки огненными штрихами расчерчивают эту воображаемую картину.

В отличие от классической поэзии танка в хокку изображался не идеальный, освобожденный от низменного пейзаж, а вполне конкретный, заставляющий разглядеть потаенную красоту в простом и неброском:

Проталина в снегу,
А в ней - светло-лиловый
Спаржи стебелек.

Внезапное озарение, постижение истины через вдруг открывшуюся красоту, такую знакомую, что ее уже и не замечаешь, созвучно дзенскому мировосприятию:

По горной тропинке иду.
Вдруг стало мне отчего-то легко.
Фиалки в полном цвету.

В период Эдо окончательно утвердился тип традиционного жилого дома, являющийся классическим примером сочетания функционального и художественного. Поскольку в его основе лежит понятие чайной комнаты как «убежища пустоты», он представляет собой деревянный каркас с одной неподвижной и тремя подвижными стенами, состоящими либо из деревянных панелей, либо из решеток, оклеенных полупрозрачной бумагой. Такие же раздвижные внутренние перегородки, обтянутые бумагой или шелком, делят и внутреннее пространство дома. Из-за влажного климата он был приподнят на сваях; большой вынос черепичной или тростниковой кровли предохранял стены от влаги и палящего летнего солнца, образуя веранду под навесом. В доме не было мебели, кроме низких столиков, за которыми сидели на соломенных циновках - татах; спали на специальных матрацах, убиравшихся в стенные шкафы на день. Вместе с тем натуральные материалы, из которых был построен дом и изготовлены предметы обихода, - бамбук, дерево, солома подвергались соответствующей художественной обработке и сами по себе составляли декоративное убранство жилища. Духовным центром дома служила ниша-токонома у стационарной стены, украшением которой был всего один предмет - картина, лаковая шкатулка, ваза, курильница или композиция из цветов -*икэбана*.

В той же традиции сооружались и императорские ансамбли. К примеру, *дворец Кацура* в Киото. Расположенный в окружении обширного сада, вблизи водоема, он включал помимо главного дворца павильон сосны и лютни, павильон любования

цветами, чайный дом, храм и другие строения, построенные как «жилища пустоты». Здание дворца, состоящее из трех объемов, смыкающихся углами наподобие ширмы, ассоциативно уподоблялось реке, вьющейся по долине. Пространство дома, как бы свободно струящееся и перетекающее из помещения в помещение, естественно сливалось с пространством сада, когда раздвигались *окна-сёдзи*.

Прямолинейные, строго функциональные помещения представляли и художественную ценность благодаря тщательно продуманной отделке каждой детали в интерьерах ансамбля, качеству материалов, сочетанию их по форме, цвету и фактуре, конструкции входа и окон. Так, например, рисунок текстуры деревянных оконных рам, перил, пола повторяется в форме дверных ручек, в узоре бумаги на внутренних раздвижных стенах, в живописной композиции свитков, в линиях веток, травы и цветов, расставленных в вазе.

В просторном интерьере значительным декоративным элементом, создававшим определенный эмоциональный тонус, являлась ширма. Составленная из разных плоскостей, расположенных под углом друг к другу, она воспринималась как объемный предмет, роспись которого ритмически и колористически должна быть подчинена его форме. Примером такого гениального сочетания рисунка и поверхности являются «Ирисы» ***Огата Корина*** (1658-1716), где волнообразное движение гибких стеблей и лиловых язычков лепестков вторит ломающемуся контуру ширмы. Ритмическая жизнь узора на плоскости в еще большей мере ощущается в его картине «Красные и белые цветы сливы», написанной на паре двустворчатых ширм.

Центральную часть занимает изображение широкого потока, круглящегося голубовато-серебряными и черными завитками. По обе стороны - цветущие деревья: коренастое, с толстым изогнутым стволом и вертикально поднимающимися ветвями дерево красной сливы и другое - обозначенное лишь подножием ствола и изогнутой, почти касающейся волы и вдруг резко взметнувшейся вверх веткой, усыпанной белыми цветами.

Широкая плоскость локального сизо-синего цвета, упругий динамичный силуэт ветвей составляют эмоциональную основу росписи. Условность пространства, создаваемая золотым фоном, в сочетании с реализмом в передаче стволов, ветвей, цветов породила декоративность нового типа. Именно при подобном сближении картины и предмета декоративного искусства стало возможным формирование единого ансамбля интерьера, в котором роспись на веерах, кимоно, лаковых шкатулках, керамике являлась частью единого декоративного начала. Такое единство декоративных качеств всех видов искусств легло в основу художественного процесса периода Эдо.

Ярким проявлением массовой, демократичной культуры периода Эдо, сочетающей практическое и художественное, являются *нэцкэ* - небольшие брелоки-противовесы, при помощи которых к *кимоно*, национальному японскому костюму без карманов, прикрепляются необходимые мелкие предметы - лаковая коробочка-*инро* для лекарств, веер, трубка, кисет. Нэцкэ представляют собой миниатюрную скульптуру, доведенную до совершенства в обработке деталей: фигурки различных божеств, связанных с распространенными в среде горожан легендами и поверьями; уличных торговцев, фокусников, бродячих актеров и прочих бытовых типажей; животных и изображения растений, имеющие смысл добрых пожеланий. К примеру, треснувший баклажан с множеством семян означает пожелание многочисленного мужского потомства, роза - долголетия, бамбук - процветания и благополучия. Нэцкэ изготовлялись из дерева, лака, янтаря, фарфора, слоновой кости. Изначально замысел художника зависел от умения увидеть в необработанном материале будущий образ: в плотном корневище - согнувшегося



Китагава Утамаро.
Женщина перед зеркалом.
Гравюра

под тяжестью мешка бога богатства Дайкоку или выползающую из-под листа улитку; в слегка изогнутой продолговатой кости -рыбу; в отполированном голыше с «наростом» - грациозно склонившую голову лошадь и т.д.

Наиболее демократическим видом культуры Эдо, возникшим на стыке искусства и ремесла, является гравюра на дереве - *ксилография* в стиле *укиё*-э («земное, мирское, повседневное»). Именно доходчивость, доступность подчеркивалась и в выборе сюжетов, и в их воплощении. В технике ксилографии печатались календари, игральные карты, альбомы, книги-картинки, театральные афиши.

Первоклассным мастером многоцветной гравюры, возродившим культ утонченной женской красоты, стал ***Китагава Утамаро*** (1753-1806). Он создавал лирические женские образы в разных жизненных обстоятельствах, в разнообразных позах и туалетах, улавливая прежде всего их чувства - любовь, нежность, обиду и эмоциональное состояние - игривое, меланхоличное, настороженное, задумчивое. Мягкими, струящимися линиями разной толщины и нежными сочетаниями чистых тонов в особой условной манере художник добивался нужного настроения гравюры. В его гравюрах из серии «Соревнование в верности», «Избранные песни любви», «Часы и дни девушки», «Прекраснейшие женщины современности» нет действия, в них, как в стоп-кадре, запечатлены грациозный поворот, изящный наклон головы, плавный жест руки, свидетельствующие о внутреннем состоянии героинь.

Наряду с условным жанром портрета в японской гравюре получил развитие пейзаж, величайшим мастером которого был ***Кацусика Хокусай*** (1760-1849). Природа впервые в японском искусстве стала восприниматься не как отвлеченно-символическая формула мироздания, а как живой облик родины. В серии «Тридцать шесть видов Фудзи» каждый лист отражает реальную красоту священной горы, показанную из разных мест страны и в разное время года. Заниженная линия горизонта и абрис горы, то пламенеющий на фоне синего неба, как на гравюре «Победный ветер. Ясный день», то сверкающий белизной, как в «Волне» (см. цв. вкл.), создают образ монументально-величественный, созвучный танка ***Ямабэ Акахито*** (ок. 730 - ?):

Когда из бухты Таго на простор
Я выйду и взгляну перед собой:
Сверкая белизной, как отраженье божества,
Предстанет в вышине
Вершина Фудзи в ослепительном снегу!

Главным средством выражения эмоций и понятий в гравюрах Хокусая «Мосты», «Большие цветы», «Путешествие по водопадам страны» является линия разной толщины, упругости, легкости и изысканное сочетание ярких локальных цветов.

* * *

Важнейшими особенностями восточного менталитета являются стремление человека к гармонии с природой, острое переживание ее красоты и желание выразить свой внутренний мир через ее образы. Поэтому перманентное взаимопроникновение двух начал - мира природы и мира человека - стало доминантой японской культуры на всем протяжении ее развития. И в буддийской скульптуре VIII в., отражавшей идеи мироустройства и нравственные идеалы в антропоморфных образах, раскрывавшей мир природы через образ человека, и в пейзажных садах дзенских монастырей XV в., где универсальные нравственные ценности воплощались в образах природы, искусство имело глубокий символический смысл. Такой же редкой близостью к природе характеризуется и архитектура. Именно японский архитектурный стиль сёин-дзукури с его обязательным единством бесфасадного архитектурного объема, пейзажного сада, живописного свитка, рисунка дерева, бумаги, тканей в отделке интерьера, предметов декоративно-прикладного искусства, цветов обусловил рождение последнего общеевропейского большого стиля - стиля модерн. Важную роль в становлении нового художественного стиля сыграло и искусство цветной гравюры, явившееся своеобразным итогом японского изобразительного творчества и оказавшее беспрецедентное влияние на французских постимпрессионистов и русских мирискусников.

Контрольные вопросы и задания

1. Объясните, каким образом на японской архитектуре сказались климатические, особенности Японии и религия синто.
2. В чем состоят характерные черты японской буддийской пластики?
3. Расскажите об эстетике моно-но-аварэ в архитектуре, живописи, поэзии.
4. Расскажите о различиях в японской архитектуре китайского стиля кара-э и японского сёин-дзукури.
5. На примере хокку Басё объясните присущий японской культуре лаконизм и условность в отображении реального мира.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

О РЕЛИГИОЗНЫХ ВЕРОВАНИЯХ ДРЕВНИХ ЕГИПТЯН

Одной из самых ранних в истории является культура Древнего Египта - высокоразвитая египетская цивилизация сложилась в долине Нила в III тысячелетии до н.э. Своеобразие этой цивилизации вполне можно объяснить природными и географическими особенностями Египта. Нил в буквальном смысле создал страну: он оживил бесплодную каменистую пустыню, принеся на берега плодородный ил и превратив ее в сад.

Ежегодные разливы Нила обусловили появление городов, возникших как центры управления запрудами, которые египтяне сооружали из глины для регулирования количества воды на полях после ее спада.

Разливы Нила способствовали составлению календаря и развитию астрономии, необходимых для определения точного времени паводка священной реки.

Разливами Нила объясняется и характер построек - монументальных, с наклонными стенами, рассчитанных на сопротивление волнам.

Египтяне благоговейно относились к Нилу, обожествляли его под именем Хапи, приносили ему дары и слагали гимны, прославляя Великий Нил как источник жизни всей страны;

Слава тебе, Нил, выходящий из этой земли.
Приходяший, чтобы оживить Египет!
Орошающий поля, сотворенный: Ра,
Чтобы всех животных оживить.
Владыка рыб, вожатый пернатых...
Творящий все прекрасное...
Зеленей же, зеленей! О Хапи! Зеленей!

В то же время на мироощущение египтян наложили отпечаток подступающие с обеих сторон к зеленеющим берегам реки бескрайние враждебные пустыни. Стремление побороть природу, отвоевать себе жизненное пространство, наполнить все вокруг знаками своего существования объясняет тягу египтян к возведению грандиозных сооружений; пирамид, высеченных в скалах, храмов, гигантских, статуй фараонов, многометровых рельефов с надписями.

Это же стремление противостоять силам природы привело к появлению магии, которая стала своеобразной ширмой между человеком, чувствующим на себе давление таинственных -сил, и самими этими силами. Фараоны, например, помимо всем известного тронного имени имели тайное имя, и сохранение этой тайны было залогом их жизни и здоровья. Для египтян роль такой магической защиты играли сложные представления о богах, отождествляемых с животными - змеями, птицами, кошками, крокодилами, гиппопотамами, которые обитали в густых зарослях тростника-папируса, произрастающего по заболоченным берегам реки.

Верховным божеством являлся бог солнцу Ра в образе человека с солнечным диском на голове, совершавший в священной ладье ежедневное путешествие по небесному Нилу.

Наличие своеобразной фауны было ведущим фактором возникновения *тотемизма* (веры в родство людей и тех животных, растений, явлений природы, которые служили объектом религиозного поклонения) и его последующего превращения в культ животных.

Поскольку скотоводство занимало ведущее место в хозяйственной, жизни египтян, уже с глубокой древности началось обожествление быка, коровы и барана, культ которых был распространен главным образом в местностях Дельты, богатой пастбищами во все времена истории Египта. Бык под именем Алис почитался как бог плодородия. Он должен был быть непременно черного цвета со светлыми отметинами: на лбу - в виде треугольника, на спине - в виде летящего скарабея (жука-навозника) или коршуна. Живого Аписа содержали в Апейоне - специальном помещении, умерших быков бальзамировали и хоронили в больших каменных саркофагах.

Подвидом коровы либо женщины с коровьими рогами и ушами почиталась, Хатор - богиня неба и плодородия. Ее называли «госпожой Сикоморы» и «владычицей финиковой пальмы»; считалось, что она поила души умерших в загробном мире живительной влагой.

Подвидом коровы почиталась также Исида - богиня-мать. Существовало и ее изображение в облике женщины с короной из змей. Исида считалась мудрейшей богиней, обладательницей тайных знаний и чар, всесильной ведуньей.

Баран в различных местностях был воплощением различных богов: на острове Элефантина и в Эсне бараноголовый бог Хнум являлся творцом мира, близ Фаюма - земным воплощением души бога Осириса, в Фивах - бога Амона - главного божества египетского пантеона со времени Среднего царства.

Наиболее популярными богами египетского пантеона, почитавшимися; либо в образе животного, либо в образе человека с головой животного, были:

Гор - сын Исиды, бог солнца, покровитель живущих фараонов; его изображали в виде сокола;

Сет - бог злого начала, бог чужих земель; почитался в образе человека с головой осла;

Анубис - бог бальзамирования, владыка древнеегипетского некрополя, проводник душ умерших. В до династический период изображался как шакал, лежащий на брюхе с поднятой головой, затем - как человек с головой собаки;

Баст - древнеегипетская богиня любви, радости и веселья; ее изображали в виде женщины с головой кошки;

Сехмет - богиня войны и палящего солнца; ее образ - женщина с головой львицы. Сехмет считалась дочерью бога солнца Ра, его защитницей и любимым оком; ее культ часто смешивается с культом других богинь-львиц, особенно Тефнут;

Тот- бог мудрости, счета и письма, покровитель наук, летоисчисления, писец богов на суде Осириса; изображался с головой павиана или ибиса (птицы отряда голенастых);

Хепер - бог жизни и самовозрождения; почитался в виде скарабея; держащего солнечный диск.

Все боги мужского пола были одеты в *шендит* - набедренную повязку; в руках держали знак жизни *анх*, означающий неизменный восход солнца, после его захода; на голове имели либо полосатый платок *клафт*, который на лбу обязательно украшала священная огнедышащая кобра - *урей*, либо убор *атеф*, сделанный из тростника и увенчанный по сторонам перьями страуса.

На богинях-женщинах - плотно облегающие фигуру платья, в руках они держали анх, головы были украшены клафтом. короной из уреев, солнечным диском в зависимости от функций богини.

Среди древнеегипетских мифов основное место занимали сказания о сотворение мира и людей, сказания, связанные со сменой времен года, солярные сказания. По одному преданию солнце - золотой теленок, рождается от небесной коровы, по другому - из гусиного яйца, «яйца великого Гоготуна», по третьему - выходит из лотоса, по четвертому - возникнув из мрака и: хаоса, садится на священный камень Бен-Бен. Всегда сказания о солнце - это сказания о его борьбе с различными врагами - мраком и водной стихией либо предания о солнечном оке - его любимой дочери.

Из всех солярных сказаний самым распространенным являлся миф о сражении солнечного бога Ра с великим змеем преисподней Апопом.

Каждый вечер, пройдя дневной путь, ладья Ра подплывала к западным горам, где, по представлениям египтян, находился вход в подземный мир. Ра торжественно переходил с дневной ладьи на ночную и начинал плаванье по подземному Нилу. Преисподняя, узкая и длинная долина, была разделена двенадцатью вратами на двенадцать частей, каждую из которых охраняли огнедышащие змеи. Ра проплывал каждую часть подземного мира в определенный час ночи, и по мере его продвижения души мертвых, выходя из своих гробниц, приветствовали солнце:

Слава тебе, Ра!..
Почитают тебя обитатели Дуага,
Поклоняются тебе обитатели преисподней.
Восхваляют они тебя, грядущего в мире,
Западные в ликовании,
Когда ты приносишь свет туда богу великому
Осирису, владыке вечности.

В полночь происходила встреча и еженощная битва Ра с его смертельным, врагом - гигантским змеем Апопом. Желая погубить Ра, Апоп выпивал воду подземного Нила. Но с помощью всех богов Ра поражал чудовище копьями и ножами и заставлял изрыгнуть вся проглоченную воду. После победы над Апопом плавание «солнечиой» ладьи продолжалось уже беспрепятственно при общем ликовании.

Великая змея на челе твоем
Поражает злотворящего дракона
И разрубает позвоночник его.
Раздирает его пламя,
И огонь пожирает его.
Побеждает его Исида,
И ранит его Нефтида,
Поражает Тот его мечом
И низвергает его...
И ликуют они, когда он повержен.

Силен Ра,
Слабы враги!
Жив Ра,
Мертвы враги!
Напоен Ра:
Жаждут враги!
Благ Ра,
Мерзки враги!
Есть Ра,
Нет тебя, Апоп!

В конце подземного путешествия ладья Ра проходила через отверстие в восточных горах и снова появлялась на небе.

Едва ли не главной египетской легендой, связанной с ежегодным циклом обновления природы, является миф об Осирисе и Исиде.

Осирис, старший сын бога земли Геба и богини неба Нут, царствовал в Египте и научил людей земледелию, садоводству и виноделию. Он считался богом производительных сил природы, и зеленый цвет его кожи указывал на это. Его священная ладья и корона-атеф были сделаны из стеблей папируса. Осирис изображался сидящим с жезлом н плетью в руках - атрибутами фараонов, символизирующими власть над живыми и мертвыми.

Когда начинали дуть жаркие ветры из пустыни и природа увядала, жители Египта считали, что коварный бог пустыни, бог чужих земель Сет убил своего брата Осириса и безраздельно господствует в мире.

Согласно легенде, Сет расчленил тело Осириса на четырнадцать кусков и разбросал по всему Египту. Исида собрала их и чудесным образом зачала от мертвого Осириса. По представлениям египтян, слезы богини Исиды, оплакивающей своего мужа Осириса, вызывали разливы Нила. Родившийся сын Гор, которого Исида вырастила в зарослях папируса, оживил отца, отдав ему один глаз, и убил Сета. Воскресение Осириса связывалось с началом всходов. Оживший Осирис отказался оставаться на земле и стал править в царстве мертвых, сделавшись справедливым судьей.

В представлениях египтян суд в царстве мертвых играл первостепенную роль -от его исхода зависела дальнейшая участь умершего.

Умерший попадал в Чертог Двух Истин, где заседал загробный суд во главе- с Осирисом и его свитой - сыновьями Гора. Считалось, что Гор поставил их вокруг трона Осириса для охраны. На суде присутствовали также сорок два сверхъестественных существа. каждое из которых, «ведало» тем или иным грехом.

Вступив в Чертог Двух Истин, умерший приветствовал «великого бога», а затем произносил свою исповедь, где перечислял длинный ряд грехов, которых он не совершал, произнося «я не...». Произнося эту так называемую негативную исповедь, умерший ждал, когда боги Гор и Анубис взвесят на весах, его сердце, которое уравновешивалось статуэткой богини правды. Если статуэтка перевешивала сердце, умершего пожирало- чудовище. Это было самым страшным наказанием, поскольку уничтожалось не только тело, но и душа, и даже тень. Если же сердце и правда весили одинаково, покойный признавался оправданным и отправлялся в цветущие поля рая, где воды было в изобилии и злаки вырастали выше человеческого роста. Это было место в восточной части неба, куда стремился добраться умерший.

О пропитании и о материальном обеспечении умершего в загробном мире должны были позаботиться родственники, поскольку, по представлениям египтян,, он продолжал жить как бы погруженный в глубокий сон, но по-прежнему нуждаясь в пище и домашней утвари.

Мысль о необходимости сохранения тела для будущей жизни привела в конце концов к возникновению *культа умерших*, ставшего для египтян не отвлеченной религиозной обязанностью, а как бы практической необходимостью. Искусство Древнего Египта выросло из идеи Вечной жизни.

Убеждение в том, что человек после смерти продолжает существовать в месте своего погребения, привело к изобретению мумификации - особой консервации тела. Первым мастером мумификации считался сам бог Анубис, защитник и покровитель умерших, сделавший мумию Осириса.

Египтяне верили, что человек наделен несколькими душами, среди которых «ка» является его двойником или жизненной силой. «Ка» обладало плотью, способностью потреблять пищу и являлось вместилищем для улетающей и возвращающейся души. «Ба» воспринималось как проявление сущности умершего, как нечто существующее только после смерти человека. «Ах» расценивалось как дух, привидение, «шу» - тень, «фен» - имя, «иб» - сердце. Тело умершего после ритуала мумификации также рассматривалось как воплощение души и называлось «сах» («священные останки»).

Убеждение египтян, будто «ка» и «ба» имеют своим жилищем гробницу, обусловило то первостепенное положение, которое она занимала в жизни египтян на протяжении всей истории Древнего Египта, Гробницы видоизменялись в зависимости от времени. Их эволюция связана с тремя основными периодами, на которые принято делить историю культурного развития Египта:

искусство Древнего царства (XXVIII-XXIII вв. до н.э.) - время строительства пирамид;

искусство Среднего царства (XXI-XVIII вв. до н.э.) - период строительства многоколонных заупокойных храмов и полускальных гробниц;

искусство Нового царства (1580-1085 гг. до н.э.) - время отделения гробницы от заупокойного храма.

ДРЕВНЕЕ ЦАРСТВО

Приблизительно в 3000 г. до н.э. фараоном I династии Нармером, или Меном, были объединены в единое государство Северный и Южный Египет со столицей в Мемфисе.

Создание мощного централизованного государства под властью фараона, который считался сыном бога Ра, продиктовало и основной тип архитектурного сооружения - гробницу, внешними средствами передающую идею его божественности. Первоначально захоронения производились в гробницах, состоящих из подземной части, куда помещали саркофаг с мумией, и массивной надземной постройки - *мастаба* - в виде дома, стены которого были наклонены внутрь, а сверху завершались совершенно плоской крышей. С восточной стороны находилась ложная дверь, в нише которой приносились жертвы. В мастаба оставляли изделия бытового и культового назначения, сосуды с зерном, изделия из золота, серебра, драгоценных камней, слоновой кости, черного и эбенового дерева, каноны - четыре особых сосуда для внутренностей мумии, которые закрывались крышками с изображением детей Гора. Они ставились в специальный ящик, охраняемый богинями подземного мира.

В погребении, в специальном помещении - *сердабе*, которое соединялось с гробницей только окошечком, обязательно помещали статуарные изображения умершего на случай, если что-то случится с мумией. Непременным условием было изображение фигуры целиком, либо стоящей с выдвинутой вперед левой ногой -поза движения в вечности, либо чинно сидящей на кубообразном троне, либо в позе египетских писцов со скрещенными ногами на земле. У фараонов были сверхмощные тела и бесстрастные лица, сохранявшие, однако, портретные черты. Мужские фигуры окрашивали в кирпично-красный цвет, женские - в желтый. Волосы на прямо поставленных головах всегда были черными, а одежды - белыми. Иногда царя изображали вместе с богами, как равного им, или со священным соколом Гором, осеняющим голову фараона своими крыльями.

В статуях «ка» поражает техника изготовления глаз, делающих лицо живым. Египтяне считали глаза зеркалом души, поэтому при жизни фиксировали на них внимание путем сильного подкрашивания пастой, в которую добавляли толченый малахит. Глаза статуй делали из разных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую по форме орбите и образующую края век, вставляли кусочки алебастра, имитирующего белок, и горного хрусталя - для зрачка. Под хрусталь подкладывали небольшой кусочек отполированного эбенового дерева, благодаря которому получалась та блестящая точка, которая придает живость зрачку и всему глазу.

Сохранился даже печальный рассказ об ученом-египтологе, который, первым спустившись в гробницу царевича Рахотепа и его жены царевны Ноферт, умер от разрыва сердца, когда луч его фонарика выхватил из темноты статуи, глянувшие на него из вечности глазами живых людей.



Пиармиды фраонов Хуфу, Хафра и Менкаура. III династия. Некрополь в Гизе. Каир

Портретная скульптура - одно из величайших достижений Древнего царства. В стране, где каждый готовился к вечному миросозерцанию, скульптура идеально резюмировала основную идею искусства Египта - стремление к выражению абсолютного покоя. Поэтому все статуи так торжественны, величавы и застылы. Все они являются определенным обобщением наиболее характерных особенностей образа и далеки от пассивной передачи действительности. Все они стереотипны и представляют собой одно из самых излюбленных египетских изображений, положивших начало тем колоссам, которыми позже стали украшать храмы.

Во время правления фараонов III династии надземная часть мастаба была увеличена в высоту по диагонали. Так возникли знаменитые египетские пирамиды. Ступенчатая пирамида фараона Джосерав в Саккаре состояла из шести ступеней, уменьшающихся в высоту. Вход в пирамиду располагался с северной стороны. Под основанием в скалистом грунте были высечены шахта, на дне которой находилась погребальная камера с мумией фараона и сердаб для статуи «ка», и многочисленные подземные кулуары, где помещались все необходимые для жизни фараона в загробном мире вещи.

Все египетские некрополи всегда располагались на западном берегу Нила, на границе орошаемых земель и мертвой Ливийской пустыни, нареченной египтянами «страной смерти», ибо за горизонтом, на западе скрывалось солнце. Фараоны IV династии избрали для сооружения своих погребений место недалеко от Саккары, в современной Гизе. Там были возведены три великие классические пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура (в греческой транскрипции - Хеопса, Хефрена и Микерина), сложенные из гигантских блоков известняка, средним весом 2,5 т, и держащиеся силой собственной тяжести.

Каждая пирамида являлась частью архитектурного ансамбля, включавшего маленькие пирамидки цариц и заупокойный храм, примыкавший к пирамиде с восточной стороны. В *верхнем заупокойном храм*е жрецы читали ежедневные магические заклинания, призванные обеспечить фараону благополучие в загробном мире; сюда же родственники приносили еду и питье, предназначавшиеся для покойного и якобы потребляемые умершим благодаря тем магическим формулам,

которые были написаны на стенах храма. Например: «Поднимись, возьми себе свой хлеб, соедини свои кости, встань на ноги... поднимись к этому своему хлебу, не подверженному порче, и к своему пиву некиснущему».

Особое внимание в текстах уделялось жертвенной молитве «хетеп ди несу» («дар, даруемый царем»), адресованной Осирису и Анубису и произносимой от имени фараона, сына бога. Она содержала своеобразное стандартное «меню», в которое входили хлеб, пиво, быки, птица, различные одеяния, ароматические масла и другие предметы, предназначавшиеся в дар богам. Эта магическая фикция освобождала родственников от чрезмерных материальных затрат.

Верхний заупокойный храм соединялся крытым каменным проходом с нижним заупокойным храмом в долине, строившимся там, куда доходили воды нильских разливов. Таким образом, с востока его обрамляли зеленеющие поля, а с запада - безжизненные пески Ливийской пустыни - своеобразная граница жизни и смерти. Являясь входом ко всему комплексу, храм был богато декорирован изнутри четырехгранными гранитными колоннами по центру и многочисленными статуями фараона вдоль стен.

На стенах помещались заклинания и молитвы, адресованные близким, родсвенникам, случайным посетителям и служащим, соблюдавшим культ мертвых увещевания «живым, пребывающим еще на земле» сводились к призывам не нарушать ритуала, не наносить материального ущерба гробнице, прочитать текст жертвенной молитвы в пользу умершего. Эти призывы сопровождались как обещаниями заступничества перед божественными силами в случае благожелательного отношения посетителей к умершему, так и угрозами в противном случае «судиться с ними перед богом великим» и «навлечь на них несчастья на земле». Нередко рядом с нижним заупокойным храмом помещали сфинкса, воплощавшего в себе сверхчеловеческую сущность фараона. Сфинкс - фантастическое существо с туловищем быка, лапами льва и головой царя, украшенной полосатым платком-клафтом с уреем, символом царской власти, и искусственной бородой, которую мог носить только фараон. Исключительное значение имел большой сфинкс, помещенный у нижнего заупокойного храма фараона Хафра (Хефрена), считающийся его портретным изображением, которое египтяне называли «живой образ». Они считали, что сфинкс уходит в пустыню, когда чем-то недоволен.

Поскольку для плавания по небу в его восточную часть, в это желанное местопребывание богов, требовалось судно, близ верхних заупокойных храмов оставляли «солнечную» ладью, прообразом которой являлась «солнечная» ладья бога Ра.

Особое внимание уделялось внутреннему декору гробниц. Стены покрывали цветными рельефами, прославляющими фараона как сына бога и победителя всех врагов Египта, а также многочисленными магическими текстами, целью которых было обеспечение вечной счастливой жизни фараона. Такие иероглифы, окрашенные в зеленый цвет, найденные в пирамидах фараонов V династии, составили знаменитые «Тексты пирамид».

Египтяне придавали изобразительному искусству огромное значение. Стены гробниц, украшенные рельефами, представляли собою настоящие картинные галереи, но обречены были пребывать в вечном мраке, поскольку предназначались для единственного обитателя гробницы - самого умершего. Считалось, что посредством магии и заупокойных молитв изображения оживали и создавали привычную для умершего среду обитания.

Во всех гробницах Древнего царства доминировали реалистические картины земной жизни, но в композициях того времени можно выделить три основных цикла: сцены земного бытия, обряд оживления тела покойного для перехода к

вечной жизни и жертвенный пир. В первом цикле преобладали эпизоды биографического характера, обычно связанные с родом занятии умершего. Эти росписи касались всех, за исключением фараона.

Благодаря сохранившимся росписям заупокойных храмов стали известны многие обычаи древних египтян. Они, к примеру, редко готовили себе еду сами. Чаще всего относили зерно в специальные столовые, в которых кормилась вся деревня. Эти столовые находились под надзором самого фараона. Специальный чиновник следил за тем, чтобы повара не воровали продукты, поровну раздавали похлебку,

кашу и, пиво; он же собирал с крестьян налоги и разбирал их дела в суде.

Второй цикл росписей посвящался процедуре погребения, важное место в которой занимал обряд «отверзания уст и очей». Смысл его заключался в том, чтобы «оживить» мумию перед погребением, обеспечить ей способность к восприятию внешнего мира: пить, есть, говорить. Осуществлялось это при помощи магии. Жрец прикасался к устам и глазам мумии сначала окровавленной ногой жертвенного барана, затем резцом скульптора и мешком с красным минералом. Действия сопровождались соответствующих магических слов.

Уже в ранних гробницах типа мастаба сложился определенный канон изображения фигуры на плоскости. Поскольку египтяне верили в магическую силу искусства и считали, что все изображенное существует, они избрали при показе человеческой фигуры сложное сочетание «фасных» и профильных элементов, обеспечивающее, на их взгляд, передачу объема. Голову и ноги фараона показывали в профиль, плечи - в фас. Сцены располагали по порядку развития событий и действия. Особо следует сказать о разномасштабности фигур в росписях: боги и фараоны всегда были в несколько раз крупнее остальных участников сцены. Стоящая фигура всегда изображалась в полный рост, с выставленной вперед левой ногой как знак движения в вечности.

В период Древнего царства весьма развито было художественное ремесло. Сохранилось большое количество изящных сосудов из различных пород камня - алебастра, порфира, яшмы, гранита; ювелирные изделия из золота, малахита, бирюзы; художественная мебель из ценных пород дерева, богато декорированная костью, золотом, бронзой. Украшению придавался определенный смысл. Так, ножки ложа или кресла выполняли в форме мощных бычьих ног либо крылатых львов, которые охраняли сидящего на кресле или лежащего на ложе человека; спинки кресел и подлокотники венчали цветы или пальмовые ветви. Статуэтки изображали людей, занятых повседневными делами; охотников на гиппопотамов; крестьян во время молотьбы; рыбаков, тянущих сети; женщин, готовящих пиво или пекущих лепешки. Многочисленными были изображения египетских богов в виде зверей и птиц.

Во второй половине XXIII в. до н.э. Египет распался на отдельные области и период Древнего царства закончился.

СРЕДНЕЕ ЦАРСТВО

В 2050 г. до н.э. Ментухотеп I вновь объединил Египет и восстановил единую власть фараонов под эгидой Фив. Началась эпоха Среднего царства, в культурном отношении продолжившая тенденции, определившиеся уже в Древнем царстве.

Однако столетия, отделяющие блестящую эпоху Среднего царства от времени заката Древнего царства, много значили в духовной жизни египтян. Распад страны, войны, упадок центра и божественной власти фараона, нарушение установленной шкалы ценностей - все это создало почву для развития индивидуализма. До нас

дошло поучение Аменемхета I, написанное им в загробном мире, своему сыну Сенусерту I: «Берегись подданных... не приближайся к ним и не оставайся один.

Не доверяй брату, не знай друга, да не будет у тебя доверенного, ибо это бессмысленно. Когда ты спишь, то охраняй сам свое сердце, ибо в день несчастья не имеет человек поддержки».

Индивидуализм египтян проявился прежде всего в том, что каждый стал заботиться о собственном бессмертии. Теперь уже не только фараон, спавший вечным сном в своей пирамиде, не только вельможная знать, погребенная в мастаба, но и простые смертные стали претендовать на привилегии в потустороннем мире. Так возникла идея равенства после смерти, что сразу же отразилось на технической стороне культа умерших. Он очень упростился. Стали излишней роскошью гробницы типа мастаба. Для обеспечения вечной жизни было уже достаточно одной стелы - каменной плиты, на которой были написаны магические тексты и все, что требовалось умершему в потустороннем мире, вплоть до указания количества зерна и пива, причитающегося на день. Больше не было необходимости в периодическом чтении заупокойных магических текстов кем-то из живых: текст сам по себе гарантировал умершему и загробную жизнь, и материальное обеспечение.

Однако фараоны продолжали строить гробницы в виде пирамид, что обусловливалось политическими соображениями, ибо, несмотря на объединение Египта под эгидой Фив, борьба между номархами периодически возобновлялась. Поэтому фараоны-фиванцы, желая подчеркнуть законность обладания престолом, стремились 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 двухтонтные блоки, а кирпич-сырец, изменился и способ кладки. Пирамида была полой, держалась за счет нескольких несущих стен, промежутки между которыми заполнялись строительными отходами, а сверху облицовывались известняковыми плитами, соединявшимися друг с другом деревянными креплениями. Как и в Древнем царстве, к восточной стороне пирамиды примыкал верхний заупокойный храм, от которого шел крытый переход к храму в долине.

Уникальным сооружением эпохи Среднего царства являлся верхний заупокойный храм фараона XII династии Аменемхета III в Хавара (Фаюмский оазис), примыкавший к пирамиде, сложенной из кирпича. Храм вошел в историю культуры под названием *лабиринта*. Происхождение названия связывали с тронным именем Аменемхета Нимаатр, в греческой транскрипции читающимся как Лабир.

Лабиринт, по описанию греческого историка Геродота, представлял собой низкое сооружение, занимавшее площадь в 72 тыс. кв. м и обнесенное стеной с шестью симметрично расположенными воротами на южной и северной сторонах. Он включал многочисленные колонные (гипостильные) залы и дворы, галереи и подземные помещения, множество потайных переходов. Гигантские гипостильные залы делились рядами колонн на нефы[1], из которых центральный обязательно был выше боковых и освещался через оконные проемы в верхней части стен.

Колонны были стилизованы под растительные формы, что соответствовало символике храма как дома божества солнца, которое, по одной из египетских легенд, родилось из цветка лотоса. Самыми распространенными являлись колонны, имитирующие связку стеблей папируса, и колонны с растительной капителью[2],

[1] *Неф* - вытянутое помещение, ограниченное с одной или обеих продольных сторон рядом колонн.
[2] *Капитель* - венчающая часть колонны или столба.

изображающей цветок папируса или лотоса. Все колонны богато украшались цветным орнаментом и позолотой. Между капителью в форме нежного распустившегося бутона и тяжелым перекрытием египтяне помещали значительно меньшую по размерам плиту - абак, незаметную снизу, в результате чего казалось, что потолок, расписанный под звездное небо с золотыми звездами, парит, не касаясь свободно растущих колонн-цветов.

Наряду с традиционными для египетского зодчества колоннами с растительной капителью появилась новая форма колонны с каннелированным[1] стволом и трапециевидной капителью, а также повсеместно возводились колонны с гладкими стволами и «хаторическими» капителями, украшенными рельефным изображением головы богини Хатор.

Заупокойный храм богато декорировался росписями с изображениями людей, животных, птиц.

В этот период художники особенно широко отображали в росписях природу нильских зарослей, которую ежедневно наблюдали, хорошо знали и любили. Это различные птицы в гнездах, рыбы в нильских водах, мелкие хищники, охотящиеся среди папирусов.

Наряду с такими пирамидами, которые были внешне точным воспроизведением усыпальниц царей Древнего царства, появился новый тип погребальных сооружений, сочетавший в себе традиционную форму пирамиды и скальную гробницу. Наиболее значительным из подобных памятников была усыпальница родоначальника фараонов-фиванцев царя XI династии Ментухотепа I в Дейр-эль-Бахри. По древней традиции к ней из долины вела огражденная каменными стенами дорога в 1200 м длиной и 32 м шириной. Главную часть усыпальницы составлял заупокойный храм, оформленный портиком[2]; по центру пандус[3] вел на вторую террасу, где второй портик окружал с трех сторон колонный зал, в центре которого возвышалась сложенная из каменных глыб пирамида. Ее основанием служила естественная скала. С западной стороны находился открытый двор, оформленный портиками, с выходом в колонный зал и святилище, вырубленные в скале. Гробница фараона помещалась непосредственно под колонным залом.

Среднее царство по сравнению с другими эпохами египетской истории занимало относительно непродолжительный период. Фараонам XII династии так и не удалось прочно объединить страну. Социальный кризис и вторжение в страну в 1720 г. до н.э. гиксосов[4] положили конец Среднему царству.

НОВОЕ ЦАРСТВО

Эпоха Нового царства открылась вступлением в 1580 г. до н.э. на престол XVIII династии, первым фараоном которой был Яхмес I, окончательно изгнавший гиксосов из Египта. Борьбу за новое объединение страны вновь возглавили Фивы, провозгласившие установление единого религиозного культа бога Амона.

С именем Амона-Ра связано то поистине грандиозное строительство, которое началось в этот период.

---

[1] От «*каннелюра*» (фр.) - вертикальный желобок на стволе колонны.

[2] *Портик* - галерея на колоннах или столбах перед входом в здание.

[3] *Пандус* - наклонная площадка, служащая для въезда к расположенному над цоколем здания парадному входу.

[4] *Гиксосы* - кочевые азиатские племена.

По-прежнему главное внимание уделялось строительству храмовых комплексов. Храмы, посвященные Амону-Ра и другим богам, возводились как *наземные скальные*. Заупокойные храмы строились как *наземные* и *полускальные*.

Наземные храмы представляли собой в плане вытянутый прямоугольник, окруженный высокой массивной стеной, к воротам которой вела от Нила широкая дорога, украшенная по обеим сторонам статуями сфинксов. Вход в храм оформляли в виде пилона[1], к наружной стороне которого прикрепляли высокие деревянные мачты с флагами, а перед ними воздвигали гигантские статуи фараона позолоченные обелиски. Вход вел в открытый, обнесенный колоннадой два) заканчивающийся портиком, построенным немного выше уровня двора. В центр двора находился жертвенный камень. За портиком располагался гипостиль, а за ним, в глубине храма - молельня, состоящая из нескольких помещений: в центральном на жертвенном камне находилась священная ладья со статуей главного бога, в остальных двух - статуи богини-жены и бога-сына. Вокруг молельни по периметру тянулся обходной коридор, из которого дверные проемы вели в дополнительные залы, храмовую библиотеку, хранилища для статуй, комнаты для специальных ритуалов.

Двор, где молился простой люд, заливало солнце; колонный зал тонул в полумраке, поскольку освещался только через окна более высокого центральное нефа; помещения в глубине храма не имели окон, здесь применялось искусстве» ное освещение. Таким образом, со двора внутри храма ничего не было видно, в то время как из молельни - обиталища бога - жрецы просматривали насквозь и гипостиль, и ярко освещенный двор, и противоположный берег Нила.

К подобному типу храмов относятся оба прославленных храма бога Амона в Фивах - Карнакский и Луксорский.

Карнак справедливо считают каменным архивом истории Египта. Строительст во его началось в XX в. до н.э. и продолжалось около десяти веков. На стенах, кар низах, пилонах сохранились гимны богам, посвящения царям, изображения раз личных моментов ритуала, сведения о важнейших исторических событиях.

Со временем центральная колоннада первого зала была продолжена вдоль всего двора до пилона. Это было важным нововведением, придавшим окончательный вид храмам Нового царства. Колоннада определяла путь торжественны: процессий: она сливалась с аллеей сфинксов, ведшей к Нилу, и как бы продолжа ла линию дороги внутрь храма, воплощая характерную для египетского зодчества идею бесконечности пути.

Мощный подъем строительства Карнакского храма происходил во время правления Рамсеса II, наиболее могущественного фараона XIX династии. При нем был возведены уникальный по размерам и оформлению колонный зал (гипостиль) новый пилон, роскошно декорированный статуями фараона и обелисками.

Гигантомания, свойственная древним египтянам, проявилась в оформлении гипостильного зала, который занимал площадь в 5 тыс. кв. м и состоял из 134 колонн, расположенных в шестнадцать рядов. Колонны центрального нефа имели высоту более 19 м, остальные - почти 15 м. Поверхности стен и колонн были по крыты цветными рельефами. Капители колонн центрального нефа изображали раскрытые цветы папируса, а все остальные колонны представляли собой связки его нераспустившихся стеблей. Таким образом была выражена идея разных фаз жизни - ее зарождения и расцвета. В то же время зал как бы воспроизводил нильские заросли.

[1] *Пилон* - монументальные трапециевидные башни с покатыми стенами и узкой дверью между ними

Сохранившиеся доныне колонны и перекрытия Карнакского храма поражают своими масштабами. Мощные вертикали и горизонтали способствовали созданию образа устойчивости и долговечности. Эффект усугублялся цветом, игравшим важную роль в искусстве Древнего Египта. Ярко раскрашивали не только интерьеры храмов, но и фасады, украшенные рельефами. На камень наносили тонкий слой грунта, а затем накладывали зеленую, синюю, ярко-желтую краски. Углубленный контур рельефа, рассчитанный на отвесно падающие лучи экваториального солнца, придавал всем деталям изображения удивительную пластичность.

В этот период было завершено строительство единого архитектурного комплекса, на редкость декоративного. Бесконечные аллеи сфинксов, острые иглы обелисков с блестящими золочеными верхушками, монументальные статуи колоссов на фоне массивных раскрашенных пилонов, украшенных вызолоченными кедровыми мачтами с вымпелами, бесчисленные колоннады храмов - все это создавало неповторимый облик Фив - прекраснейшего из городов Египта.

Скальные храмовые комплексы представляли собой перевернутую букву «Т». Фасад вырубали в наружной части скалы, все остальные помещения шли вглубь. Самым уникальным храмом подобного типа является знаменитый храм Рамсеса II в Абу-Симбеле, состоящий из Большого и Малого храмов. Большой был посвящен фараону и трем богам: Амону, Ра и Птаху. Малый воздвигли в честь богини Хатор, образ которой совпадал с образом любимой жены Рамсеса II Нефертари.

Фасад Большого храма являл собою как бы поверхность стены пилона, перед которым возвышались двадцатиметровые колоссы Рамсеса II, высеченные прямо в скале. В первом зале с четырехгранными столбами помещались статуи Рамсеса II, изображавшие его в облике бога Осириса. В глубине, в молельне, вместе со статуями Амона, Ра и Птаха тоже находилась гигантская статуя Рамсеса II.

Вопреки традиции храм был расположен на западном берегу Нила и ориентирован на восток. С первыми лучами солнца гигантские скульптуры внезапно окрашивались в темно-красный цвет, отбрасывая иссиня-черные тени, и как бы выступали из скалы. Кроме того, лучи восходящего солнца дважды в году (в день рождения фараона и в день его коронации) выхватывали из мрака фигуру Рамсеса, и она казалась выходящей из храма на поверхность.

Существенным нововведением архитектуры Нового царства явилось отделение гробницы от заупокойного храма. Первым фараоном, нарушившим традицию, стал Тутмос I, решивший захоронить свое тело не в пышной гробнице, а в потайном месте, в отдаленных ущельях. ***Наземные заупокойные храмы*** строились по тому же образцу, что и храмы, посвященные богу Амону-Ра, в виде удлиненных параллелограммов, обращенных фасадом к Нилу и связанных с ним аллеями сфинксов, которые как бы продолжались от храмов восточного берега.

Полускальные заупокойные храмы сочетали наземные помещения с молельней, вырубленной в скале, как, например, в знаменитом заупокойном храме царицы Хатшепсут. Она построила его в Дейр-эль-Бахри рядом с храмом Ментухотепа I, подчеркнув тем самым свою принадлежность к роду фиванских царей. Но храм Хатшепсут превосходил храм Ментухотепа I и размером, и богатством декора. Он представлял собой сочетание трех поставленных друг на друга кубов. Оформление фасадов строилось на чередовании горизонталей террас с вертикалями колоннад. В нижнем ярусе помещался портик, занимавший всю длину восточной стены и разделенный посередине пандусом. Пандус являлся как бы продолжением линии дороги, шедшей из долины и украшенной по обеим сторонам сфинксами с головой царицы. Площадка первого яруса была декорирована экзотическими



Полускальный заупокойный храм царицы Хатшепсут в Дейр-эль-Бахри. Луксор

деревьями в кадках, обрамлявшими небольшие искусственные водоемы. Они казались живым воплощением роскошных растений, привезенных из сказочной страны Пунт, рассказ об экспедиции в которую был помещен на стене галереи, оформлявшей фасад второго здания. Третий кубический объем с входом в молельню царицы, вырубленную в скале, украшали осирические статуи Хатшепсут. Сюда вела лестница, визуально казавшаяся продолжением пандуса. Храм был великолепно вписан в ландшафт, сверкая белыми колоннами на коричневом фоне огромных скал.

Помимо грандиозного облика этот храм прославился и роскошным внутренним убранством. На стенах портиков находились раскрашенные рельефные ком-' позиции с изображением рождения Хатшепсут и поучительными надписями. Земными родителями царицы Хатшепсут были фараон Тутмос I и царица Яхмос. Изображения же и сопровождающие их надписи не оставляют сомнения в том, что знаменитая царица официально считалась дочерью Яхмос и бога Амона. На фресках изображен бог Амон, принявший образ Тутмоса I, следовательно, и царица Хатшепсут имела божественное происхождение. К тому же считалось, что ей покровительствует богиня Хатор, чьи изображения помещены повсюду. В частности, капители колонн в молельне богини представляли собой голову Хатор, которая имела явно портретное сходство с Хатшепсут.

Внутренняя отделка храма была необычайно богата: золотые и серебряные плиты пола, эбеновые двери, инкрустированные бронзой, статуэтки из полудрагоценных пород камня с лазуритовыми вставками. Именно статуэтки получили в этот период широкое распространение как предметы внутреннего убранства храмов. Достаточно сказать, что для храма Хатшепсут их было сделано свыше двухсот. При этом скульптуры, предназначавшиеся для внешнего оформления храма:

колоссы, сфинксы - передавали лишь общие и весьма идеализированные черты лица царицы, поскольку должны были производить нужное впечатление с большого расстояния. Статуи же, стоявшие в молельне храма и имевшие культовый характер, были по существу портретами царицы. Изготовление таких статуй поручалось лучшим мастерам, умевшим передавать индивидуальность в пределах явной ее идеализации.

Здесь же, на западном берегу, находились знаменитые Долины царей и цариц, некрополи придворной знати и ремесленников. В Долине царей, мрачном и узком ущелье, высекались скальные гробницы - длинные пещеры, прямоугольные в сечении. Помещения «подземного царства» располагались ниже уровня входа передних залов, так что спуск ощущался вполне конкретно. Стены коридора, ведшего в усыпальницу, были расписаны яркими разноцветными фресками, воспроизводившими уже не реальную, земную жизнь фараона, а нереальный, потусторонний мир, созданный фантазией жрецов. Магические тексты должны были обеспечить умершему фараону счастливую жизнь в обществе богов. Первая камера посвящалась солярному культу: плаванию солнечного бога Ра по подземному Нилу, его борьбе с силами зла, змеем Апопом. Росписи следующих залов связаны были с ритуалом воскрешения фараона и его вечным пребыванием в загробном мире среди богов. В комнате, где находился саркофаг с мумией, на сводчатом потолке, обязательном для гробницы, помещали сдвоенное изображение богини Нут, заглатывающей и рождающей солнце, небесные сферы и астральные тела. Саркофаг с мумией имел форму «мумифицированного гроба», как бы повторяющего «священные останки» и украшенного цветными изображениями.

В Долине цариц устройство и сюжет росписей гробниц были такими же, что и в Долине царей. Здесь хоронили также детей фараонов, умерших в раннем возрасте, и стены украшали картинами представления фараоном своего сына различным богам.

Долина знати, где хоронили писцов, военачальников, советников, визирей фараонов, отличалась крайней простотой архитектурного решения и интересными жанровыми росписями, которые рассказывают о жизни египтян, характере их труда, досуге, обычаях, растительном и животном мире страны.

В Долине ремесленников находился некрополь строителей, живописцев и скульпторов, строивших и украшавших гробницы. Нередко гробницы представляли собой лишь одну погребальную камеру, но богато украшенную росписями (см. цв. вкл.). В основном изображались сцены загробного существования: Анубис извлекает сердце мумии для взвешивания его на суде Осириса; Хатор поит души умерших живительной влагой; боги выслушивают обращенные к ним молитвы умерших; умершие работают на полях рая.

Религиозная реформа Эхнатона

Одним из важнейших событий в истории Древнего Египта явился непродолжительный по времени, но глубокий по сути религиозный переворот, осуществленный фараоном XVIII династии Аменхотепом IV (XIV в. до н.э.), затронувший все стороны египетской действительности: быт, верования, искусство, письменность, язык. Этот период в египетской культуре носит название «амарнского» - по деревне, находившейся на месте бывшей столицы фараона. Из семнадцати лет правления первые пять Аменхотеп IV пребывал со своим двором в Фивах, в центре культа Амона-Ра. Затем неожиданно перенес столицу во вновь отстроенный

Ахетатон («Горизонт Атона»), провозгласил истинным божеством солнечный диск под именем бога Атона и принял новое имя Эхнатон, что значит «угодный Атону». Культ Атона и по существу, и по форме резко отличался от культа Амона и прочих богов. Он не имел ни антропоморфной, ни зооморфной иконографии. Это был культ натуралистический - культ самого животворящего солнцу что нашло отражение в гимне Атону, сочиненном самим фараоном:

Прекрасен твой восход на небосклоне,
О Атон, живущий изначала жизни!..
Ты посылаешь свои лучи, и Египет ликует...
Птицы летят из своих гнезд,
И их крылья восхваляют твой дух!
Всякий скот прыгает на своих ногах,
Рыбы в Ниле прыгают перед твоим лицом,
И лучи твои - внутри моря...
Все, что летает, и все, что порхает, живет,
когда ты озаряешь их...

Решительный перелом произошел в египетском искусстве, тесно связанном с религией. Уже на пограничных стелах, обозначающих местоположение новой столицы, появились рельефы, сильно отличающиеся от всех предыдущих. Во-первых, на этих рельефах семья фараона и сам фараон изображались строго в профиль, что по правилам канона (без условного разворота плеч) совершенно не допускалось при изображении царствующих особ. Во-вторых, появилась новая иконография фараона. Как известно, в Египте изображения правящего фараона всегда совпадали с образами богов, дабы подчеркнуть его божественное происхождение. Поскольку Эхнатон преследовал культ старых богов, его образ лишался иконографического сходства: фараона изображали с некрасивыми чертами лица и со всеми погрешностями фигуры. Многие исследователи, обнаружив предметы искусства того времени, считали даже, что имеют дело с пародийными изображениями. В-третьих, впервые появились изображения египетского царя в быту. На рельефах гробниц и в росписях дворца показаны царь и его семья на улицах города, во дворце, за обедом, в саду. В-четвертых, нововведением явилось возникновение некрополя приближенных фараона на восточном берегу Нила, вопреки традиции.



Стела Эхнатона в Ахетатоне. XVIII династия. Национальный музей. Каир

Храмы, посвященные Атону, как и раньше, были ориентированы с запада на восток, а их территория обнесена стенами. Вход оформляли в виде невысокого пилона с мачтами. Однако, поскольку новый культ совершался под открытым небом, храмы Атона не имели характерных колонных залов. Пилоны чередовались с огромными открытыми дворами, заполненными

бесчисленными жертвенниками. Построены они были из кирпича, и их постигла та же участь, что и пирамиды Среднего царства. Зато сохранились прекрасные образцы скульптуры, которую отличали индивидуализация черт и явное тяготение к лирической трактовке образов. Лучшими скульптурными портретами того времени являются головы Эхнатона и царицы Нефертити. Бесспорно, это произведения реалистического искусства, созданные за тысячу лет до расцвета искусства скульптуры в Греции.

Памятниками, отражающими традиции Амарны, можно считать все произведения искусства, найденные в гробнице Тутанхамона (см. цв. вкл.). После смерти Эхнатона его второй преемник и юный зять Тутанхатон вынужден был пойти на примирение со знатью и жречеством и даже изменить свое имя, в котором содержалось имя бога Атона. Расцвету искусства Ахетатона наступил конец. Но все же характерные особенности стиля амарнского искусства - свободная постановка фигур, живые непринужденные позы, передача непосредственного общения -оказали влияние на дальнейшее развитие египетского искусства и более свободное обращение с каноном.

ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Наряду с архитектурными комплексами и предметами декоративно-прикладного искусства значительное место в культуре Древнего Египта занимали также литература и театр. Основными литературными жанрами были заупокойные тексты, гимны, любовные песни, дидактические произведения, сказки.

Первым образцом заупокойных текстов были так называемые «Тексты пирамид». Египтяне верили, что, начертанные на стенах пирамиды, они обеспечат благополучие и счастливую жизнь фараона в загробном мире. Первые записи были сделаны по велению фараона V династии Унаса (XXIII в. до н.э.) на стенах его пирамиды, что положило начало традиции. Иероглифы окрашивали в зеленый цвет. «Тексты пирамид» содержали также легенды об Осирисе и Исиде, о борьбе Ра со змеем Апопом.

В Среднем царстве в связи с демократизацией заупокойного культа тексты писали уже на каменных саркофагах - ящиках прямоугольной формы. Новый комплекс магических текстов получил название «Тексты саркофагов».

Новое царство было также новой эпохой в развитии заупокойной литературы. Способы достижения загробных благ еще более упростились. Магические тексты составляли в скрипториях, «домах жизни», как их называли египтяне, и записывали на папирусе. Это стало настолько обычным, что свитки папирусов изготовляли в специальных мастерских. Заупокойные тексты Нового царства получили название «Книга мертвых», замечательной особенностью которой являлись многочисленные иллюстрации - *виньетки*. Главы «Книги мертвых» египтяне именовали *речениями*: «речение, чтобы...» или «речение для...»

Древние египтяне весьма заботились о том, каким должен быть человек, чтобы достойно пройти земной путь. Видимо, этим объясняется возникновение дидактической литературы, пользовавшейся у египтян большой популярностью и получившей дальнейшее распространение. Прославленным образцом такой литературы является «Поучение Аменемопе».

Свиток наряду с текстами космогонического звучания содержит целый свод мудрых советов бытового плана. Например, в «Поучении Аменемопе» говорится: «Ведь человек - это глина и солома, и бог его создатель. Он (бог. -*Л.Е.*) разрушает

и создает ежедневно, он создает тысячи бедняков ежедневно по своему желанию, он создает тысячу надсмотрщиков в свой час». Далее читаем: «Не братайся со вспыльчивым, не приближайся к нему для разговора... пусть он не завлечет тебя и не набросит петли на тебя».

К дидактической литературе относятся также любопытные советы по поводу выбора профессии, адресованные юношам. Профессия писца, бывшая одной из самых почетных, прославлялась в соответствующих текстах:

Мудрые писцы
Времен преемников самих богов,
Они не строили себе пирамид из меди
И надгробий из бронзы.
Не оставили после себя наследников,
Но они оставили свое наследство в писаниях,
В поучениях, сделанных ими.
Они ушли,.
Имена их исчезли вместе с ними,
Но писания заставляют
Вспомнить их.

Построены были двери и дома, но они разрушились,
Жрецы заупокойных служб исчезли,
Их памятники покрылись грязью,
Гробницы их забыты.
Но имена их произносят, читая эти книги,
И память о том, кто написал их,
Вечна.

Стань писцом, заключи это в своем сердце,
Чтобы имя твое стало таким же.
Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов,
Чтобы на устах была истина.

Широкое распространение во время XVIII династии (XVI-начало XIVв. до н.э.) получили любовные песни. Вот одна из них:

Доносится голос дикого гуся,
Попавшегося на приманку.
Но любовь к тебе удерживает меня,
И я не могу освободиться.
Когда я сниму мои силки, -
Что я скажу моей матери,
К которой прихожу каждый вечер,
Нагруженная птицей?
«Разве ты не ставила сегодня силков?»
Твоя любовь завладела мною!
Дикий гусь летит и спускается,
Множество птиц порхает вокруг,
А я не думаю о них -
Со мной моя любовь, только моя!
Сердце мое равно твоему,
Я не удалюсь от твоей красоты!..

В Египте появились и первые сказки, например «Сказки о верховных жрецах Мемфиса», где рассказывается о необычайных похождениях старшего сына Рамсеса II Сатни-Хемуасе, верховном жреце бога Птаха, и о его сыне Са-Осирисе.

Особенным жанром египетской литературы стали тексты, отражающие растущий скепсис в отношении культа мертвых. Потеря веры в традиционное учение

о жизни за гробом, вызванная разрушением гробниц, уничтожением мумий, забвением умерших, нашла выражение в «Песне арфиста». Ее основным лейтмотивом стал призыв отречься от бессмысленных забот о посмертном существовании и обратиться к земным утехам: «Отдавайся своим желаниям, пока ты жив... умножай свои удовольствия и не поддавайся унынию... Никто не может взять свое имущество с собой, никто из ушедших не вернулся обратно». Все варианты «Песни арфиста» резюмировали: «Я, мы да пьем, ибо завтра умрем».

В Древнем Египте зародился и театр как массовое действо. В основу театрализованных представлений легли мистерии Осириса. Сюжет этих драматических религиозных представлений составляли «страсти» Осириса - эпизоды его жизни, его страдальческая смерть. Актерами были жрецы и даже фараоны. Мистерии содержали следующие обряды:

выход Вепуата (идола; этого воинственного божества в виде стоящего шакала выносили на шесте из храма; он указывал путь Осирису и был его первым бойцом);

выезд Осириса (он выплывал на барке и поражал врагов);

«великий выход» (во время «выхода» Сет убивал Осириса в местности Недит, расчленял тело на четырнадцать кусков и разбрасывал их по Египту; Исида собирала мужа и оплакивала его);

перевозка тела Осириса Тотом;

подготовка Анубисом тела Осириса к погребению (духовенство и Анубис погребали его в местности Пекер);

расправа над «врагами» Осириса;

всеобщее ликование и перевозка воскресшего Осириса в его храм в Абидосе.

В Абидосе была похоронена голова Осириса. Фараоны Сети I и Рамсес II отстроили роскошные храмы, потому основное представление проходило в этом месте. Мистерии разыгрывались также в Фивах, Эдфу и на острове Бигэ - у первого порога Нила близ Элефантины, где погребена была левая нога Осириса.

Существовали и другие мистерии, посвященные, например, Исиде и Хору Бехдетскому. Поскольку наибольшего расцвета культ Исиды достиг в районе первого порога Нила, там, на острове Филе, был построен ее храм, считавшийся жемчужиной греко-римского времени и ставший местом паломничества. Мистерии включали сцены нахождения Исидой тела Осириса, ее плач по Осирису, оживление Осириса, рождение Гора, борьбу Гора с Сетом, воскресение Осириса.

Миф о Хоре Бехдетском (Бехдет - второе название Эдфу), запечатленный на стенах эдфуского храма, представляет собой религиозную драму, содержание которой сводится к следующему. Хор Бехдетский в виде Крылатого Диска сопровождал в Нубии великого бога Ра, возглавляющего бесчисленное войско. Хор Бехдетский узрел врагов бога, а Ра разрешил уничтожить их. Враги превратились в крокодилов и гиппопотамов, пытающихся напасть на Ра, но Хор Бехдетский разгромил их, уничтожив и предводителя - бога Сета в облике гиппопотама. Причем Гор, сын Исиды, присоединился к Хору Бехдетскому, и они вместе преследуют бегущих врагов вплоть до самого моря.

Египтологи интерпретировали миф по-разному. Одни видели в нем мифологизацию исторических событий времени первых двух династий, когда, несмотря на объединение Южного и Северного Египта, происходили кровавые конфликты. Другие усматривали в эдфуском мифе историю изгнания гиксосов.

Мистерии были разные, но во всех воплощалась генеральная для египетской мифологии тема борьбы добра со злом и света с мраком.

В поздние времена изображение Хора Бехдетского - Крылатого Диска - стало всеобщей эмблемой божественности и высшей святости, помещаемой при входе во все египетские храмы, чем-то вроде священного герба, символизирующего еди-

ный Египет, а крылья диска - Верхний и Нижний Египет.

Этот герб плохо соотносится с действительностью, ибо с 1050 г. до н.э. произошло разделение Египта на две части - северную со столицей в Танисе и южную со столицей в Фивах. Длительные войны, междоусобицы знати и восстания рабов ослабили некогда могущественное государство.

Египет вступил в полосу упадка, время от времени то распадаясь на отдельные царства, то ненадолго вновь объединяясь.

После завоевания Египта Александром Македонским египетское искусство постепенно сливалось с эллинистическим. Однако традиции были настолько сильны, что все великие завоеватели Египта строили свои храмы в «египетском стиле» и изображали себя в костюмах, позах и с жестами древних фараонов. Величие империи Рамсеса II и Тутмоса III настолько соответствовало притязаниям Рима, что наряду с культом Исиды и Гора элементы орнаментики, символика, скульптура Древнего Египта нашли широкое распространение на территории всей Римской империи.

Контрольные вопросы и задания

1. Вспомните имена и функции египетских богов, опишите их внешний облик.
2. Каков основной смысл мифа об Осирисе и Исиде?
3. Опишите гробницу египетской рабовладельческой знати.
4. Расскажите об архитектурном ансамбле некрополей Древнего царства.
5. В чем состоит канон изображения фигуры на плоскости в египетском искусстве?
6. Каковы основные типы царских гробниц Среднего царства?
7. Какие вы знаете архитектурные особенности и внутренний декор многоколонных храмов Среднего царства?
8. Каковы основные архитектурные типы храмов Нового царства?
9. Какие вы знаете основные мотивы росписей царских гробниц Нового царства?
10. В чем сущность религиозной реформы Аменхотепа IV и ее проявления в искусстве?
11. Каковы основные жанры египетской литературы?
12. Расскажите о зарождении театра.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АРАБО-МУСУЛЬМАНСКИХ СТРАН

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В характере культуры Древней Греции повторился неизменный закон: она не являлась чем-то случайным, наносным, а была проявлением сути народного духа, который сформировался именно в этой местности. Географические особенности Балканского полуострова: долины, невысокие округлые горы, оливковые и лимонные рощи у их подошв, изрезанная бухтами прибрежная полоса и огромное количество островов, постоянно маячивших перед глазами мореплавателей, -способствовали сближению человека с природой, а масштабы окружающего мира, его простота и красота привели греков к пониманию соразмерности сил человека и природы. Отсюда и боги в их представлении были, как люди, наделены всеми человеческими слабостями. Эллины называли мир Космосом и считали его разумным и управляемым законами.

Влияние благодатной праздничной природы сказалось всюду: в науке, архитектуре, пластике, философии, в самом складе ума греков. Особенность эллинского мышления - анализировать все, что вызывало их удивление, а затем просто, рационально объяснять - обусловила развитие реалистического изобразительного искусства, прежде всего скульптуры и соразмерной пропорциям человеческого тела архитектуры.

В процессе своего развития древнегреческое искусство пережило несколько этапов. К II тысячелетию до н.э. относится древняя минойская, или кносская, культура, названная так по имени легендарного царя Миноса или его знаменитого дворца в Кноссе на о. Крите. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н.э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной вулканической катастрофой, а Крит был захвачен пришельцами - ахейцами.

Развитие ахейского общества в XVI-XIII вв. до н.э. проходило под влиянием минойской цивилизации, но по названию одного из наиболее важных городских центров - Микен - древнейшую культуру континентальной Греции называют микенской.

Троянская война оказалась последним событием всей ***крито-микенской***, или эгейской, цивилизации, облегчившим проникновение в Грецию дорийцев. Дорийское завоевание привело к гибели эгейской культуры и общему хозяйственному упадку. Период в истории Эллады в XI-VIII вв.. до н.э. считается «темными веками», однако его называют еще ***гомеровским***, по имени жившего в то время гениального древнегреческого аэда[1] Гомера, создавшего эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея».

[1] *Аэд* - певец, сочиняющий и исполняющий эпические песни под аккомпанемент струнного инструмента.

На время с середины VIII до конца VI в. до н.э. приходится архаический период, существенной чертой которого было возникновение в географически обособленных районах Эллады самостоятельных городов-полисов, формировавшихся вокруг акрополя или святилища, с прилегавшей к нему сельскохозяйственной округой.

В тот же период недостаток земли заставил большинство полисов развивать торговлю и осуществлять широкую территориальную экспансию, названную «великой колонизацией», сопровождавшуюся бурным развитием искусства.

Наивысший культурный расцвет Древней Греции - ***классическая*** эпоха, длившаяся в течение V-IV вв. до н.э., - был связан с окончанием греко-персидских войн, выдвинувших Афины в число наиболее сильных полисов. Эта эпоха делится на периоды *ранней классики* (первая половина V в. до н.э.), *высокой классики* (449-421 гг. до н.э.) и *поздней классики* (конец V-IV в. до н.э.).

Завоевание Александром Македонским могущественной персидской державы Ахеменидов положило начало эпохе ***эллинизма***, охватившей период III— I вв. до н.э.

КРИТО-МИКЕНСКИЙ (ЭГЕЙСКИЙ) ПЕРИОД

Многие центры эгейской цивилизации стали известны сравнительно недавно. Трою с ее постройками и сокровищами нашли во второй половине XIX в., а о богатейшей культуре о. Крита лишь догадывались по греческим мифам о Тезее и Минотавре.

Могущественный царь Крита Минос за убийство своего сына обложил тяжелой данью Афины, которые каждые девять лет должны были посылать на Крит семь юношей и семь девушек на съедение Минотавру, чудовищу с туловищем человека и головой быка. Настал день, когда на Крит был отправлен сын афинского царя Эгея Тезей. Корабль благополучно прибыл к острову, и несчастных отвели в Лабиринт, дворец с бесконечно запутанными переходами, из которого невозможно было выбраться. Но дочь Миноса Ариадна влюбилась в Тезея и тайно дала ему острый меч и клубок ниток, чтобы по нити, привязанной у входа, найти обратный путь.

Реальный смысл мифов стал очевидным, когда англичанин Артур Эванс раскопал на Крите в Кноссе огромный дворец. Впоследствии такие же дворцы, но меньших размеров, были обнаружены еще в двух местах. Поскольку дворец как бы вырастал из холма и частично был «встроен» в него, большую роль играли внутренние лестницы, которые связывали между собой этажи и соединялись с большими открытыми верандами. В нижнем ярусе находились ремесленные мастерские, комнаты для хозяйственных работ, кладовые, складские помещения, где хранились в огромных пифосах съестные припасы. Во втором ярусе располагались интимные покои царя и царицы, ванные комнаты, сокровищница. Парадные помещения: тронный зал, зал для зрелищ, зал для игры с быками - группировались вокруг большого двора. Таким образом, наружу выходили только глухие стены, а «фасад» был обращен внутрь.

Отличительной чертой критской архитектуры являлось отсутствие симметрии в расположении жилых, парадных и хозяйственных зон. Так как уловить какую-либо систему в их планировке почти невозможно, дворец был воспринят как сложный лабиринт, построенный легендарным Дедалом. Запутанность ходов и выходов, внезапные спуски по лестницам и неожиданные повороты, характерные для лабиринта Дедала, усугублялись неожиданными световыми эффектами,

поскольку свет проникал только через световые колодцы в потолке и других источников освещения не было.

Основным изображением в кносском дворце была двойная секира: она присутствовала в орнаменте на стенах, изображалась в руках у богов и молящихся, принимала от людей жертвоприношения. Такая секира с двусторонним лезвием, символом плодородия, называлась на Крите *labrys*, а лабиринт, очевидно, означал «дом двойного топора», являясь, таким образом, историческим названием кносского дворца.

Изобразительное искусство Крита достигло небывалых высот и было исключительно динамичным и красочным. Упругий, пронизанный движением орнамент в виде спиралевидных завитков или волн, тянущийся непрерывной лентой, где одни яркие тона сменялись другими, был особенно характерен для искусства критян. Движение волн, порывы ветра, надувающие паруса кораблей, вечная стихия, окружавшая критских художников, обусловливали в их искусстве динамичные композиции.

В пейзажных композициях основными темами росписей являлись море с рыбами, заросли кустарников с яркоперыми фазанами, могучими быками, грациозными козочками, вертлявыми обезьянами.

Критяне любили изображать всевозможные процессии и стремились правдиво передать движение человеческих фигур. На одной из фресок художник показал критянина, схватившего мчащегося быка за рога и собирающегося прыгнуть ему на спину. На другой верно переданы позы и внутренний ритм беседующих элегантных дам с длинными прядями черных волос, одетых в декольтированные платья с пышными рукавами. Очень жизненно изображение жреца, идущего по цветущему лугу. Но все человеческие фигуры трактовались в духе египетского канона: ноги и лицо показывались в профиль, плечи - развернутыми в фас, глаз -смотрящим прямо на зрителя. Такой же условностью, в угоду господствующей моде, являлось изображение мужчин чрезмерно худощавыми с очень узкой талией и слишком развитыми мускулами. Однако изображение природы было настолько реалистично, что человеческие фигуры воспринимались как неотъемлемая ее часть и почти не портили общего впечатления.

От эгейского периода сохранилось также множество предметов мелкой пластики: статуэтки женщин со змеями в руках, божества, заботящиеся о благосостоянии дома, всевозможные сосуды.

Извержение вулкана на Крите в XV в. до н.э. и успешный исход войны с Троей в пользу ахейцев обусловили перемещение культурных центров с Крита на Пелопоннесский полуостров. Археологические раскопки обнаружили много памятников, дающих представление об особенностях культуры ахейцев. Царские дворцы Тиринфа и Микен располагались на холмах, а не на равнине, как критские, и были обнесены высокими «циклопическими» стенами, сложенными из огромных каменных глыб. В стенах располагалась сложная система галерей, ходов, ведущих к продовольственным и оружейным складам, цистернам для воды. Украшенные рельефами ворота ахейских цитаделей напоминали Львиные ворота микенского дворца Агамемнона, которые были украшены каменной плитой с изображением львиц, опирающихся передними лапами на пьедестал с колонной.

В противоположность критским дворцы ахейских владык отличались симметрией и имели четкую систему в расположении комнат и залов. Центральным помещением являлся *мегарон*, имевший кровлю с отверстием, под которым находился очаг. Входом в мегарон служил коридор с двумя колоннами. Гомер в «Одиссее», описывая дворец царя Алкиноя, свидетельствует, что в то время дворцы были



Львиные ворота дворца Агамемнона. Микены

благоустроенные, а предметы роскоши (золотые и серебряные вещи, драгоценные ткани и утварь) прочно вошли в обиход:

Медные стены во внутренность шли от порога и были
Сверху увенчаны светлым карнизом лазоревой стали;
Вход затворен был дверями, литыми из чистого злата;
Притолки их из сребра утверждались на медном пороге;
Также и князь их серебряный был, а кольцо золотое,
Две (золотая с серебряной) справа и слева стояли,
Хитрой работы искусного бога Гефеста, собаки -
Стражами дому любезного Зевсу царя Алкиноя...
Был за широким двором четырехдесятинный, богатый
Сад, обведенный отвсюду высокой оградой: росло там
Много дерев плодоносных, ветвистых, широковершинных..
Два там источника были, — один обтекал, извиваясь,
Сад, а другой перед самым порогом царева жилища
Светлой струею бежал, и граждане в нем черпали воду.
Так изобильно богами был дом одарен Алкиноев!..

Стеньг дворцов украшали также фресками, 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 микенскую культуру, находя выражение в мощности крепостных стен, в сюжетах и сценах охоты во фресковой живописи и в изображении батальных сцен. Но динамичная, передающая настроение мастера линия исчезла, уступив место застывшим формам и сухому орнаменту.

В изобразительном искусстве ахейцев преобладали жесткость и статичность композиции. На смену динамичности критских мастеров пришли строгая симметрия и схематичность форм.



Женщины, смотрящие представление («Дамы в голубом»). Фреска Кносского дворца



Охота на кабана. Фреска из дворца в Тиринфе. Национальный археологический музей. Афины

ГОМЕРОВСКИЙ ПЕРИОД

После покорения дорийцами ослабевших в Троянской войне ахейских племен в истории Эллады, а следовательно, и древнегреческого искусства наступили «темные века». Дорийцы в художественном отношении стояли на более низкой ступени развития, чем ахейцы, но они умели обрабатывать железо, и с ними связано начало «железного века» в Средиземноморье. Дорийцы, вероятно, были люди суровые, не слишком эмоциональные, им были свойственны твердость, определенность, и как нельзя лучше эти их черты отражает искусство сурового ***геометрического*** стиля с преобладанием в нем линейного орнамента (кругов, треугольников, ромбов), который они принесли с собой. Человеческую фигуру изображали всегда в профиль, и состояла она из перевернутого вершиной вниз треугольника-туловища, двух приставленных к нему огромных ног, плетевидных рук и маленькой круглой головы с торчащим носом.

От этого периода почти не осталось памятников зодчества, так как материалом служило дерево, и только спальня царя была выложена из высушенного на солнце кирпича-сырца. Большие залы, в которых принимали гостей, строили из бревен и выструганных досок. Полом служила плотно утрамбованная земля. Тем не менее дорийцы стали создателями новой архитектуры с ее «железной» логикой: мощные приземистые колонны устанавливались на близком расстоянии и перекрывались двускатной крышей. Представления об архитектуре того периода дают плохо сохранившиеся остатки фундаментов, а также рисунки на вазах и погребальных урнах, свидетельствующие о том, что деревянные дворцы и храмы были украшены ярко блестевшими металлическими деталями.

В художественном плане искусство дорийцев с их геометрическим стилем было проще, примитивнее изобразительного искусства Крита, но оно отличалось рациональностью, и в результате дальнейшего их соединения были созданы памятники, затмившие славу египетских пирамид.

«Темные века» в истории Греции были все-таки не совсем темными, ибо именно тогда жил и творил гениальный Гомер, по словам древнегреческого философа Платона, «воспитавший Элладу». Гомером были созданы большие эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея», ставшие первыми произведениями мировой литературы.

Первая поэма рассказывает о завершающих неделях десятилетней войны греков-ахейцев против Трои-Илиона, как назван в поэме этот малоазийский город. В основе сюжета -ссора Ахилла с предводителем греческого войска, царем Микен Агамемноном. Вторая поэма повествует о герое Троянской войны хитроумном Одиссее, который после скитаний и невероятных приключений в далеких, сказочных, малоизвестных грекам странах, длившихся десять лет, возвращается неузнанный на родной остров Итаку к своей верной жене Пенелопе и устраивает кровавую расправу с многочисленными претендентами на ее руку.

Эти эпические поэмы имели и имеют исключительное познавательное, нравственно-эстетическое значение, они содержат сказания о жизни и деяниях греческих богов и героев. Гомер детально разработал пантеон олимпийских богов, опираясь на существовавшую иерархию родоплеменной общины, возглавляемой басилевсом.

Самым могущественным из богов являлся громовержец Зевс, ведающий всем в мире и повелевающий людьми и богами. Он царил на светлом Олимпе (гора в Средней Греции), в золотых чертогах, возведенных богом огня, кузнецом Гефестом. Зевс правил землей и небом, как басилевс, окруженный аристократией богов, властвующих каждый в своей области: Гера - богиня неба, покровительница браков; Деметра - богиня плодородия и земледелия; Гестия - богиня жертвенного огня и домашнего очага; златокудрый Аполлон - бог света и солнца, покровитель наук и искусств; Артемида, вечно юная богиня-охотница,

покровительница животных, деторождения, почиталась также как божество луны; златая Афродита являлась богиней любви; воинственная Афина - богиней справедливой войны и покровительницей греческих городов; Гермес был прежде всего посланником богов и проводником душ умерших в подземное царство Аида, но считалось, что он также охранял путешественников, купцов и дороги, поэтому на перекрестках устанавливали гермы - каменные столбы, верхушку которых венчала голова бога. Братья Зевса Посейдон и Аид, также идеализированные басилевсы, властвовали: один - над морями, другой - в мрачном подземном царстве мертвых. Аристократию морских божеств составляли: Амфитрита, супруга Посейдона, дочь морского вещего старца Нерея, ее сестры - нереиды, Тритон, громовыми звуками раковины вызывающий грозные бури. Бог подземного царства Аид (Гадес) правил вместе со своей женой Персефоной, и ему были подвластны богини мщения Эриннии, бог смерти Танат, бог сна Гипнос, трехглавый пес Кербер, охраняющий врата царства, перевозчик душ умерших Харон.

В сознании древних греков боги Олимпа представлялись в виде идеальных аристократов и басилевсов, обладавших всеми чувствами, свойственными человеку - радостью, печалью, гневом, завистью, и отличавшихся от людей лишь тем, что они бессмертны, могущественны и могут творить чудеса.

АРХАИКА

Глубокое влияние на жизненный уклад греков и последующее культурное развитие оказала колонизация, начавшаяся в поисках перспективных торговых путей. Многочисленные греческие колонии появлялись по всей береговой линии Средиземного и Черного морей. В греческих городах, местопребывании аристократии, где крестьянам запрещено было даже появляться, возникли целые кварталы, заселенные ремесленниками и торговцами. Ремесло и торговля стали завидным занятием, приносящим богатство и почет, почти такой же, как богатство земельное, что обусловило переворот и в социальных отношениях. Влиятельный торгово-ремесленный класс добивался, чтобы его экономическому могуществу соответствовало могущество политическое. В результате политический диктат богатой земельной аристократии был сломлен.

В связи с этим претерпела изменения старинная религия, служившая идеологической основой греческого аристократического государства. Боги становились покровителями ремесел и искусств. Соблюдение их культа требовало роскошных, художественно оформленных храмов и стало обязанностью каждого гражданина.

Греческие храмы в эпоху архаики были центром жизни не только религиозной, но политической и экономической. Архитекторы помещали святилища на высоких холмах или на берегу моря. «Для храмов и жертвенников, - говорил философ Сократ, - самое подходящее место то, которое видно отовсюду, но где мало ходят, потому что приятно, увидев храм, помолиться, приятно подойти к нему, находясь в чистоте».

Постепенно сложилось несколько типов храма. Наиболее распространенным стал прямоугольный в плане, окруженный по периметру колоннадой периптер, вход в который располагался с востока и вел в преддверие; основное помещение, куда ставили статую божества, именовалось целлой; позади целлы в сокровищнице хранились дары. Участок, где строился храм, обносился оградой и считался священным, поэтому алтарь помещался под открытым небом у восточной стены храма.

Греческие храмы возводились как жилище бога, во всем похожего на человека, и потому пропорции колонн, размеры капителей и баз были соразмерны пропорциям человеческого тела, в соответствии с утверждением древнегреческого философа *Протагора* (480-410 до н.э.) о том, что «человек - мера всех вещей».

В VII в. до н.э. возникли *архитектурные ордеры* (от лат. *ordin* - порядок), в которых нашли выражение технические качества сооружений. Ордер определял соотношение и соразмерность несущих и несомых частей сооружения, а также особенности его украшения. К несущим относятся *цоколь*, образующий по периметру храма обычно три ступени, и *колонны* с фигурным завершением - капителью. Несомую часть образуют перекрытие - *антаблемент* и *фронтон* - треугольное завершение двускатной крыши.

Кровлю храмов декорировали статуями богов, фигурками животных и растительным орнаментом. Вертикальные украшения по трем углам фронтона назывались *акротериями*, украшения по краю кровли - *антефиксами*, растительный орнамент из трех лепестков - *пальметтами*.

Почти одновременно возникли два типа греческих ордеров - *дорический* и *ионический*, получивших название по основным племенам - дорийцам и ионийцам, населявшим Древнюю Грецию наряду с ахейцами. В конце V в. до н.э. появился *коринфский* ордер.

В ***дорическом ордере*** преобладали четкие резкие линии, некоторая тяжеловесность форм. Дорическая колонна не имела базы, вырастая непосредственно из основания храма. Ее ствол по вертикали был разделен желобками - каннелюрами, имеющими острые грани. Верхняя часть колонны - капитель - представляла собой сплюснутую «подушку» - *эхин* и четырехгранную плиту - *абак*. Особенностью дорического ордера являлась обработка *фриза*[1] чередующимися вертикальными планками и квадратными плитами между ними - *метопами*, украшенными рельефами. Рельефы расцвечивались красным и синим с расчетом, что цветовой контраст смягчит резкие тени, могущие при ярком солнце исказить на расстоянии рисунок фигур.

Для ***ионического ордера*** характерны были тонкие и высокие колонны с базой, глубокие, но стесанные по краям каннелюры, своеобразная капитель с завитками - *волютами*. *Архитрав*[2] в ионийских постройках делился по горизонтали на три яруса, а фриз декорировался непрерывной лентой рельефного изображения. Ионийский стиль отличался яркой раскраской, позолотой, обилием декоративных деталей. Рельефный фриз был двуцветным: желтым или золотым на темно-синем, фиолетовом, красном фоне. Капители украшались деталями из позолоченной бронзы.

Основным материалом строителям служил сначала известняк, затем мрамор. В отличие от построек гомеровского периода здания из камня были не только прочнее, но и выглядели величественнее.

Храмы архаики строились в основном в дорийском стиле. Причем храмы в Пестуме, Сиракузах, Салониках, несмотря на их различия по высоте, количеству колонн, разнохарактерности колоннад, были очень похожими. Роднили постройки размеры и тяжесть антаблемента, сильно давившего на колонны, а также наличие у колонны *энтазиса* - небольшого утолщения на одной трети ее высоты, что делало ствол колонны словно разбухшим от тяжести лежавшего на нем перекрытия.

В архаическую эпоху сложились основные принципы градостроительства: особо выделялся кремль акрополь с храмом, рыночная площадь - агора, такие общественные здания, как пританеи, где горел священный огонь и где должностные лица принимали послов и устраивали торжественные трапезы, булевтерии -место заседаний совета старейшин, гостиницы, театры. Получили распространение

[1] *Фриз* - средняя горизонтальная часть антаблемента; в дорическом ордере членится на триглифы и метопы; в ионическом заполняется рельефами.

[2] *Архитрав* - нижняя из трех горизонтальных частей антаблемента, лежащая на капителях колонн.

палестры, частные гимнастические школы для обучения мальчиков 12-16 лет. Жилые постройки были невзрачными, они делались из непрочных материалов и исчезли так же бесследно, как и дворцы гомеровского периода.

Композиции архитектурных ансамблей периода архаики были предельно простыми. В этом нашло выражение типичное для того времени стремление к порядку и симметрии как проявлению красоты. Греческий писатель Ксенофонт писал: «Ах, как красиво, когда башмаки стоят в ряд, какие бы они ни были; какой красивый вид составляют плащи рассортированные, какие бы они ни были, и горшки, расставленные в хорошем порядке, представляют, по-моему, что-то стройное».

Симметрия соблюдалась и в размещении скульптурного декора, которым украшались фронтоны и фризы.

Фронтонные композиции создавались с акцентом на центральную фигуру, которая была много крупнее прочих, угловые персонажи обычно меньше, что обусловлено подчинением скульптуры архитектуре. Так, на рельефах дорического храма Артемиды, покровительницы охоты и божества луны, на о. Корфу в центре была изображена во всю высоту фронтона побежденная Персеем Горгона Медуза, а по углам - значительно меньших размеров эпизоды из Троянской войны.

Композиции рельефов, украшающих в дорических храмах метопы, видоизменялись в зависимости от их местоположения: изображения на размещенной по центру фриза метопе отличались строгой симметрией, на крайних рельефах было больше движения, фигуры в центре неподвижны. Такова метопа на храме в Селинунте, где в рельефе с Персеем, убивающим Медузу, действие энергично нарастает от неподвижно стоящей богини Афины к решительному движению Персея, а от него к эспрессивному полету горгоны.

Персей, сын Данаи и Зевса, был послан жестоким царем Полидектом за головой горгоны Медузы. Персей должен был достичь западного края земли, страны, где царили богиня Ночь и бог смерти Танат и где жили ужасные горгоны - крылатые, покрытые медной чешуей женщины со змеями вместо волос, взгляд которых обращал все живое в камень. На помощь Персею явились посланник богов Гермес и любимая дочь Зевса воительница Афина. Афина дала Персею медный щит, такой блестящий, что все в нем отражалось как в зеркале, а Гермес дал свой острый меч и указал путь к горгонам. Быстро понесся по воздуху Персей к острову, на котором жили горгоны, и застал их спящими. Гермес указал ему на горгону Медузу, единственную из трех смертных. Персей, глядя в щит, отрубил ей голову и спрятал в сумку, а затем, никем не увиденный, отправился назад. Голову горгоны он отдал Афине, и она укрепила ее у себя на груди.

Многофигурными рельефами украшали скульптурный фриз в ионических постройках архаики. В святилище Аполлона в Дельфах фриз обрамлял здание сокровищницы по периметру.

Все композиции архаики были посвящены, как правило, схваткам: богов и героев со страшными чудовищами, греков с троянцами, богов с гигантами. Схватки героев изображались в самый разгар битвы. При этом лица статуй отличались спокойной бессмысленной улыбкой, свойственной только архаике и не соответствующей напряженному моменту.

Несмотря на попытки мастеров создавать сложные композиции и динамичные сцены, искусство архаики, при всей жизненности образов, было в своих формах условным и характеризовалось симметрией размещения, преобладанием пухлых форм, разновеликостью фигур в рельефах, скованностью в изображении человека, плоскостными необъемными фигурами, архаическими условными улыбками, миндалевидными глазами, орнаментальной трактовкой волос.

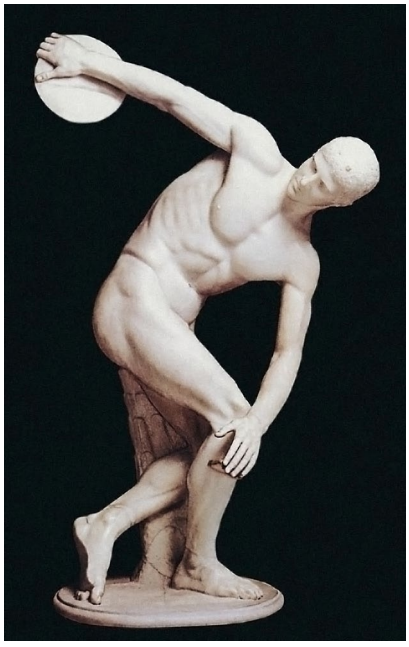
КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕРИОД

На основе геометрического стиля архаики постепенно выработался идеал «телесности», или «осязательной ценности», формы. Поиски новых путей в изобразительном искусстве обнаружились прежде всего в постепенном освобождении от принципа орнаментальности. В этот период значительное внимание уделяется скульптуре. Скульпторы ранней классики свои устремления направили на создание *реального образа*, на точную передачу деталей. Так, в бронзовой статуе Дельфийского возничего были показаны криво подстриженные ногти, набухшие вены на руках, «живые» глаза, опушенные длинными ресницами. Но вертикальные складки хитона, ассоциирующиеся с каннелюрами дорических колонн, и равномерное распределение тяжести тела на обе ноги придавали скованность и внутреннюю неподвижность скульптуре.

Застылость скульптуры была преодолена ***Мироном*** (середина V в. до н.э.), сумевшим показать образы реального мира подвижными, изменяющимися. Недаром созданного Мироном «Дискобола» по силе сосредоточенного в нем движения сравнивают со сжатой пружиной.

Мирон любил изображать энергичное действие. При этом он показывал только завязку событий, оставаясь верным тому принципу классического искусства, который позже определил римский поэт Гораций:

...на сцене
Берегись представлять, что от взора должно быть сокрыто
Или что скоро в рассказе живом сообщит очевидец!
Нет! Не должна кровь детей проливать пред народом Медея;
Гнусный Атрей перед всеми варить человеков утробы;
Прокна пред всеми же в птицу, а Кадм в змею превратиться;
Я не поверю тебе, и мне зрелище будет противно.



***Мирон*. Дискобол. Мрамор. Британский музей. Лондон**

Именно таковы созданные Мироном статуи Афины и Марсия.

Афина изобрела флейту, но однажды услышала, что нимфы над нею смеются, когда она играет. Взглянув на отражение в воде, Афина увидела, как некрасиво раздуваются у нее щеки, поэтому в гневе отшвырнула флейту и прокляла всякого, кто ее поднимет. Силен Марсий, существо дикое и необузданное, увидел флейту, поднял ее и выучился играть на ней так замечательно, что дерзнул вызвать на состязание самого Аполлона-кифареда. Аполлон состязание выиграл, а за дерзость наказал Марсия, повелев содрать с него кожу.

Каждый грек, видевший статую Мирона, прекрасно представлял, как будут разворачиваться события, и видел в ней воплощение античного идеала, состоящего в превосходстве благородного над низменным.

Идеал «телесности» античной скульптуры был достигнут ***Поликлетом*** (вторая половина V в. до н.э.) и основан на точном геометрическом расчете, изложенном им в его знаменитом «Каноне». В результате переноса тяжести тела на одну ногу фигура приобрела непринужден-

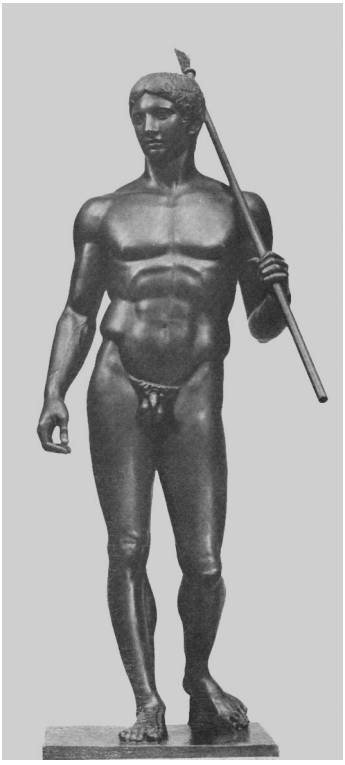
ное положение - статуя ожила. В геометризме крылась причина внешней бесстрастности статуй Поликлета, даже если он изображал человека в движении, в состоянии эмоционального возбуждения. Индивидуализация образов была вообще чужда античной классике, и в лучших античных статуях головы не являлись главной частью фигуры. В силу своего отвлеченного геометрического характера они не имели даже явных признаков пола, что побудило долгое время считать, скажем, мюнхенскую статую Аполлона с кифарой изображением музы. В конкретных художественных образах Дорифора (копьеносца) и Диадумена (атлета, повязывающего на голову победную ленту) Поликлет отразил общие черты действительности. Его прославленный Дорифор явился собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета, мужественного воина, носящего тяжелое вооружение, и в то же время стал апофеозом геометрического стиля периода *ранней классики*.

Вершиной в передаче внутренней «пластической жизни» статуи явилось творчество ***Фидия***. Он умел через пластику обнаженного тела, через расположение драпировок передать движение, порыв, внутреннюю энергию. Это был предел совершенства в границах стиля высокой классики. Хотя из произведений самого Фидия, создавшего прославленные статуи Зевса Олимпийского, одного из «семи чудес света», и Афины-Парфенос (Девственницы), ничего не сохранилось, уцелевшие остатки скульптур Парфенона и рельефы позволяют судить о стиле великого мастера. Эти фрагменты,— вздыбленные кони, всадники, влекомые юношами жертвенные быки и даже торсы без рук и голов - живут и сегодня в сложной трехмерной пластике.

Фидий являлся также руководителем строительных работ на Акрополе в годы правления Перикла. Этот период расцвета афинской рабовладельческой демократии определен в искусстве как *высокая классика*.

Победившие персов эллинские города объединились в середине V в. до н.э. под эгидой Афин, где началось интенсивное строительство. Сюда со всей Греции съехались знаменитые архитекторы, скульпторы, живописцы, деятельность которых сосредоточилась на Акрополе. Там был создан ансамбль зданий, вызвавший восхищение не только эллинов, но и соседних народов.

При взгляде на Акрополь с запада видны два архитектурных объема: великолепное мраморное



***Поликлет*. Дорифор. Римская копия. Бронза. Национальный музей. Неаполь**



***Фидий*. Торс богини с западного фронтона Парфенона. Мрамор. Британский музей. Лоднон**



Парфенон. Арх. *Иктин* и *Калликрат*. Акрополь. Афины

преддверие - Пропилеи с широкой лестницей и боковыми крыльями и легкий ионический храм Ники Бескрылой, постоянной спутницы Афины. Греки, победившие персов, взяли на себя смелость навсегда оставить у себя богиню победы Нику, лишив ее крыльев.

Между колоннами Пропилеи, глубокого сквозного портика, обрамляющего лестницу на Акрополь, в торжественные дни Великих Панафиней, праздника, посвященного покровительнице города богине Афине, проходили участники многолюдной процессии» Четыре боковых прохода служили для пеших афинян, по среднему, где не было ступеней, ехали всадники и колесницы, вели жертвенных животных. Мнезикл, построивший Пропилеи, впервые совместил в одной постройке два различных ордера. Внешние колонны дорического ордера подчеркивали торжественность и внушительность входа, но, попав под кровлю ворот, входящий оказывался среди изящной ионики. Римский зодчий Витрувий писал, что в дорической колонне «греки воспроизводили пропорции, крепость и красоту мужского тела, тогда как в ионической колонне они подражали утонченности женщин, их украшениям и соразмерности».

Внимание каждого выходившего из Пропилей на Акрополь привлекал семнадцатиметровый колосс Афины Промахос (Воительницы). Причем если для архаики был характерен принцип симметричного размещения объектов, то в основе композиции Акрополя - что характеризовало стиль классики - лежал принцип свободной панорамы. Поэтому статую Афины расположили левее главной оси Пропилеи, а Парфенон сместили вправо. Построили его ***Иктин*** и ***Калликрат*** из золотисто-розового пентеллийского мрамора в дорийском стиле. Но незаметные искривления, которыми обладают все горизонтальные части здания от фундамента до карниза, сужение каждой колонны в верхней части ствола, небольшой наклон их к центру, а также ионический фриз целлы обусловили утонченность и легкое движение вверх. Кроме того, Парфенон был расцвечен красками и позолотой, что делало его еще более живописным.

Центром постройки была колоссальная двенадцатиметровая статуя Афины Парфенос из золота и слоновой кости работы Фидия. Драгоценные камни-сапфиры украшали глазницы. На ладони правой руки помещалась статуэтка Ники, левая опиралась на щит с изображением битвы греков с амазонками. Древние



***Фидий*. Фрагмент фриза северной стороны Парфенона. Мрамор. Британский музей. Лондон**

авторы утверждали, что в лысом старике Фидий оставил свой портрет, а воин с мечом - правитель Афин Перикл. Храм являлся по сути архитектурной оправой для драгоценной статуи. В устройстве целлы, дорического сооружения, были допущены элементы ионийского стиля: с внешней стороны она была опоясана сплошным фризом, рельефы которого отражали реальное событие - процессию афинян, направляющихся через весь город на Акрополь для жертвоприношения и поднесения богине нового плаща-пеплоса.

На девяноста двух метопах, снаружи украшающих храм, были изображены события мифического содержания: битвы греков с амазонками и кентаврами, сражение богов с гигантами и сцены из Троянской войны.

У подножия Акрополя с южной стороны был построен ***театр Диониса***, ставший основным типом театра для всех греческих городов.

Дионис, бог виноделия и растительности, был сыном Зевса и земной женщины Семелы Однажды Зевс обещал исполнить любую ее просьбу и поклялся в том водами Стикса -священной клятвой богов. По наущению ревнивой Геры женщина попросила Зевса явиться к ней во всем величии бога-громовержца. Представ в сверкании молний, Зевс испепелил огнем Семелу, но успел выхватить из пламени недоношенного Диониса и зашил его в свое бедро. В положенное время Зевс распустил швы на бедре и отдал родившегося Диониса на воспитание нимфам и Силену, мудрому наставнику и извечному спутнику бога.

Празднества в Афинах, посвященные Дионису, были прообразом театральных представлений. В честь бога виноделия устраивались веселые шествия, участники которых изображали пастухов - свиту Диониса. Они надевали на себя козлиные шкуры, плясали, славили гимнами-дифирамбами своего хмельного бога, которого представлял один из ряженых, и завершали обряд жертвоприношением козла. Первые представления получили название ***трагедии***, что в буквальном переводе означает «песнь козлов» - от тех самых гимнов-дифирамбов. Хор состоял из двенадцати человек, певших и танцевавших поочередно; пение и танцы составляли

главную часть представления, а диалог происходил между единственным актером и руководителем хора - *корифеем*.

В V в. до н.э. древнегреческая трагедия достигла наивысшего расцвета, когда высокая литературная и музыкальная культура обусловила тот качественный скачок, каким был переход от обрядовых песен в честь бога Диониса к профессионально подготовленному представлению.

Афинский театр V В. до н.э. стал помимо культовых выполнять и просветительско-воспитательные функции, интерпретируя мифологические сюжеты в соответствии с государственной идеей. Самыми знаменитыми авторами античных трагедий были Эсхил, Софокл и Еврипид.

Трагедии ***Эсхила*** (524-456 до н.э.) «Персы», «Просительницы», «Орестея», «Прометей Прикованный» служили прославлению демократических традиций родной Греции как величайшей ценности, дарованной человеку. В словах царя Агамемнона из трагедии «Орестея» настойчиво звучит мотив противопоставления варварского, отсталого, деспотичного общественного устройства и гуманной, демократической греческой цивилизации:

Не надо предо мной, как перед варваром,
С отверстым ртом сгибаться в три погибели,
Не нужно, всем на зависть, стлать мне под ноги
Ковры...

В трагедиях ***Софокла*** (496-406 до н.э.) раскрывалась беспомощность человека перед неумолимым роком, и в то же время они давали повод для рассуждений о нравственной ответственности за свои поступки, о достойном поведении в самых трагических обстоятельствах.

В сюжете трагедии «Эдип-царь» Софокл следовал общеизвестному мифу об Эдипе, который убил своего отца, не зная, что это его отец, а затем занял престол убитого и женился на его вдове, собственной матери, не подозревая, что это мать.

Но в трагедии автора и публику волновал не вопрос «что?», а вопрос «как?». Как узнал Эдип, что он отцеубийца и осквернитель материнского ложа, как он вел себя, узнав правду, как вела себя его мать и жена Иокаста? Именно в этом психологически верном показе перехода героя от незнания к знанию состоял смысл трагедии и очищение через страдание, которое вместе с героями переживали зрители:

О сограждане фиванцы! Вот пример для вас:
Эдип, И загадок разрешитель, и могущественный царь,
Тот, на чей удел, бывало, всякий с завистью глядел,
Он низвергнут в море бедствий, в бездну страшную упал!
Значит, смертным надо помнить о последнем нашем дне,
И назвать счастливым можно, очевидно, лишь того,
Кто достиг предела жизни, в ней несчастий не познав.

Еврипид (480-406 до н.э.) в трагедиях «Алкеста», «Медея», «Ипполит» впервые показал непредсказуемого, раздираемого страстями человека, вступившего в противоборство с внешним миром. Он использовал только мифологические сюжеты, но в действие вводил реальные бытовые подробности, максимально приблизив трагедию к жизни людей и заложив тем самым основы будущего европейского театра. Стремление Еврипида к максимальному правдоподобию трагедийного действия заставляло его многое подвергать сомнению, в том числе нравственную правоту богов, которая у Эсхила и Софокла сомнений не вызывала, но он, так же как и они, сознательно служил самой гуманной политической системе своего

времени - афинской демократии. И весьма показателен с этой точки зрения довод, который приводит один из его героев - грек Ясон покинутой им жене Медее, вывезенной им из Колхиды, в доказательство того, что он рассчитался с ней за все, что она для него сделала (а ей он, заметим, обязан жизнью):

Я признаю твои услуги. Что же
Из этого? Давно уплачен долг,
И с лихвою. Во-первых, ты в Элладе
И больше не меж варваров, закон
Узнала ты и правду вместо силы,
Которая царит у вас. Твое
Здесь эллины искусство оценили,
И ты имеешь славу, а живи
Ты там, на грани мира, о тебе бы
Й не узнал никто...

Став литературой, трагедия продолжала развиваться, со временем приобретая все более светские черты. Во-первых, она удалялась от своей мифологической первоосновы. Во-вторых, хоровое пение занимало в ней сравнительно с диалогом все меньше места. В-третьих, среди персонажей появились не только мифологические герои, но и реальные исторические лица и даже рабы. Эсхил ввел в представление второго актера, создав таким образом диалог и драматическое действие, которое комментировал хор. При Софокле фабулу произведения раскрывали актеры, число которых достигло трех, а темой трагедийного хора осталось величание богов. Еврипид отвел хору роль стороннего наблюдателя, комментирующего происходящее на сцене и никак не вмешивающегося в театральное действо.

Но по-настоящему светским афинский театр стал с развитием жанра ***комедии***, основоположником которой считается ***Аристофан*** (446-385 до н.э.). Комедия как самостоятельный жанр возникла из сельских празднеств в честь Диониса, на которых исполнялись шуточные песни и пляски *сатиров* - мифических козлоногих спутников бога. В афинском театре комические актеры регулярно участвовали в дионисийских состязаниях наряду с трагиками и после трагедии, прославляющей Диониса и рассказывающей о его страданиях, разыгрывали сатирические сценки, пародирующие предшествующие. Аристофан стал использовать комедию как политическое оружие, подвергая беспощадной критике Пелопоннесскую войну, которую вели Афины и Спарта. Критика стала настоящей стихией аристофановского театра, и его комедии «Всадники», «Мир», «Лисистрата», «Ахарняне», «Птицы» в самой гротескной форме, с грубыми, даже неприличными шутками, выражали протест против войны. В комедии «Всадники» Аристофан нещадно высмеивал афинский народ, представленный им в виде слабоумного старика Демоса («демос» в пер. с греческого - народ), целиком подпавшего под влияние своего слуги-пройдохи Кожевника, и самого Кожевника, в котором нетрудно было узнать главное должностное лицо в Афинах - Клеона, владельца кожевенной мастерской:

Ведь демагогом быть - не дело грамотных,
Не дело граждан честных и порядочных,
Но неучей негодных.

Так же бесцеремонно обращался Аристофан и с богами, пародируя язык и стиль греческой трагедии. В конце концов им была разрушена театральная условность введением в комедии особой хоровой партии, когда актеры снимали маски и непосредственно обращались к зрителю.

Театральные представления проходили под открытым небом, и ступени для публики вырубались амфитеатром в естественной выемке холма. Этот своеобразный зрительный зал назывался ***театром***. Для актеров и реквизита возвели особое прямоугольное многоярусное сооружение - *скене*, перед которым находились богато декорированные сценические подмостки - *проскений*. Между скене и подножием амфитеатра располагалась круглая площадка для хора - *орхестра*.

Актеры, чтобы их было хорошо видно, выступали в пышных плащах, ярко размалеванных масках, обозначающих либо определенный персонаж (царь, герой, женщина), либо состояние и характер (радость, гнев и т.д.), и в башмаках-котурнах на очень высокой платформе.

Надо заметить, что театральные представления устраивались только во время государственных праздников Великих Дионисий и длились от восхода до заката в течение трех дней. Высший государственный чиновник выбирал из всех представленных пьес наилучшие три трагедии и одну комедию, которые ставились одна за другой, после чего особые судьи присуждали награду авторам. Первый приз означал для автора победу, второй - умеренный успех, третий - провал. Каждое драматическое состязание было событием не только для авторов, но и для всего города, обязывая поэта к взыскательности и осознанию своей высокой гражданской миссии. Воспитательная и просветительская роль театра была огромной, если учесть, что театр Диониса вмещал около семнадцати тысяч зрителей, т.е. почти все взрослое население Афин.

V век до н.э. ознаменовался важным сдвигом в области изобразительного искусства - переходом на так называемую ***иллюзионистическую живопись***, родоначальником которой считается живописец ***Аполлодор Афинский***. Античные живописцы, по свидетельству Плиния, пользовались всего четырьмя красками: желтой, красной, белой и черной, не придавая значения перспективе и светотени. Их живопись являлась по сути раскрашенным рисунком. Из художников этого периода наиболее знаменитыми были ***Зевксис***, прославленный ученик Аполлодора, и ***Парасий***. Писали они восковыми красками на меди. Из рассказов древних авторов следует, что эти художники стремились изображать природу с максимальной точностью, свидетельством чему служит анекдот о состязании Зевксиса и Паррасия. Зевксис настолько правдиво изобразил виноградные гроздья, что птицы слетались их клевать. Гордый своей победой Зевксис подошел к картине Паррасия и потребовал, чтобы художник отдернул занавес, прикрывавший картину, который на самом деле оказался нарисованным.

Греческое искусство V до н.э. своим богатством и совершенством отразило внутренний расцвет общества, его породившего. Простота, изящество, монументальность и гармоничность форм явились его самыми характерными чертами.

Постепенно высокий смысл демократических основ города-государства начал утрачивать значение, и ему на смену пришло ощущение, что «высшее благо для человека - быть свободным от общества».

Появилось новое отношение к миру, где во главу угла ставилось все особое, неповторимое, индивидуальное. В этот период неизвестным архитектором на том месте, где Афина и Посейдон оспаривали друг у друга владычество над городом, был выстроен храм. Планировка его исключительно сложна и асимметрична, так как при строительстве необходимо было охватить все священные части холма. Храм был построен на разных уровнях и разделен на две части. Восточная посвящалась Афине Полиаде (покровительнице города), где стояла ее статуя из оливкового дерева. Западная часть была посвящена Посейдону, отождествляемому с Эрехтеем, мифическим царем Афин. Здесь находилось «Эрехтеево море», возникшее якобы от удара тре-



***Алкамен*. Портик кариатид. Эрехтейон. Афины**

зубца о скалу, которое, согласно свидетельству древнегреческого писателя Павсания, шумело как настоящее, когда дул южный ветер. Входы в оба святилища украшали шесть колонн ионического ордера с изысканными вызолоченными волютами и роскошным, ярко раскрашенным растительным орнаментом в нижней части капителей.

С южной стороны портиком было обозначено место захоронения первого царя Аттики, мифического Кекропа, при котором произошел спор между Афиной и Посейдоном. Алкамен, ученик Фидия, заменил колонны портика *кариатидами*, скульптурными изображениями стоящих женских фигур, использовав их в качестве архитектурных опор. Появление кариатид свидетельствовало о реализации давнего стремления греков сделать колонну как можно более легкой, изящной и пластичной, пока она не была заменена более подходящей для этих целей формой человеческой фигуры. Ионический Эрехтейон с его декоративным изяществом и мягкими переходами от несомых частей к несущим кажется небольшим рядом с дорическим Парфеноном, хотя по абсолютным размерам это довольно крупная постройка.

Особенно интенсивно в ионийском стиле велось строительство в малоазийских городах. Наиболее прославленным сооружением, одним из «семи чудес света», являлся Галикарнасский мавзолей.



***Скопас*. Менада. Римская копия. Мрамор. Альбертинум. Дрезден**

Мавзолей - прямоугольное в плане здание - имел усыпальницу на первом этаже. Над квадрами огромного цоколя располагались фризы с рельефами, затем ионическая колоннада со статуями и ступенчатая пирамида с колесницей Артемизы (жены Мавзола) и самого царя Мавзола.

В украшении Галикарнасского мавзолея рельефами на темы состязания колесниц, схваток греков с амазонками, мифического племени лапифов с кентаврами принимал участие ***Скопас***, который, наряду с ***Праксителем***, был одним из самых выдающихся скульпторов времени поздней классики. Эти скульпторы работали в разной манере, но придерживались того же взгляда на художественное произведение, что и поэт, написавший:

Лишнее все бесполезно. Старинная есть поговорка:
Если не в меру, - и мед желчью становится нам.

Скопас создавал динамичные, полные движения и экспрессии статуи, показывая человека в момент высшего напряжения его душевных и физических сил. Его танцующие менады, спутницы Диониса, представляют собой вершину вакхического исступления, полного самозабвения под напором бурных эмоций.

Пракситель был певцом невозмутимого покоя, сторонником тонких эстетических наслаждений. Тема отдыха, покоя, мечтательной задумчивости определяла характер его творчества. Он создавал нежные, текучие формы. Все его фигуры опирались на что-либо - дерево, вазы, пни, отчего корпус получал плавный изгиб. Дошедшая до нас в оригинале мраморная группа «Гермес с Дионисом» дает живое представление о стиле работ Праксителя. Она изображает Гермеса, которому было поручено отнести к нимфам на воспитание младенца Диониса, и он, делая короткую передышку, играет с ребенком кистью винограда. Пракситель отразил в статуе свою любовь к «нежной форме» и смоделировал мужское тело так, что оно обрело нежную пластику, подобную женской. Недаром Пракситель раскрашивал у своих статуй волосы, лица и зрачки. Мрамор тонировался подкрашенным воском, который под действием температуры пропитывал его поверхность, создавая эффект цветного мрамора, без слоя краски, как это было принято в эпоху архаики. Пракситель прославлял идеальную человеческую красоту, изображая своих персонажей молодыми, здоровыми, цветущими. Старческий и младенческий возрасты представлялись ему несовершенными, поэтому и младенца Диониса он изобразил в виде уменьшенной в размерах статуэтки взрослого, несмотря на большое тяготение к реализму в своем творчестве.



***Пракситель*. Гермес с Дионисом. Мрамор. Музей в Олимпии**

Считается, что Скопас - выразитель дионисийского начала, Пракситель - аполлоновского.

Раздробленность греческих городов привела во второй половине IV в. до н.э. к завоева-

нию их Македонией и установлению монархии сначала Филиппа, а затем Александра Великого.

ЭЛЛИНИЗМ

Греко-македонская колонизация привела к возникновению совершенно новой культуры позднеантичного мира - ***эллинизма***, что означает «уподобляться эллинам».

Хронологически эллинизм охватывает исторический период от смерти Александра Македонского в 323 г. до н.э. и распада империи на отдельные государства до 31 г. до н.э. - года присоединения Египта к Римской империи. Таким образом, эллинизм охватил большой период времени, в течение которого греческая культура получила распространение на огромной территории от Италии до Индии.

Александр Македонский основал семьдесят городов с эллинским укладом жизни, самым знаменитым из которых стала Александрия в дельте Нила. Александрия славилась регулярной, т.е. правильной, планировкой улиц, беломраморными храмами, огромной библиотекой, одним из «семи чудес света» - Фаросским маяком и крупнейшим научным центром всего Средиземноморья - Мусейоном. Музей - место, где собирались музы, - занимал в Александрии целый район.

Результатом «проникновения» эллинов стали новые формы искусства, сочетающие греческие и «варварские» принципы культуры. Восточное влияние в искусстве эллинизма проявилось прежде всего в декоративности. Неслучайно поэтому общественные и культурные здания Александрии строились в коринфском стиле, создающем чрезвычайно богатый, пышный, нарядный образ.

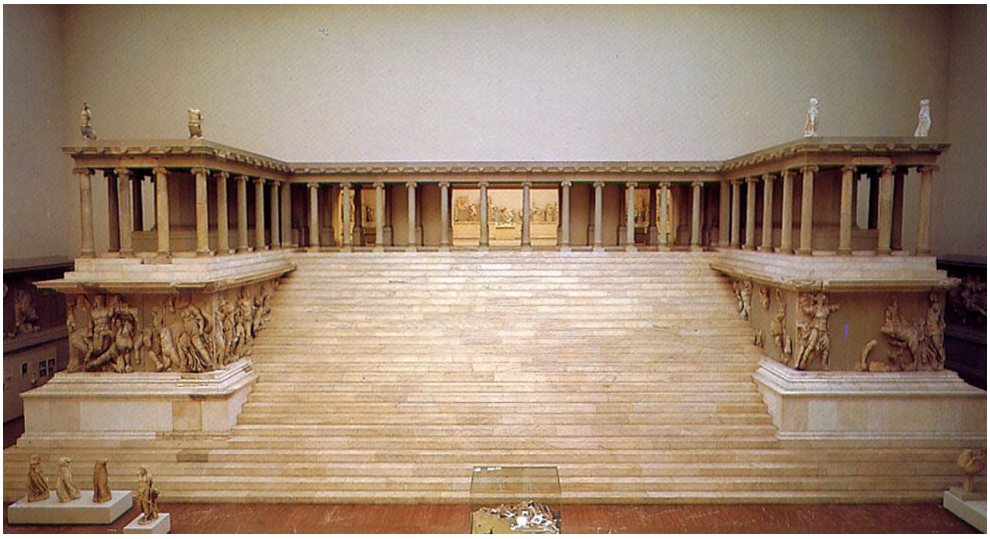
Коринфский ордер, один из трех классических ордеров, по пропорциям совпадал с ионическим, но отличался более высокой капителью, декорированной листьями аканфа, ядовитого растения. О происхождении капители существует легенда, по которой ***Каллимах***, коринфский мастер, проходя мимо гробницы, увидел корзинку, поставленную на аканф и обвитую молодыми побегами. Восхищенный новизною вида и формы, мастер сделал для коринфян несколько колонн по этому образцу и определил их соразмерность. Но коринфская капитель изначально преследовала сугубо декоративные цели, ведь известно, что на листья ничего опереть нельзя. Функция опоры в ней полностью замаскирована декоративным букетом, поэтому именно коринфский ордер широко использовался в чисто декоративных целях.

Восточное пристрастие к декоративности проявилось также в смене барельефа[1] горельефом[2], применении в скульптуре бурава и комбинировании мраморов различной окраски. Все эти приемы, подчеркивая светотеневые контрасты, помогали усиливать декоративное впечатление архитектурных и скульптурных произведений.

Взаимодействие художественного стиля античного искусства с культурой стран Ближнего Востока выразилось и в гигантомании, как архитектурной, так и скульптурной. В это время ***Состратом*** был построен Фаросский маяк, одно из «семи чудес света», расположенный у входа в Александрийскую гавань на о Фаросе. Он

[1] *Барельеф* (от фр. bas-relief) - низкий рельеф, в котором выпуклое изображение выступает над плоскостью фона не более чем на половину своего объема.

[2] *Горельеф* (от фр. haut-relief) - высокий рельеф, выступающий над плоскостью фона более чем на половину своего объема.



Пергамский алтарь Зевса. Малоазийский мрамор. Пергамский музей. Берлин

представлял собой гигантское здание, состоявшее из прямоугольного основания и двухъярусных башен, увенчанных фонарем, где поддерживался огонь.

Самым грандиозным сооружением эпохи эллинизма стал знаменитый *Пергамский алтарь Зевса*, тоже одно из «семи чудес света», построенный в знак победы Пергамского царства над варварами-галлами и ставший прообразом алтаря Отечества в Риме. Почти квадратный в плане, Пергамский алтарь спереди открывался величественной лестницей. Высокое основание подиумов (прямоугольная платформа с лестницей), расположенных буквой «П», украшал большой горельефный фриз, расположенный не на антаблементе, как обычно, а на цоколе здания. Фриз изображал борьбу богов и гигантов, и ступени, по которым поднимались наверх к жертвеннику, служили также опорой каменным участникам яростной битвы. Все сооружение увенчивалось ионическим портиком. В центре открытого прямоугольного пространства находился жертвенный алтарь.

Борьба олимпийцев с гигантами описывается в «Теогонии» Гесиода, где рассказывается, что могучая благодатная земля - Гея породила могучих грозных титанов, циклопов с одним глазом посреди лба и гекатонхейров - сторуких чудовищ с пятьюдесятью головами. Уран возненавидел своих детей и заключил их в недра земли. По наущению матери младший титан Кронос оскопил серпом Урана, чтобы прекратить его плодовитость, и занял место верховного бога. Опасаясь узурпации своей власти, Кронос повелел жене Рее приносить ему родившихся детей и проглатывал их. Новорожденного Зевса Рея спрятала у нимф на острове Крит, а Кроносу дала проглотить камень. Зевс вырос, возмужал, восстал против отца и заставил вернуть на свет проглоченных братьев и сестер. Водворившись на Олимпе, он начал борьбу с Кроном и титанами за власть над миром. Борьба длилась десять лет, пока на помощь олимпийцам не пришли сторукие. Побежденные титаны были низвергнуты в Тартар, где их стражами стали гекатонхейры.

Пристрастие к колоссам Афины и Зевса отмечалось у греков еще в период высокой классики и особенно проявилось в эпоху эллинизма. Наиболее широкую известность получила ***родосская школа*** скульптуры, произведения которой отличались не только гигантскими размерами, но и натурализмом. При входе в гавань

острова Родоса мастером ***Харесом*** была возведена знаменитая статуя бога Гелиоса высотой 37 м - Колосс Родосский, одно из «семи чудес света». К родосской же школе относят «Лаокоона», скульптурную группу «Фарнезский бык» и известные лишь по описанию натуралистические композиции «Ослепление Полифема» и «Корабль Одиссея», которые размещались в естественной пещере, где сделанный из мрамора в натуральную величину корабль с пассажирами отражался в специально вырытом водоеме.



***Харес*. Ника Самофракийская. Мрамор. Лувр. Париж**

Во всех скульптурных памятниках эпохи эллинизма запечатлен эмоциональный порыв, момент крайнего напряжения воли, неудержимое стремление вперед. Величайшим шедевром эллинистического искусства в плане передачи движения явилась статуя Ники Самофракийской, принадлежащая родосскому скульптору Харесу, который изобразил крылатую Нику в момент ее приземления на нос корабля. И прихотливые завихрения одежды, и мощные распахнутые крылья создают впечатление только что завершившегося вихревого полета. В правой руке Ники была зажата труба, звучанием которой она возвещала морскую победу греков.

Экспрессивность движения и острота ситуации стали альфой и омегой эллинистической скульптуры. То, что в период классики считалось дурным тоном, в эпоху эллинизма ставилось во главу угла. Практически о любой скульптуре, созданной в этот период, можно сказать, что она наполнена внутренней экспрессией, динамикой и что она определяет кульминационный момент действия. Миф об Афине и Марсии был представлен, в отличие от статуй Мирона, в его заключительной сцене: привязанный к дереву самонадеянный Марсий и точащий нож раб-палач.

Но, пожалуй, самым характерным для эллинизма скульптурным произведением явился «Лаокоон» великого ***Агесандра***, дошедший до нас в римских копиях.

Лаокоон был жрецом бога Аполлона в Трое и отговаривал троянцев ввозить в город огромного деревянного коня, найденного в стане якобы уплывших из-под стен Трои греков. Он считал, и совершенно справедливо, что в коне находятся греческие воины. В тот момент, когда он предсказывал троянцам гибель от коня, в море появились два чудовищных змея, стремительно плывущих к берегу. В ужасе разбежались троянцы, а змеи обвили Лаокоона и двух его сыновей и задушили их.

Не исключено, что римский поэт Вергилий, создавая в «Энеиде» сцену гибели Лаокоона, вспоминал свое впечатление от виденной им статуи, настолько описание и памятник близки друг другу:

...(змеи) уверенным ходом
К Лаокоону ползут. И, сначала несчастные члены
Двух сыновей оплетая, их заключают в объятья
Каждая и разрывают укусами бедное тело.
После его самого, что спешит на помощь с оружьем,

Петлями вяжут, схватив великими. Вот уже дважды,
Грудь его окружив и дважды чешуйчатым телом
Шею, над ним восстают головой и гребнем высоким.
Он и пытается тщетно узы расторгнуть руками,
Черным ядом облит и слюной по священным повязкам,
И одновременно вопль ревущий бросает к светилам.

Вместе с тем в эпоху эллинизма получила развитие довольно безликая декоративная скульптура, изображающая Афродит, которых только по атрибутам (амур на дельфине) можно было не спутать с хорошо сложенной гречанкой. Самыми выдающимися из них были Афродита Милосская, изваянная великим Агесандром, и Афродита Медичи работы Клеомена. Академизмом, бездушным подражанием классическим формам отличались также статуи Лисиппа и Леохара.

Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского и работал в бронзе. Если верить источникам, он был необычайно плодовитым и изготовил 1500 скульптур. Причем тематика была самая разнообразная: портретные бюсты Александра Великого, персонажи мифологии, атлеты, герои, а также его знаменитые кони, украшающие теперь собор св. Марка в Венеции.

Леохар искал красоту в формах прошлого, его идеалом были гармоничные образы классики. Но попытки слепо копировать классические идеалы породили театральность и позу. Аполлон Бельведерский и Артемида Версальская с ланью подобны актерам, выступающим в высокой трагедии.

Небывалых высот достигло искусство ***глиптики*** - резьбы на драгоценных и полудрагоценных камнях (см. цв. вкл.). Создавались роскошные геммы с врезанными изображениям - *инталия* и выпуклыми - *камея*. Мастера, снимая слой за слоем, работали над такой геммой почти всю жизнь, и часто работа передавалась из поколения в поколение. Самой знаменитой является камея Гонзага, созданная в Египте при Птоломеях в III в. до н.э.

ВАЗОПИСЬ

В особый вид изобразительного искусства Древней Греции следует выделить создание всевозможных ваз, украшавшихся самыми разными способами.

Древнегреческие вазы интересны по многим причинам. Во-первых, изображения на них дают представление о рисовальном искусстве греков и о характере их живописи, так как настоящих памятников этого вида искусства почти не дошло до нас. Во-вторых, вазопись является своеобразной иллюстрацией всей эллинской древности, поскольку посвящена либо мифологическим сюжетам, либо сценам из жизни героев (погребальные обряды, гимнастические игры), либо эпизодам публичной и частной жизни. Именно роспись ваз дает наглядное представление о верованиях и быте народа.

Предназначение ваз было самым различным. Глиняные вазы помещали в гробницы и вешали на стены гробового склепа, их использовали для хранения сыпучих и жидких хозяйственных припасов, для смешивания напитков, для питья, для черпания воды, для туалетных снадобий. Вазы служили украшением быта и наградой в гимнастических и других состязаниях. Функциональное назначение ваз определялось их формой. Основные типы сосудов принято распределять по трем основным группам:

1) сосуды для хранения различных припасов,

2) застольная посуда, служившая преимущественно для питья вина,

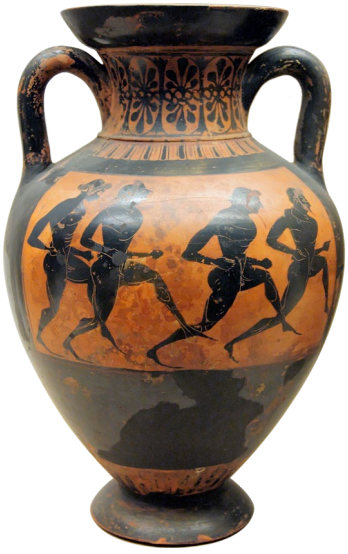
3) вазы для масла.



Амфора дворцового стиля. Национальный археологический музей. Афины



Кратер геометрического стиля. Национальный археологический музей. Афины



Амфора чернофигурного стиля. Национальный археологический музей. Афины



Кратер краснофигурного стиля. Национальный археологический музей. Афины

Наиболее распространенным в хозяйстве сосудом, служившим для хранения припасов, являлся *пифос*, имеющий форму огромного яйца, обращенного острым концом вниз и снабженного вверху широким отверстием с крышкой. Пифос втыкали в землю либо помещали на особую подставку.

Для хранения и перевозки вина, масла, маслин, винограда использовались остродонная *амфора* и *пелика*. В храмах при обрядах вакхического культа для тех же целей применялся *стамнос*. Разновидностью амфоры являлась *лутрофора* (сильно вытянутая, узкогорлая амфора), в которой приносили воду для предсвадебного омовения. По этой причине существовал обычай класть лутрофоры в могилы юных покойников, не успевших вступить в брак. Характерной особенностью всех остродонных амфор было наличие двух ручек по обеим сторонам горла и суживающееся книзу тулово. Исключение составляла пелика с раздутым туловом и широким горлом.

Сосуд, где греки разбавляли вино водою, назывался *кратером*. Существовало множество разновидностей этих сосудов, но их общим признаком являлись ножка с широким основанием и корпус в виде опрокинутого колокола с парой ручек по центру корпуса. Вино разливалось по чашам посредством особого черпака - *киафа*.

Излюбленными чашами для питья являлись *килик* - плоская чаша с двумя ручками и пиала. В торжественных случаях пользовались застольной чашей наподобие рога в форме головы животного - *ритоном*.

Для переноски воды у греков была *гидрия* - кувшин о трех ручках: одной длинной, за которую носили пустой кувшин, и двух маленьких, чтобы поддерживать сосуд, подставляя его под струю воды у фонтана.

Кубком, употреблявшимся в обрядах дионисийского культа, являлся *канфарь*, представлявший собой широкий кубок на ножке, снабженный парой очень высоких ручек.

Застольными кувшинами служили *прохусы*, или *ойнохойи*. Главная их особенность состояла в грациозно изогнутой ручке и горлышке, снабженном тремя плавными выгибами верхнего края наружу. Такая форма устья кувшина позволяла виночерпию, не меняя положения локтя, только наклоняя кисть руки, наливать вино в три расставленные треугольником чаши.

Третий большой раздел греческих ваз - сосуды для благовонного масла, используемого в косметических целях. Наиболее популярным был *лекиф* - ваза с продолговатым стройным корпусом, тонкой шейкой и длинной красивой ручкой. Лекифы, наполненные благовонным маслом, нередко ставились в гробницах.

В зависимости от времени изготовления ваз варьировались техника и тематика росписей.

От критского периода сохранились всевозможные сосуды, как правило, шаровидной формы. В их художественном оформлении выделились два стиля - камарес, когда на темную поверхность сосуда наносились спиралевидные, словно кружевные, светлые узоры, и ***дворцовый стиль*** - роскошные по рисункам вазы, украшенные растениями, цветами, полипами, кораллами. Отличительным свойством критских росписей являлось их гармоничное сочетание с формой сосуда, отсутствие каких-либо сюжетных композиций и изображения человеческих фигур. Микенские сосуды отличались простотой форм и лаконичностью декора. Часто изображали на них воинов, как на знаменитом микенском кратере XII в. до н.э.

В основе росписей ваз ***геометрического стиля*** лежала линия. Депилонские амфоры сплошь покрыты геометрическими рисунками в виде ромбов, кругов, треугольников, меандра (узора в виде изломанной линии), очертаний человеческих фигур, более похожих на орнамент.

Обилие сюжетов, связанных с погребальными обрядами, объясняется, видимо, тем, что они найдены в могилах. Сюжеты мифологического содержания встречаются на вазах геометрического стиля крайне редко. Различные эмблемы около фигур животных и человека указывают на их магическое и символическое значение: кружок, обрамленный точками, - солнце, змея - земное начало, рыбы - водная стихия.

В конце VIII в. до н.э. на смену неприхотливым геометрическим узорам пришли растительные и зооморфные мотивы, а стиль был назван *ковровым*. Птицы - летящие орлы или стоящие утки, петухи, лебеди изображались в профиль; так же показаны и фигуры четвероногих животных - оленей, козлов, кабанов. Но для льва и пантеры установилась особая иконография: голову и туловище льва изображали в профиль, а у пантеры туловище - в профиль, голову - в фас.

В вазописи *коврового стиля* широко использовалось изображение чудовищ: горгон - крылатых демонов, верхняя часть тела которых человеческая, а нижняя -змеиная; сирен, представляющих собой души умерших (мужских с бородой и женских безбородых); грифов - с головой орла и львиным телом с крыльями; сфинксов - с головой и грудью женщины, телом льва и крыльями птицы (в отличие от египетских - благостного мужского существа с человеческой головой и телом льва).

Одновременно произошло изменение формы. Несколько жесткие очертания и вытянутые пропорции ваз геометрического стиля сменились приземистыми, сильно раздутыми, «пухлыми» формами керамики новой эпохи.

Ковровый стиль исчез не сразу, и нельзя провести резкую границу между ним и его преемником - ***чернофигурным стилем***, который сложился в конце VII в. до н.э. и в течение первых десятилетий VI в. до н.э. существовал параллельно с ковровым. Характерной особенностью чернофигурного стиля являлось господство сюжетного изображения, главным образом мифологического, реже -сцен из обыденной жизни.

Для чернофигурных росписей характерны многофигурные композиции, представляющие мифы об олимпийских богах, в частности изображения Диониса с его спутниками - менадами, сатирами, Силеном; мифы о героях (подвиги Геракла, сцены, связанные с Троянской войной); картины из жизни простых людей (битвы воинов, хороводы девушек, состязания атлетов, пиры).

В росписях чернофигурного стиля отдельные изображения делали пером в виде черных силуэтов на красноватом или желтоватом фоне глины, они производили впечатление совершенно плоских, подобных теням. Голова и нижняя часть фигуры, начиная с пояса, изображались в профиль, туловище - в фас. Мускулатура и складки одежды отмечались очень сдержанно. Обнаженные части женского тела покрывали белой краской, а мужское тело сплошь черным



Роспись амфоры чернофигурного стиля. Фрагмент. Музей античного искусства. Мюнхен

лаком, что напоминало египетскую живопись. Глаз изображали в фас: миндалевидной формы у женщин и в виде кружка или овала у мужчин. Для передачи быстрого полета использовалась архаическая схема «коленопреклонного» бега. Верхняя часть фигур показывалась в фас, нижняя - в профиль.

Обилие надписей на чернофигурных вазах VI в. до н.э. свидетельствует о широком распространении грамотности в эллинском обществе того времени. Надписывали имена персонажей, что позволяло ориентироваться в представленном событии (сообщали даже клички охотничьих собак и названия неодушевленных предметов). Писали слова, которыми обмениваются нарисованные персонажи. На пелике Евфрония изображены трое персонажей, следящих за полетом ласточки. Юноша говорит: «Смотри: ласточка»; мужчина, взглянув вверх, подтверждает: «Правда, клянусь Гераклом»; вне себя от восторга мальчик кричит: «Вот она». Мужчина заключает разговор словами: «Уже весна». Мастера-вазописцы подписывали свои имена или имена владельцев гончарных мастерских. В первом случае запись гласила: такой-то расписал, во втором - стояло обозначение: такой-то сделал. Иногда встречались обозначения типа: «Эксекий расписал и сделал меня» (речь идет от лица вазы) либо «То Евфимид расписал (вазу), как Ефроний никогда бы не смог». Эти слова, свидетельствующие о соперничестве древнегреческих вазописцев, заставляют вспомнить слова Гесиода в его поэме «Труды и дни»:

Зависть питает гончар к гончару и к плотнику плотник;
Нищему нищий, певцу же певец соревнует усердно.

Встречались посвятительные надписи в дар божествам, на застольных чашах («Радуйся и пей счастливо»).

В последней трети VI в. до н.э. появилась смешанная техника, когда одна из, сторон украшена чернофигурным, а другая - краснофигурным рисунком.

Время господства ***краснофигурного стиля*** приходится на V-IV вв. до н.э., совпадая, таким образом, с эпохой классики в античном искусстве. Его в свою очередь принято делить на строгий, свободный, роскошный и беглый стили.

Самым ранним был *строгий стиль*, и сюжеты его росписей близки по тематике рисункам на античных чернофигурных вазах. Это прежде всего мифологические сцены: пиры богов, их борьба с гигантами, изображение бога Диониса; героический эпос - подвиги Геракла, античного героя Тезея, Троянский цикл, приключения Одиссея; наконец, изображение простых смертных, встречающееся чаще, чем на чернофигурных вазах.

Образ человека, в облике которого выступали и герой, и бог, занимал главенствующее место в вазописи того периода, оттесняя изображения животных и фантастических мифологических чудовищ. Человеческие фигуры на вазах строгого стиля изображались так же, как и в чернофигурной технике.

Во второй четверти V в. до н.э. происходит постепенный переход от плоскостного к объемному изображению фигур. Появился *свободный стиль*, для которого стала характерна передача любой позы, любого поворота головы или торса, любого самого трудного ракурса. Глаза получили реальную трактовку, одежду теперь показывали как мягкую ткань, легко облегающую тело. Образцами ваз, расписанных в свободном стиле, являются лекиф с Артемидой, кормящей лебедя, и кратер со сценой истребления Ниобидов.

У жены царя Фив Ниобы было семь сыновей и семь дочерей, которыми она так гордилась, что не желала приносить жертв богине Латоне, матери Аполлона и Артемиды, равняя их со своими смертными детьми. Жестоко была наказана она за надменность: Аполлон и Артемида поразили всех детей Ниобы золотыми стрелами, а сама Ниоба от горя окаменела.

В конце V в. до н.э. на смену спокойным и торжественным композициям свободного стиля пришли динамичные, насыщенные эмоциями сцены *роскошного стиля*. Вазописцы обращались к сюжетам сложным, драматическим, перегруженным сценами борьбы, похищений, гибели персонажей. В роскошном стиле фигуры постоянно перекрывали одна другую, что усиливало напряженный характер росписей. Однако общий принцип расположения фигур в больших композициях сохранился тот же, что и в свободном стиле, - фигуры свободно размещались одна над другой. В роспись был введен пейзаж: деревья, неровная каменистая почва, архитектурные сооружения. Фигуры передавали живое движение, изображались в резких, сложных ракурсах. Такова роспись амфоры с Пелопсом, похищающим Гипподамию: тут и бурно развевающиеся драпировки, и оливковые деревья, и морская гладь с выпрыгивающими дельфинами.

Царь одного из городов полуострова Пелопоннес Эномай, которому было предсказано, что погибнет он от руки мужа своей дочери Гипподамии, обещал отдать ее в жены лишь тому, кто победит его в состязании на колеснице; в противном случае побежденный должен был поплатиться жизнью. Много славных героев пало от руки Эномая. Явился к нему и Пелопс, который понял, что только хитростью удастся одолеть жестокого царя; за богатые дары уговорил он возничего не вставлять чеки в оси колесницы, чтобы во время бега колеса соскочили и задержали Эномая. Царь разбился, а Пелопс увез Гипподамию и стал править на полуострове, дав ему свое имя.

Последующий этап развития вазописи краснофигурного стиля неразрывно был связан с использованием светотеневой моделировки, что обусловило передачу объема фигур. Афинский мастер Аполлодор первый начал передавать тени, став основателем ***живописи*** как таковой. Его преемники продолжали и развивали это новое направление, добиваясь еще большей глубины и богатства колорита, а в IV в. до н.э. художники научились даже изображать обнаженное человеческое тело сквозь морскую воду.

Несколько небрежная манера рисунков на вазах IV в. до н.э. дала основание именовать их росписями *беглого стиля*. Перо применялось все реже, росписи делали кистью размашистыми мазками. Помимо белой краски использовали желтую, пурпурную, голубую, розовую, зеленую, лиловую, а также позолоту. Все эти технические изменения привели к утрате большинства традиций в вазописном мастерстве. На вазах IV в. до н.э. встречаются рельефные фигуры. Особую популярность при украшении ваз этого периода получили мотивы, связанные с Дионисом и Афродитой, зато военные сцены стали крайне редкими.

В эпоху эллинизма в ходу было много богатой утвари, художественных изделий из драгоценных металлов и бронзы. Они оттеснили на второе место скромную глиняную посуду. Однако керамика продолжала существовать, и особенно популярной стала рельефная керамика, декорированная не фигурными композициями, а легкими, орнаментальными мотивами, изображениями венков, гирлянд, музыкальных инструментов. Если же вазы украшали барельефными фигурами, то их изготовляли в формах, а затем наклеивали жидкой глиной на поверхность изделия.

В это время создавали изысканные, утонченные чаши из стекла, кубки с двойными стенками, между которыми вставляли тончайшие узоры из золотой фольги, чернолаковую посуду с накладными росписями белой, золотистой, пурпурной красками.

Сюжеты росписей обусловлены были в значительной степени местом изготовления ваз, вкусом и пристрастиями мастеров.

В ионических полисах Балканского полуострова, Малой Азии и на островах Эгейского моря создавали вазы с росписями в основном лирической тематики. Многочисленные жанровые сцены из жизни богов, героев и людей, выписанные плавными, грациозными линиями, являлись своеобразными иллюстрациями к строкам греческих поэтов. Характер чувств в росписи килика с изображением печального влюбленного живописно близок поэтическому произведению Асклепиада Самосского:

Долгая ночь, середина зимы, и заходят Плеяды.
Я у порога сижу, вымокший весь под дождем,
Раненый жгучею страстью к обманщице этой...
Киприда Бросила мне не любовь - злую стрелу из огня.

Амфора с изображением Эос, богини утренней зари, и Телемаха, сына Одиссея, воспроизводила строки гомеровской «Одиссеи»:

Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос;
Ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев;
Платье надев, изощренный свой меч на плечо он повесил;
После, подошвы красивые к светлым ногам привязавши,
Вышел из спальни, лицом лучезарному богу подобный.

Росписи ваз дорических центров имели совершенно иное звучание. Основной темой росписей являлась героика. Причем художники стремились показать не активность действия, а активность души, воли. На сосудах изображали воинов, но не военные действия. Торжественность построенных на кратере воинов созвучна возвышенной поэзии Эсхила, принимавшего участие в греко-персидских войнах:

И ночь прошла. Стояло войско эллинов
Не сдвинувшись, о бегстве не помысливши...

В росписях звучали и тревожные мотивы, как в стихах поэта VII в. до н.э. Архилоха:

Сердце, сердце! Грозным строем встали беды пред тобой,
Ободрись и встреть их грудью, и ударим на врагов!
Пусть везде кругом засады, - твердо стой, не трепещи,
Победят, - не огорчайся, запершись в дому, не плачь,
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй,
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.

Такова по настроению роспись килика, где воины несут с поля битвы павших товарищей. Показано действие суровое, жесткое, подчеркивающее физическую силу. И рефреном звучат ямбы Архилоха:

Кто падет, тому ни славы, ни почета больше нет
От сограждан. Благодарность мы питаем лишь к живым, -
Мы, живые. Доля павших - хуже доли не найти.

В стиле росписей - прямолинейность, графичность, процарапанные линии жесткие, негибкие; в этом отражались эстетические пристрастия дорических центров:

Мне не мил стратег высокий, с гордой поступью стратег,
С дивно-пышными кудрями, с гладко выбритым лицом!
Пусть он будет низок ростом, пусть он будет кривоног,
Лишь бы шел он твердым шагом, лишь бы мощь в душе таил.

Эти строки - своеобразный лейтмотив росписей дорических ваз. У фигур на вазах широкие плечи, толстые икры ног, тонкие талии, узкие щиколотки. Специальной декоративности не было никакой, она достигалась при помощи белой краски, смягчающей линии.

Росписи ваз, изготовлявшихся в Аттике, отображали всегда развитие сюжета, действие, причем действие очень активное. Сюжеты были из мифологии: борьба Геракла с Цербером, борьба Геракла с немейским львом, всевозможные похищения, скачки-состязания. Так, к примеру, мотивом росписи аттического кратера послужил эпизод скачек, описанный Гомером в «Илиаде»:

Быстро ринулись кони вперед по широкой равнине
Прочь от ахейских судов. Под копытами их поднималась
Пыль и стояла под грудью, подобно туману иль вихрю,
Гривы густые коней развевались с дыханием ветра;
То многоплодной земли на бегу колесницы касались,
То высоко подлетали на воздух. Возницы конями
Правили стоя. В груди колотилось безудержно сердце
Жаждой победы. И криком возницы коней ободряли,
Каждый своих. И, пыля, летели они по равнине.

В то же время аттические росписи показывали не только бурное действие, но и душевное состояние героев. Эмоциональная, полная волнения сцена проводов Приамом и Гекубой их сына Гектора на бой с Ахиллом, описанная Гомером в «Илиаде», великолепно была передана мастером в росписи амфоры:

К Гектору руки старик протянул и жалостно молвил:
- Гектор! Не жди ты, дитя мое милое, этого мужа
Там, один, вдалеке от других! Ахиллесом сраженный,
Скоро ты гибель найдешь, ибо много тебя он сильнее...
Сыну он так говорил и, за волосы взявшись седые,
Из головы вырывал их. Но духа его не склонил он.
Мать, со своей стороны, заливалася в горе слезами.

Одним из шедевров росписи аттического килика является сюжет, взятый из гомеровского гимна, посвященного превращению Дионисом в дельфинов пленивших его морских пиратов (см. цв. вкл.):

Ветер парус срединный надул, натянулись канаты,
И свершаться пред ними чудесные начали вещи.
Сладкое прежде всего по судну быстроходному всюду
Вдруг зажурчало вино благовонное, и амвросийный
Запах вокруг поднялся. Моряки в изумленьи глядели...
...и жестокой судьбы избегая, поспешно
Всей гурьбой с корабля поскакали в священное море
И превратились в дельфинов...

Греческое искусство оказало огромное влияние на культуру всех регионов Средиземноморья. Мощный импульс в своем развитии римская культура получила только после захвата Греции (недаром существует расхожее мнение, что греческая культура создала римскую). Дальнейшее развитие художественной культуры в Египте, Сирии, областях Малой Азии, Балканского полуострова стало возможным только благодаря влиянию культурного наследия Греции. Наконец, греческая культура в ее эллинистическом варианте стала в регионе восточного Средиземноморья предтечей рафинированной византийской культуры. Греция заложила основы будущей европейской культуры, в частности рационального и конструктивного художественного мышления, ставшего основой классицизма в искусстве.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об особенностях архитектуры и живописи крито-микенского периода.
2. Каковы основные стили классического искусства Древней Греции?
3. Расскажите об эволюции скульптурного декора от периода архаики до высокой классики.
4. Каким был афинский Акрополь во времена правления Перикла?
5. Расскажите о классическом театре Древней Греции.
6. Расскажите об архитектурных сооружениях и скульптуре поздней классики в Афинах и полисах Малой Азии.
7. В чем отличительные особенности искусства эллинизма?
8. Назовите основные типы греческих ваз.
9. Какие вы знаете стили художественного оформления ваз в различные периоды?
10. Какими были сюжеты росписей ваз в зависимости от места их изготовления?

КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

Культура Древнего Рима с его совершенными памятниками архитектуры, скульптуры, живописи, литературы составляет неотъемлемую часть античной культуры. Но становление культуры римлян происходило в иных исторических условиях, нежели греков, и поэтическое осмысление действительности приобретало иные формы. Вся история Рима - это стремительный рост и превращение маленького города-полиса на Апеннинском полуострове в ведущую, а затем крупнейшую сверхдержаву Средиземноморья. Заложенные в характере римлян исключительная прямолинейность, целеустремленность, склонность к аналитическому мышлению и расчленению сложного явления на простые элементы нашли воплощение в четко функционирующем государственном аппарате и мощном законодательстве. Искусство у римлян играло подчиненную государству роль, и художественное осмысление жизни также несло на себе печать тщательного анализа.

Противопоставляя обе культуры и подчеркивая трезвый взгляд латинян на жизнь, римский поэт Вергилий писал: «Наши поля... никогда не засевали зубами чудовищной гидры, и никогда на нашей земле не произрастали внезапно готовые воины со шлемами и копьями». Словам Вергилия созвучна мысль, которую высказал в начале нашего века русский искусствовед П.П. Гнедич: «Если мы сравним Элладу с юным, увлекающимся художником-поэтом, то Рим можно сравнить с меценатом... сознающим свое мировое величие. Он не снисходит сам до искусства, он искусство приноравливает к себе, к своим потребностям... к будничным, практическим сторонам жизни». Римляне с легкостью и мудрой практичностью заимствовали культурные достижения завоеванных стран, создав собственную самобытную культуру с присущим ей одной отпечатком величия.

Становление собственно римского искусства архитектуры, различных типов рельефа, скульптурного портрета, основных литературных жанров относится ко времени республики (VI-I вв. до н.э.). Расцвет приходится на I—II вв. н.э. С этого времени искусство Древнего Рима принято классифицировать как искусство империи, для которого принята более детальная периодизация. В ее основе лежат хронологические рамки правления императоров, поскольку именно их вкусы оказывали решающее воздействие на выбор того или иного стиля. Так, искусство во времена правления, скажем, Октавиана Августа существенно отличается от искусства династии Флавиев. Поэтому в рамках искусства империи принята следующая периодизация:

искусство империи Октавиана Августа (31 г. до н.э. - 14 г. н.э.),
искусство империи Юлиев - Флавиев (14-96 гг. н.э.),
искусство империи Траяна (98-117 гг. н.э.),
искусство империи Адриана (117-138 гг. н.э.),
искусство империи Антонинов (138-192 гг. н.э.),
искусство поздней империи (III—IV вв. н.э.).

Период поздней империи может быть охарактеризован как время кризиса римского искусства, заката великой античной культуры.

ИСКУССТВО РЕСПУБЛИКИ

Первое поселение на месте Рима, вероятно, было этрусским[1]. Приблизительно к середине VI в. до н.э. слияние древних поселений северо-восточнее устья Тибра превратило Рим в самое сильное государство Лация[2]. Правившие в римской гражданской общине этрусские цари в конце VI в. до н.э. были изгнаны римской аристократией, установившей с этого времени республику.

Культура Рима в первые века республики развивалась медленно, формируясь под влиянием художественной культуры этрусков.

От этрусков к римлянам перешли бои гладиаторов, начавшиеся с варварского обычая умерщвлять на могиле тирана рабов. Этруски создали популярный у римлян ***тускский ордер***, в основе которого лежат пропорции дорического. Этруски владели техникой фрески, и в их многочисленных гробницах, названия которых определялись тем или иным персонажем либо сюжетом (гробница быков, львиц, леопардов, щитов, охоты и рыбной ловли), ничто не напоминало о смерти. Сюжеты были самыми разными - от эпизодов Троянской войны до жанровых сцен - и очень динамичными, а краски использовались не темные и мрачные, а яркие и светлые.

Во II в. до н.э. Рим подчинил себе Грецию и Пергамское царство в Малой Азии. Победа над Грецией обернулась для Рима своего рода культурным поражением: сильный в военном отношении, он оказался под влиянием высококультурного противника. Римский поэт Гораций писал: «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила, в Лаций суровый искусства внеся».

Прежде всего римляне позаимствовали у греков пантеон богов. Культ их сложился на этой земле в далеком прошлом и был, без сомнения, вполне самостоятельным, но атрибуты многих богов и их функции взяты у греков. Главное место в римском пантеоне занимал Юпитер-громовержец, могущественный властитель неба, олицетворение солнечного света, грозы, бури. Янус, уступивший свои функции Юпитеру, стал божеством времени, владыкой всех начал: дня, месяца, года. Яростный бог войны Марс почитался как отец великого и воинственного римского народа, чья слава началась с основателя города Рима - Ромула - сына Марса. Богиня домашнего очага Веста почиталась как покровительница государства. Функции Геры, Афины, Гермеса, Афродиты, Диониса выполняли соответственно Юнона, Минерва, Меркурий, Венера, Вакх.

Однако в римском пантеоне богов было значительно больше, нежели в греческом. «Наша страна, - отмечал римский писатель Петроний, - до такой степени загромождена богами, что у нас легче найти бога, чем человека». И действительно, не было явления, которое не находилось бы под неусыпным наблюдением небожителей.

Влияние греков сказалось и на римской архитектуре. Этрурия дала римлянам арку, Греция - ордер. Римляне, соединив арку и колонну, создали так называемую римскую ячейку и ввели в строительный обиход *аркаду*. Аркада стала излюбленным архитектурным мотивом и памятника, и моста, и театра, и акведука. Опираясь на строительный опыт завоеванных стран, римляне смогли создать вполне самобытную и величественную архитектуру, особенно во времена республики. К традиционным греческим ордерам римляне добавили позаимствованный у этрусков

[1] *Этруски*, или *туски*, - племена, жившие в I тысячелетии до н.э. на территории Апеннинского полуострова.

[2] *Лаций* - область в Центральной Италии, где был основан город Рим.

тускский и вычурную капитель, соединившую ионические волюты с коринфским аканфом. Именно в этой пышной архитектуре нашли наиболее полное выражение государственные идеи Рима. Не монументальные пластические образы, как в греческом искусстве, а грандиозные храмы, амфитеатры, термы, форумы, триумфальные арки и колонны прославляли мощь республики.

Битвы, походы, торжественные церемонии, носящие официальный характер, -все сразу же фиксировалось в архитектурных формах. И не только. Практический, утилитарный дух, присущий римлянам, проявлялся в создании необходимых в повседневной жизни сооружений: стратегических дорог, мостов, акведуков, городов. Самым крупным городом становится Рим, окруженный валами и крепостными стенами. В основе его планировки лежала планировка римского военного лагеря.

С севера на юг шла главная улица шириной от 10 до 20 м, с запада на восток ее пересекала другая до 6 м шириной. Широкие улицы обрамлялись рядами высоких колонн, украшенных скульптурными портретами, статуями и различными культовыми изваяниями. Вдоль улиц устраивались богато декорированные портики, защищавшие от палящих лучей солнца. Параллельно центральным магистралям шли другие улицы, но значительно меньших размеров. На пересечении дорог устанавливали арки, через которые можно было двигаться в разных направлениях. Множество величественных ворот и триумфальных арок обрамляли входы в город. В центре его, согласно римской традиции, располагались форум[1], курия[2], претория[3], базилика[4] и Капитолий - верхний храм; возводились театры, библиотеки, термы[5].

Акрополем (священным холмом) служил неприступный Капитолийский холм, куда, по преданию, была выброшена корзинка с Ромулом и Ремом и где волчица их выкормила. На Капитолии был выстроен храм трех богов: Юпитера, Юноны, Минервы. В ложбине между холмами Аветин и Палатин в эпоху республики был построен ипподром - цирко Массимо, самый большой в Риме, по его образцу строились все другие подобные сооружения. Трибуны были каменные и вмещали около 200 тыс. зрителей. Подиум - высокая прямоугольная платформа с лестницей, - продольно разделяющий цирко, назывался «спина», а оба его торца - «мете». «Спина» была богато украшена архитектурными элементами, в частности алтарями, египетскими обелисками и статуями, вывезенными из Греции.

Из памятников республиканской поры сохранились построенная в IV в. до н.э. крепостная стена, получившая (ошибочно) имя этрусского царя Сервия Туллия, и Аппиева дорога, построенная на средства римского цензора[6] Аппия Клавдия. Прямая, как стрела, она служила гонцам и легионерам. Со временем по обочинам дороги стали строить мавзолеи и гробницы.

Размещение гробниц вдоль дорог является отличительной чертой искусства эпохи республики. Гробницы были самой причудливой формы. Наиболее знаменитая гробница Цецилии Метеллы (жены триумвира Красса) построена в виде цилиндра, водруженного на кубическое основание; ее верхнюю часть украшал фриз с гирляндами и мордами быков (зубцы появились только в Средние века). В форме египетской пирамиды была возведена гробница Цестия, жреца Юпите-

[1] *Форум* - площадь, рынок, являющиеся центром политической жизни в Древнем Риме.
[2] *Курия* - административный центр города.
[3] *Претория* - место пребывания военачальника.
[4] *Базилика* - место суда и заключения торговых сделок.
[5] *Термы* - бани.
[6] *Цензор* - должностное лицо, осуществляющее контроль над государственными финансами.

ра; урна с прахом помещалась в основании пирамиды. Благодаря усыпальнице, выстроенной на пересечении двух древних, подходивших к Риму дорог, вошел в историю Еврисак, владелец крупных пекарен и булочных. На цоколе постамента стоят мощные круглые и прямоугольные столбы. Над ними проходит фриз с эпитафией покойному. Стены зияют круглыми отверстиями, в которых одни исследователи видят жерла печей, другие - устья лежащих пифосов (сосудов для хранения зерна). Гробницу венчает фриз, воспроизводящий с традиционно римской пунктуальностью сцены работы пекарей.

Самым замечательным памятником эпохи республики стал форум Романо близ Капитолия, вмещавший все традиционные для римского города постройки. Здесь был храм, посвященный Сатурну, богу урожая. Напротив курии простиралась площадь, где происходили общие собрания народа, с трибуной-ростром, украшенной носами трофейных кораблей (от лат. *rostrum* - нос корабля). На форуме была и базилика, построенная при Юлии Цезаре и названная в его честь. Здесь вершили суд и заключали торговые сделки. Сзади размещались лавки - таберне. 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.

Храм Юлия Цезаря, первый храм, посвященный смертному, был воздвигнут на том месте, где сожгли останки диктатора. С этого времени (20 г. до н.э.) вошло в обычай воздавать божественные почести героям и властителям империи. Через весь форум шла виа Сакра, священная дорога, по которой проходили триумфальные шествия полководцев и императоров, приносивших жертвенные дары в храм Юпитера, Юноны и Минервы на Капитолии.



Форум Романо. Рим

Храмы в Древнем Риме строили по типу греческих. В храмах прямоугольной формы, построенных на высоком подиуме, как в эпоху эллинизма, вход имелся с одной стороны, и к глубокому портику вела широкая лестница. Колонны, окружающие в греческих храмах целлу, в римском создавали лишь иллюзию колоннады, ибо выступали из стен на половину объема. Тем самым греческий ордер лишался конструктивной функции, выполняя только декоративную. Образцом прямоугольных храмов республики можно считать храм Фортуна Вирилес на Бычьем форуме.

Возводились также круглые храмы на цоколе - *ротонды*, лестница в них располагалась только со стороны входа, подчеркивая тем самым значение продольной оси. Эта особенность римских круглых храмов - сочетание круговой композиции и продольной оси - получила развитие в эпоху империи и легла в основу крестово-купольного храма. Круглые храмы периода республики посвящались Весте и строились на форумах.

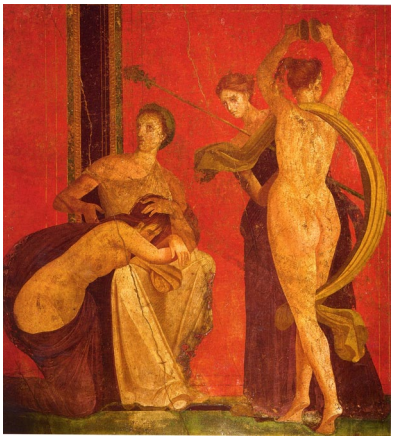
Особую прелесть римского города составляли фонтаны и водоемы. Это были, как правило, квадратные бассейны, но сам источник отделывался весьма искусно: вода текла из разинутой пасти животного или опрокинутого сосуда.

Большую часть зданий в Риме составляли многоквартирные доходные дома высотой до 20 м, сдававшиеся внаем. Знатные римляне жили в собственных домах, состоявших из одноэтажного четырехугольного просторного покоя, вокруг которого группировались меньшие помещения. Дома выходили на улицу глухими стенами; на пороге красовалось выложенное мозаикой приветствие: «Будь здоров!» Заходя в дом, посетитель попадал в прихожую - *вестибюль*, который также украшали мозаикой из мелких кусочков мрамора. Из вестибюля вход вел в парадный зал для приема гостей - *атриум*, в центре которого находился бассейн, куда вода попадала через отверстие в крыше. За атриумом располагались кабинет хозяина и две столовые - летняя с выходом в сад и зимняя с глухой стеной. Из атриума двери вели в спальни, кухонные, складские, подсобные помещения. Помещения освещались через двери и отверстие в крыше атриума. К домам состоятельных граждан пристраивали дворик с внутренней колоннадой для отдыха семьи. Эти дворики украшали статуями богов и предков, фонтанами, цветочными клумбами.

В оформлении внутренних покоев значительную роль играла настенная живопись. Фрески, найденные при раскопках Помпеи, Геркуланума, Статий, дают о том представление. Росписи были бессюжетными, они просто имитировали мраморные плиты, так называемый *первый помпейский стиль*, или *инкрустационный*. Этот стиль отвечал скромному быту римлян II в. до н.э. На стенах объемно выполняли все архитектурные детали: цоколь, пилястры, карниз - и расписывали, имитируя в цвете и рисунке отдельные породы мрамора. В I в. до н.э. возник стиль, получивший название *второго помпейского* или *перспективного*. Римская республика в результате завоеваний обширных территорий сделалась богатой мировой державой, соответственно и люди стали украшать жилища более сложными композициями. На совершенно гладкой поверхности стены изображали фасады зданий, убегающие вдаль колоннады и отдельные человеческие фигуры в натуральную величину на пейзажном фоне. В росписях этого стиля встречаются весьма сложные многофигурные композиции. Таковы росписи виллы Мистерий в Помпеях с изображением сцен дионисийского культа, фрески дома на Эсквилинском холме, воспроизводящие пейзажи далеких стран, где побывал Одиссей (см. цв. вкл.).

Второй стиль очень тонко отразил дух поздней республики - стремление вырваться за пределы помещения, преодолеть сковывающие, стесняющие рамки.





Росписи второго помпейского стиля. Фрагменты. Вилла Мистерий. Помпеи

В росписях заметно желание раздвинуть стену, показать ее в виде высокой ограды, поверх которой виднеется небо, верхние части соседних зданий.

К числу памятников скульптуры времен республики относятся сохранившиеся во множестве рельефы на исторические и бытовые сюжеты на фризах, выполненные, впрочем, весьма сдержанно. Так же, без пафоса и излишней эмоциональности, создавались статуи и портретные бюсты, являющиеся самым распространенным жанром статуарной пластики Древнего Рима.

Римляне не относились к скульптуре и скульпторам с таким же почтением, как греки. Весьма показателен в этом смысле эпизод, описанный древнегреческим писателем-сатириком Лукианом в сочинении «Сновидение, или Жизнь Лукиана».

Лукиану снятся две женщины, олицетворяющие Скульптуру и Образованность. Скульптура хвалит свое ремесло, вставляя в свою речь много варварских выражений. Образованность отговаривает Лукиана быть скульптором: «Ты станешь самым простым ремесленником, утруждающим свое тело, на котором будут покоиться все надежды твоей жизни; ты будешь жить в неизвестности, имея небольшой и невзрачный заработок... Ты собираешься сидеть, согнувшись над работой, имея в руках лом, резец и молот или долото, склонившись над работой и, живя низменно и обыденно, никогда не подымая головы и ничего не замышляя, что было бы достойно свободного человека, заботясь только о том, чтобы работа была исполнена складно и имела красивый вид, а вовсе не о том, будет ли в тебе самом развита душевная гармония и стройность мыслей, точно ты ценишь себя меньше своих камней... Всегда ты будешь трепетать перед сильным и служить тому, кто умеет хорошо говорить, и даже если бы ты оказался Фидием или Поликлетом... то твое искусство станут восхвалять, но никто не захочет быть таким, как ты». И Лукиан во сне отворачивается от Скульптуры, стоящей с растрепанными волосами, с руками в мозолях, с осколками камней в подоле, и идет за Образованностью.

К III в. до н.э. относится зарождение римской литературы. Писателями, заложившими основу латинского литературного языка, являются Ливии Андроник, переводчик «Одиссеи» на латынь, и Квинт Энний, воспевший героическое прошлое римского народа в «Анналах» и выделивший главный стержень римской культуры - «Древним укладом крепка и мужами республика римлян».

Под влиянием хлынувших из покоренной Эллады людей, идей и обычаев изменилось само представление о духовных ценностях, в число которых вошла образованность, предполагавшая владение греческим языком и литературно-философским наследием Древней Эллады. Развитие римской литературы началось из

подражания греческим оригиналам. Но в отличие от Греции, где основными поэтическими родами были эпос, лирика, драма, в Риме предпочтение отдавалось драме, причем только жанру комедии. Власти боялись идеологического влияния сцены на массы, к актерам относились с презрением, а драматических авторов не жаловали. Поэтому даже для наиболее выдающихся римских комедиографов, создавших литературный язык и выработавших стихотворную технику, - ***Плавта*** (середина III в. до н.э. - 184 г. до н.э.) и ***Теренция*** (195-159 до н.э.) - были характерны уничижительная оценка собственного творчества и сознание вторичности:

В конце концов не скажешь ничего уже,
Что не было б другими раньше сказано.

Оба автора черпали сюжеты и образы из аттической комедии и запечатлели особый тип сложных отношений хозяина и слуги-раба, когда один человек подчинен другому, находится при нем неотлучно и во всем от него зависит, но при этом знает привычки, нрав, интимные подробности жизни и может эти знания при наличии ума обратить себе на пользу.

Пример всем рабам тот мудрец-раб, блюдет кто,
Забот полн и страхов, добро господина.
Пусть тот прочь ушел, раб хранит все, как прежде,
Усердно и так, будто смотрят за ним...
Пусть другие поступают как угодно, я ж мой долг
Со страхом буду выполнять, чтоб мне не провиниться в чем.
Ведь в том и добродетель наша - всякой избегать вины.
И те, что глупы и беспечны, все раскаются потом,
А я надеюсь за усердье скоро волю получить... -

так рассуждал раб в комедии Плавта «Два Менехма». Действие комедий всегда происходило в греческих городах, но с атрибутами римского быта и балаганного, грубоватого юмора, более доступного восприятию римской публики.

Куда большим великолепием слога и торжественным красноречием отмечены сочинения ***Марка Туллия Цицерона*** (106-43 до н.э.), римского политического деятеля, оратора и писателя. Он являлся воплощением художественной культуры итальянского народа, так же как Пушкин - русского, Гёте - немецкого, Данте -итальянского. Но если они отражали действительность в художественных образах, то Цицерон, будучи сторонником республиканского строя, знал только один образ, целиком заполнивший его творчество, - образ республики римского народа. У него нет произведений, где действовали бы вымышленные герои, он все виды своего красноречия - судебного, политического, торжественного - направил на защиту республики и беспощадно обличал всех, кто, по его мнению, покушался на этот строй. В речах против Каталины - «Катилиниях», против Марка Антония - «Филиппиках», в трактатах «Брут», «О государстве» и прочих он страстно отстаивал мысль, высказанную древнегреческим философом Платоном, о том, что «...лишь тогда избавятся государства от зла, когда волею благого случая сойдутся воедино сильная власть, мудрость и справедливость». Человек, по мнению Цицерона, забывший об интересах общества, и руководитель, забывший об интересах граждан, не римляне, а варвары. Противоположностью варварства является культура, которая для Цицерона не исчерпывалась образованностью, развитием наук, искусств, но заключалась в особом римско-республиканском строе жизни, где духовное развитие человека и конечные интересы государства находились в неразрывном единстве. Римская солидарность, государственная целостность, слияние личности с коллективом в служении республике, культура, все это

объединяющая, являлись для Цицерона осязаемой реальностью и облекались им в формы прямого непосредственного обращения: к близкому лицу - письма, трактаты-монологи, к собеседникам - диалоги, к сенату, суду, народу - речи. Цицерон является зачинателем нового эпистолярного жанра в литературе - художественного письма, получившего самое широкое распространение. В речах перед народом и в делах государственных он был настолько влиятелен, что даже Цезарь, командующий армиями, искал его поддержки, о чем сам свидетельствовал в записках, посвященных Агриппе и Меценату.

Гай Юлий Цезарь (102-44 до н.э.), автор «Записок о Галльской войне» и «Записок о гражданских войнах», по мнению исследователей, является для латыни тем же, чем Тургенев для русского языка. Он дал любопытные характеристики быта британцев, германцев, галлов, провел анализ причин гражданских войн, опираясь на два господствующих в прозе стиля: аттический, характеризующийся простотой и лаконизмом, и азиатский, ориентирующийся на восточную цветистость и иносказательность.

Впрочем, в период смены республиканского строя единовластием Цезаря римские писатели ориентировались в основном на так называемую александрийскую лирику эллинистической эпохи. Ее основным свойством были отказ от гражданской героики, погружение в сферу чувств, внутренних ощущений, любовь к малому жанру - эпиграмме, элегии, сонету. Все это нашло выражение в легких, изящных, остроумных «безделках» ***Гая Валерия Катулла*** (87-54 до н.э.). Через всю его короткую жизнь прошла злосчастная любовь к Клодии, благодаря которой Катулл оказался в ряду самых выдающихся лириков. Стихи, обращенные к девушке, для которой он выбрал поэтический псевдоним «Лесбия», отражали все перипетии его любви - от радости:

Если желанье сбывается свыше надежды и меры,
Счастья нечайного день благословляет душа,
Благословен же будь, день золотой, драгоценный, чудесный,
Лесбии милой моей мне возвративший любовь.
Лесбия снова со мной! То, на что не надеялся, - сбылось!
О, как сверкает опять великолепная жизнь!
Кто из людей счастливей меня? Чего еще мог бы
Я пожелать на земле? Сердце полно до краев! -

до горечи:

И ненавижу ее и люблю. «Почему же?» - ты спросишь.
Сам я не знаю, но так чувствую я - и томлюсь.

Целый ряд лирических произведений выходил, однако, за рамки любви к Лесбии и посвящался друзьям из его просвещенного кружка грекофильствующих «новаторов»:

Друг Лициний! Вчера, в часы досуга,
Мы табличками долго забавлялись.
Превосходно и весело играли.
Мы писали стихи поочередно.
Подбирали размеры и меняли.
Пили, шуткой на шутку отвечали...

В целом лирика Катулла и его единомышленников разрушала устоявшиеся нормы эпико-драматической поэзии и способствовала становлению того классического стиля с преобладанием типического над характерным, который стал господствующим в литературе эпохи империи.

ИСКУССТВО ИМПЕРИИ

Искусство империи Октавиана Августа

После убийства Юлия Цезаря и четырнадцати лет гражданской кровопролитной войны к власти пришел внучатый племянник Юлия Цезаря Октавиан Август. Его правление представляло собой монархию, скрытую под маской республики. Как образно выразился римский писатель и философ Сенека, «Октавиан облекся в одежды республики».

Сегодня уже не вызывает сомнения тот факт, что правление Августа было неким «золотым веком» всей культуры Древнего Рима, и особенно литературы. Как заметил Гораций, «в Риме все стали писать стихи». Будучи человеком мудрым и дальновидным, Август стремился поддерживать свое государство не только силой оружия. Он окружил себя людьми, понимавшими силу искусства. В кружке ***Мецената*** собирались поэты, прославлявшие стихами правление Августа, - ***Гораций, Тибулл, Вергилий***.

Публия Вергилия Марона (70-19 до н.э.) и Октавиана Августа связывала дружба со школьной скамьи, личное покровительство Октавиана обеспечило Вергилию положение в высшем обществе Рима.

На протяжении всего срока правления Октавиан не раз прибегал к поэтическому дару Вергилия с целью оправдания и прославления своих деяний. Например, стремясь навести порядок в голодной и разоренной усобицами стране, Октавиан опирался на военных, предоставляя им землю, отнятую у прежних владельцев. Вергилий, отражая картину происходивших событий, написал первое крупное произведение «Буколики» (пастушеские песни). Уставшие от бесконечных кровопролитных усобиц римляне восприняли Октавиана как символ мира, он казался современникам чудесным явлением, неким посланцем богов.

О Мелибей, наш бог спокойствие это доставил.
Ибо он бог для меня, и навек... -

восклицал Вергилий устами героя.

Вторым крупнейшим произведением Вергилия стали «Георгики» - земледельческая поэма в четырех книгах, воспевающая хлебопашество, садоводство, скотоводство и пчеловодство. Вергилий в ней подробно и профессионально излагал сельскохозяйственные приемы (проверку качества почвы, прививку деревьев, лечение захворавших овец, способы поимки отроившихся пчел), перемежая их отступлениями философского и мифологического содержания. Август понимал важность эстетического начала и силу воздействия поэзии на людей, поэтому, стараясь привлечь внимание граждан к сельскому хозяйству, он поручил прославление образа земледельца поэту. Труд земледельца, признававшийся единственным достойным римского гражданина и воспетый звучными стихами Вергилия, не мог не вызвать уважения даже у тех, кто не отличал пшеницу от ячменя. Так как поэма построена в форме советов, в сознание читателя проникали сведения, давно позабытые в римских образованных кругах. Разумеется, ни Август, ни Меценат, ни другие читатели «Георгик» не смотрели на труд Вергилия как на простое «руководство» - это была настоящая поэтическая книга.

Опыт с «Георгиками» был настолько удачен, ибо поэма помогла оживить любовь к земле и сельскому труду, что на очередном этапе своей политической деятельности Август, не задумываясь, прибегнул вновь к поэтической поддержке.

Поскольку одним из предков Ромула по материнской линии считался Асканий-Юл, сын Энея, ведшего свой род от Афродиты, еще при Юлии Цезаре возникла генеалогическая концепция, опирающаяся на звуковое совпадение «Юл» и «Юлий». При Октавиане, стремившемся укрепить державную мощь рода Юлиев, она приобрела особое государственное значение. Развить тему о божественном происхождении своего рода Август вновь доверил другу и безупречному приверженцу - Вергилию. Так была создана героическая поэма «Энеида», самое прославленное произведение поэта.

Будучи от природы миролюбивым человеком, Вергилий как патриот не мог не радоваться успехам римского оружия и не гордиться, наблюдая за тем, как Рим на его глазах превращался в мировую империю. Поэтому он, не задумываясь, оказал Августу столь нужную общественную поддержку. В «Энеиде» Вергилий провозглашал идею мирового господства Рима. Состоящая из двенадцати песен поэма напоминала циклические поэмы Гомера о Троянской войне: «Одиссею» в первых шести песнях, посвященных странствию Энея, и «Илиаду» в последующих шести, где описывается борьба Энея с местным царем за обладание Лацием.

Не входившим в кружок Мецената, но выдающимся поэтом-лириком того времени был ***Овидий Назон***, написавший «Метаморфозы» и поэму «Искусство любви», своеобразную инструкцию влюбленным о том, как добиться взаимности.

Ориентация на греческое классическое наследие была характерна не только, для литературы. В архитектуре также эксплуатировались достижения прошлого под знаком канонизации греческой ордерной системы. Император восстанав-. ливал старые и посвящал римским богам новые храмы. В этот период римляне, придававшие первостепенное значение декоративному эффекту, разработали новый способ отделки фасадов, разделив конструкцию и декор. В отличие от греков, вытесывавших то и другое из цельных мраморных блоков, они возводили стены из кирпича и бетона, а затем при помощи скоб навешивали мраморную облицовку и приставляли колонны, предпочитая вычурную коринфскую капитель. Известные слова Светония о том, что «принял Август Рим кирпичным, а оставил мраморным», отражают именно новый подход в строительстве.

Был отстроен новый форум, форум Августа, где все выражало идею торжества государства. В глубине, на высоком подиуме, располагался храм Марса, коринфские колонны которого были почти в два раза выше колонн Парфенона и составляли около 15 м. Все рыбные, овощные и мясные таберне были убраны на новый форум Боарио, специально предназначенный для торговли, где помимо торговых рядов находились храм, посвященный богине плодородия, и храм Геркулеса - покровителя продавцов олив. Тут же находился театр Марцелла, первый стационарный театр Древнего Рима. Театры, одеоны (круглые здания для музыкальных состязаний) были обязательны в античном городе. Но места для зрителей располагались не в естественной выемке холма, как в греческих театрах, а на специально возведенных стенах.

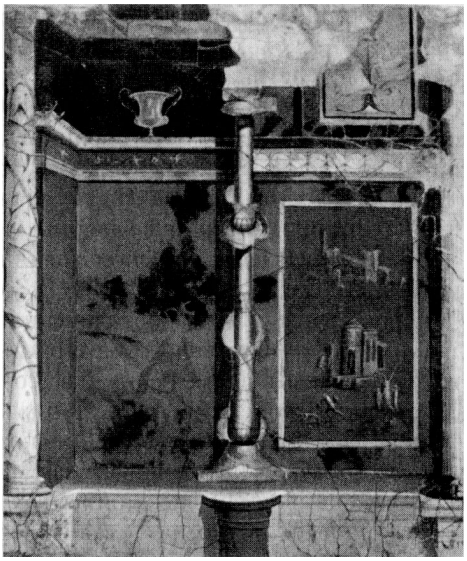
На юге Франции Август основал колонию, где до сих пор сохранились здания храмов, театров, акведуки, мосты.

Период правления Октавиана Августа являлся временем расцвета *неоаттической школы* в скульптуре, мастера которой копировали шедевры древнегреческой пластики. Скульпторы в те годы создавали многочисленные портреты Августа, изображая его как бога, жреца, полководца, государственного деятеля. Идеалом художественного стиля в скульптуре считались чистота линий, изысканность и монументальность. Все статуи представляли Августа могучим атлетом, почти классическим героем, хотя, по словам римского писателя Светония, император не отличался крепким здоровьем. «Он с трудом переносил и холод, и жару. Зимой он

надевал не только четыре туники и толстую тогу, но и сорочку, и шерстяной нагрудник, и обмотки на бедра и голени».

В греческой пластике героя обычно показывали обнаженным. Но при точном портретном сходстве показывать императора обнаженным римским скульпторам было невозможно. Поэтому на героику намекали, оставляя обнаженными до колен ноги либо помещая рядом символ Афродиты - амура на дельфине (поскольку род Юлиев, к которому принадлежал Октавиан, пошел от Афродиты).

На Палатине возводили роскошные дворцы, получившие название палаццо по месту их расположения.



Фреска третьего помпейского стиля. Национальный музей. Неаполь

Традиционно их украшали фресковой живописью так называемого *третьего помпейского стиля,орнаментального*, необычайно изящного, характерной чертой которого стало «мелочное письмо». Росписи третьего помпейского стиля требуют рассмотрения на близком расстоянии. При наличии архитектурной композиции выделялась стена, которая уподоблялась разделенному на части панно с изображением колонн, ваз, всевозможных мелких статуэток, фигурок сфинксов (этот стиль поэтому нередко называют египетским). На иллюзорных фронтонах и карнизах - кустики, цветы, птицы, гирлянды, ленты, ажурные сооружения типа трельяжей. Как и в росписях второго стиля, плоскости стен украшали пейзажем, мифологическими композициями, натюрмортами.

Помимо фресок интерьеры домов принято было украшать мозаикой. *Мозаикой* древние называли картины, посвященные музам. И как вечны были музы, так вечны должны были быть и посвященные им картины. Поэтому их писали не краской, а набирали из кусочков цветных камней. В Греции в V в. до н.э. это была цветная галька, затем 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 произведение. Наивысшего расцвета техника мозаики получила в I в. до н.э. - в эпоху Октавиана Августа, когда не только полы в вестибюлях, атриумах и дно бассейнов украшали мозаикой, но огромные мозаичные панно помещали в нижней части стен. На Палатине сохранились фрагменты мозаичного декора дома Лавинии, жены Августа.

Декорировали не только дворцы, но и термы, и даже рыночные лавки. В таберне на рыбном, овощном и мясных рынках вход в каждую лавку был украшен мозаикой, так что, не входя, можно было составить представление о том, чем торгуют.

Искусство империи Юлиев - Флавиев

После смерти Октавиана Августа наступило время правления династии Юлиев-Клавдиев: Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона.

Следование классическим традициям Древней Греции во времена Августа уступило место помпезности, характерной для всех видов изобразительного искус-

ства. Роскошными были дворцы Тиберия и Калигулы на Палатине. Это были строения в несколько этажей с застекленными окнами и, что особенно интересно, построены из бетона. Римский бетон, конечно, отличался от современного, однако бетонные опоры могли нести на себе конструкции огромного веса и разных конфигураций. Сверху бетон облицовывали мрамором, мозаикой или штукатуркой. Сооружения Юлиев-Клавдиев грандиозны, но особенной гигантоманией отличалось время Нерона. На площадях устанавливали статуи богов и самого Нерона, строили роскошные дворцы.

При Нероне впервые использовали возможности бетона для формирования внутреннего пространства здания. В Золотом доме, дворце императора, получившем свое название из-за позолоченного фасада, именно благодаря использованию нового строительного материала был сооружен купольный зал восьмиугольной формы. Помещения богато декорировали драгоценными мозаиками, настенными росписями и скульптурными рельефами. По свидетельству Светония, здесь имелся украшенный резьбой потолок из слоновой кости с механическим приспособлением, который мог раскрываться, и тогда на собравшихся обрушивался каскад цветов. Сенека описывал столовую, в которой был потолок из подвижных панелей, устроенных таким образом, что картины сменяли одна другую в соответствии с переменой блюд. Колоннады были сооружены из желтого нумидийского мрамора. Между колоннами красовались вызолоченные мраморные статуи богов и героев. Высокий свод ворот украшала великолепная квадрига Лисиппа, увлекавшая ввысь Аполлона и Диану. Сквозь обширные и многочисленные колоннады открывались прекрасные виды на цветники и деревья сада, где были устроены фонтаны. Возле дворца плескалось обширное озеро, по берегам которого стояли скрытые деревьями мраморные портики.

После смерти последнего императора из династии Юлиев-Клавдиев и года; гражданской войны власть перешла к Веспасиану, основателю династии Флавиев. Будучи расчетливым политиканом, Веспасиан прекрасно понимал, что популярность у народа можно быстрее завоевать, если строить не дворцы, а форумы, амфитеатры, термы. Известно, какое большое место занимали в жизни древних римлян зрелища. «Хлеба и зрелищ!» - этот лейтмотив жизни римского плебса продиктовал и основные типы римских построек.

Для проведения одной из самых любимых форм увеселений чисто римского происхождения - гладиаторских боев строились амфитеатры. Состязания беговых колесниц проходили на ипподроме.

После прихода к власти Флавиев постройки Нерона демонстративно разрушались. Снесли и знаменитый Золотой дом Нерона. В одном из его корпусов оборудовали термы, озеро засыпали, а на его месте воздвигли амфитеатр Флавиев, больше известный как *Колизей*. Название связано либо с неподалеку стоявшим вызолоченным колоссом Нерона, либо с размером самой постройки: «колоссеум» - колоссальный.

Здание амфитеатра, за основу которого был взят театр Марцелла, имело четыре этажа. Три этажа представляли собой аркады, поставленные одна на другую, четвертый - сплошную стену. Впрочем, Веспасиан не отказался от стилевых пристрастий своих предшественников, и здание было пышно декорировано колоннадами. Замечательно было продумано размещение ордеров. В нижнем ярусе использовался сдержанный тускский, во втором - изящный ионический, в третьем - роскошный коринфский, в четвертом - легкие и нарядные коринфские пилястры. При таком расположении колонн различных ордеров здание зрительно облегчалось в верхних частях, а низ казался более массивным, поскольку призван нести основную нагрузку. Изнутри здание было облицовано мрамором, а снару-



Амфитеатр Флавиев. Рим

жи - известковым туфом. Первая галерея предназначалась для привилегированного сословия. Здесь же находилась императорская трибуна для императора, сенаторов, жрецов, весталок и судей. Вторая - для граждан (мещан, обывателей), третья предоставлялась простолюдинам. На четвертом этаже находились деревянные скамьи и места для стояния.

Представление в Колизее смотрели одновременно 50 тыс. зрителей, которые через 80 входов и выходов по 60 лестницам могли быстро занимать и освобождать места. В жаркие или дождливые дни над ареной натягивали тент. Для театральных представлений арену застилали деревянным полом, для боя гладиаторов засыпали песком, а для сцен морского сражения заполняли водой с помощью подходившего к зданию рукава акведука.

В честь торжественного открытия амфитеатра император Тит, сын Веспасиана, велел устроить сражения гладиаторов между собой и борьбу гладиаторов с дикими зверями; праздник длился сто дней. В итоге погибли десятки тысяч гладиаторов и около пяти тысяч диких зверей.

От времен Флавиев, любивших отмечать памятные события монументами, сохранилась *триумфальная арка* Тита, поставленная в честь победы в Иудейской войне 70 г. н.э. Типы триумфальных арок сформировались еще в годы правления Августа. Сначала их ставили по случаю триумфа полководца-победителя, торжественно вступавшего в столицу от Марсова поля до Капитолия. Со временем триумфальные арки начали возводить в различных городах империи в честь различных торжественных событий (например, в Сузе, на северо-западе Италии, по случаю окончания строительства дороги через Альпы), для прославления рода. Триумфальная арка Тита была сооружена на высоком участке священной дороги форума Романо и украшена рельефами, изображающими триумфальное шествие Тита в сопровождении богини победы Виктории и гения римского народа.

Так же, как в архитектуре, помпезность была характерна для скульптуры и живописи. Статуи запечатлевали человека непременно в эффектной позе, колоссы отливались из драгоценных металлов, мраморные изваяния покрывались позолотой.

В живописи художественные идеалы времени Флавиев нашли свое выражение в декоративных росписях *четвертого, «пышного», стиля*. В нем соединились архитектурные построения второго стиля и богатство орнаментальных украшений третьего. На плоскости стен размещали большие сюжетные композиции, чередуя их с «окнами», через которые «виднелись» пейзажи, что нашло отражение в период позднего Возрождения в творчестве Веронезе (см. цв. вкл.).

Иногда в верхней части стен художники изображали галереи и балконы с человеческими фигурами, смотрящими сверху на присутствующих. Преобладали красные (пурпурные) и зеленые тона. Высокого мастерства достигли древнеримские художники при передаче предметов и живой природы. Подобно тому как греческие живописцы V в. до н.э. Зевксис и Паррасий поражали современников абсолютно «живым» изображением винограда и занавеса, римские умели показать прозрачность стенок стеклянных сосудов, сквозь которые видна вода, зрелость сочных плодов, бархатистую поверхность фруктов.

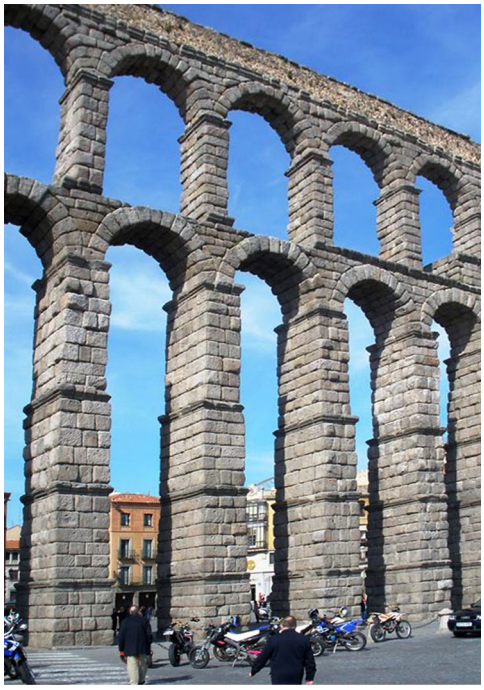
Искусство империи Траяна

Культура в период правления Траяна - своеобразная реакция на художественную политику Флавиев с ее роскошью быта и пышностью украшений. Траян был прежде всего полководцем; в результате завоевательных войн империя достигла максимальных границ, включив территории Испании, Британии, Галлии, Балканского полуострова, Малой Азии, Сирии, Месопотамии, Аравии, Армении, Палестины, Египта и севера Африки. Величие империи при Траяне находило отражение в величественных и гармоничных сооружениях. Вновь, как в республиканский период, возросло значение практически необходимых инженерных сооружений, причем не только в Риме, но и в его провинциях. Замечательными инженерными и в то же время художественными памятниками времени Траяна являются мост через Дунай, Гардский мост на юге Франции, мост через реку Тахо на испано-португальской границе, акведук в Сеговии - в Испании.

В Риме от этого периода остались *рынок* и *форум Траяна*. Рынок представлял собою прекрасно спроектированное полукруглое сооружение, вмещавшее на своих четырех этажах свыше ста лавок. Рыночные ряды были построены с целью укрепить холм Квиринал, которому грозил обвал. Нижний этаж, вплотную примыкавший к холму, представлял собою вогнутый полукруг с лавками посередине и апсидными залами с обоих концов. Над вторым этажом с лавками высился третий, несколько отодвинутый к середине склона холма так, что перед лавками и за ними проходили мощеные улицы. По ним можно было попасть на самую важную часть рыночных рядов - в двухэтажный прямоугольный зал, где происходили сделки, обмен и раздача товара населению. На последнем этаже располагались рыбные ряды с ваннами, дно которых украшали мозаичные изображения находившихся в них рыб; в ванны подавалась как пресная, так и морская вода. Располагавшееся в самом центре города сложное по композиции и богатое по отделке сооружение утилитарного значения было типично для архитектуры римского города.

Великолепный огромный (300 м в длину и 185 м в ширину) форум был одной из самых красивых площадей Древнего Рима, его проектировал и руководил строительными работами известный архитектор Аполлодор из Дамаска.

До наших дней дошла небольшая часть построек, остальное погребено под улицей Императорских форумов. Вход украшала арка, в центре которой находилась позолоченная статуя Траяна. Пол был выложен плитами из цветного мрамора. По краям широкой площади тянулась колоннада, в глубине ее находилась базилика Ульпия, из этого рода происходил Траян. Пятинефная базилика являлась самой большой из всех ранее построенных и одной из самых богато декорированных: потолок ее был целиком покрыт золотыми пластинами. Вплотную к базилике примыкали две библиотеки, содержавшие рукописи на греческом и латинском языках. В центре небольшого двора высилась колонна Траяна (38 м), возведенная в честь его победы в Дакии. Ее украшали рельефы с изображением эпизодов двух походов Траяна в Дакию, расположенные лентой по спирали. В цоколе колонны, в золотой урне, покоился прах Траяна. Венчала колонну его статуя.



Акведук Траяна. Сеговия

Искусство империи Адриана

При Адриане, преемнике Траяна, империя уже не завоевывала, а обороняла. Императору же надо было создавать видимость благополучия и процветания империи. Неслучайно поэтому Адриан в своей художественной политике ориентировался на возвышенное и величественное искусство Греции времени Перикла. Именно высокая классика наложила отпечаток на архитектуру этой поры. После Октавиана Августа это была вторая такая волна в римском искусстве. Разносторонне образованный человек - поэт, архитектор, поклонник искусств, Адриан стремился во всем следовать эллинским обычаям. Он и наиболее интенсивное строительство вел в Греции, бывшей тогда римской провинцией. Воздвигались триумфальные арки, колоссальные по величине, театры и храмы, акведуки, новые жилые кварталы.

Самым грандиозным сооружением стал *храм Зевса Олимпийского* общей площадью более 3000 кв. м. Его украшали стройные колонны коринфского ордера. Неподалеку от храма была возведена арка Адриана, служившая как бы воротами во вновь построенные кварталы города. Поставлена она была с таким расчетом, что если смотреть от храма на Акрополь, то древняя святыня греков - Парфенон - оказывалась как бы в ее обрамлении. На верхней части арки со стороны старых районов Афин было написано: «Это город Тезея», а с другой: «Это город Адриана».

Близ Акрополя был построен колоссальный театр Одеон. Полукруглое в плане здание было очень нарядным: фасад представлял собою трехэтажную аркаду, в ее

нишах стояли статуи, плиты разноцветного мрамора облицовывали орхестру и стены; вели к театру крытые проходы со статуями и светильниками.

В Риме до сего дня сохранился «храм всех богов» - *Пантеон*, одно из самых замечательных сооружений того времени. Первое здание Пантеона было построено в 27 г. до н.э. зятем Августа - Марком Агриппой в ознаменование выборов его консулом в третий раз. Это было зафиксировано на фризе: M(arcus) Agrippa L(uci) F(ilius) Co(n)s(ul) Tertium Fecit, что означает «Марк Агриппа, сын Луция, Консул третий, сделал». От здания сохранился обширный портик, состоящий из колонн серого и красного гранита. Почти полностью уничтоженный во время пожара, храм был восстановлен при Адриане, правда, в значительно измененном виде. Массивный кирпичный блок соединил портик с ротондой - гигантским цилиндром, толщина стен которого 6 м. Пантеон был построен с учетом особенности римских круглых храмов времен республики, состоявшей в сочетании круговой композиции и продольной оси, которая подчеркивалась сильно выступающим портиком и нишей со статуей Юпитера с противоположной от входа стороны. Освещался храм через отверстие в куполе, представлявшем собою истинный шедевр инженерного искусства. Он имел форму полусферы и создавался целиком на деревянном каркасе путем последовательного наслоения горизонтальных пластов бетона с заполнением их кирпичным щебнеми пемзой. Верхняя зона купола с отверстием 10 м в диаметре была целиком сложена из пемзобетона.

Много путешествовавший по провинциям Адриан построил в Тиволи, близ Рима, виллу, представлявшую собой своеобразный ансамбль греческих, римских, восточных памятников, напоминавших ему о поездках.

Многочисленные квадратные и круглые портики храмов, аркады, водоемы и ванны, островки зелени и цветники были очень живописны и свидетельствовали об изысканном, изощренном вкусе их создателя.

В последние годы правления Адриана на возвышенном берегу Тибра возвели его *мавзолей* - цилиндр из бетона, к которому вел мост через Тибр, украшенный статуями. Мавзолей венчали отлитые из бронзы сосновая шишка, символ животворящей силы, и павлины, символизирующие бессмертие.

В скульптуре того периода очевидно сильное подражание древнегреческим памятникам. Причем пристальное внимание уделялось прежде всего академическому, формальному их повторению. Неизбежно поэтому естественность и выразительность греческих образов трансформировались в холодную правильность и жесткость линий скульптур времени Адриана. Наиболее известной скульптурой того периода является голова Антиноя - фаворита Адриана, утонувшего при загадочных обстоятельствах в Ниле и обожествленного после смерти. Антиной изображался в виде Диониса и стал в искусстве символом юношеской красоты. При заметном подражании образам Праксителя, живым и органичным, в скульптурном портрете Антиноя проступило чисто римское пристрастие к монументальности, жесткости изображения: резко подчеркнута грань между волосами и лбом, резко очерчены губы, резкими линиями обозначены свисающие локоны. Эффекту жесткости способствовал контраст теневых и освещенных частей, а также виртуозная обработка материала: поверхность мрамора тщательно заглаживалась, затем отполировывалась так сильно, что приобретала блеск драгоценного камня.

Искусство первой половины царствования Адриана еще воплощало идеи могучей процветающей империи. К концу его правления в искусстве обозначились совсем иные настроения, наметился интерес к переживаниям человека, его внутреннему миру. Бывало, что произведение носило явно пессимистический харак-

тер, что выражено как нельзя лучше в одном из стихотворений, написанных самим императором:

Душа странствующая и ласкающая, пока ты была спутницей и гостьей тела. В какие страны ты отправишься теперь, оцепенелая, нагая, покрытая смертельной бледностью? Все твои шутки пришли к концу.

Подобного рода раздумья с особенной силой проявились в искусстве второй половины II в. н.э. в период правления Антонинов.

Искусство империи Антонинов

Хотя династия Антонинов берет начало от Нервы и включает и Траяна, и Адриана, искусство этих периодов настолько различно, что в искусствоведческой литературе принято к культуре этой эпохи относить лишь памятники, созданные в годы правления Антонина Пия, Марка Аврелия и Коммода. Это было время, когда идея величия Рима утрачивала прежнее значение, когда переживала большие изменения римская религия и христианство все сильнее завоевывало умы и сердца людей, когда беспокойство и смутные предчувствия все более тревожили сознание римлян, находя отражение в литературе и философских трудах. В архитектуре в эти годы не было создано ничего, подобного Колизею или Пантеону, и основное внимание уделялось строительству домов и роскошных вилл в живописной местности Кампанья.

Поскольку в этот период возросла экономическая роль провинций, там также велось интенсивное строительство. В Тимгаде (Алжир), Лептис Магна (Ливия), Карфагене (Тунис) и других центрах Северной Африки воздвигались форумы, термы, театры, триумфальные арки. Те же процессы шли в Галлии, Германии, на Британских островах. Оживленная художественная деятельность наблюдалась в Греции и Малой Азии. В Сирии, этой процветающей провинции, где кончалась мощеная дорога и начинались караванные пути через пустыню, создавались выдающиеся памятники искусства: архитектурные ансамбли в Баальбеке, яркие мозаики в Антиохии, скульптурные портреты в Пальмире, красочные фрески в Дура-Европос.



Арка Адриана. Афины

Особенность провинциальной архитектуры И-Ш вв. н.э. состояла не только в использовании местного камня-известняка, позволяющего делать глубокую орнаментальную порезку, дающую особый декоративный эффект. Местные художественные пристрастия к нарядности, необычности

архитектурных форм, богатой игре светотени обусловили возникновение совершенно особенных архитектурных памятников.

В Эфесе сохранилась библиотека, представляющая собой прямоугольный зал, где входы богато декорированы коринфскими колоннами, нишами для статуй и углублениями в стенах для рукописей.

В Лептис Магна поражал воображение огромный нимфей (святилище, посвященное нимфам) с полукруглой экседрой[1], украшенной колоннами и многочисленными нишами, из которых били струи воды. Облицованный цветным мрамором и мозаичными вставками нимфей представлял собой настоящий «театр воды».

В больших и богатых сирийских городах полы домов, портиков, храмов покрывали красочные мозаики. В Антиохии роскошные мозаичные композиции отражали две тенденции в этом виде декоративного искусства. В мозаиках, следующих эллинистическим традициям, фигуры богов и героев размещались на свободном пространстве в живых динамичных позах. Яркие и сочные цветовые пятна только усугубляли их декоративный эффект.

Для мозаичных композиций так называемого «стиля провинциальной живописи» были характерны скованность движений, схематизм в изображении, монотонность повторов. Сюжеты упрощались до одного действия, а обрамлению отводилась ведущая роль: персонажей изображали только в жестких границах рамок, а сами рамки представляли собой однообразное размеренное расположение квадратиков, ромбов и других геометрических фигур. Развитие «стиля провинциальной живописи» наблюдалось в росписях домов, храмов, гробниц сирийского города Дура-Европос и в портретах, найденных в Фаюмском оазисе в Египте. Их отличают пренебрежение к пластике, плоскостность, схематизм. Те же черты мы видим в коптских тканях, производившихся египетскими христианами - коптами. При этом утрата скульптурности возмещалась усилением красочного воздействия, что являлось проявлением основной тенденции художественного развития этого периода.

Искусство поздней империи

Интенсивное строительство в провинциях продолжалось и при так называемых солдатских императорах, первым из которых был ставленник легионеров Септимий Север.

Наиболее важным в архитектурных сооружениях времен Септимия Севера были размер и декор здания. Выдающимся архитектурным памятником той поры являются грандиозные *термы*, отстроенные уже при Каракалле. Строительство их было вызвано необходимостью занять огромные массы римского плебса, большую часть времени проводившего на форумах, в термах и амфитеатрах. Термы - типичное для римских городов общественное сооружение. Расположенные в центре города, они не имели узкопрактического назначения, в них ходили не только для мытья, массажа и гимнастических упражнений, но и для того, чтобы позаниматься в читальных залах и библиотеках, погулять в тенистом саду, сидя в специально оборудованном амфитеатре, понаблюдать за выполнением различных физических упражнений, побеседовать с друзьями в комнатах для игр и отдыха.

Термы Каракаллы представляли собой сложный комплекс построек общей площадью 12 га, окруженный обширным парком с фонтанами и бассейнами, стадионом и библиотеками. К термам примыкала просторная *палестра* – открытая

[1] *Экседра* - полукруглая ниша с расположенными вдоль стены сиденьями для собраний и бесед.

площадь для гимнастических упражнений, окруженная мраморными портиками. Сквозь многочисленные и обширные колоннады, прорезывающие весь комплекс, открывались красивые виды. Несколько колоннад вели в раздевальню и плавательный бассейн. Мыться в термах могли одновременно свыше полутора тысяч человек. Термы имели сложную систему отопления: в полах, стенах и сводах были оставлены пустоты, по которым шел теплый воздух.

План терм, строго симметричный, предусматривал размещение главных частей здания: бассейна для плавания, холодной и теплой бань, зала с горячими ваннами и парильней - по одной оси. Но эта присущая римлянам классическая ясность и простота планировки дополнялась богатым оформлением интерьера. Здание было построено из известняка, но стены облицованы мрамором. Все помещения имели разную конфигурацию - прямоугольную, круглую, квадратную. Большой плавательный бассейн под открытым небом был окружен с трех сторон колоннадой из розовой брекчии[1].

Полы в термах были выложены цветным мрамором и многокрасочными мозаиками, причем мозаики покрывали не только полы, но и нижнюю часть стен. Стены украшены рельефами. Драгоценные металлы, яркие камни, прозрачное стекло широко использовались при отделке терм. В многочисленных нишах и между колоннами стояли статуи. Причем это были не только отдельно стоящие статуи атлетов, судей и купальщиков, но и скульптурные композиции. Именно в термах Каракаллы находились такие прославленные мраморные группы, как «Фарнезский бык» и «Лаокоон».

Скульптура поздней империи отмечена двумя основными чертами: сложностью композиции и ярко выраженным драматизмом. Мастера того времени любили создавать многофигурные композиции, предпочитая сцены охоты, сражения, борьбы, в которых ощущалась экспрессия. При этом впечатление драматизма достигалось не только сюжетом, но и техникой исполнения. Использование бурава для обработки мрамора обусловливало резкий контраст между теневыми и ярко освещенными местами рельефа, что вызывало как бы внутреннюю тревогу. Однако применение такой техники для изображения сложных драматических ситуаций привело к утрате гармонии скульптурных объемов. Чувство пластичности в позднеантичной скульптуре исчезло, уступив место графическому пониманию формы. Но скульпторы III в. на редкость удачно умели выбирать материал, и внешний вид камня служил своеобразной метафорой пластическому образу. Почти все портретные бюсты «солдатских» императоров (Каракаллы, Филиппа Аравитянина, Максимина Дазы) выполнены из грубого, шершавого, почти необработанного мрамора или порфира, что соответствовало их натуре. Женские портреты, напротив, выполнялись из нежного, белого, чуть прозрачного мрамора, настолько отполированного, что он казался скользким, как, впрочем, и многие женские прототипы.

Установление в конце III в. в Римской империи неограниченной монархии, предполагавшей поклонение императору как божеству, обусловило особенности скульптуры того периода. Во всем просматривалось следование установленному канону. В позах и жестах чувствуется скованность; однообразно и жестко ниспадают складки тог; выражение лиц то высокомерно-брезгливое, то подозрительное. В скульптурных портретах находили отражение не личные, индивидуальные качества характера, а общие понятия силы, властности, жестокости. Таковы, например, сохранившаяся огромная голова Константина и статуи магистратов.

[1] *Брекчия* - сцементированная обломочная горная порода, сложенная угловатыми кусочками размером 1 см и более.



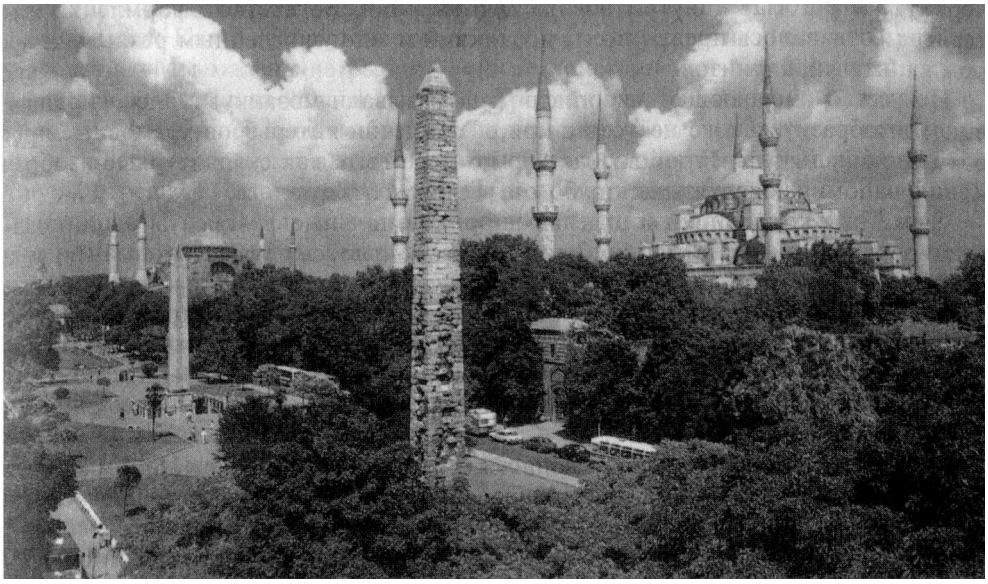
Колосс Константина. Фрагмент.
Дворец Консерваторов. Рим

То величие гармонически развитой личности, к выражению которого всегда стремились античные скульпторы, навсегда исчезло из позднеримских статуй и многофигурных композиций. Особенно наглядно это проявилось в рельефах триумфальной арки Константина, где плоские, почти одинаковые фигурки людей в сценах празднества, торжественных собраний, триумфального шествия кажутся застывшими манекенами.

Арка была воздвигнута в честь победы Константина над его соправителем Максенцием, с которым они делили власть после смерти Диоклетиана. Это произошло в 312 г. Христианская легенда гласит, что в' решающий момент битвы над Константином появился крест с надписью «Сим победишь». Бог христиан был признан подателем победы и личным патроном Константина. Внешне казавшаяся событием междоусобной борьбы за императорскую власть, эта битва предварила начало новой христианской эпохи всемирной истории. Константин был последовательным продолжателем многочисленных реформ Диоклетиана, но в области религиозной политики - принципиальным его противником. Константин оценил силу церковной организации и авторитет христианства среди самых различных слоев населения. Он понял, что христианство и его мощная церковная организация могут быть прочной основой власти императора. В 313 г. был издан «Миланский эдикт», согласно которому христианская церковь была признана законной.

В 326 г. Константин начал строительство новой столицы, названной его именем, а в 330 г. уже освятил ее. Границы города он определил сам. Согласно традиции, он копьем начертил на земле расположение будущих городских стен, которые, смыкаясь кольцом, включили в себя семь холмов по берегам залива Золотой Рог и Мраморного моря. Размеры Константинополя в пять раз превышали территорию, занимаемую греческим городом Византием, с древних времен стоявшим на этом месте. Константин хотел, чтобы его город и размером, и блеском затмил Рим.

Константинополь создавался под влиянием и римской, и эллинистической архитектуры. Планировка города как военного лагеря, обнесенного прямоугольными стенами, и проложенные под прямым углом широкие мощеные улицы несли печать чисто римской архитектуры. Наличие форума, курии, претории, базилики, Капитолия, амфитеатров, ипподрома также соотносилось с римской традицией. Улицы с колоннадами, обилие портиков, устройство домов, грандиозность и пышность убранства общественных построек являлись отзвуком культуры эллинистической.



Ипподром в Константинополе. Стамбул

Главными вратами, оформлявшими въезд в город, стали Золотые ворота, как в Иерусалиме. Центральную улицу украшали многочисленные античные скульптуры, привозившиеся со всех частей древнего мира. Форум представлял собой овальную площадь, завершенную по сторонам овала триумфальными арками, а по центру украшенную античной колонной со статуей Аполлона, которую впоследствии заменили скульптурой с изображением Константина, а затем Феодосия.

Центром культурной и общественной жизни города был ипподром. Так же как цирко Массимо, это был сильно вытянутый эллипс, с северного торца которого располагался вход, а на южном - аркада с колоннами. Императорская ложа, находившаяся в центре восточных трибун, соединялась крытым проходом с дворцом. Подиум, деливший по длине поле ипподрома, также был богато декорирован. Для его украшения привезли самые замечательные древние памятники: змеиную колонну из Дельф, ствол которой представлял собой трех перевившихся змей, египетский обелиск, бронзовых коней легендарного древнегреческого скульптора Лисиппа.

Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью. При строительстве храмов использовались два типа построек, имевших в античности светское назначение.

Первый тип храмовых зданий имел в плане квадрат, круг или крест и предназначался для крестилен. Такого типа храмы воздвигались на месте погребения и казни христиан. Вторым типом стала базилика - вытянутое здание прямоугольной формы, внутреннее пространство которого разделено колоннадой на три,- пять нефов, с более высоким центральным нефом и полукруглым выступом на одной из его узких сторон - *апсидой*, где находился алтарь.

Своеобразие христианских храмов заключалось в резком контрасте между их внешним обликом и внутренним убранством. Христианские священники сравнивали церковь с верующим человеком и считали, что, подобно смиренному христианину с его богатой духовной жизнью, храм внешне должен быть под-

черкнуто строг, зато внутри богато декорирован. Богатство оформления интерьера создавалось прежде всего мозаиками 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, напоминающие языческих богов, все более отвергались.

Сюжетные композиции и отдельные орнаментальные фрагменты были позаимствованы из римских катакомб, где тайно собирались первые христиане, где в погребальных камерах они хоронили своих единоверцев и где принимали причастие. Все изображения носили символический характер, дабы скрыть смысл от непосвященных язычников. Язык символов оказался универсальным. С его помощью можно было передать отвлеченное понятие, многозначность, 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. Сцены сбора винограда, повторяющиеся мотивы виноградной лозы можно было принять за языческие сюжеты, а между тем виноград являлся символом Христа и имел евхаристический смысл[1] В Евангелии от Иоанна приводятся слова Иисуса: «Я есмь виноградная лоза, а Отец мой - виноградарь» (от Иоанна 15; 1). Из винограда получают виноградное вино - символ его крови, пролитой ради искупления грехов людей. Вином причащал Иисус Христос апостолов на Тайной вечере, сказав им: «...сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается» (от Луки 22; 20).

Христос изображался также в виде пастуха, безбородого юноши в свободной короткой тунике. Язычники, преследовавшие христиан, могли принять такое изображение за бога Гермеса. Но сами христиане видели в этом образе намек на одну из первостепенных миссий Христа как пастыря человеческих душ. Этот древнейший образец иконографии Пастыря Доброго восходит к речению Иисуса из Евангелия от Иоанна:

«Я есмь пастырь добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец; А наемник, не пастырь, которому овцы не свои, видит приходящего волка и оставляет овец и бежит, и волк расхищает овец и разгоняет их; Я есмь пастырь добрый, Я знаю Моих, и Мои знают Меня. Есть у Меня и другие овцы, которые не сего двора, и тех надлежит мне привесть: и они услышат голос Мой, и будет одно стадо и один Пастырь» (от Иоанна 10; 11 -16).

Изображение Христа как Доброго Пастыря с овцой на плечах оставалось основным и после официального признания христианства.

Символами Христа были деревянный крест или дерево с пасущимися вокруг овцами - человеческими душами. Нередко Иисус обозначался свастикой, древним символом солнца, поскольку для христиан он являлся светом мира.

Еще чаще встречалось изображение рыбы. Так как по-гречески рыба звучит как «ихтюс», это обусловило ее дешифровку по буквам: Иисус Христос, теу юйос сотер - Иисус Христос - Божий Сын - Спаситель. В раннехристианской литературе Иисуса также называли небесной Рыбой, а христиан - рыбаками. И неслучайно Иисус, живя в Капернауме, на берегу Геннисаретского озера, набирал себе учеников из числа рыбаков.

[1] *Евхаристия* (от греч. eucharistia) - причащение, в христианстве одно из главных таинств. Согласно христианскому вероучению, в хлебе и вине, которые вкушают во время службы верующие, воплощены тело и кровь Христа.

Рыбы, ягнята, голуби - триединый образ, охватывающий всю жизнь христианской души. Как рыбы нуждаются в воде, так и христиане нуждаются в воде благодати. «Мы маленькие рыбки, - писал христианский богослов и писатель Тертуллиан, - вслед за нашим Иисусом Христом в воде благодати рождаемся и, лишь пребывая в ней, можем быть невредимыми». Как овцы идут за пастырем, так и христиане следуют в земной жизни, слушая голос Иисуса Христа. И, как голубь, отрешаясь от тела, взлетает душа на внемирные пажити.

Изображение павлина как символа вечности, достаточно редко встречающееся в римских катакомбах, было довольно распространенным в мозаиках, украшающих константинопольские церкви. Синий фон, на котором размещались рыбы, павлины, голуби, напоминал об их небесной сущности.

Алтарную апсиду украшала *Оранта*, женщина, молящаяся по-древнему, с поднятыми руками. Этот образ также был взят из римских катакомб, где он трактовался по-разному в зависимости от места: на стене погребальной камеры Оранта символизировала душу усопшего; в специальных комнатах, расположенных в верхнем ярусе катакомб, где христиане собирались для проповедей и евхаристии, Оранта означала церковь; в апсиде этот образ трактовался как образ Девы Марии.

С течением веков вся ранняя христианская символика сложилась в предполагающую и строго установленную систему изображения - иконографию.

После смерти Константина в 337 г. и кровавой междоусобной борьбы, в результате которой были перебиты все сыновья Константина, власть сосредоточилась в руках его племянника Юлиана, чудом уцелевшего в Афинах.

Юлиан, прозванный Отступником, попытался восстановить язычество, запретил христианам преподавание в школах, вернул языческим жрецам захваченные христианами земли. Но так как его религиозная политика была обращена к прошлому, успеха она не имела. После смерти Юлиана христианство вернуло свои прежние позиции.

Феодосий Великий был последним властителем всей Римской империи; в 395 г. власть перешла к его сыновьям: к Аркадию на востоке и Гонорию на западе. Фактически стали существовать два самостоятельных государства: Западная империя с церковным центром в Риме и светским в Равенне и Восточная - с единым центром в Константинополе. Процесс исторического и культурного развития пошел разными путями. Великая Римская империя прекратила свое существование.

Контрольные вопросы и задания

1. Охарактеризуйте основные памятники республиканского периода.
2. Расскажите о классицизме в искусстве в эпоху правления Октавиана Августа.
3. Какие были художественные идеалы времени правления династий Юлиев-Клавдиев и Флавиев?
4. Каковы основные черты помпейского стиля в живописи?
5. В чем особенности художественного стиля времен Траяна?
6. Какие вы знаете архитектурные сооружения, созданные при императоре Адриане?
7. Расскажите о художественной деятельности в провинциях в эпоху Антонинов.
8. Каковы особенности скульптурной пластики и исторического рельефа в искусстве поздней империи?
9. Какие вы знаете архитектурные памятники Константинополя?
10. Каковы внешний вид и внутренний декор первых христианских храмов?
11. Вспомните основные христианские символы из римских катакомб.

КУЛЬТУРА ВИЗАНТИИ IV-XV ВЕКОВ

РАННЕХРИСТИАНСКОЕ ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ РИМСКОЙ ИМПЕРИИ (V-VI вв.)

На землях восточнохристианского мира, вошедшего в историю как Византия, начиная с V в. стали формироваться основы нового художественного стиля, определяющую роль в котором сыграли традиции эллинизма. В Восточной Римской империи, включавшей первоначально Балканский полуостров, острова Эгейского моря, Сирию, Палестину, часть Месопотамии и Армении, Египет, Кипр, Крит, районы Аравии, земли в Крыму и на Кавказе, преобладало греческое население, называвшее себя ромеями. И именно ромеи-эллины с их богатым античным культурным наследием сыграли главную роль в формировании художественных принципов, получивших развитие в последующие века.

Первый период развития византийской художественной культуры, длившийся два столетия, примечателен появлением в ней новых направлений. Прежде всего следует сказать о создании *книги* - так называемого *пергаменного кодекса*, состоявшего из сшитых между собой отдельных тетрадей и заменившего неудобный для чтения и хранения папирусный свиток. Изготовление пергамента связано с деятельностью одной из самых знаменитых библиотек древнего мира, расположенной в Пергамском царстве. Согласно рассказам древних авторов, царь Египта Птолемей был обеспокоен увеличением числа драгоценных рукописей в Пергамской библиотеке, грозившей затмить славу Александрийской, поэтому он запретил поставлять в Пергам папирус. Пергамская библиотека стала пополняться за счет произведений, написанных на *пергаменте*, представлявшем собой обработанную особым образом кожу телят или ягнят. Пергамент великолепно впитывал краску, что позволило красочно оформлять текст. Поскольку для оформления художники использовали более всего красную краску - миниум (лат. *minium*), книжная иллюстрация стала называться *миниатюрой*. Самостоятельные композиции, заключенные в рамки и отделенные от строк, либо располагались на отдельных листах, либо занимали большую часть страницы.

Другой областью искусства, где возникали и развивались новые формы, была архитектура. Сведения о гражданском зодчестве Византии той поры довольно скудны, но позволяют тем не менее предполагать, что первоначально крупные города сохраняли облик и планировку античного города с прямыми, как стрела, улицами, пересекающимися под прямым углом, без тех узких и кривых улочек, которые появились значительно позже.

Культовые сооружения, несмотря на поздние перестройки, сохранились, несомненно, лучше и свидетельствуют о том, что первоначально самым распространенным типом храма в Восточной Римской империи являлась базилика. Таковы церковь Рождества в Вифлееме (около 333 г.), храм Гроба Господня в Иерусалиме (около 336 г.), церковь Санта-Мария Маджоре в Риме (360 г.).

Однако с V в. все большее распространение начали получать центрические постройки, важную роль в создании которых сыграли сирийская строительная школа, одна из ведущих в раннехристианском мире, и уже сложившийся к тому времени ритуал христианского богослужения. Культовая церемония с пением хора и соли-

стов разворачивалась вокруг специального возвышения, отмечавшего центр храма, прообраз будущего амвона (в пер. с греч. - восхожу). Это определенным образом обусловило появление купольных перекрытий, поскольку купол также подчеркивал значение центра. Существенный вклад в разработку купольной базилики внесли зодчие Малой Азии, но впервые переход от квадратного основания стен к окружности купола при помощи четырех сферических треугольников - «парусов» был осуществлен зодчими мавзолея Галлы Плацидии, равеннской царицы V в., в Равенне.



Стена и «паруса» мавзолея Галлы Плацидии. Фрагмент. Равенна

Церковный ритуал продиктовал также художественное оформление интерьера мавзолея. Согласно христианскому учению, оно должно было соединить два мира - реальный и потусторонний. И искусство, прежде всего изобразительное, играло тут первостепенную, роль, создавая божественные образы, поучая и открывая путь к спасению, уводя верующего из мира реального в сверхчувственный. Достижению этих целей способствовали такие приемы, как принцип симметрии, плоскостность композиции, разномасштабность фигур, их фронтальная постановка, позаимствованные у древнеегипетских образцов. Основным способом изображения была мозаика - «мерцающая драгоценная живопись», дающая особые оптические эффекты и как нельзя более подходящая для создания отвлеченного образа, возвышенного и ирреального.

В мавзолее Галлы Плацидии интерьер воспринимался как преображенный мир, противостоящий реальности. Нижняя часть стен была облицована мрамором, а своды, «паруса» и купол выложены мозаикой глубокого синего тона, на котором вспыхивали золотые звезды и горели алые маки, а в куполе сиял крест и отрешенно смотрели святые в белых одеждах. Призрачность и таинственность усугублялись естественным светом, лившимся из окон, расположенных в люнетах[1] и сводах и являвшихся композиционными и символическими центрами изображения. И только в люнете над входом место отсутствующего окна заняла фигура Доброго Пастыря в золотом одеянии, сама сверкающая подобно освещенному окну (см. цв. вкл.).

Покрывая мозаикой сферические криволинейные поверхности, равеннские мастера обнаружили, что светлые орнаменты и фигуры оказывались на них зрительно выдвинутыми вперед, в реальное пространство интерьера. Эффект этот усиливался сделанным из золотой смальты фоном, который не имел глубины и не допускал ее. В сочетании с вогнутой поверхностью золото фона как бы «выносило»

[1] *Люнет* - полукруглая ниша на плоскости стены, как правило, над окном или дверью.



Мозаика церкви св. Виталия. Равенна

изображение святого в одну пространственную среду с молящимися. В то же время образы святых, неподвижно стоящие перед молящимися, пристально на них смотрящие огромными глазами, представлялись значительными и неземными. У пришедших в храм возникало ощущение пребывания внутри самой святости, что и составляло основную идею всякого христианского центрического храма.

Наиболее целостный художественный ансамбль интерьера, где усиление спиритуалистического начала за счет своеобразных оптических эффектов получило продолжение, был создан в восьмигранной церкви св. Виталия в Равенне. В основу декора легла сложная символическая программа, объединенная идеей жертвенности. Мозаики сосредоточены главным образом в алтаре, где в апсиде изображены сцены дарения: восседающий на сфере Христос дарит мученический венец св. Виталию, самому почитаемому в Равенне святому, патрону храма, а с противоположной стороны - основатель церкви епископ Экклесий подносит Христу ее модель. В мозаиках нижнего яруса апсиды запечатлен исторический выход императора Юстиниана и его жены Феодоры, являющий картину предстояния императорской четы перед Христом (см. цв. вкл.). В то же время эти изображения дополняют ктиторскую сцену в конхе апсиды, поскольку Юстиниан держит в руках золотую чашу - дар храму, а Феодора - потир[1] с золотыми монетами.

Все эти сложившиеся в раннехристианском искусстве направления - создание и художественное оформление пергаменного кодекса, возникновение крестово-купольного типа культовых сооружений и мозаичный декор интерьеров - получили дальнейшее развитие в VI в., в годы правления Юстиниана Великого.

[1] *Потир* - церковный сосуд, предназначенный для причастия.

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ ПРИ ЮСТИНИАНЕ ВЕЛИКОМ

Расцвет византийского искусства, «золотой век» его развития, был связан с политическим и экономическим подъемом в годы правления Юстиниана (527-565 гг.). Выдающийся государственный деятель, блестяще образованный человек, Юстиниан добился небывалого могущества своего государства. Никогда владения Византии не простирались так далеко. Византии помимо Италии и Сицилии подчинялись теперь юго-восточная часть Испании, Сардиния, Корсика, север Африки, Далмация. Византия продолжала господствовать на Черном море, осуществляя контроль на Босфоре, Таманском полуострове, Херсонесе. В эпоху Юстиниана сложился специфический для Византии союз духовной и светской власти, главенствующая роль в котором принадлежала императору. Культура юстиниановской поры подвела первые итоги наступления новой идеологии. Все те тенденции в культурном развитии, которые наметились со времени Константина, получили дальнейшее развитие.

По всей территории Византийской империи шло строительство храмов. В Равенне, ставшей центром военно-административного наместничества в Италии, строились базиликальные, в Константинополе - крестово-купольные. При Юстиниане возник новый тип храма - *купольная базилика*, объединившая центрический и базиликальный типы постройки при преобладающем значении купола и ставшая впоследствии наиболее распространенной.

Самой значительной постройкой не только времени Юстиниана, но и всего периода существования империи явился храм во имя Софии - символа божественной премудрости. Храм был сооружен двумя архитекторами, имена которых сохранились, что является весьма редким и примечательным фактом средневековой культуры. Это ***Анфимий*** из Тралл и ***Исидор*** из Милета. Благодаря особому рвению и щедрости Юстиниана строительство храма велось необычайно энергично, и через пять лет со времени закладки здание было уже готово во всех его частях.



Собор св. Софии. Стамбул



Интерьер собора св. Софии. Стамбул

Впоследствии возведение Софийского собора овеялось легендами, согласно которым ангел являлся Юстиниану во сне и то предлагал план всего здания, то помогал решать трудные инженерные вопросы, то открывал местонахождение скрытых сокровищ для пополнения казны.

Для постройки храма со всех концов империи свозились лучший материал и памятники древнего искусства: часть изящных мраморных колонн была привезена из Афин, восемь порфирных колонн, украшающих боковые портики, принадлежали знаменитому храму Солнца сирийского города Баальбека, восемь колонн из зеленой яшмы, с коринфскими капителями, украшенными изящной серебряной и золотой резьбою, принадлежали храму Артемиды в Эфесе, одному из «семи чудес света». На торжественное освящение храма 26 декабря 537 г. Юстиниан прибыл на колеснице, запряженной четверкой коней. Войдя в храм, он воскликнул: «Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело! Я победил тебя, Соломон!» Считалось, что храм в Иерусалиме, построенный израильским царем Соломоном, являлся самым грандиозным и пышно декорированным культовым сооружением древнего мира.

Внешний вид храма св. Софии был весьма внушителен и замкнут. Окруженный с трех сторон почти вплотную подступающими к нему постройками, он возвышался над ними огромным куполом. Живший в то время выдающийся историк ***Прокопий***, рассказывая о храме, писал, что в высоту он поднимается будто до неба и, как корабль на высоких волнах моря, выделяется среди других строений, как бы склоняясь над остальным городом, украшая его, и как составная его часть сам украшается ими. С улиц Константинополя виден был только купол, и лишь с восточной стороны собор просматривался с вершины до основания. Предназна-

ченный для патриарших и императорских церемоний, он был поставлен на самом высоком холме города, над берегом Мраморного моря. С группой дворцовых зданий его связывал великолепный, обрамленный аркадами форум Августейон, примыкавший к южной стороне собора. С запада располагался атриум, украшенный колоннадами с мраморным бассейном посередине. Прихожане, перед тем как войти в храм, омывали в нем лицо и руки.

Строгий снаружи, собор потрясал современников своим богатым внутренним убранством. Со двора вступали в преддверие храма с мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Отсюда в самый храм вели девять дверей. Средняя носила название «царские врата» и предназначалась для августейших особ. Над вратами находилось заключенное в полукруге на золотом фоне мозаичное изображение восседающего на троне Спасителя с поднятою благословляющей десницей и держащего в левой руке раскрытую книгу с текстом: «Мир вам, Я есмь свет мира»; по обе стороны от него в медальонах - Дева Мария и Архангел Михаил, а у ног - коленопреклоненный император с длинной седою бородой, предположительно Юстиниан. Средний неф храма представлял собой в плане вытянутый овал, по бокам обрамленный двухъярусной колоннадой, верхняя галерея которой, гинекей, отводилась для женщин.

Вместе с боковыми нефами храм получил форму четырехугольника, приближающегося к квадрату. Над средней частью здания возвышался полусферический купол, от которого на восток и запад помещались еще два полукупола, а те, в свою очередь, завершались по краям тремя маленькими полукуполами. Такая конструкция визуально облегчала своды собора, а столбы главных арок, поставленные ребром к центру, придавали огромному куполу дополнительную легкость. В основании своем купол имел 40 окон, простенки между которыми из-за света, льющегося с потолка, не были видны, и снизу молящимся он казался парящим в воздухе. Эта иллюзия породила легенду о том, что купол Софии подвешен на золотой цепи с неба и ангелы поддерживают его.

Мраморная облицовка стен оттенялась роскошной мозаикой на золотом поле, которая покрывала верхнюю часть здания, своды и откосы окон и то горела, то мерцала в зависимости от освещения. Из-под купола на молящихся взирал Христос, восседающий на радуге; на «парусах» помещались колоссальные фигуры херувимов; на откосах купольных окон - изображения святых епископов, мучеников, пророков.

Апсида отделялась от алтарного помоста, предназначенного для священнослужителей, невысокой алтарной преградой. В этом полуоткрытом алтаре находился престол из сплава золота и серебра с инкрустациями из самоцветов, а над ним на четырех серебряных колоннах возвышалась шатровая сень, или так называемый *киворий* с парящим над ним голубем - символом Святого Духа. Посредине храма, напротив алтаря, находилась просторная трибуна - *амвон* с мраморными ступенями, с него в торжественных случаях читали проповеди. Над амвоном также возвышалась драгоценная сень, покоящаяся на восьми мраморных колоннах. Изящество и роскошь этого амвона удивляли еще современников Юстиниана.

Символически архитектурный образ храма был приближен к образу Вселенной. Недаром его сравнивали с космосом, и неслучайно возвратившиеся из Константинополя послы русского князя сказали о Софии: «Не знаем, где мы были, то ли на небе, то ли на земле». Софийский собор стал лучшим образцом *византийского стиля* в архитектуре, основу которого составили равносторонний греческий крест и возведенный над серединой здания шаровидный купол, покоящийся на четырех главных устоях, или столбах, соединенных между собою арками. Такая

конструктивная система позволяла входившим в храм единым взглядом охватить все пространство со взирающим на них из-под купола Вседержителем и воплощала идею, ставшую основой византийской культуры, - идею установления божественного порядка на земле и спасения человечества в загробном мире.

Одновременно в архитектуре развивалась идея многоглавия. Один купол символизировал Иисуса Христа, три - св. Троицу, пять - Спасителя и четырех евангелистов. Первым пятикупольным византийским храмом была церковь св. Апостолов в Константинополе, не сохранившаяся до наших дней, но вызвавшая многочисленные подражания, как, например, собор св. Марка в Венеции, построенный византийскими мастерами в XI в.

При Юстиниане широкое распространение в качестве декоративного украшения храмов получили ***иконы*** (в пер. с греч. - образ). Ранние христиане называли так всякое изображение святого, противопоставляя его «идолу» - языческому изображению. С VI в. так стали называть только портреты святых, выполненные на досках, отделяя 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 прежнее значение, и с еще живых людей стали рисовать портреты. Их писали на дощечках красками в технике *энкаустики* (краски, замешанные на воске) либо *темперы* (на желтках). Готовые портреты висели в доме, а после смерти человека их накладывали на лицо мумии, чтобы улетающая и возвращающаяся душа могла найти своего хозяина. По главным находкам этих памятников в оазисе Фаюм они и получили свое название. Однако происхождение икон связывается и с портретным изображением римского цезаря, игравшим важную роль в позднеримском культе императора. Появление в христианском искусстве иконы, изображения святого, объединило две культовые функции - поминовения и поклонения.

В Византии иконы первоначально выполнялись в той же технике, затем масляной живописью. Икону следует рассматривать не как тождественное божеству изображение, а как символ, поэтому на ней изображалось не лицо (как на фаюмском портрете), а лик. Это ее первое отличие от картины. Второе - икона пишется на доске (липовой, сосновой, кипарисовой) и состоит из четырех-пяти слоев, расположенных в следующем порядке: основа, грунт, красочный слой, защитный слой, оклад. Основа - деревянная доска с наклеенной на нее тканью - паволокой. Грунт состоит из мела или гипса и называется левкасом. Красочный слой - сама живопись. Защита представляет собой различные материалы, в том числе олифу, яичный белок, масляный лак. Из ранних икон сохранились немногие - это «Богоматерь с младенцем», «Сергий и Вакх», «Богоматерь на троне» из монастыря св. Екатерины на Синае; остальные, почти все, были уничтожены в период иконоборчества. Все эти иконы, написанные разными мастерами и в разное время, объединяет общий стиль, ставший определяющим в иконописи на целые столетия. Византийская манера предполагала плоскостное и статичное изображение святого с аскетическим, несколько удлиненным овалом лица, прямым с горбинкой носом, миндалевидными большими глазами, отрешенно смотрящими, маленькими руками и длинными пальцами. Все линии рисунка прописывались золотом, и пространство между ними заполнялось плотным ровным цветом. Фон делался золотым. Такая техника живописи ставила икону в тесную стилистическую связь с драгоценными перегородчатыми эмалями, получившими необычайно широкое распространение в Византии.

Юстиниан, большой почитатель и знаток искусства, чрезвычайно увлекался также строительной деятельностью. Помимо Софии Константинопольской, прославившей его век и ставшей образцом для подражания во все времена при возве-

дении православных митрополичьих соборов, при Юстиниане было построено множество других храмов, больших и малых. Только в столице было сооружено 25 церквей, а также великолепные церкви в Иерусалиме, Антиохии, Карфагене, Равенне, на восточном берегу Черного моря - в Пицунде и Кафе. Архитектура стала настоящей страстью императора, и в редком городе своей империи он не построил либо церкви, либо монастыря, больницы, странноприимного дома, фонтана, колодца, какого-либо укрепления.

Относительно оборонительных сооружений его заботы особенно были обращены на укрепления северных пределов. Чтобы обезопасить столицу от частых вторжений варваров, была воздвигнута так называемая Длинная стена с башнями и воротами. Она протянулась от Черного моря до Мраморного и замкнула полуостров, на котором стоял Константинополь.

Естественно, что более всего новых построек возводилось в столице, причем спектр их был необычайно широк. На основании восторженных описаний историка Прокопия можно представить себе облик Большого Константинопольского дворца, включавшего не только собственные комнаты императорской семьи, но и помещения для дворцовой охраны, служащих, ремесленные мастерские, залы для приемов, церкви, часовни, внутренние дворы, сады, лестницы. Его основные строения уступами спускались к Мраморному морю, открываясь своими террасами и аркадами морскому простору. Площадь перед дворцом композиционно была оформлена так, что воспринималась как центр подвластного византийцам мира.

Залы дворца отличались роскошным декором, в том числе мозаиками. В Золотом зале, предназначенном для приемов, пол украшали мозаичные композиции, изображавшие на белом фоне животных, сцены битв, состязания на ипподроме, играющих мальчиков. Несмотря на более тонкую и изысканную технику исполнения, по темам мозаики напоминали напольные композиции позднеантичных мозаик Северной Африки, Сирии, Италии.



Мозаика из Большого императорского дворца в Константинополе. Музей мозаики. Стамбул

Особое внимание Юстиниан уделял сооружению цистерн для хранения воды на случай осады. Их в Константинополе насчитывалось около сорока, но самой большой и искусно отделанной стала возведенная недалеко от св. Софии цистерна, построенная в форме базиликального храма. 336 восьмиметровых колонн, поддерживавших кирпичный свод, были размещены в двенадцать рядов по двадцать восемь в каждом и увенчаны коринфскими капителями. В апсиде помещались две колонны, базы которых представляли собой голову Медузы.

Юстиниан, как никто из византийских императоров, покровительствовал искусству и использовал его в своих политических целях. При нем кроме архитектуры и изобразительного искусства - мозаики и иконописи получила развитие также литература, а именно жанры историография и гимнография. Представителем первого являлся историк Прокопий, восславивший век Юстиниана и оставивший нам трактат «О постройках», только благодаря которому и можно сегодня представить размах строительства и в деталях внешний вид сооружений, ибо многое было уничтожено впоследствии турками, персами, аварами, арабами.

Наибольшую известность в гимническом жанре поэзии приобрел Роман, прозванный за свой дар Сладкопевцем. Он создал особые формы богослужебного песнопения: *кондак*, рассказывающий о каком-либо событии из Священного Писания, и икос - песнопение, прославляющее святого. И хотя впоследствии кондаки были вытеснены из богослужения *канонами*, некоторые исполняются до сих пор, в том числе ***Акафист*** - хвалебные гимны в честь Божьей Матери по случаю чудесного избавления Константинополя от осадившего его аварского флота.

Итак, подводя итоги развития искусства в Восточной Римской империи в V-VI вв., скажем, что в то время были заложены основы художественного стиля,



Цистерна «Базилика». Стамбул

который вошел в историю мировой художественной культуры как ***византийский***. Именно тогда был создан новый тип крестово-купольного храма, отвечающий требованиям христианского богослужения, разработана идея многоглавия. Путем совмещения базиликального храма и крестово-купольного создан новый образ культового сооружения - купольная базилика, ставшая излюбленной архитектурной формой в эпоху Ренессанса в Италии. Именно центрический тип храма обусловил особое построение системы его декоративного украшения, которая была разработана в последующие века. Были найдены декоративные средства оформления, способные выражать самые отвлеченные идеи, ведущее место среди которых по праву принадлежит мозаике. Византийцы создали особую золотую смальту.

В юстиниановскую эпоху был разработан принцип оформления книги-кодекса как единого художественного целого, нашедший отражение в современной книге. Были разработаны основные композиционные принципы книжной миниатюры, ставшей вполне самостоятельным, но неотъемлемым от рукописного текста звеном.

«МАКЕДОНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ» (IX-X вв.)

После смерти Юстиниана Великого в 565 г. великая смута довела государство до полного расстройства. Конец VII- начало IX столетия вошли в историю Византии как «темное время». Сложные процессы происходили во внутренней жизни страны. Наиболее значительным для судеб византийской культуры явилось иконоборчество - преследование икон.

Оппозиция иконам с момента их распространения в IV в. на территории Византии всегда была довольно сильна. Поскольку христианское искусство испытывало влияние, с одной стороны, языческой греко-римской религии, допускавшей изображение богов, а с другой - иудейской, запрещавшей их изображение, неприятие икон наблюдалось даже среди деятелей церкви. Кроме того, возрастающий авторитет монастырей, хранящих чудотворные иконы, усиление их мощи и богатства настораживали светскую власть. В 726 г. группа людей, связанных с двором, уничтожила особо чтимое изображение Христа над основным входом во дворец; его заменили крестом, вера в силу которого укрепилась в христианском мире еще со времен императора Константина. Этот год принято считать началом иконоборческого периода. В 730 г. император Лев III Исавр издал эдикт, запрещавший иконы. Эдикт действовал более ста лет и отчасти явился причиной разделения восточной и западной церквей, поскольку папы были ярыми защитниками и почитателями икон. Во всех церквах Константинополя уничтожались изображения святых, Христа, Богоматери, сбивалась мозаика, счищались краски. На месте святых появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы, так что, по отзывам современников, «храмы превратились в сады и птичники».

Но с 843 г. при императрице Феодоре, правившей за своего малолетнего сына Михаила III, почитание икон было восстановлено, православная церковь отождествляет это событие с восстановлением православия.

В 867 г. в результате дворцового переворота на престол вступил Василий I Македонянин, положивший начало Македонской династии, правившей в IX-X вв. Время с середины IX столетия до захвата Константинополя крестоносцами в 1204 г. получило название «второго золотого века» и явилось классическим периодом в истории византийского искусства, блестящим временем его расцвета.

На время правления Македонской династии приходится деятельность двух великих славянских просветителей Кирилла (в миру - Константин) и ***Мефодия***. Мефо-

дий и Константин были сыновьями знатного человека в Солуни, что позволило им, попав в Константинополь, сразу оказаться на виду у императора. Будучи людьми образованными и обладавшими исключительными способностями, они стали хранителями патриаршей библиотеки, учителями философии для греков и иностранцев, блестящими проповедниками. Константин много путешествовал с весьма своеобразной миссией: он участвовал в богословских спорах, за что и получил прозвание Философ. Он был даже послан императором на восток к сарацинам для защиты христианского учения о св. Троице и с честью выдержал состязание в споре. Раздосадованные арабы дали Константину выпить яд, но он остался невредим и, вернувшись в Константинополь, принял монашеский постриг под именем Кирилла.

В это время моравский князь Ростислав обратился в Константинополь с просьбой прислать ему епископа и учителя, могущего объяснить на славянском языке христианскую веру. Узнав, что у моравов нет азбуки, Константин составил ее при помощи греческих букв и стал переводить на славянский язык Священное Писание. Это встретило противодействие латинского духовенства, утверждавшего, что славить Бога можно лишь на трех языках - еврейском, греческом и латинском, на которых была сделана надпись на кресте Христа.

В период Македонской династии получила классическую завершенность крестово-купольная форма храма, начавшая складываться в предшествующую, юстиниановскую эпоху. Ее основу составляет квадрат, расчлененный четырьмя опорами на три нефа в продольном и поперечных 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, храм увеличивали в длину; добавив два ряда колонн и доведя количество нефов до пяти, растягивали храм в ширину.

Важнейшей частью крестово-купольного храма, как, впрочем, и других храмов, был *алтарь*, обозначенный полукруглым выступом - *апсидой*, выходящей за пределы квадрата плана. В центральной части апсиды помещался престол, в северной - *жертвенник*, где готовили хлеб и вино для причастия, в южной - *дьяконит*, 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* - мистической библейской лестницы, по которой совершается общение неба и земли.

Строение храма, сложившееся в IX-X вв., было неслучайным. Любая деталь имела символический смысл. Четыре стены храма, объединенные одной главой, символизировали четыре стороны света под властью единой вселенской церкви. Алтарь во всех церквах помещался на востоке, ибо по Ветхому завету там находилась райская земля Эдем, а по Новому завету на востоке произошло вознесение Иисуса Христа.

В тот же период начали складываться правила расположения сюжетов на стенах храмов: апсида посвящалась Богоматери, купол - Христу. В период Македонской династии был выработан иконописный канон, согласно которому, например, Иоанна Златоуста изображали старцем с аскетическим ликом, короткой округлой бородкой и лысиной, Василия Великого - старцем с клиновидной длинной бородой, Богоматерь - в покрывале-мафории с тремя звездами (на плечах и голове).

Высочайшим достижением византийского искусства времени Македонской династии стали *перегородчатые эмали на золоте*. Техника эмали пришла 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 них наиболее знаменитая Пала д'Оро -огромная по размерам пластина (2х3 м) из золота и серебра, декорированная эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, религиозных сцен.

ИСКУССТВО В ПЕРИОД ПРАВЛЕНИЯ КОМНИНОВ (XI-XII вв.)

В XI-XII вв., во время правления династии Комнинов, византийское искусство достигло своего апогея. В обществе, заботящемся лишь о спасении души, пустынник и аскет представляли собой идеальный тип человека, к которому с уважением прислушивались. С XI в. началось массовое строительство монастырей, которые представляли собой комплекс построек, обнесенных крепостными стенами и башнями только с одним входом. Очертания стен образовывали в плане многоугольник, связанный с рельефом местности. В центре двора находились одноглавый крестово-купольный храм и постройки утилитарного значения: трапезная, больница, библиотека. Одним из самых значительных, с обширной библиотекой и скрипторием[1], стал монастырь Иоанна Богослова на острове Патмос, основанный в 1085 г.

На Афоне, одном из трех зубцов полуострова Халкидики в Эгейском море, ставшем духовным центром монашества, сложился своеобразный тип храма - *триконха*, с алтарными выступами с восточной, северной и южной сторон. Особую выразительность монастырским постройкам придавала система кладки, сочетающая каменные блоки и плоский кирпич - плинфу, что позволяло украшать стены декоративным узором.

Наряду с архитектурной системой крестово-купольного храма складывалась и система его внутреннего оформления, несущего в себе глубокий смысл.

Поскольку храмы стали значительно меньше по размеру, изображать Вселенную средствами архитектуры, как в св. Софии Константинопольской, уже не представлялось возможным, поэтому самое пристальное внимание стали уделять созданию системы символов. Организация внутреннего пространства церкви позволяла узреть Бога и святых, пережить драму их земного существования. В этой связи неизмеримо возросло значение росписей, обозначивших символическое значение различных частей культового здания. Сложилась многоплановая символика организации внутреннего пространства храма.

Космическая символика предполагала восприятие храма как уменьшенной модели Вселенной, где своды и купола олицетворяли небо, пространство близ пола -землю, алтарь символизировал рай, а западная половина - ад. В соответствии с этим располагались и росписи.

В самой верхней точке храма на своде купола помещалось изображение Пантократора - Христа Вседержителя - Творца и Главы Вселенной. Все остальные изображения должны были связать фигуру Христа с молящимися.

На барабане купола, в простенках между окнами, рисовали фигуры двенадцати апостолов, учеников Христа, которые несли учение «до края Земли».

Число двенадцать связано с числом сыновей ветхозаветного праотца Христа -Иакова и соответственно с двенадцатью коленами израилевыми, которых апосто-

[1] *Скриптории* - мастерская, в которой переписывали книги.

лы будут судить в день Страшного суда. Кроме того, двенадцать - число «Нового Израиля», т.е. церкви (богочеловеческое число), как произведение трех и четырех, где три - символ божественной сущности и «мира горнего», а четыре - число материальных стихий, сторон света и «мира дольнего».

На четырех «парусах» изображали четырех евангелистов либо их символы: Матфей - ангел, Марк - лев, Лука - телец, Иоанн - орел. Считалось, что подобно тому, как купол храма опирается на столбы посредством четырех «парусов», так вселенская церковь опирается на четыре евангелия.

На своде высокой алтарной арки изображалась Дева Мария, Богоматерь -земная женщина в образе Оранты, почитавшаяся церковью «превыше неба».

На столбах размещали великомучеников - «столпов христианской веры».

Таким образом, Иисус Христос через Богородицу, апостолов, евангелистов, великомучеников находился в единении с церковью земной, т.е. молящимися.

Топографическая символика связывала каждое место в храме с местом в Палестине, где произошло то или иное событие из жизни Иисуса Христа.

Например, вход в храм с крестильной купелью символизировал крещение в реке Иордан; апсида соотносилась с Вифлеемской пещерой, где родился Иисус; престол в алтаре символизировал Голгофу - место распятия и одновременно Гроб Господень, Воскресение и место пребывания Бога в раю; амвон обозначал гору Фавор, где произошло Преображение, гору, на которой прочитал Иисус Нагорную проповедь, а также тот камень, с которого ангел провозгласил благую весть женам-мироносицам о Воскресении Иисуса Христа.

Временная символика сложилась из архитектурной организации внутреннего пространства храма и системы расположения росписей в верхней части стен. В крестово-купольном храме нет ярко выраженного прямого направления с запада на восток, как в базиликальном храме, а господствует движение по кругу, где центром служит подкупольное пространство. Размещение с XI в. в «рукавах» главного креста сцен так называемого *праздничного цикла* обусловило образование красочного замкнутого круга на уровне второго яруса.

Здесь изображались основные события, описанные в Евангелии и ставшие праздниками: Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение и др. Живописные сюжеты на стенах располагали в порядке, соответствовавшем церковному календарю, и они ассоциировались с различными временами года, на которые падало празднование того или иного события. Каждый день церковного календаря являл собой не простое воспоминание о давно прошедших событиях христианской истории, но как бы их совершение вновь. Круговое расположение росписей в храме рождало ощущение, что прошлое и настоящее сосуществуют одновременно, т.е. вечно.

В XI-XII вв. константинопольские художники работали не только в Византии, популярность их была настолько велика, что они получали приглашения в другие страны. В это время были созданы всемирно известные живописные ансамбли и росписи Софии Киевской, собора св. Марка в Венеции, Палатинской капеллы в Палермо (см. цв. вкл.).

В период правления Комнинов значительное место в убранстве храма играли иконы, местом сосредоточения которых стала алтарная преграда - *иконостас*. Иконостас отделял «корабль спасения», место нахождения верующих, от алтаря. Он представлял собой мраморную или деревянную преграду, состоявшую из колонок, на которых лежал горизонтальный брус - *архитрав*. Вверху, по центру, помещался крест, древний знак Христа, распятого на нем во имя людей. Ниже, на самой плоскости архитрава, помещали либо одну большую икону, либо ряд небольших. Сре-



Деисус. Мозаика собора св. Софии. Стамбул

ди них выделялись два цикла, наиболее важных для последующего развития иконостаса, *-Деисус и праздники*.

В центре Деисуса, выражавшего идею попечительства, заступничества святых за человеческий род, находился Иисус Христос. Иисус с греческого переводится как Спаситель, поскольку пришел в мир спасти человечество ради жизни вечной. По правую руку от Иисуса Христа всегда помещалась Богородица, а по левую -Иоанн Предтеча, заступавшиеся за людей.

На иконах ***праздничного цикла*** отображена история воплощения Бога, и сюжетные композиции повторяли тематику стенной росписи, причем обязательные темы трактовались по устоявшимся канонам. В праздничный ряд могли включаться также иконы, отражающие события земной жизни Иисуса, но праздниками не являющиеся. Таковы иконы «Христос среди учителей», «Омовение ног», «Суд Пилата», «Несение креста», «Положение во гроб», «Жены-мироносицы» и др. Часто ряд праздничных икон дополнялся сюжетами из жизни Божьей Матери, например «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Встреча Марии и Елизаветы» и т.п.

К числу обязательных изображений относились: Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Вход в Иерусалим, Распятие, Сошествие во ад, Вознесение, Сошествие св. Духа на апостолов, Успение Богородицы.

Благовещение описывается в Евангелии от Луки (гл. 1, стихи 27-31, 34-35, 38):

«К Деве, обрученной мужу, именем Иосифу, из дома Давидова; имя же Деве: Мария. Ангел, войдя к Ней, сказал: радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидевши его, смутилась от слов его и размышляла, что бы это было за приветствие. И сказал Ей Ангел: не бойся, Мария, ибо ты обрела благодать у Бога; И вот, зачнешь во чреве, и родишь Сына, и наречешь Ему имя: Иисус; Мария же сказала Ангелу: как будет это, когда Я мужа не знаю? Ангел сказал Ей в ответ: Дух Святый найдет на Тебя, и сила Всевышнего осенит Тебя; посему и рождаемое Святое наречется Сыном Божиим; Тогда Мария сказала: се, Раба Господня; да будет Мне по слову твоему. И отошел от Нее Ангел».



Благовещение. Мозаика церкви Хора. Стамбул

Согласно легенде, изображенное событие происходило в Назарете, в доме Иосифа-плотника, т.е. в закрытом помещении. Однако христианское учение и византийское искусство, на это учение опирающееся, не знали изображений замкнутого пространства. Человек Средневековья видел в доме временное пристанище, со всех сторон просматриваемое Богом, поэтому сцена, происходящая в доме, изображалась на фоне построек. Богоматерь сравнивалась с дверью, через которую вошел в мир Спаситель. Византийские художники изображали Марию с пурпурной пряжей, из которой она пряла завесу в Иерусалимский храм и которая разорвалась сама собой надвое в момент смерти Иисуса. Пряжа символизировала также предстоящее «прядение» младенческого тела Иисуса из «пурпура» материнской крови в утробе Марии. Архангел Гавриил изображался как вестник с крыльями. По византийской традиции архангел был одет в белые одежды - символ духовной чистоты. Этот символ был настолько общепонятен, что священнику, призывавшему паству к духовному очищению, достаточно было произнести: «Наденьте белую одежду».

После получения Благой вести Мария пошла к своей родственнице Елизавете, которая жила неподалеку от Вифлеема. На месте их встречи забил источник. Когда Мария вернулась через три месяца, Иосиф, муж ее, хотел тайно отпустить Марию, но «Ангел Господень явился ему во сне и сказал, что родившееся в Ней есть от Духа Святого» (Матфей, 1, 20). Тем временем вышло повеление от кесаря Августа сделать перепись по всей земле. И поскольку Иосиф был из рода Давидова, он с Марией должен был идти в город своих предков - Вифлеем. Народу по дорогам двигалось великое множество, места в гостинице для Иосифа и Марии не нашлось, поэтому они расположились на ночлег в хлеву, где Мария родила младенца и, спеленав, положила его в ясли.

В той стране, как рассказывает евангелист Лука, были в поле пастухи, которые сторожили свое стадо. И вдруг появился Ангел и возвестил: «Не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: Ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, который есть Христос Господь; И вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях» (Лука, 2, 10-12). И пастухи пошли поклониться младенцу. Но не одни пастухи шли к нему. Ведомые Рождественской звездой, загоревшейся на небе в час рождения Иисуса, из далекой Персии шли поклониться Божественному Младенцу волхвы - мудрецы-звездочеты. Придя в Иерусалим, они стали спрашивать, где же родившийся Царь Иудейский, «ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему» (Матфей, 2, 2). В Иудее в то время правил Ирод. Услышав такой вопрос, он встревожился и, собрав первосвященников и книжников, спрашивал у них: где должно родиться Христу? Они сказали, что в Вифлееме. Тогда Ирод просил волхвов тщательно разведать все о младенце и донести ему, дабы он тоже мог поклониться Царю Иудейскому. «И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. Увидевши же



Три волхва. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

звезду, они возрадовались радостью весьма великою. И вошедши в дом, увидели Младенца с Мариею, Матерью Его, и падши поклонились Ему...» (Матфей, 2, 9-11).

Волхвы совершили перед младенцем обряд проскинезы, т.е. пали ниц, как перед восточным монархом, и принесли ему в дар золото, ладан и смирну - благовонную смолу. Исходя из числа даров, предполагается, что волхвов было трое: Каспар (он изображался обычно старцем с длинной белой бородой), Бальтазар (эфиоп - человек зрелого возраста) и Мельхиор (согласно традиции, молодой человек). Подарки волхвов были строго дифференцированы и истолковывались следующим образом: поскольку золотом платят дань царю, золотые дары Мельхиора расценивались как символ царственности Христа; ладаном почитают божество, и поднесенный Бальтазаром ладан трактовался как символ божественности Христа; смирной (мирро) умащивали усопших, поэтому смирна, подаренная Каспаром, указывала на человеческую природу Христа, предвещая его мученическую смерть. Поклонение волхвов является самым знаменательным событием детства Иисуса, ибо оно говорит о признании царями Земли Христа царем царей. В более поздние времена оно истолковывалось как поклонение всего языческого мира (Европы, Африки, Азии) миру христианскому.

Изображать ***Рождество Христово*** начали очень рано, еще в катакомбах Рима. Византийское искусство выработало канон, позволивший соединять вместе все эпизоды предания о Рождестве. В центре композиции - черный проем пещеры, на фоне которого видны ясли со спеленатым 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, сноп света от которой падает прямо на родившегося младенца. На уступах и горках, обрамляющих пещеру, располагаются фигуры всех участников события. У ног Богоматери, как правило, находится погруженный в глубокую думу Иосиф. К нему под видом путника явился Сатана и сказал, что не может быть непорочного зачатия, как не может зацвести в его руке посох, который в то же мгновение зацвел. Рядом изображаются две женщины-повитухи, купающие рожденного младенца, тем самым они как бы вводят его в круг обыденной жизни; тут же поющие, ликующие ангелы и пастухи, явившиеся на поклонение младенцу. Нередко здесь изображали и волхвов на конях, держащих путь «по звезде» и стоящих против пещеры с драгоценными дарами в руках.



Рождество Христово. Мозаика церкви Хора. Стамбул

Когда волхвы были в Вифлееме, им приснился вещий сон, в котором Ангел приказал им не встречаться с Иродом и возвращаться на родину другим путем. В то же время Ангел во сне явился и к Иосифу и повелел забрать младенца и Марию и бежать с ними в Египет. Ирод же, «увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже» (Матфей, 2, 16). Только двое младенцев избежали гибели. Елизавета спасла Иоанна Крестителя в пустыне, где расступившаяся по ее молитве скала скрыла их от воинов Ирода. Второго младенца по имени Нафанаил мать спрятала в корнях смоковницы. По преданию, он стал одним из учеников Иисуса, уверовав в него при первой же встрече после слов: «Я видел тебя под смоковницей».

Но еще прежде волхвов младенца в эти дни лелеяли и другие руки. По иудейскому обычаю на сороковой день после рождения приносили искупительную жертву и выкуп за первенца. В Иерусалимском храме произошла встреча - Сретение - Иисуса и пономаря Симеона, которому было предсказано, что умрет он только после встречи с Мессией. Приняв из рук Марии ребенка, Симеон вдруг почувствовал необычайное облегчение. Он понял, что держит на руках Спасителя и ему уже ничто не мешает покинуть этот мир. Симеон благословил младенца Иисуса и сказал: «Ныне отпускаешь раба Твоего, Владыко, по слову Твоему, с миром; ибо видели очи мои спасение Твое, Которое Ты уготовал пред лицем всех народов, Свет к просвещению язычников, и славу народа Твоего Израиля» (Лука, 2, 29—32). Симеон благословил дивившихся его словам Иосифа и Марию и предрек материнскую скорбь ее о сыне, сказав: «И Тебе Самой оружие пройдет душу, - да откроются помышления многих сердец» (Лука, 2, 35). Евангелие от Луки повествует, что при этом присутствовала пророчица Анна, жившая при храме, которая рассказывала о Мессии всем ожидавшим избавления в Иерусалиме.

В византийском искусстве был выработан канон, согласно которому на фоне Иерусалимского храма, а в соответствии с византийским принципом изображения - внутри храма, слева, помещались Иосиф с двумя жертвенными горлицами и Мария, держащая на покрытых одеждой руках младенца Иисуса, а справа - старец Симеон, простерший в знак почтения «покровенные» руки к ребенку, и пророчица Анна.



Крещение. Мозаика собора Сан-Марко. Венеция

Когда Иисусу исполнилось тридцать лет, его крестил в реке Иордан пророк Иоанн Предтеча, называемый также ангелом пустыни, поскольку он проповедовал в палестинской пустыне, призывая народ к покаянию и нравственному очищению. Над всеми, кто принимал его учение, Иоанн совершал омовение в водах Иордана, «крестил водой», предупреждая, что он лишь предтеча - предшественник, а вслед за ним идет тот, кто «будет крестить Духом Святым и огнем». Поэтому, когда к Иоанну пришел безвестный еще Иисус и попросил совершить над ним обряд крещения, Иоанн, обладавший пророческим даром, вопросил: «Мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?» (Матфей, 3, 14). Когда Иоанн окропил голову Иисуса, разверзлись небеса и голос с неба произнес: «Се есть сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Матфей, 3, 17).

Праздник и икона, посвященные этому событию, называются ***Крещение***, или ***Богоявление***. На иконе - Христос в кресчатом нимбе на фоне реки Иордан, слева -Иоанн Креститель, кропящий голову Иисуса, а справа ангелы, неизменные спутники Бога. В центре иконы в снопе света летит «Божий Дух в виде голубином».

За иконой Крещения следует ***Преображение*** - таинственное подтверждение божественной природы Иисуса, которую он явил ученикам на горе Фавор.

Евангелие относит Преображение к тому времени, когда Иисус, окруженный учениками, странствовал по стране, проповедуя и исцеляя. С тремя апостолами - Петром, Иаковом и Иоанном поднялся он на высокую гору Фавор и, вознеся молитву, преобразился перед ними: «И просияло лицо Его, как солнце, одежды же Его сделались блистающими, весьма белыми как свет» (Матфей, 17, 2). Ученики увидели, что Иисус разговаривает с двумя давно умершими пророками - Моисеем и Илией, и узрели, наконец, Господа. И если прежде у них возникали сомнения в том, что этот бедный человек, одетый в выцветший плащ, есть Сын Божий, то теперь они преисполнились великого умиротворения и страстного желания остаться с ним. «Наставник, - говорит Петр, - хорошо нам здесь быть; сделаем три кущи (палатки), одну тебе, одну Моисею, и одну Илие» (Лука, 9, 33). Но вдруг набежало темное облако, из которого послышался голос: «Сей есть Сын Мой возлюбленный; Его слушайте» (Лука, 9, 35). И ученики, устрашившись, упали на землю.

Все византийские изображения этого события строго следовали слову Евангелия. Преображение предполагало симметричную композицию, большая часть кото-



Воскрешение Лазаря. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

рой была занята горой Фавор. Вверху, в центре, - преображенный Христос с двумя пророками - седобородым старцем Илией и темноволосым Моисеем со скрижалью завета. Внизу изображались «падшие на лица свои» потрясенные апостолы.

Воскрешение Лазаря является, согласно христианскому вероучению, одним из самых знаменательных и важных чудес, которыми Иисус подтвердил возможность воскресения и своего собственного, и всех тех, кто в него уверует. В честь него существует праздник «Лазарева суббота», отмечаемый за неделю до Входа в Иерусалим. Это событие описывается только в Евангелии от Иоанна.

Лазарь был любимым другом Иисуса и жил в селении Вифания, неподалеку от Иерусалима. Иисус, когда бывал в Иерусалиме, заходил к нему отдохнуть и побеседовать с его сестрами Марфой и Марией. Однажды сестры послали сказать Иисусу, что друг его Лазарь болен. Иисус, услышав, сказал: «Эта болезнь не к смерти, но к славе Божией, да прославится через нее Сын Божий» (Иоанн, 11, 4). Он еще два дня проводит в Заиорданье, а затем говорит ученикам, что надо возвращаться в Иерусалим. Ученики отговаривают Иисуса, ссылаясь на то, что иудеи обещали побить его камнями. Но Иисус настаивает; «Лазарь умер, - говорит он, - и радуюсь за вас, что Меня не было там, дабы вы уверовали» (Иоанн, 11, 14, 15). Когда они пришли в Вифанию, плачущие сестры бросились навстречу Иисусу, говоря: «Если бы Ты был здесь, не умер бы брат». Иисус прослезился и попросил вести его к гробу, а подойдя, сказал: «Отнимите камень». Марфа возразила, так как Лазарь находился в гробе четыре дня, и оттуда уже шел тяжелый дух. Иисус же отвечал: «Не сказал ли Я тебе, что, если будешь веровать, увидишь славу Божию» (Иоанн, 11, 40). Отняли камень, и Иисус громким голосом воззвал: «Лазарь! Иди вон. И вышел умерший, обвитый по рукам и ногам погребальными пеленами, лицо его обвязано было платком» (Иоанн, 11, 43, 44). Многие при этом присутствовавшие уверовали в Иисуса.

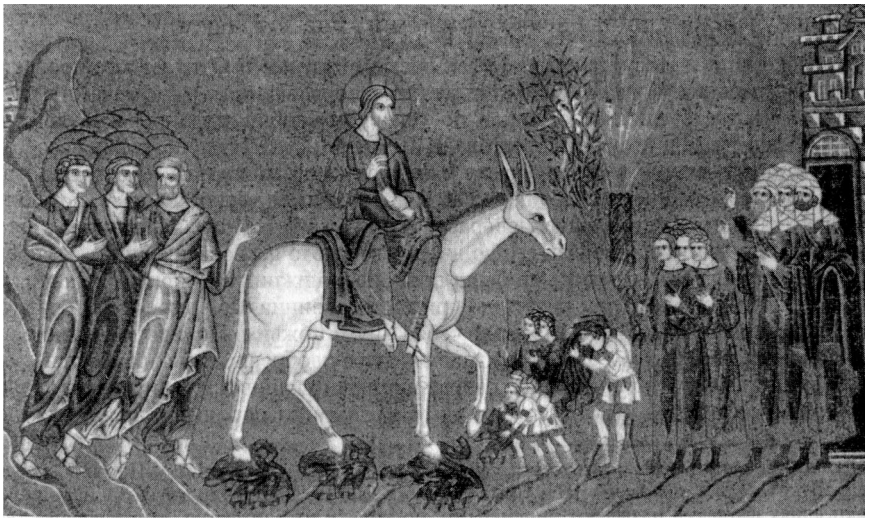
Византийская живопись при разработке иконографического канона в передаче этого события, несмотря на всю свою условность и весь символизм, опиралась на психологические и даже бытовые подробности, сообщаемые евангелистом Иоанном. В левой части иконы помещали фигуру Иисуса Христа с поднятой благословляющей десницей, направленной в сторону повитого погребальными пеле-

нами Лазаря, стоящего у выхода из пещеры. Христос предстает в окружении апостолов и других свидетелей чуда, которые в него уверовали; к ногам Спасителя припали Марфа и Мария. А рядом с Лазарем юноша разматывает пелены, чтобы воскресший «мог идти».

Последний акт жизни Иисуса Христа - Страсти (страдания) Господни. Все сцены этой драмы, рассказанные в евангелиях, важны, но ключевыми являются три: *Тайная вечеря, Суд над Мессией, Воскресение из мертвых*.

За неделю до Пасхи иудейской (праздник в честь спасения Богом народа Израиля из египетского плена) Иисус со своими учениками приблизился к Иерусалиму. Вход в Иерусалим - важное и многозначное событие, предваряющее собой целую цепь предначертаний. Подойдя к селению близ Иерусалима, Иисус послал туда двух учеников и велел привести ему молодого осла, на которого из людей еще никто не садился, а хозяину сказать, что осел нужен Господу. Чтобы Иисусу удобнее было сидеть, на спину осла положили одежды, одеждами устилали и землю, чтобы животное ступало по шелку, ибо на нем восседает «Царь, Грядущий во имя Господне». Иисус въезжал через восточные Золотые ворота, и его встречали толпы народа, пришедшие на праздник Пасхи. Среди них были и те, кто слышал проповеди Иисуса, и те, кто явился свидетелем его чудес, и те, кто присутствовал при последнем чуде - воскрешении Лазаря. Была неделя цветоносия, и на всем пути Иисуса под ноги ему бросали пальмовые ветви. Иисус обратился к Богу: «Отче! прославь имя Твое. Тогда пришел с неба глас: и прославил и еще прославлю» (Иоанн, 12, 28). Людям, размышлявшим, гром то был или Ангел говорил, Иисус сказал: «Не для Меня был глас сей, но для народа; И когда Я вознесен буду от земли, всех привлеку к Себе» (Иоанн, 12, 30, 32). Таким торжественным входом Иисус всенародно объявил духовным властям Иерусалима, что он принимает на себя роль Мессии.

В центре иконы, посвящаемой ***Входу в Иерусалим***, - едущий на осле Иисус Христос в окружении учеников. Осел - символ кротости и миролюбия, в противоположность боевому коню. За ними поднимается гора - своего рода намек на предстоящее Воскресение. Иерусалим изображен в правой части иконы, и перед ним ликующая толпа встречающих и приветствующих Иисуса. Пальма является обязательным атрибутом иконы, поскольку пальмовая ветвь символизирует мученическую смерть и вечность загробной жизни.



Вход в Иерусалим. Мозаика собора Сан-Марко. Венеция

Как свидетельствуют евангелисты, войдя в Иерусалим, Иисус продолжал проповедовать, и народная любовь к нему все возрастала.

В эти дни Мария из Вифании принесла сосуд с мирро и возлила благовонное масло на голову и ноги Иисуса. Присутствовавший при этом Иуда Искариот, бывший казначеем у апостолов, возмутился, так как желал продать его за 300 динариев, а деньги раздать нищим. На это Иисус отвечал: «Оставьте ее; она сберегла это на день погребения Моего; Ибо нищих всегда имеете с собою, а Меня - не всегда» (Иоанн, 12, 7, 8). Тогда Иуда предложил иудейским первосвященникам выдать им Иисуса за сребреники и с тех пор искал случая исполнить свое предательство.

Накануне Пасхи иудейской Иисус велел ученикам приготовить пасху в городе у одного из своих сторонников. Двенадцать апостолов и Учитель - тринадцатый собрались в одном из иерусалимских домов. По восточному обычаю ученики и Учитель возлегли по трое на четырех широких ложах вокруг стола. Перед трапезой Иисус встал, снял с себя верхнюю одежду и, взяв полотенце, начал мыть ноги ученикам и отирать полотенцем. «Когда же умыл им ноги и надел одежду Свою, то, возлегши опять, сказал им: знаете ли, что Я сделал вам? Вы называете Меня Учителем и Господом, и правильно говорите, ибо Я точно то. Итак, если Я, Господь и Учитель, умыл ноги вам, то и вы должны умывать ноги друг другу: ибо Я дал вам пример, чтоб и вы делали то же, что Я сделал вам» (Иоанн, 13,12-16).

Любовь друг к другу, любовь к людям, служение им завещал Иисус Христос ученикам на этой последней Тайной вечере. И как высшее проявление этой любви раскрыл им смысл своей скорой смерти, в которой он отдаст плоть и прольет кровь во искупление грехов людских.

Когда было подано пасхальное угощение и чаши наполнены вином, Иисус, «взяв хлеб и благодарив, преломил и подал им, говоря: Сие есть Тело Мое, которое за вас предается; сие творите в Мое воспоминание. Также и чашу после вечери, говоря: сия чаша есть новый завет в Моей Крови, которая за вас проливается» (Лука, 22, 15, 16, 19, 20). В этих действиях Иисуса заключался глубокий символический смысл: приобщение посредством хлеба означало общность земных благ, разделение земного имущества, знание тайн земной жизни; приобщение посредством вина означало общность небесных благ, сопричастие божественной науке. Иисус, передавая эти символы апостолам, безмерно расширил их значение, ибо через причащение братство Посвященных, ограниченное несколькими личностями, распространялось на все человечество.

Византийские живописцы, обращаясь к теме ***Тайной вечери***, стремились передать великое значение последней трапезы Иисуса, выработав два разных изображения: первое - это изображение стола с чашей, знаком свершившейся трапезы, и возлежащих Учителя и учеников, второе передавало саму суть события - «раздачу» хлеба и вина ученикам, причащение их телом и кровью Иисуса.

Ночь после трапезы Иисус провел в Гефсиманском саду, моля Отца Своего пронести мимо него чашу страдания. Когда он закончил молитву, ворвавшаяся в сад с мечами и кольями толпа узнала Иисуса среди его учеников по условному знаку, поданному Иудой: чтобы стражники не ошиблись в темноте и арестовали именно Иисуса, Иуда поцеловал своего Учителя. Иисус, поцеловав его в ответ, сказал с невыразимой жалостью: «Друг, для чего ты пришел?» Действие этого искреннего поцелуя, данного взамен черной измены, подействовало на Иуду столь сильно, что, охваченный раскаяньем, он в ту же ночь наложил на себя руки. Солдаты схватили Учителя и повели его во двор иудейского первосвященника, где собрался духовный суд - синедрион, на который были призваны книжники и фарисеи[1]. Давно желавшие смерти Иисуса, они вынесли смертный приговор, обвинив его в стремлении разрушить Иерусалимский храм и в том, что он назвал себя Сыном Божьим. Но для приведения приговора в исполнение необходимы были гражданский суд и одобрение римских властей.

Понтий Пилат, прокуратор Иудеи, совершенно равнодушный к религиозным распрям, но чрезвычайно недовольный судилищем, так как опасался народного восстания, допрашивал

[1] *Фарисеи* - представители религиозного течения в Иудее во II в. до н.э. - II в. н.э., нерушимо следующие букве закона, изложенного в книгах Ветхого завета, данного иудейскому народу Моисеем. В евангелиях фарисеев называют лицемерами, поскольку их ханжество, запрещающее творить чудеса и исцелять больных в субботу, не совместимо с учением Христа, с подлинным милосердием, любовью и свободой. Отсюда и переносное значение слова - лицемер, ханжа.



Тайная вечеря. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

Иисуса с осторожностью. Затем, созвав первосвященников, начальников и народ, он сказал им: «Вы привели ко мне Человека Сего, как развращающего народ; и вот, я при вас исследовал и не нашел Человека Сего виновным ни в чем том, в чем вы обвиняете Его» (Лука, 23, 14). А поскольку ради праздника был обычай отпускать одного узника, Пилат предложил отпустить Иисуса, но толпа, подстрекаемая фарисеями, кричала: «Смерть Ему! а отпусти нам Варавву!» Пилат, не терпевший иудеев, приказал предать бичеванию их предполагаемого царя. Он думал, что этим удовлетворит фанатиков. На голову Иисуса возложили терновый венец и стали жестоко избивать. Пилат видел в своей жизни столько пролитой крови, стольких мятежников отправил на казнь, столько слышал стонов и проклятий, что вид человеческих страданий оставлял его совершенно равнодушным. Но кроткое страдание галилейского пророка необычным образом взволновало его, и Понтий Пилат произносит: «Ecce Homo!» («Се Человек!»). Священники синедриона подметили это волнение и испугались, почувствовав, что жертва ускользает от них. После непродолжительного совещания они с выражением лицемерного ужаса восклицают: «Он сделал себя Сыном Божиим!» Услыхав эти слова, Пилат, по словам евангелиста Иоанна, еще больше убоялся. Убоялся чего? Какое значение это могло иметь для неверующего римлянина, который верил только в одну политическую силу Рима и Цезаря? А между тем тревога эта не была пустой. В Риме знали, что Сыном Божьим называют посредника между человеком и Божеством. И к какой бы нации и религии ни принадлежал такой посредник, покушение на его жизнь считалось великим преступлением. А Пилат, несмотря на весь свой скептицизм, был не лишен суеверия.

Заметив это, иудеи бросили проконсулу тягчайшее из всех осуждений: «Если отпустишь этого человека, ты не друг кесарю; всякий делающий себя царем, противник кесарю» (Иоанн, 19, 12). Этому аргументу он не мог противостоять; отрицать Бога нетрудно, убивать - легко, но участвовать в заговоре против Цезаря считалось величайшим преступлением. Пилат вынужден был отступить. «Приговаривается к кресту», - произнес он, и нетерпеливая толпа устремилась к Голгофе.

Настала минута пригвождения к кресту. Иисус отказался от питья, приготовлявшегося по обычаю набожными женщинами Иерусалима, чтобы отнять сознание у казнимых. Он хотел пережить агонию в полном сознании. Его привязали к позорному столбу, солдаты вбивали гвозди в его тело, а в душе Спасителя вспыхнула жалость к своим палачам, и мольба за них сорвалась с его уст: «Отче, прости им, ибо не знают, что делают» (Лука, 23, 34). По обеим сторонам креста, на котором был распят Христос, были распяты два разбойника. Один бранил и поносил Христа, требуя, чтобы Христос, раз он Сын Божий, освободил,



Иисус перед Пилатом. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна



Несение креста. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

снял их с креста. «Других спасал, а Себя Самого не может спасти! если Он Царь Израилев, пусть теперь сойдет с креста» (Матфей, 27, 42). Второй разбойник уверовал в Иисуса и просил помянуть его в царствии небесном. Услышав его, Христос сказал: «Ныне же будешь со Мной в раю». И как только он это произнес, нижняя перекладина, к которой были прибиты ноги разбойника, повернулась к кресту Иисуса.

Около шестого часа дня сделалась тьма по всей Вселенной - настали часы агонии, три часа мрака. Но вот он крикнул громким голосом: «Боже мой, Боже мой! Для чего Ты Меня оставил?» (Марк, 15, 34). А затем сказал: «Жажду» (Иоанн, 19, 28). Один из воинов смочил губку и поднес к его устам. Утолив жажду, Иисус произнес: «Совершилось! И, преклонив главу, предал дух» (Иоанн, 19, 30). Его смерть сопровождалась знамениями: солнце затмилось, луна залилась кровью, в Иерусалимском храме сам собой надвое разорвался занавес, произошло землетрясение. Чтобы проверить, мертв ли осужденный, сотник Лонгин, уверовавший в Христа, пронзил его грудь копьем, а не перебил голени, как того требовала традиция, и сохранил тем самым тело к погребению.

Поскольку ***Распятие*** является важнейшим событием на пути человеческого спасения, его образы стали символом самой христианской веры. Византийское искусство поэтому стремилось не только зафиксировать все детали мучительной позорной казни на кресте, но и передать величие жертвенной смерти, несущей надежду на человеческое спасение. Существует множество вариантов Распятия, где в центре всегда - распятый Иисус. В ранних образах Распятия Спаситель изображался с широко открытыми глазами и как бы стоящим на кресте. А в знак того, что смерть совершилась, у креста помещали фигуру сотника Лонгина и воина, давшего Христу испить. Но со временем для византийского искусства главенствующим стало изображение, согласно которому смерть была очевидна, т.е. Иисус изображался с закрытыми глазами, склоненной на правое плечо головой и тяжело обвисшим мертвым телом. Холмик у основания креста указывал на место Распятия - Голгофу. По обе стороны креста в позах скорби и печали стояли Богоматерь и Иоанн.



Распятие Христа. Мозаика собора Сан-Марко. Венеция

События, следующие за Распятием и изображаемые на иконах, не являлись обязательными для праздничного ряда, но всегда поминались на службе Страстной недели. Это ***Снятие с креста***, ***Оплакивание*** и ***Положение во гроб***.

Поскольку была пятница, а в субботу иудеям по закону Моисея надлежит отдыхать, Иисуса спешили похоронить до первой вечерней звезды. Его сняли с креста, на камне миропомазания приготовили к погребению и похоронили в каменном саркофаге в саду Иосифа Аримафейского.

Воскресение из мертвых в евангелиях не описывается, поскольку предполагается, что никто из людей не был его свидетелем. По этой причине оно и не изображается в византийской иконографии. Евангелия сообщают лишь о пустой гробнице со сложенным в ней саваном и сидящим ангелом и о явлении воскресшего Христа своим последователям.

Пустую гробницу видят жены-мироносицы, пришедшие рано утром в воскресенье довершить дело погребения и по восточному обычаю вылить благовонные вещества в гроб. Считается, что Христос воскрес на третий день. Однако фактически между смертью Христа и его воскресением проходит меньше двух суток - от 15 часов в пятницу до ночи с субботы на воскресенье, а три дня соответствуют счету дней, принятому в древности, когда сколь угодно малая часть суток принималась за день.

В византийской иконографии изображение жен-мироносиц у гроба стало образом не самого Воскресения Христова, а образом свидетельства Воскресения, которое дано было женщинам, не оставившим своего учителя в самые страшные для него минуты позорной смерти и сохранившим ему верность в тайном его погребении.

Явления воскресшего Христа были всегда чудесны. Он входил сквозь запертые двери, появлялся и исчезал мгновенно, но перестал быть непосредственно узнаваем: Мария Магда-



Жены-мироносицы. Мозаика базилики Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

лина принимает его за садовника, в Эммаусе у учеников «открылись глаза» уже после того, как Христос исчез.

Воскресение из мертвых - величайшее событие евангельской истории и величайший из христианских праздников. Его второе название - Пасха - связано с тем, что Иисус воскрес во время празднования иудейской Пасхи, которая с арамейского переводится как «переход» и имеет разные истолкования, одно из которых, в Новом завете, - переход от смерти к жизни. Главной иконой Пасхи является икона «Сошествие во ад».

Согласно преданию, когда в ярком сиянии Христос сходил в ад, чтобы вывести оттуда души праведных, сатана преградил ему путь, но он разбил адские врата и вывел, поправ смерть, ветхозаветных праведников в рай, открывшийся для людей. «Сошествие во ад» наполнено особо глубоким содержанием, в нем предельно наглядно раскрывается смысл Воскресения Иисуса Христа как победы над смертью, как спасения от смерти, ада и тлена всех уверовавших в него. У райских врат праведников ожидали архангел Михаил и пророки, взятые на небо живыми, - Енох и Илия, а также «благоразумный разбойник» с крестом, данным ему Иисусом в знак истинности своих слов: «Ныне же будешь со Мной в раю».

Беседы воскресшего Иисуса Христа с учениками продолжались сорок дней и завершились Вознесением в окрестностях Иерусалима.

Разговаривая с апостолами, Христос вывел их к Елеонской (Масличной) горе и там благословил. Как рассказывает евангелист Лука, Иисус, благословляя их, «стал отдаляться от них и возноситься на небо» (Лука, 24, 51).

В византийском искусстве сложился канон для изображения ***Вознесения***, отражающий суть этого явления, а именно - Вознесение на небо Бога, имеющего человеческий облик. В центре всегда фигура Богородицы, которая присутствовала при этом событии в окружении двух мужей в белых одеждах, обращающихся к симметрично расположенным группам апостолов. Все фигуры помещались на фоне Елеонской горы, уступами поднимающейся к возносящемуся в круге «славы» Иисусу. Человеческое естество его еще вполне определенно, но его хитон



Сошествие во ад. Мозаика собора Сан-Марко. Венеция

(длинная рубаха с широкими рукавами коричневого цвета) уже преобразился в пронизанные золотом - цветом вечности - одежды, и золотые лучи расходятся во все стороны от фигуры. На иконах круг «славы» несут ангелы, вечные спутники Бога, хотя, как повествуют евангелия, Христос вознесся без чьей-либо помощи.

Одним из великих христианских праздников является ***Воздвижение Креста Господня***.

В IV в.. мать императора Константина Елена отправилась в Иерусалим в поисках креста, на котором был распят Иисус. Задача стояла очень сложная, так как в 70 г. н.э. император Тит жестоко подавил восстание в Иудее и разрушил Иерусалим, сравняв с землей Голгофский холм и рассеяв население города по разным землям. Но Елена нашла людей, хранивших память о расположении родного города, и с их помощью определила место казни и погребения Иисуса. По ее приказу были начаты раскопки и обнаружены три креста. Но на каком из них был распят Иисус, никто не знал. Невдалеке проходила похоронная процессия, ее остановили и стали прикладывать к покойнику кресты, один из которых воскресил его. Так был обнаружен крест Иисуса Христа.

Частицу Животворящего Древа Господня Елена велела оправить в серебро и отправить в Константинополь, а для креста-святыни построили храм Гроба Господня. Толпы людей приходили в Иерусалим посмотреть на обретенную святыню. 14 сентября по старому стилю 331 г. иерусалимский епископ Макарий многократно поднимал - воздвигал над людскими толпами Крест Господень. Отсюда и название праздника в честь обретения главного символа христианской религии.

Сошествие Святого Духа на апостолов почиталось как важнейшее событие, положившее начало проповеди Христова учения и создания Церкви как сообщества людей, объединенных одной верою.

Это событие описано в книге евангелиста Луки «Деяния святых апостолов». Там рассказывается, как при наступлении дня Пятидесятницы, когда все апостолы были вместе, «внезапно сделался шум с неба, как бы от сильного ветра, и наполнил весь дом, где они находились, и явились им разделяющиеся языки, как бы огненные, и почили по одному на каждом из них» (Деяния, 2, 1-3). Все присутствующие ощутили в себе влияние Святого Духа и начали понимать все языки и говорить на них, что позволило им нести учение Христа «во все края земли». Первая же проповедь апостола Петра обратила около трех тысяч душ и положила начало первой христианской общине на земле.

Византийская иконография предполагала наличие в центре композиции закрытых дверей - знака той закрытой горницы, где находились апостолы в день Пятидесятницы. Сверху, с неба, расходятся в виде сверкающих линий языки пламени - воплощение Святого Духа. И в знак того, что схождение его совершилось, загораются вокруг голов апостолов золотые нимбы. Символами их учительства являются свитки в руках.

Праздник Сошествия Святого Духа на апостолов считается не только началом Церкви и воссоединения человека с Богом, но и днем прославления ***Святой Троицы***. По христианским представлениям, Троица - это Бог, единый в трех лицах, трех ипостасях: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой. Христианская церковь считает, что Сошествие Святого Духа на апостолов является событием, открывающим действие всех трех ипостасей Троицы. По просьбе Бога-Сына, по воле Бога-Отца нисходит Святой Дух, чтобы наставить человека на путь истины.

Основой для изображения Троицы стало ветхозаветное предание о явлении человеку Бога. В книге «Бытие» рассказывается, как к Аврааму и его жене Сарре, бывшим бездетными, явились однажды три мужа. По закону гостеприимства Авраам велел Сарре замесить тесто и сделать пресные хлебы, взял из стада лучшего теленка, приготовил его, взял масла и молока и угостил пришедших. После трапезы один из путников сказал: «Я опять буду у

тебя в это же время, и будет сын у Сарры». Сарра, находясь в шатре и услышав эти слова, внутренне рассмеялась, поскольку была в летах преклонных. Но путник, не видя ее, велел не смеяться, ибо нет ничего трудного для Бога. Тогда Авраам и Сарра поняли, что принимали у себя Бога.

Византийское искусство выработало канон для создания образов Троицы ветхозаветной, согласно которому на золотом поле иконы, под мамрийским дубом помещаются три величавые фигуры путников в виде абсолютно тождественных ангелов, восседающих за прямоугольной трапезой, на которой стоят чаши, лежит хлеб. У ее торца, подчеркивая величие восседающих за трапезой, суетятся крошечные фигурки прислуживающих Авраама и Сарры.

Последняя икона праздничного ряда посвящена Богородице. Это - ***Успение Богородицы***

После Вознесения Иисуса Мария жила в доме Иоанна и достигла 72 лет. Узнав от архангела о скорой своей кончине, она затеплила возле ложа свечу (со свечой ее чаще всего и сравнивали). Приготовляясь к кончине, Богородица молилась о том, чтобы дано ей было попрощаться с апостолами, находившимися в разных концах света с проповедью учения Иисуса Христа. Молитва была услышана, и перед самой кончиной апостолы на облаках были перенесены ангелами к ее смертному ложу. Когда же свершилась кончина, дом, где находилась усопшая, окутало облако, и в облаке явился Спаситель. Он принял душу ее из тела и передал ангелам, которые унесли ее на небо. Богородицу решили похоронить в Гефсиманском саду. Навстречу похоронной процессии попался иудей Афония, он начал глумиться над умершей и пытался перевернуть ее ложе. В тот же миг явился ангел и отрубил ему руки. Афония раскаялся, вознес к Богородице молитву, и руки его снова приросли. Фома, опоздавший к погребению, на следующий день пришел поклониться телу, но гробница оказалась пустой: тело Богородицы было взято на небо, куда его доставил, согласно легенде, архангел Михаил.

Византийский канон Успения передавал и главные факты события, и отдельные выразительные детали. В центре изображали ложе с усопшей Богородицей, к которой с обеих сторон склонялись апостолы. Торжественно поднималась над ложем фигура Иисуса Христа, держащего в руках спелёнатого младенца - душу Богородицы. Нередко апостолы были не только у ложа, но и на облаках. На иконах Успе-



Успение Богородицы. Мозаика церкви Хора. Стамбул

ния золотой фон воспринимался византийцами как символ рая, а красный цвет, второй по степени важности, как символ очистительного огня.

Помимо икон, помещаемых на архитрав, создавались переносные иконы больших размеров, которые для украшения храма прислоняли к колонкам алтарной преграды либо помещали в *киоты* (специальные короба).

Фигуры на иконах могли быть оглавными, оплечными, поясными, в полный рост. Было множество икон, посвященных разным святым, но главными являлись и являются посвященные Богородице и Иисусу Христу. Основные иконографические изображения Богородицы:

Оранта (Молителъница) - Богоматерь в полный рост с воздетыми к небу руками и открытыми ладонями. С образом Оранты соотносятся также иконы *Великая Панагия (Всесвятая)*, где на груди Оранты в круге «славы» изображают Младенца Христа, и *Богоматерь Знамение (Воплощение)* - аналогичное поясное изображение.

Елеуса (Умиление) - поясное изображение Богоматери в трехчетвертном развороте, прильнувшей к Младенцу щекой. Этот иконографический тип символизирует материнскую любовь Марии и ее неразрывное духовное единение с Иисусом Христом.

Одигитрия (Путеводителъница, Наставница) тоже представляет собой поясное изображение Богоматери с Младенцем Христом, сидящим на ее 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. Младенец Христос в левой руке держит свиток, знак учительства.

Облачение Богоматери 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 -символа целомудрия и небесной чистоты.

Иконографические изображения Христа так же различны, как и Богоматери:

Пантократор (Вседержитель) представлен по пояс. В левой руке он держит открытое Евангелие, 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 встречается сложение пальцев «именословное» с отставленным мизинцем и скрещенными средним и указательным пальцами, такой жест символизирует инициалы имени Иисуса Христа.

Спас в силах. На таких иконах 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.

В одной из ветхозаветных книг содержится описание серафимов: «У каждого из них по шести крыл, двумя закрывал каждый лицо свое, и двумя закрывал ноги свои, двумя летал». Серафимы очищают уста пророка, коснувшись их горящим углем, взятым клещами с жертвенника, тем самым приготовляя пророка к служению; они также сопровождают души умерших. Херувимы изображаются в голубом цвете. Это знак божественного света, просвещающего мир. Существует два типа изображения херувимов. В одном сочетаются черты человека, тельца, льва и орла. Именно этот тип повлиял на создание символов евангелистов. Второй тип уподоблял херувимов человеку с четырьмя крыльями. Изображение черного херувима соответствовало изображению дьявола. Четыре конца второго, внешнего, красного ромба с символами евангелистов обозначают четыре конца Вселенной, соответствующие четырем естественным добродетелям древнего мира: *целомудрию, храбрости, мужеству, правде*. Наряду со святыми добродетелями - *верой, надеждой, лю-*

бовью - они составляли *седмицу* (семь добродетелей) в противовес семи смертным грехам (гордость, зависть, гнев, лень, чревоугодие, корыстолюбие, сладострастие).

Спас Нерукотворный - один из древнейших иконографических образов. Его возникновение связывается с рассказом 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, Иисус промокнул его полотенцем, протянутым этой женщиной, и на ткани остался нерукотворный лик.

Спас Эммануил. Иконография, предусматривающая изображение юного Христа, восходит к пророчеству ветхозаветного пророка Исайи: «...Се дева во чреве приимет и родит Сына, и нарекут его имя - Эммануил», что означает «с нами Бог».

Одет Христос всегда в *хитон*. От плеча хитона до низа подола проходит полоса - клавт (знак царской власти), поверх хитона накинут *гиматий* - плащ синего цвета.

Икона Богородицы, когда ею украшали алтарную преграду, всегда помещалась слева от центрального входа в алтарь, икона Христа - справа. Рядом с изображением Иисуса Христа ставилась храмовая икона, дающая название храму. Все остальные иконы могли иметь самые разнообразные сюжеты.

«ПАЛЕОЛОГОВСКИЙ РЕНЕССАНС»

В 1204 г., во время четвертого крестового похода, рыцари-крестоносцы, отправившиеся в Иерусалим освобождать Гроб Господень, по несчастливому стечению обстоятельств попали в Константинополь и разрушили его. Империя как цельное государство прекратила свое существование, а на ее территории возникли Латинская империя крестоносцев и зависимые от нее мелкие феодальные государства. Византийский император и двор бежали в Никею. Здесь за почти шестидесятилетний период изгнания был накоплен колоссальный духовный потенциал и заложены основы нового культурного подъема, который получил название «*палеологовский ренессанс*». Этот период длился с 1261 г., когда Михаил VIII Палеолог короновался в Никее и вступил в отвоеванный у латинян Константинополь, и до захвата Константинополя турками в 1453 г., положившего конец Византийской империи.

Подъем византийской культуры на рубеже XIII-XIV вв. был обусловлен колоссальным духовным потенциалом и громадной национальной энергией, направленными на восстановление империи, но не как начала новой жизни, а как возврата к некогда утраченному. Например, строительная деятельность ограничивалась реставрацией дворцов, церквей, монастырей.

Рожденное живым чувством народного самосознания, жаждой гармонии, палеологовское искусство, оставаясь в основе своей религиозным, приобрело ряд черт, позволяющих оценивать его как ренессансное. Прежде всего усилилось светское начало, проявившееся в выборе религиозных сюжетов, предпочтение в которых отдавалось трапезе: «Брак в Кане», «Тайная вечеря», «Троица». Наряду с религиозными сценами стали изображать реальные исторические события, относящиеся к посещению императором того храма, который украшали росписями различных эпизодов его жизни, церемонии погребения. Светскость проявлялась также в заметном изменении иконографического канона при выполнении традиционных сюжетов. Все особенности палеологовской живописи, как в фокусе, отразились в декоре перестроенной церкви Спасителя при монастыре Хора, ставшей наиболее типичной для того периода и с точки зрения архитектуры.

Храм расширился и превратился из одноглавого в шестикупольный. Благодаря аркадам, резному орнаменту, нишам, необычайно элегантному силуэту оконных

проемов на барабанах церковь, как все византийские здания тех лет, стала легка, нарядна и изящна. Внутри она была украшена в основном мозаиками, отражающими сцены из жизни Христа и Богоматери (см. цв. вкл.).

'Возросший интерес к античному наследию выразился в первую очередь в появлении архитектурного и пейзажного фона в композициях. В многофигурных сценах архитектуре с ее многочисленными аркадами, балюстрадами, павильонами и ландшафту отводилась очень большая роль. Архитектура и пейзаж играли не столько роль фона, сколько, подобно раме, ограничивали пространство, в котором взаимодействовали герои, и акцентировали внимание на том или ином персонаже. В качестве примера приведем сцену «Путешествие в Вифлеем» в церкви Спасителя, где гора, поднимающаяся позади движущихся фигур, используется не только для того, чтобы показать центральное место Богоматери в композиции, но и для того, чтобы усилить акцент на ее движении.

Пространство в живописных композициях еще не было реальным, трехмерным (в высоту, ширину, глубину), и 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 возникло новое отношение к канону и фигуры обрели большую свободу. Художник уже не просто фиксировал событие, а рассказывал о нем, создавая у зрителя - молящегося настроение сопереживания, а не преклонения. Как следствие этого возросло личностное, эмоциональное начало в живописи. Повысился интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц. Достигалось это за счет выразительных взглядов, движений, поз. Так, совершенно различные походки Иосифа и его слуги в «Путешествии в Вифлеем» отражают их различное душевное состояние. В «Избиении младенцев» один только жест рук матери, не желающей видеть, как убивают ее ребенка, передает весь трагизм происходящего. В «Упреках Марии» кроткий взгляд, покорно склоненная голова и скрещенные руки Богоматери также создают соответствующий эмоциональный настрой. Художники стремились к реальной передаче деталей, жанровых сцен.

Под влиянием античных памятников изменилась живописная палитра византийских мастеров, став более разнообразной, направленной прежде всего на передачу эмоционального состояния героя в нарушение того вневременного спокойствия, которое наполняло его ранее. Типичными для палеологовского изобразительного искусства становятся, как и в эллинистических образцах, удлиненные пропорции фигур, отличающиеся особенной мягкостью, пластичностью, лиризмом; светотеневая моделировка ликов и одежд, создающая объем и ощущение материальности; одухотворенные лики с высокими выпуклыми лбами и маленькими носами.

Эмоциональное, жизненное, обладающее особым очарованием искусство раннепалеологовского времени оказалось недолговечным. Годы подъема сменили десятилетия медленного угасания, а надежды уступили место безразличию и пессимизму. В условиях развивающегося кризиса Византийской империи и предчувствия ее исторического заката появились мистические настроения, вера в призрачность мира и божественный промысел. На этой почве возродилось древнее учение об исихии (покой, отрешенность), апологетом которого стал византийский монах Григорий Палама. Мистическое учение исихазма о пути к единению человека с Богом через «очищение сердца» слезами и самоуглублением подавило зачатки рационального мышления и своеобразного гуманизма, но в то же время углубило духовную жизнь Византии и тех стран, которые придерживались православия. Опираясь на идеологию монахов-отшельников, оно проповедовало уединение, подавление всех страстей и способствовало росту индивидуалистического

начала в искусстве. На этой почве возродилась полемика о «Фаворском нематериальном свете», о непостижимости Божества. Палама утверждал, что божественный свет, озаривший Иисуса Христа на горе Фавор, есть нематериальная энергия, исходящая из фигуры Христа и доступная чувственному восприятию. В результате сюжет «Преображения» стал самым популярным в искусстве XIV-XV вв., а ореол и лучи света, исходящие от Христа, приобрели характер свечения. В XV в. вокруг «Фаворского света» разгорелись горячие богословские споры. В зависимости от того, на какой позиции стояли художники, свет - «слава» изображался либо идущим от Христа, т.е. несотворенным, либо фигура Христа была окружена светом, льющимся на него со стороны, т.е. сотворенным. Не без влияния исихастских идей в XIV- начале XV в. в Византии утвердился суровый, отрешенный от всего мирского, аскетический образ святого, отличающийся некоторым драматизмом за счет близко поставленных к переносице глубоко посаженных глаз, асимметрии черт лица и повышенной экспрессии, создаваемой «пробелами» - короткими белыми мазками на одеждах и ликах.

XV столетие было временем заката византийской культуры. В 1453 г. турки захватили Константинополь, и последний византийский император Константин Палеолог был убит. С падением Константинополя практически прекратило свое существование и Византийское государство.

Завершилась почти тысячелетняя история империи, остававшейся не только главной хранительницей античных традиций, но и создавшей свой оригинальный художественный стиль.

Византийская художественная культура палеологовского периода дала немало импульсов к развитию искусства Проторенессанса во Флоренции (дученто - XIII в.) и венецианского искусства эпохи треченто, не говоря уже о том, что она нашла продолжение в России, ставшей ее духовной наследницей начиная с 988 г.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите главные направления, по которым происходило развитие раннехристианского искусства Восточной Римской империи.
2. Перечислите основные черты византийского художественного стиля времени правления Юстиниана Великого.
3. Каковы основные достижения византийского искусства в период «македонского возрождения»?
4. Раскройте символический смысл организации внутреннего пространства храма во времена правления династии Комнинов.
5. Объясните значение и место иконостаса в убранстве храма.
6. Перечислите иконы, наиболее часто включаемые в праздничный ряд иконостаса византийских храмов.
7. Раскройте смысл сюжетной композиции «Рождество Христово».
8. Раскройте смысл сюжетной композиции «Распятие».
9. Раскройте смысл сюжетной композиции «Сошествие во ад».
10. Назовите основные иконографические типы изображения Богоматери и Иисуса Христа и их место в иконостасе.
11. Расскажите об особенностях изобразительного искусства «палеологовского ренессанса».

АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ КУЛЬТУРА

Арабский Восток в эпоху Средневековья называли «грудью мира». Именно здесь, в Аравии, Сирии, Палестине, Ираке, Иране, Египте, странах Магриба (Алжир, Тунис, Марокко), на территории южной Испании в VII-XVI вв. возникла и развивалась арабская культура. Ее зарождение напрямую было связано с появлением религии, которая называлась *ислам* по-арабски или *мусульманство* по-персидски. Основателем новой религии, исповедующей покорность Аллаху, являлся ***Мухаммед (Магомет)*** (570-632), житель Мекки, крупного торгового города на северо-западе Аравийского полуострова. В 622 г. Мухаммед за проповедь ислама был изгнан из Мекки и бежал в Ясриб, названный с этого момента Мединой - городом пророка. Арабы ведут летосчисление именно с этого события. Мухаммед видел свою миссию в возрождении искаженной христианами и иудеями «истинной» веры в единого Бога, Эту веру, как считают мусульмане, проповедовал ветхозаветный патриарх Ибрахим (Авраам), отец Исмаила, праотца арабов.

В Ветхом завете рассказывается, что у Авраама и Сарры не было детей, но по иудейским законам сын, родившийся от наложницы, считался законным наследником. Поэтому Сарра сама предложила, чтобы Авраам «вошел» к египтянке Агари, намереваясь усыновить зачатое дитя. Имя ребенку дали Измаил (в пер. с евр. - Бог услышал) в соответствии со словами ангела: «Родишь сына и наречешь ему имя Измаил, ибо услышал Господь страдание твое» (Быт. 16: 11). После того как Сарра тоже родила сына Исаака, она велела изгнать Агарь, чтобы Измаил не наследовал вместе с Исааком отцовское добро. Заблудившись в пустыне Вирсавии и умирая от жажды, отрок воззвал к Богу и был услышан: Измаил и Агарь увидели колодец с водой и остались жить вблизи него, Измаил вырос, женился на египтянке и стал родоначальником всех северных арабов. По мусульманскому преданию, могила Измаила - Кааба («Черный камень») находится в Мекке.

Новое осмысление мира и человеческого бытия Магомет изложил в виде религиозных мифов, составивших *Коран*, окончательный текст которого сложился уже после смерти пророка. Помимо мифологических сюжетов Коран содержит религиозно-правовые предписания, определяющие угодные Богу образ жизни и поведение.

Единственным Богом, вечным и всемогущим» провозглашался Аллах, Он мыслился творцом земного и небесного миров, ибо сделал «из воды всякую вещь живую» (Коран, 21:31), а из дыма «семь небес рядами» (67:3), одно над другим, «и сделал месяц на них светом, а солнце сделал светильником» (71:15). Он «внушил каждому небу его дело», разукрасив ближайшее небо «светильниками-, для охраны» (41:8, 10, 11), а над последним поместил престол, который поддерживается крылатыми животными. На седьмом небе находится рай (джанна), а ниже первого - ад (джаханнам). Образы ангелов, охраняющих доступ на небо, заимствованы из христианской и иудаистической мифологий, а многие мусульманские пророки соответствуют персонажам Ветхого и Нового Заветов: Нух -Ною, Муса - Моисею, Иса - Иисусу, Йахья - Иоанну Крестителю. Рассказы Корана о Мусе, Луте, Каруне воспроизводят почти дословно ветхозаветные предания о Моисее, Лоте, Корее.

Со временем учение Магомета обросло массой дополнений и толкований, в которых немаловажную роль играли фантастические рассказы о духах, волшебниках, чародеях и джиннах. Согласно Корану, джинны были созданы прежде людей из «огня знойного» (15:27) уродливыми, с копытами на ногах, клыками и рогами. Джинны обладали чисто человеческими свойствами: они ели, пили, производили потомство и провоцировали людей

на неблаговидные поступки. В противовес джинну каждого человека хранил свой ангел, побуждавший творить добро. Все дела и поступки записывались для будущего Страшного Суда незримыми ангелами, сидевшими у человека на плечах. После смерти душа, ожидая воскрешения, обитала у источника либо блуждала вокруг своей могилы. Перед воскресением ожидался сорокадневный ливень, в результате которого хребты покойников должны были обрасти мясом; звуки труб поднимут всех лежащих в могилах, а для праведников будут приготовлены белые верблюды с золотыми седлами. Воскресшие направятся через адскую пропасть в рай по мосту, тонкому, как волос, и острому, как меч. Грешники перехода не выдержат и свалятся в адскую бездну, праведники же благополучно достигнут рая. В раю, где обитают прекрасные гурии, почва состоит из мускуса, реки текут по дну из рубинов и изумрудов, благоухают померанцевые деревья, цветут кущи алых и белых роз.

Новая религия дала могучий импульс для культурного развития арабов. Меньше чем за сто лет они покорили Сирию, Палестину, Персию, вдоль берега Северной Африки дошли до Геркулесовых столпов и, переправившись через пролив, заняли большую часть Испании. Завоевывая народности, арабы заимствовали у них образование и науку, провозглашая, что «мир держится на четырех основах: на науке ученого, на справедливости властителя, на молитвах доброго и на храбрости мужественного». При дворах халифов собирались философы, астрономы, математики, литераторы, врачи; высшие государственные должности занимались людьми замечательной учености; ни одна мечеть не могла быть построена без школы при ней, открывались университеты; отовсюду стекались ценные рукописи, организовывались обширные библиотеки; переводились сочинения античных философов, врачей, математиков.

Залогом такого мощного культурного расцвета была религиозная веротерпимость. Любому стоило сказать открыто основное изречение Корана: «Нет Бога, кроме Аллаха, и Мухаммед - пророк его», - и он становился тотчас же равным своему завоевателю. Многоженство и, как следствие, обширные семьи, где насчитывалось до 200 детей от одного отца, способствовали быстрому процессу ассимилирования.

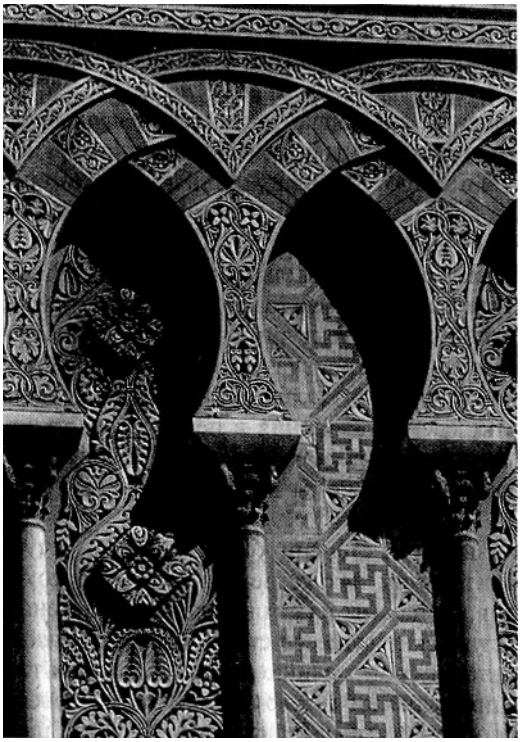
Тысячелетний квиетизм арабов сменился каким-то фантастическим всплеском культуры. Благодаря рыцарским нравам, тонкому чутью, вкусу к изящному, гибкости языка они создали исключительную поэзию, оказавшую влияние на лирику провансальских трубадуров. А причуды восточного воображения отразились в волшебном мире арабских сказок «Тысячи и одной ночи».

Поскольку главной чертой мусульманского искусства является запрет на изображение живых существ, арабы дали выход своей фантазии в архитектурном декоре и орнаменте. Излюбленными мотивами архитектурного декора стали арки самой прихотливой формы - полуциркульная, стрельчатая, подковообразная, многолопастная; «*сталактиты*» (от греч. *stalaktos* - капающий) - декоративные элементы сводов, напоминающие известковые образования в пещерах; глазурованные изразцы *аз-зулай* звездчатой шестиугольной формы красного, голубого, желтого, зеленого цветов, которыми выкладывали полы и стены на одну треть высоты для прохлады и гигиены.

Орнамент, эта «музыка для глаз», в известной степени компенсировал отсутствие живописи и скульптуры в изобразительном искусстве арабского Востока. Сложившиеся орнаменты были трех типов. Орнамент из стилизованных растений с вплетением в него изображений фантастических существ стали называть *арабеской*. Узор возникал благодаря многократному повторению одного мотива и так плотно заполнял поверхность, что фон практически исключался. Таким рельефным орнаментом покрывали плоскости потолков, тимпанов и софитов арок, цветочные чашечки капителей.



«Сталактиты». Зал Амбессерахов. Альгамбра. Гранада

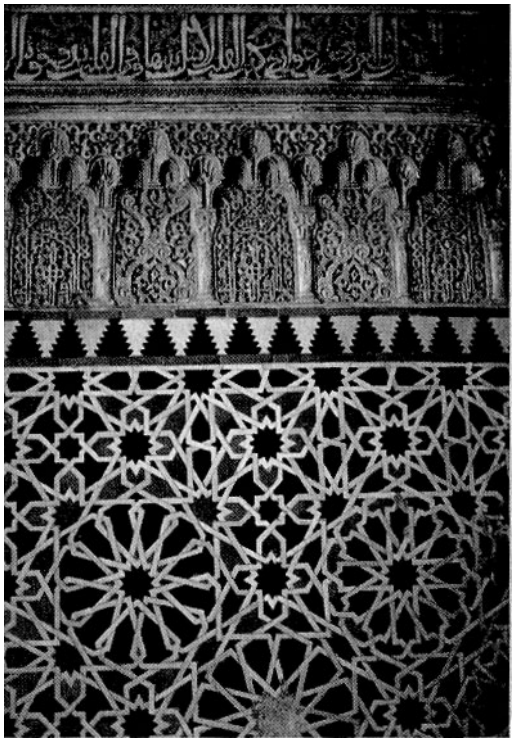


Арабеска. Кордова

Линейно-геометрический орнамент - *гирих* представлял собою сложное переплетение многоугольников и многолучевых звезд. Он использовался при украшении глазурованных фаянсовых плит.

Самым арабским считается *эпиграфический* орнамент, который состоял из надписей, органично включенных в декоративный узор. Поскольку слово, согласно представлениям мусульман, является единственным зримым воплощением божественного разума, арабская каллиграфия имела сакральное значение. Для нее характерны строгие пропорции прямолинейных и криволинейных элементов букв, определенное соотношение вертикальных и горизонтальных элементов, количество букв, в слове и строке. В зависимости от канонов классического арабского письма выделяются его стили, используемые для различных целей. К примеру, ранний почерк - *куфи* с прямолинейными угловатыми буква-

ми служил для написания заглавий сур Корана. Его наиболее изысканной разновидностью со сложным переплетением завитков и элементов растительного орнамента - *цветущим куфи* писались поэтические восхваления Аллаху, изречения из Корана и сведения информационного характера. Самым нарядным почерком для украшения интерьеров считался сульс («одна треть»). В нем соотношение прямолинейных и криволинейных элементов составляет пропорцию 1:3.



Гирих. Альгамбра. Гранада

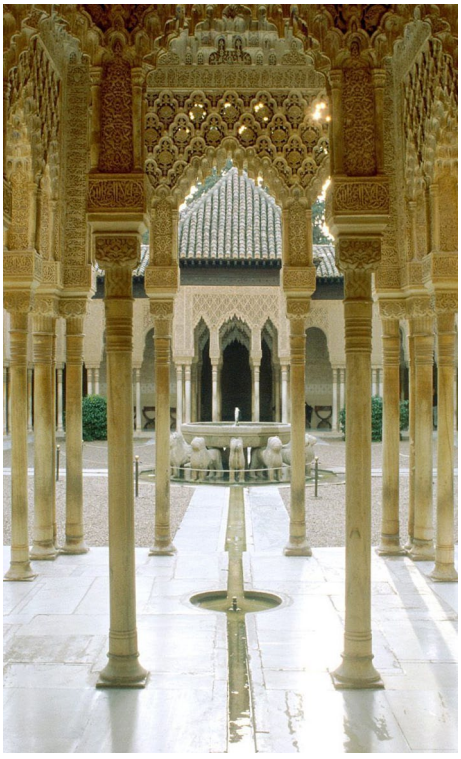
Особенности архитектуры арабского Востока были связаны с природно-климатическими условиями: однообразная плоскость песчаной пустыни и синий, безоблачный купол неба вызвали пристрастие к простым геометрическим формам - кубу, сфере, цилиндру, как бы воспроизводящим окружающий мир. Жарким климатом объясняется наличие так называемой скрытой архитектуры, при которой массивные стены с дозорными башнями, скрывали либо прихотливые дворцовые помещения, расположенные вокруг открытых дворов с водоемами, фонтанами и цветниками, либо внутренний двор с водоемом и крытыми террасами в мечетях.

По принципу «скрытой архитектуры» построены все известные дворцы восточных правителей: загородный замок Омейядов Мшатга (начало VIII в,) в Иордании, дворец Аббасидов (X-XШ вв.) в Багдаде, дворец гранадского эмира Альгамбра (XIII-XIV вв.) в Испании, дворец турецких султанов Топкапы (XV-XVI вв.) в Стамбуле.

Дворец Мшатта представлял собой симметрично расположенные помещения, композиционно объединенные обширным квадратным двором и обнесенные стеной. *Резиденция Аббасидов* в Багдаде была оригинального круглого плана с двойным кольцом стен, между которыми располагались жилые кварталы. В центральной части, куда можно было попасть через четверо тщательно охраняемых ворот, находились дворец халифа, соборная мечеть, диван - государственный совет, казармы и оружейные мастерские.



Почерк сульс. Иран



Львиный двор. Альгамбра. Гранада

Двор багдадского халифа считался образцом пышности и роскоши и даже упоминался в сказках «Тысячи и одной ночи» и многочисленных панегириках придворных поэтов.

Утонченным вкусом славилась и резиденция гранадских правителей *Альгамбра*, состоящая из парадной и камерной зон» Их центром традиционно являлся двор с водоемом по центру и апартаментами по периметру. Помещения парадного дворца Камарес группировались вокруг двора Альберки (от исп. *alberca* - бассейн), почти полностью занятого бассейном прямоугольной формы, на одной из узких сторон которого размещался великолепный Тронный зал, или Зал послов. Многочисленные интимные апартаменты - зал Двух сестер, зал Амбессерахов, зал суда и баня окружал Львиный двор, названный так потому, что чашу расположенного в нем фонтана поддерживали 12 каменных из-; ваяний львов.

Дворец Топкапы представлял собой комплекс дворов с роскошными цветниками, деревьями, кустарниками, фонтанами и



Дворец Топкапы. Киоск Реван с фонтаном. Стамбул.

бассейнами, среди которых размещались павильоны, мечети, киоски, жилые, хозяйственные и складские помещения, зал аудиенций с троном султана, школа пажей-интендантов, гарем, сокровищница и т.д.

Наряду с дворцами халифов типичными для арабской архитектуры являются *мечети* - здания для ежедневной молитвы; *минареты* - башни, с которых призывали верующих на молитву; *медресе* - духовные училища; *мавзолеи* - надгробные памятники властителей и видных людей.



Михраб. VIII век. Мечеть Омейядов. Кордова

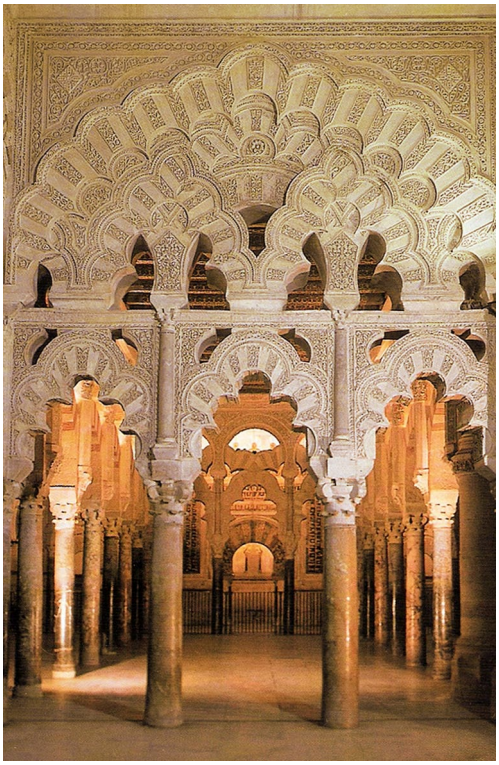
Главное место в застройке городов принадлежало мечетям, которые подразделялись на соборные - для пятничных молений, камерные - для ежедневных молений и загородные. Мечети воспроизводили облик мечети в Медине, сооруженной еще при жизни пророка, и представляли собой открытый Прямоугольный двор - *сахн*, обнесенный колонной аркадой. Поскольку для верующего во время молитвы самым важным было не место, а направление на мусульманскую святыню Мекку - *кыбла*, то со стороны, обращенной к Мекке, был сооружен навес на пальмовых столбах, внутри которого направление обозначалось нишей в стене - *михрабом*.

Со временем сформировались различные типы мечетей - колонная, айванная, купольная. Все они отвечали потребностям культа и климатическим условиям: открытый двор с водоемом посередине служил для омовений, предшествующих молитве; галереи и колонный навес укрывали от палящих лучей солнца; с высокого минарета призывы муэдзина были далеко слышны.

В основу *колонной мечети* легли те приемы, которыми пользовались сирийские зодчие в раннехристианский период при возведении базиликальных храмов. Самыми знаменитыми колонными мечетями являются мечети, построенные в VIII в. при Омейядах в Дамаске и Кордове. *Мечеть в Дамаске* была перестроена из христианской базилики, но ее план и внутреннее устройство получили совершенно новую трактовку. Во-первых, михраб поместили в южной продольной стене и колоннады базилики оказались расположенными поперек движения к михрабу, что стало типичным для всех колонных мечетей. Во-вторых, нефы уравняли по ширине и высоте. В-третьих, северную продольную стену прорезали аркадой, в результате чего пространство двора свободно перетекало в пространство молитвенного зала. Каждый неф перекрывался двускатной черепичной кровлей, а внутри имел расписной плафон; стены были инкрустированы мрамором и украшены мозаикой на золотом фоне.



Колонный зал. Кордовская мечеть

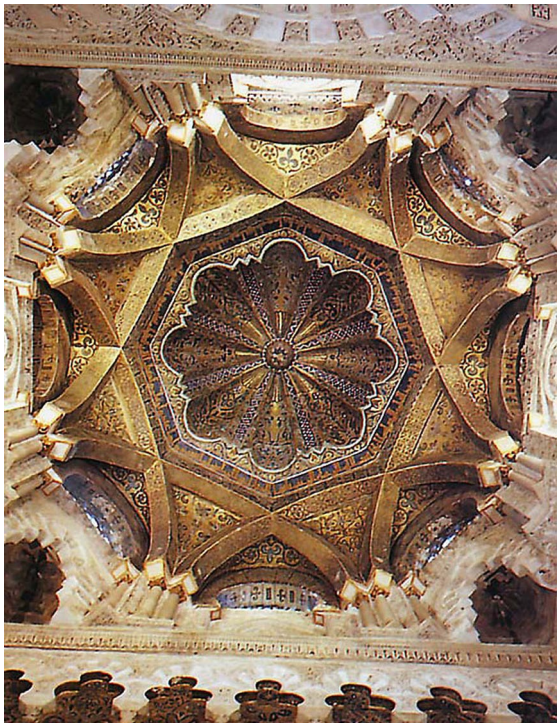


Многолопастные арки, обозначающие подход к михрабу. Кордовская мечеть

Кордовская соборная мечеть явилась особым вариантом колонной мечети. Ее молитвенный зал разделен 600 колоннами на 19 нефов, и ряды колонн расходятся во все стороны. При сооружении мечети отовсюду свозились римские колонны коринфского ордера из розового и голубого мрамора, серого гранита и медово-оранжевой яшмы. Поскольку они были разной высоты, их ставили без баз. Для увеличения пространства мечети, ввысь на капители поместили четырехгранные столбы, перекинув от них второй ярус полуциркульных арок. Таким образом сложился образ оазиса, поскольку колонны напоминают стволы деревьев, а двойные дуги арок походят на веерообразную крону пальмы.

Пространство перед михрабом и михрабная ниша в Кордовской мечети также имеют свои особенности. Колонны перед михрабом украшены многолопастными перекрещивающимися арками, создающими прихотливый кружевной узор. Купол на нервюрах име-

ет вид восьмиугольной звезды. Его изящная конструкция, образованная пересечением двух квадратов, кажется парящей в воздухе, ибо опорой для нее являются хрупкие колонки из зеленой и красной яшмы с позолоченными капителями, а мерцание сине-золотой мозаики, выстилающей купол, оставляет впечатление раскрытого фантастического звездообразного цветка.



Купол. Кордовская мечеть. Испания

Айванный тип мечети получил наибольшее распространение в XII -XIII вв. в Сирии, Ираке, Египте. Одной из самых красивых и знаменитых четырех айванных мечетей считается *мечеть султана Хасана в Каире*. Снаружи она представляет собой монолитное здание прямоугольной формы, опоясанное по периметру профилированным сталактитовым карнизом. Над массой стены возвышаются заостренный купол усыпальницы султана Хасана и многоярусные минареты. Фасады здания расчленены узкими высокими нишами, в которые вписаны расположенные в несколько ярусов окна. Изнутри мечеть выглядит как квадратный двор. Ровная гладь стен двора прорезана гигантскими стрельчатыми арками глубоких стенных ниш - *айванов*. Монолитный куб двора с возвышающимся за восточным айваном куполом усыпальницы и четкие геометрические линии создают такие пропорции в архитектуре, что человек чувствует себя крошечной песчинкой. Величие архитектурных форм дополняется торжественным декоративным убранством, в котором преобладают белые, красно-коричневые и серо-черные тона мраморной облицовки. К мечети примыкают усыпальница, медресе, кельи и множество вспомогательных помещений.

Основой архитектуры купольных мечетей является восьмигранник с четырьмя массивными столбами и опирающимся на них при помощи четырех парусов куполом. Так построена купольная *мечеть Скалы в Иерусалиме* (Куббат ас-Сахра), где характерный для этого типа зданий приземистый тяжеловесный массив облегчен множеством одинаковых стрельчатых арок, создающих устремленность вверх, и изящным слегка ребристым вызолоченным куполом, как бы парящим над всем сооружением. Мечеть Скалы была возведена при Омейадах в конце VII в, на месте вознесения пророка Мухаммеда к престолу Аллаха, где ему были даны наставления об обязательной молитве, совершаемой пять раз в сутки. Согласно ветхозаветному преданию, на этой же священной скале Авраам в подтверждение преданности Богу готовился принести в жертву своего сына, а царь Соломон впоследствии возвел Иерусалимский храм.

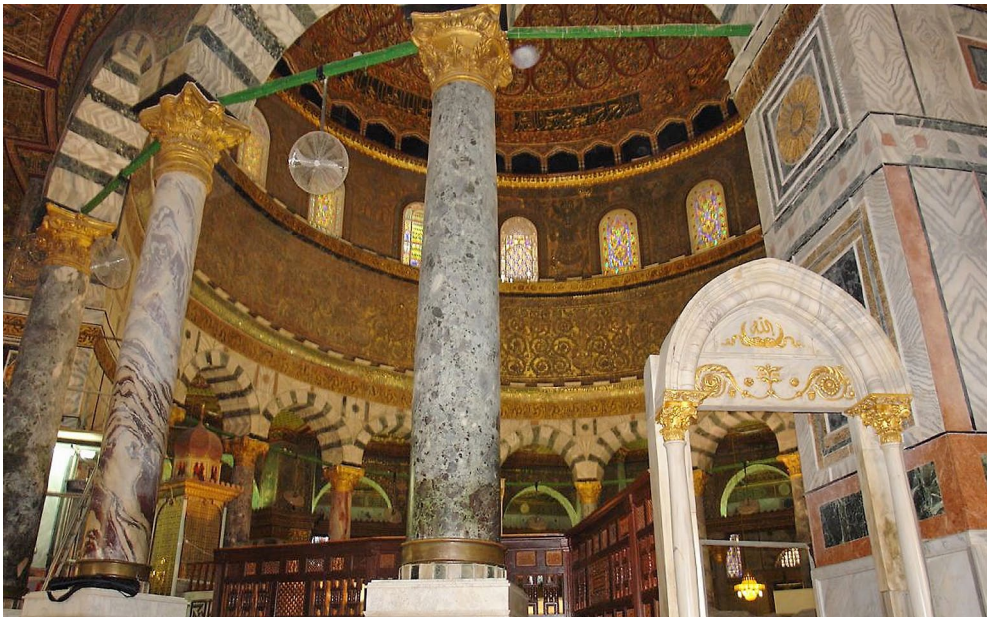
С сакральностью святыни связана особенность внутренней планировки: восьмигранный массив здания опоясывает центральную часть с находящейся посередине



Мечеть Скалы (Куббат-ас-Сахра). Иерусалим

священной скалой, вокруг которой идет двойной ряд арок, чтобы можно было, по мусульманскому обычаю, дважды ее обходить. Акцент на священную скалу подчеркнут огромным куполом над ней. Для интерьера мечети характерно обилие мрамора, золота и цветной мозаики: на золотом фоне расположены зеленые, пурпурные, синие изображения стилизованных растений. Эффект красочности усиливается цветными витражами, наполняющими интерьер храма радужным мерцанием. Снаружи на треть высоты стена облицована узорчатыми мраморными панелями, а выше, включая барабан, изразцами бирюзового, голубого и оранжевого тонов с геометрическим узором и изречениями из Корана, гласящими: «Благословен Он, кто принес Своего Слугу ночью из Святой Мечети в отдаленную мечеть, в окрестности, которые мы благословили» (Коран, сура 17:1).

Наивысший расцвет архитектуры купольных мечетей связан с возникновением империй Тимура (XIII-XVI вв.) со столицей в Самарканде и Османских султанов (XV-XVI вв.) в Стамбуле. Величие верховной власти султана подчеркивалось грандиозными мечетями, купола которых взмывали на головокружительную высоту. В Стамбуле самыми знаменитыми являются *мечеть Сулеймана Великолепного*, построенная архитектором Синаном на одном из семи холмов, и *Голубая мечеть*, единственная в мире с шестью минаретами. Они по традиции состоят из трех частей: внешнего двора с геометрически распланированными лужайками и фонтаном для религиозного омовения, внутреннего двора, обрамленного портиком с куполами, и молитвенного зала, увенчанного громоздящимися друг на друга галереями и полукуполами, поддерживающими гигантский центральный купол. Во внешнем дворе располагаются гробницы султана и его жен и медресе. Во внутреннем - по пятницам и во время больших религиозных праздников люди молятся



Мечеть Скалы (Куббат-ас-Сахра). Внутренний вид. Иерусалим

на соломенных ковриках. В основании здания представляют почти правильный квадрат; купол несут четыре мощных столба, облицованных мрамором, и полукупола с запада и востока в мечети Сулеймана и с четырех сторон в Голубой мечети. Мечети освещаются сотнями масляных ламп и преображенным светом, проникающим через витражные окна. Нижняя часть стен и галерея (женское отделение) выложены яркими майоликовыми плитками в голубых, зеленых, коричневых тонах с традиционным растительным орнаментом, состоящим из гвоздик, роз, лилий, тюльпанов и кипарисов. Верхнюю часть стен и своды Голубой мечети украшает яркий орнамент с преобладанием голубого цвета, по которому мечеть и получила свое название.

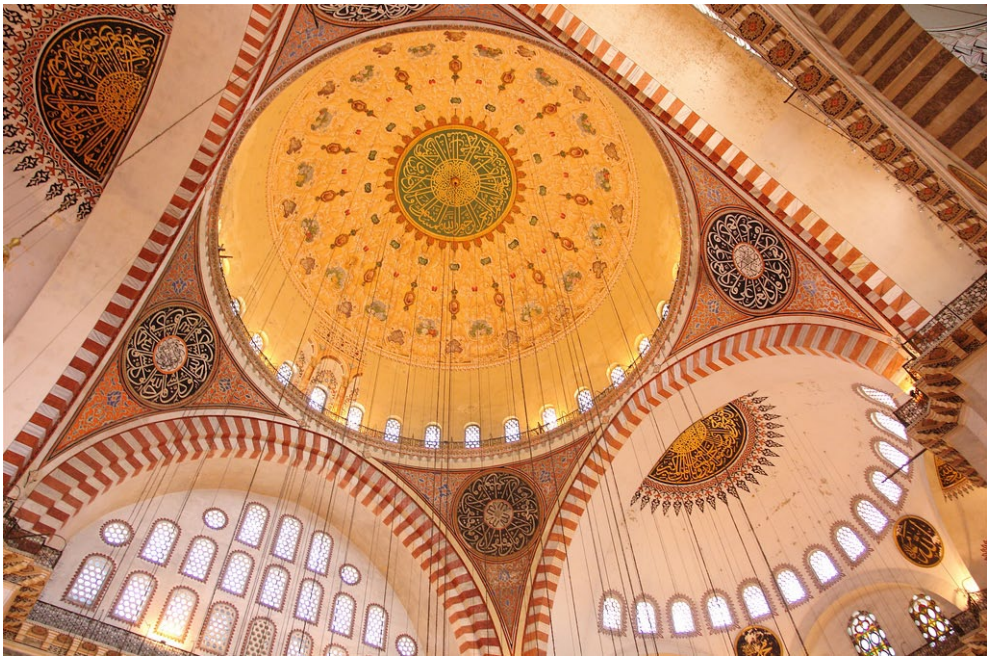
Мечеть Сулеймана Великолепного во время его правления была окружена строениями, в которых размещались академия, караван-сарай, больница, кухня для бедных и баня. Она имеет два фонтана для религиозного омовения: первый находится во внешнем дворе, второй - во внутреннем. Во внутреннем дворе 24 колонны из порфира, мрамора и гранита поддерживают 28 куполов. Четыре мощных столба, поддерживающие купол молитвенного зала, облицованы мрамором, глазурованной плиткой и узором из белого камня и красного кирпича, служившего не столько декоративным целям, сколько для обеспечения сейсмической устойчивости.

Типичным для исламской архитектуры являлся мавзолей - надгробный памятник. Он имел кубическую форму и увенчивался куполом. Собственно гроб находился под землей в погребальной камере, в то время как в главном помещении, непосредственно под куполом, устанавливался украшенный причудливой резьбой *кенотаф*[1] как память об умершем.

[1] *Кенотаф* (от греч. kenotaphion, букв, - пустая могила) - могила, не содержащая погребения.



Мечеть Сулеймана Великолепного. Стамбул



Купол и «паруса» мечети Сулеймана Великолепного

АРАБО-МУСУЛЬМАНСКАЯ ПОЭЗИЯ

Высочайшее достижение арабо-мусульманской культуры - лирическая поэзия. Зародилась она как поэзия кочевников-бедуинов и была пронизана ностальгией до покинутым становищам в Аравии, яркому южному солнцу, цветущим оазисам.

Поплачем над прежней любовью, над старым жилищем,
Хотя и обломков его мы уже не отыщем.

Далекие дни, погребенные в этих руинах,
Как стертые буквы молитвы на свитках старинных.

Мне вспомнилось племя, и в сердце опять зазвучали
Тяжелые стоны моей бесконечной печали.

Молчанье хранил я, и только потоками слез
Безгласное горе внезапно на плащ пролилось.

Лишь тот удержать не умеет болтливый язык,
Кто сердцем своим и страстями владеть не привык.

Смотри, я качаюсь в седле, и больной, и бессильный,
По ветру уже развевается саван могильный...-

писал один из самых выдающихся поэтов того времени – ***Имру-уль-Кайс*** (? - между 530-540).

Дальнейшее развитие поэзии связано с восприятием культурных традиций покоренных народов. Если в период возникновения ислама центрами культурной жизни были Мекка и Медина в Аравии, то при халифах из династии Омейядов (661-750), преемниках Магомета, ими стали города Сирии. Ведущим жанром придворной поэзии была небольшая поэма-панегирик - *касыда*. Придворные поэты, например ***Джарир*** (653-732), наделяли своих покровителей такими бедуинскими добродетелями, как храбрость, великодушие, воинская доблесть, особенно прославляя их за благочестие:

Все упорствует Умама, все бранит меня часами,
Хоть ее я днем и ночью ублажаю, как судьбу,
Но упрямая не слышит, как, играя бубенцами,
Караван идет в пустыне к землям племени ярбу.

Караванщики в дороге отдыхают очень мало,
Уложив в песок верблюдов и укрывшись в их тени
Или каменные глыбы выбирая для привала,
Когда плавятся от зноя солнцем выжженные дни.

Никнут всадники и кони, если ветер раскаленный
Золотые стрелы солнца рассыпает по степи,
Так и я в твоем сиянье никну, словно ослепленный,
И опять молю Аллаха: «Символ веры укрепи!

Поддержи дела халифа и храни его, владыка,
Будь с ним рядом, милосердный, в светлый день и в трудами час,
Потому что с нами вместе он и в малом и в великом,
Он, как дождь, нас освежает, если дождь минует нас!»

Господин, ты стал халифом по велению Аллаха
И к заветному престолу ты взошел, как Моисей.
Лишь с тобою мы не знаем ни отчаянья, ни страха –
Только ты опора веры и оплот державы всей!

Ты - страстям своим хозяин, о халиф благословенный!
По ночам Коран читая, ты идешь путем творца!
Украшение минбара, средоточие Вселенной,
Ярким светом осветил ты сумрак царского дворца!

Культ разума и идея справедливого властителя, упоение страстями и борьба с ними являлись отличительными чертами всей арабской поэзии.

Другим распространенным жанром был жанр газели - стихотворения о любви, предназначавшегося для пения. Одним из самых прославленных поэтов, писавших в этом жанре, был ***Кайс ибн Муад*** (VII - нач. VIII в.). По преданию, Кайс бежал в пустыню, так как не мог жениться на Лейле, отданной сородичами замуж за бедуина из другого племени. Он обезумел от горя и получил прозвище, ставшее нарицательным, - *Меджнун* («обезумевший от любви»). Меджнун сочинял грустные стихи, где воспевалась целомудренная любовь несчастных влюбленных разлученных злым роком:

Когда нельзя прийти мне к Лейле, вдали от милой, безутешен,
Я плачу, как больной ребенок, что амулетами увешан.

Кто нескудеющие слезы, кто слезы жаркие остудит?
Им, как моей разлуке с милой, мне кажется, конца не будет!

Мне стоит о тебе подумать, как я теряю всякий разум,
Пока я на тебя, безумный, хотя б одним не гляну глазом.

Но я мечтаю, что однажды с тобою встречусь, в день отрадный, -
Так умирающий от жажды мечтает о воде прохладной.

История трагической любви Лейлы и Меджнуна не менее популярна на Востоке, чем история Тристана и Изольды или Ромео и Джульетты в Европе. Первая литературная обработка этой легенды относится к концу XII в. и принадлежит Низами Гянджеви.

В 750 г, потомки Аббаса - легендарного дяди пророка Мухаммеда, опираясь на, помощь иранской аристократии, захватили власть и перенесли столицу в Багдад. Переход власти в руки *Аббасидов* (750-1258) вызвал усиление иранской аристократии, принявшей ислам и оттеснившей на второй план арабскую племенную знать. Иранское влияние сделало поэтическое мироощущение арабов более жизнерадостным. Поэты прославляли пышные придворные увеселения, призывая ловить минуту счастья и не думать о загробном возмездии. Наиболее ярким представителем гедонистической лирики был ***Абу Нувас*** (между 747-767 - между 813-815), заработавший в молодые годы репутацию пьяницы, распутника и богохульника, что не помешало ему стать придворным панегиристом при дворе Харун ар-Рашида и героем многих новелл «Тысячи и одной ночи». Слава Абу Нуваса связана прежде всего с «поэзией вина», изобилующей описанием дружеских попоек:

Вперед, друзья, на славный бой» мы - рыцари вина!
Благоуханием ночным душа услаждена.

Хмельное зелье манит нас. Приняв смиренный вид,
Оно повалит храбреца и вольного пленит.

От алых отблесков его горит моя ладонь,
А блеск сжигает мне глаза, как греческий огонь.

А поутру весна в саду покажет ясный лик,
Здесь нам подарит аромат душистый базилик.

Шурша от зависти листвой, одежды разорвав,
Нам на подушки бросит сад охапки свежих трав.

Куртуазная лирика Древнего Ирана в отличие от печальной и целомудренной поэзии омейядских поэтов-бедуинов носила подчеркнуто чувственней характер. Мольба тоскующего влюбленного звучит в газелях ***Башшара ибн Бурда*** (? - 787).

Наступила ночь, и нрав твой вздорный
Вновь низверг меня в пучину боли.
Обещанье, данное во вторник,
Оказалось ложью - и не боле.

Ты сверкнула солнцем с небосклона,
Ты ушла, как солнце, на закате...
От любви умру, неисцеленный,
Без твоих врачующих объятий.

Утоли мне жажду хоть немного,
Дай воды из чистого колодца,
А когда предстанешь перед Богом,
Доброта твоя тебе зачтется.

Я не в силах побороть томленья,
Без тебя слабею, вяну, гасну.
Ты взойдешь ли, солнце исцеленья?
Не взойдешь - умру я в день ненастный...

Гедонистическая лирика соседствовала в поэзии арабов с философскими стихами - *зухдийят*, обличающими забвение нравственных предписаний ислама. Один из ведущих поэтов этого направления - ***Абу-ль-Атахия*** (748-825) восклицает:

Сколько дней я повсюду собрата искал,
Человека с утра до заката искал!

Вместо дружбы нашел я одно вероломство,
Вместо доброй улыбки - звериный оскал.

Полон мир нечестивых, спесивых людей.
Не ищи, не найдешь справедливых людей.

Только истину должно искать в этом мире,
Только правде будь верен, склонись перед ней!

В X в. произошел распад арабо-мусульманской империи на отдельные провинции, наместники которых, продолжая номинально признавать аббасидских халифов в Багдаде общемусульманскими правителями, добились фактической независимости. Это способствовало возникновению новых очагов культуры и мощному расцвету поэзии в различных регионах арабского халифата - Дамаске, Алеппо, Багдаде, Фустаде, Каире, городах Андалусии (так на арабский манер называли Испанию) - Кордове, Гранаде, Севилье, Толедо, Валенсии.

Культурными центрами Сирии являлись Дамаск и резиденция хамданидских эмиров Алеппо.

Известным поэтом хамданидского кружка был ***Абу Фирас*** (932-967). Его основными темами были восхваление рыцарской доблести и любовные переживания:

Та ночь новогодняя в сердце навеки останется.
Мы были вдвоем с темноокой моею избранницей.

Пригоршнями сыпало темное небо жемчужины,
В наряде камфарном лежали поля неразбуженны;

И спорил нарцисс красотою своей беззаботно
С вином, что играло в бокалах - огня искрометнее.

В Египте, главным образом в городах Фустаде и Каире, широкую известность приобрела так называемая ***суфийская лирика***. Суфии - монахи-аскеты - призывали к отказу от земных благ и постижению истины через мистическую любовь к Богу. В их стихах, распевавшихся на молитвенных собраниях (радениях), земные образы символизировали отвлеченные понятия: за образом жестокой возлюбленной скрывалась божественная истина, за радостями любви - соблазны грешного мира и т.д. Непосвященный видел в этом лишь поверхностную сторону - страсть, чувственный восторг, посвященный - аллегорию небесного. Виднейшим поэтом-мистиком считается египтянин ***Ибн алъ-Фарид*** (1182-1235);

О, этот лик, эта нежность овала!
Как далека ты» а я недвижим.
Если ты смерти моей пожелала,
Дух мой упьется бессмертьем твоим.

О, возврати мне хотя бы частицу
Жизни, которую ты отняла!
В душу сумела внезапно вонзиться
С лука бровей твоих взгляда стрела!

Дар красоты ее - высшее диво!
Веки - как ножны, а взгляд ее - меч.
Перевязь тонкая - лика стыдливость.
Лезвие блещет, чтоб сердце рассечь.

Мускус волос ее, вкус сладковатый
Утренних уст, поцелуя вино,
Сердце, сравнимое с твердым булатом, -
О, как пьянить ей влюбленных дано!

Слезы - бурлящие воды потока.
Сколько влюбленных из дальних земель
Шли, изнуренные жаждой жестокой,
Чтобы увидеть твой лик, о газель!

Шли, чтоб погибнуть у скал в водопаде.
Ты ж удалялась, за горы маня.
Скрылась из глаз, поселилась в Багдаде,
В стойбищах Сирии бросив меня.

О, как мне тягостно это изгнанье!
Точно дожди, по каменьям шурша,
В душу струятся твои обещанья,
Но ведь не камень живая душа!

Белая лань, антилопа степная,
Дай лицезреть мне твой образ святой!
Счастием муки тебя заклинаю
И унижений моих высотой.

Сердце великой тоски не избудет
И никогда не погасит огня.
Только печаль мою видели люди,
Как к наслажденью ни звали меня.

Пусть говорят обо мне: «Он когда-то
Силою был и бесстрашьем велик,
Мог состязаться со львом у Ефрата, -
Нынче же гнется, как слабый тростник.

Пламя любви его тело колышет,
Все истончилось и высохло в нем.
Только любовью одною он дышит,
Входит в огонь и сгорает живьем.

Вечно без сна воспаленные вежды,
Празднует мука свое торжество.
Все лекаря потеряли надежду,
Но безнадежность и лечит его.

Траур по юности сердце надело.
Впалые щеки темны от тоски,
Вот уж чалмой обвивается белой
Ранняя проседь, ложась на виски.

Молча приникни к его изголовью
И над веленьем судьбы не злословь.
Если бывает убитый любовью, -
Вот он. Как смерть, всемогуща любовь!»

В Андалусии вплоть до X в. сочинялись традиционные для арабов-завоевателей касыды-панегирики. Начиная с XI в. в многочисленных литературных кружках при дворах андалусских правителей сложились новые жанры - застольные песни, сатиры, пейзажная лирика, связанный с реконкистой плач-элегия по исчезнувшим халифатам, куртуазная любовная лирика. Истинным шедевром андалусской поэзии стала газель, приобретшая куртуазный характер. В соответствии с требованиями куртуазии верный возлюбленный воспевал красоту и благородство своей дамы. Таковы стихи ***Ибн Зайдуна*** (1003-1071), влюбленного в аль-Валладу, дочь омейядского халифа, талантливую поэтессу, в доме которой был известный далеко за пределами Кордовы литературный салон:

К нему с востока донеслось дыханье ветерка –
И пробудилась память в нем и вспыхнула тоска,
И слезы потекли из глаз, они текли ручьем:
Тому, кто молод и влюблен, поплакать есть о чем.
Есть от чего грустить всегда!

Ночь натянула тетиву, и стрелами невзгод
Я прямо в сердце поражен - стрелок был метким тот!
Посланец бед нанес удар недрогнувшей рукой...
Пытаюсь в медленной звезде я обрести покой.
Неспешный путник - та звезда...

О, как чудесен твой предел - идет там шумный пир,
И гул веселых голосов звучит на целый мир,
И ясен день, и ночь светла, и утренним дождем
Покров твой мирный орошен, и все цветет на нем.
Все, как и в прошлые года..

Благоухает базилик, и ветви, захмелев,
Качаются от ветерка, как станы стройных дев.

Спокоен вид зеленых кущ, и птицы там поют...
О благодетельная сень, дающая приют!
Тот берег в памяти всегда...

О, как великолепен вид желанной аз-Захра –
Где незабвенные сады и нежные ветра!
Мне заменяла та краса и райскую красу...
Пока живу, я этот рай в душе своей несу!
Он не померкнет никогда!..

Но пусть внезапный мой уход не радует врагов:
Недолго быть моей звезде в плену у облаков.
Я стану соколом в гнезде и львом в лесу густом,
Мечом, упрятанным в ножны, алмазом под замком...
Друзьям не причиняя вреда...

Я вздохов не могу сдержать, печаль во мне давно.
И я не радуюсь в часы, когда я пью вино;
И если мне струна поет, не подпеваю я.
Одна утеха у меня - лишь весточка твоя.
Всегда желанная, всегда...

Необычайно изысканные пейзажные зарисовки встречаются у валенсийского поэта ***Ибн Хафаджи*** (1058 -1139):

Как прекрасен виночерпий, тонкостанный, волоокий!
Дань воздашь ему невольно, красоту его ценя.

Юноше любовный пламень смуглые румянит щеки.
Дым кудрей, не расточаясь, мягко вьется у огня.

В чашу смотрит полумесяц. Ни копья ли наконечник
От удара о кольчугу в битве выгнулся, звеня?

Туча с молнией на гребне - черный конь в попоне белой.
Ветер северный поводья натянул, его гоня.

Рано солнце заблистало. Сплошь унизан жемчугами,
Сад окрасился шафраном, празднуя начало дня.

Ветви шепчутся друг с другом, и не диво, если ветру
Ненароком тайну сада выдаст листьев болтовня.

Особым жанром испано-арабской поэзии стал плач по городам, захваченным у арабов испанцами-христианами во время реконкисты. Примером может служить плач по Валенсии ***Абу-ль-Валид аль-Ваккаши*** (1017-1096):

О Валенсия, ты в ожиданье последнего часа!
На тебя, ненаглядную, бедствий обрушился град.

Если чудом спасешься теперь от превратностей рока,
Подивится свидетель печалей твоих и утрат.

Не тебя ли Творец благодатью взыскал в изобилье?
Не тебя ль Всемогущий избрал для щедрот и наград?

Стар и млад в Андалусии пели тебе словословья.
Ты стояла веками, лаская и радуя взгляд.

Под напором врага величавые рушатся башни.
Грудой камня становится кладка их стройных громад.

Помутнела прозрачная влага твоих водоемов.
Кто от ила очистит каналов запущенных ряд?

За оградами - ветви сухие, а прежде оттуда
Пахло свежей листвой и плодов долетал аромат.

Над округой твоей, что тебя госпожой величала,
Вьется пламя пожаров, клубится удушливый чад.

Нет на свете лекарства - тебя исцелить от недуга.
Я стою на распутье, сомненьем жестоким объят.

Уникальное явление культуры, зародившееся в эпоху Аббасидов на территории Ирана, - литература на языке фарси. Ее возникновение было связано с при ходом к власти иранской династии *Саманидов* (875-999), перенесшей столицу в Бухару, Эта династия добилась влияния на аристократические слои и народные массы благодаря воскрешению древних иранских традиций, в том числе литера турных. Крупнейшими литературными центрами стали Бухара и Самарканд в Средней Азии и Хорасан на северо-востоке Ирана.

Основоположником классической литературы на языке фарси был ***Абуль-Хасон Рудаки*** (860-941), прославлявший красавиц, вино и наслаждение благами жизни:

О, лик твой - море красоты, где множество щедрот,
О, эти зубы - жемчуга и раковина - рот.

А брови черные - корабль, на лбу морщины - волны,
И омут- подбородок твой, глаза - водоворот!

В философских стихах он высказывал мысль о взаимосвязи разумного правления и радостей жизни:

Сегодня Бухара - Багдад: в ней столько смеха, ликований!
Там, где эмир, там торжество, он гордо правит в Хорасане!
Ты, кравчий, нам вино подай, ты, музыкант, ударь по струнам!
Сегодня буду пить вино: настало время пирований!
Есть райский сад, и есть вино, есть девушки - тюльпанов ярче,
Лишь горя нет! А если есть - ищи его во вражьем стане!

Тема разума, который воспевался как венец, краса державного властелина, нашла отражение в поэме ***Фирдоуси*** (ок. 940-1020 или 1030) «Шах-наме» («Книга о шахах»):

Он гонит от сердца унынье и страх,
Он за руку водит в обоих мирах.
Он - око души; оглянися во мгле:
Без ока нерадостно жить на земле.

От разума счастье твое и беда.
От разума прибыль твоя и нужда.
Пусть разум твои направляет дела;
Он душу твою не допустит до зла.

В героических преданиях о легендарных иранских царях постоянно говорится о справедливости и разумном правлении. Каждый раздел начинается с тронной речи нового правителя при вступлении его на престол и заканчивается предсмертным завещанием наследнику, содержащим призывы быть справедливым, заботиться о процветании страны и подданных.

Классическую поэзию на фарси X-XV вв. называют поэзией иранского Ренессанса, так как главной ее темой стала самоценность личности, которая гениально сформулирована ***Омаром Хайямом*** (ок. 1048 - после 1122):

Конечно, цель всего творенья - мы,
Источник знанья и прозренья - мы.
Круг мироздания подобен перстню,
Алмаз в том перстне, без сомненья, - мы.

Впрочем, Омар Хайям в некоторых произведениях представляет человека абсолютно лишенным свободной воли:

Мы - послушные куклы в руках у Творца!
Это сказано мною не ради словца:
Нас на сцену из мрака выводит Всевышний –
И швыряет в сундук, доведя до конца.

Подобный взгляд на человека не противоречит, однако, высокой оценке личности:

Мы источник веселья - и скорби рудник.
Мы вместилище скверны - и чистый родник.
Человек - словно в зеркале мир - многолик.
Он ничтожен - и он же при этом велик!

Неизбежность смерти вызывает у Хайяма религиозные сомнения:

Отчего всемогущий Творец наших тел
Даровать нам бессмертия не захотел?
Если мы совершенны - зачем умираем?
Если несовершенны - то кто бракодел?

Поскольку все в мире преходяще:

Здесь владыки блистали в парче и в шелку,
К ним гонцы подлетали на полном скаку.
Где все это? В зубчатых развалинах башен
Сиротливо кукушка кукует: «Ку-ку...» -

по мнению Хайяма, надо наслаждаться каждым мгновением земной жизни как драгоценным даром, который выше веры в Бога:

Луноликая! Чашу вина и греха
Пей сегодня - на завтра надежда плоха.
Завтра, глядя на землю, луна молодая
Не отыщет ни славы моей, ни стиха.

Все философские рубай[1] Омара Хайяма, несмотря на рационализм тем, пронизаны удивительной жизнерадостностью и свободомыслием;

Много лет размышлял я над жизнью земной.
Непонятного нет для меня под луной.
Мне известно, что мне ничего не известно! –
Вот последний секрет из постигнутых мной.

Вслед за Омаром Хайямом подобных высот в стремлении все познать и объяснить в человеке достиг ***Низами Гянджеви*** (ок. 1141 — ок. 1209), создавший знаменитую «Хамсе» («Пятерицу») - пять блистательных поэм: «Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Искандер-наме», построенных как дополнение к старинным хроникам и преданиям, и множество лирических стихотворений. Поэмы посвящены главным образом темам любви («Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц») и разума («Сокровищница тайн», «Искандер-наме»). Все они отражают высокую гуманистическую цель - освобождение личности от оков материального соблазна за счет презрения к страстям и душевного горения. Как сказано в одном из стихотворений поэта:

Скромен будь. Богатство, гордость, праздность брось в костер - сожги.
Стяг властителя надменный, золотой шатер - сожги.
Если хочешь быть свободным от боязни и страстей,
Вздохом огненным единым весь докучный сор сожги!

[1] *Рубаи* (четверостишие) - распространенная на Востоке форма лирической и философской поэзии.

В XIII в. нашествие войск Чингисхана на Среднюю Азию и Иран нанесло ущерб культуре, но поэзия не остановилась в своем развитии. Она стала нарочито усложненной, прециозной, стиль касыд рафинировался, стала нормой назира - творческое подражание широко известному оригиналу. Мистическая суфийская поэзия была по-прежнему популярна. Гениальным представителем философско-дидактического направления был ***Саади*** (между 1203 и 1210-1292), первым в мировой изящной словесности создавший само понятие «гуманизм» и выразивший его в прекрасной поэтической формуле:

Все племя Адамово - тело одно,
Из праха единого сотворено,

Коль тела одна только ранена часть,
То телу всему в трепетание впасть.

Над горем людским ты не плакал вовек, -
Так скажут ли люди, что ты человек?

Саади первые полвека своей жизни прожил в странствиях и исканиях, а вторые- претворяя накопленный опыт в своих знаменитых поэмах «Гулистан» («Розовый сад») и «Бустан» («Плодовый сад»). В них он призывал к мужеству, упорству, труду, правде и вместе с тем, понимая, что обух монгольского ига плетью не перешибить, учил приспособленчеству и хитрости. Его стихи - удивительный сплав сатиры и дидактики, юношеского порыва и стариковской рассудительности, мудрости и расчетливости:

Коль пристанища ты ждешь - не торопись,
Старикам внимать ты слух свой приучи.
По пескам лишь два прогона мчится конь,
А верблюд бредет и в полдень и в ночи!

В литературе XIV в. возникла своеобразная «поэзия протеста» против монгольского гнета наследников Чингисхана и Тимура. Такая поэзия существовала в жанре газели с использованием суфийской символики и иносказания. Самым знаменитым поэтом этого времени является ***Хафиз*** (ок. 1325- 1389 или 1390), в своих газелях то воспевающий вино и возлюбленную и сетующий на призрачность счастья, то бичующий религиозные авторитеты и призывающий к духовному раскрепощению,

Хафизу близка идея любви как нетленной ценности:

Взгляни же премудрым оком на бурный, бегущий мир:
Весь мир, все дела мирские, все смуты его - обман.
Все зданья падут, разрушась, и травы на них взрастут, -
Лишь зданье любви нетленно, на нем не взрастет бурьян.

Любовные переживания приобщают поэта к познанию человеческой судьбы:

Одиночество мое! Как уйти мне от тоски?
Без тебя моя душа бьется, сжатая в тиски.

Что ты сделала со мной? Одержим я! Исступлен!
Даже днем я вижу ночь. Впереди меня - ни зги.

О любимая моя! Снизойди ко мне: я слаб.
Будем снова мы вдвоем и по-прежнему близки.

Но, увы, я не один! Сто соперников грозят:
Сто весенних ветерков оплели твои виски.

Виночерпий! Подойди! Ороси пустынный дол!
Белый тополь, поднимись! Осени мои пески!

Сердце бедное в крови от познания вещей...
Дай хмельного! Без вина мысли горькие низки.

Черным циркулем судьбы круг начертан вкруг меня.
В этом круге - точка я. Пешка шахматной доски.

Но донесся аромат приближенья твоего!
Надо мной опять луна, нет и не было тоски...

В XV в. литературная жизнь в Самарканде и Бухаре восстановилась, а в Герате достигла высокого уровня. Там благодаря творческой дружбе ***Джами*** (1414-1492) и его покровителя и великого ученика Алишера Навои укрепилось взаимовлияние литературы фарси и староузбекской литературы. Джами воспевал высокие идеалы правдолюбия и человеколюбия, с горечью отмечая несовершенство человеческой природы:

От сребролюбца-хвастуна ты щедрости не жди,
Хотя он милости сулит, - он просто врет безбожно.
Увы, пословица гласит, что можно из дерьма
Слепить лимон иль апельсин, но нюхать невозможно.

Свойственное Джами переплетение суфийского благочестия и вольнодумства получило отражение в «Книге мудрости Искандера», своеобразной социальной утопии, где он выразил вековечную мечту человечества о царстве свободы и справедливости на земле. Это своеобразный наказ правителям, которые должны мудро управлять, отделяя зерна от плевел:

На золото, как скряга, не молись,
Как язвы, скряжничества устыдись.

За добрый жизни дар - благодари,
Зло - истреби и след его сотри.

Заветам мудрых сердце отвори,
Пустых, бесцельных слов не говори.

Да не коснется ложь речей твоих,
Да будет правда украшеньем их.

С прекрасными словами смысл большой
Счастливо сочетай, как плоть с душой.

На жизнь людей и на дела сперва
Гляди, - не на красивые слова.

Подобную кристальному ручью,
Храни от загрязненья честь свою.

Но нет для сердца тяжести лютей,
Чем зависть к доблестям других людей.

Не мучь безмерно душу каждый час
Исканьем в мире власти и богатств.

Сил не жалей для славных дел мирских
И, друг, тогда не бойся бурь морских.

Алишер Навои (1441 -1501) - создатель назиру - поэтический «ответ» на «Пятерицу» Низами. Его поэмы проникнуты высокими идеями гуманизма, любовью к ближнему и глубокой веротерпимостью:

Поймите, люди всей земли: вражда - плохое дело,
Живите в дружбе меж собой - нет лучшего удела.

МИНИАТЮРНАЯ ЖИВОПИСЬ

Начиная с аббасидской эпохи широкое распространение получила миниатюрная живопись. Несмотря на запрет ислама изображать живые существа, миниатюр. стала излюбленным жанром искусства.

Самыми ранними миниатюрами считаются иллюстрированные рукописи по астрономии, медицине, ботанике и истории, созданные в Багдаде в конце XII — середине XIII в. Их принято относить к *багдадской*, или *арабо-месопотамской,* школе живописи, стиль которой характеризуется линейным рисунком и условным отображением конкретной среды. К примеру, одно-два дерева обозначали сад, а противоборство двух воинов - бой. Фигуры людей показывались в движении, что достигалось благодаря точно схваченным жестам - объятиям, рукопожатию, оживленной жестикуляции при разговоре. Лица с крупными носами изображались чаще всего в профиль, а глаза всегда в фас, что делало физиономии весьма сходными между собой. С наибольшей живостью передавались животные: быстроногие кони, легконогие лани, спящие у шатров или пасущиеся в пустыне верблюды.

Цветовое решение арабо-месопотамской миниатюры отличается преобладанием охряно-коричневых тонов с яркими пятнами зеленого, блекло-синего, кирпично-красного, сиреневого, черного, белого, а также тускло мерцающего золота. Примером миниатюры этой школы могут служить иллюстрации к рукописи «Макам» (см. цв. вкл.) - собранию коротких плутовских новелл о похождениях авантюриста и поэта Абу Зайда, которого называли «отцом лжи и лукавства».

Завоевание Ирана и Ирака монголами в середине XIII в. обусловило появление новых школ миниатюрной живописи с династийными названиями - тимуридская, сефевидская, могольская. Однако наиболее точным считается их географическое деление на *иранскую* и *среднеазиатскую*, внутри которых местные школы получали названия по культурным центрам государства. К иранской школе относятся тебризская, ширазская, гератская и др., к среднеазиатской - самаркандская, бухарская и др. Каждая школа вырабатывала свои каноны изображения людей, природы и архитектуры.

Иранская школа миниатюры зародилась в Тебризе, и этапы ее развития связаны с правящими династиями Хулагуидов, Тимуридов и Сефевидов. Наиболее характерными чертами ***тебризской школы*** эпохи Хулагуидов является соединение реального изображения и орнамента: цветы, травы, деревья, птицы на ветках, звери с живо схваченными повадками переданы необычайно натуралистично, и вместе с тем их силуэты образуют красочный орнаментальный узор. Таковы, к примеру, миниатюры из «Манафи аль-Хайаван» (книга о животных), где изображены охотящиеся, играющие, отдыхающие слоны, львы, медведи. Полоски травы, кустарники и деревья, на ветвях которых сидят птицы, рождают ощущение реального ландшафта. Между тем занимающие почти весь формат листа бежево-желтые, оранжево-красные или фиолетово-серые фигуры зверей, коричневые, оттененные золотом ветви деревьев, зеленые листья и трава, красные, оранжевые, желтые плоды и цветы создают своеобразный орнамент.

В изображении людей прослеживалось китайское влияние, связанное с тем, что монгольская армия возила с собой китайских ремесленников и живописцев Оно проявилось в удлиненном формате, что напоминало горизонтальные свитки китайской живописи; в графичной манере исполнения гор, громоздящихся вверх крутыми уступами, прихотливо изгибающихся стволов и ветвей, облаков, закрученных в сложный узор; в индивидуализации образов и наделении их экспрессией и драматизмом.

Сочетание «китаизмов» с подчеркнутой декоративностью мы встречаем в самом грандиозном памятнике тебризской школы миниатюры XIII-XIV вв. -Большом тебризском «Шах-наме» Фирдоуси. Подавляющую часть изображений традиционно составляют подвиги героев в борьбе с врагами и фантастическими чудовищами. Кроме сцен охоты, единоборства и военных баталий встречаются сцены погребения и оплакивания умерших, где персонажи наделены индивидуальными чертами, чувствами и переживаниями. Миниатюры Большого тебризского «Шах-наме» необычайно декоративны и напоминают ковровый орнамент: воины в красных, оранжевых, светло-коричневых одеждах и блестящих доспехах скачут на пегих, каурых, вороных конях по зеленым лужайкам, над которыми распростерлось темно-синее небо с золотым мерцанием мириада звезд.

Живописная школа тебризской миниатюры, сложившаяся при Сефевидах, опиралась, с одной стороны, на уже существующие традиции, а с другой - на опыт гератских художников. Влияние гератского искусства сказалось в появлении иллюзорной глубины и повествовательности. Такова по композиции и стилю миниатюра из рукописи Арифи «Дервиш с разбитым мячом» (см. цв. вкл.).

На фоне лужайки, покрытой, словно штрихами, кустиками травы и обрамленной холмами и деревьями, печально склонился над разбитым мячом дервиш - мусульманский нищенствующий монах.

Вся композиция проникнута чувством щемящей грусти: душевное состояние передано и абрисом одинокой фигурки, и разительным контрастом скромного облика дервиша с нарядной, прописанной золотом лужайкой, роскошными башнями минаретов, отливающих глазурованными плитками, изящными резными листьями на дереве, изысканными цветами в траве на переднем плане. Краски положены густо и в своей локальной чистоте сверкают как эмаль.

Художником, наиболее ярко выразившим черты нового тебризского стиля, является ***Султан Мухаммед*** (конец 1470-х гг. - 1555). Его миниатюры несут отпечаток декоративности и повествовательности, как, например, знаменитая миниатюра «Хосров и Ширин».



***Султан Мухаммед*. Хосров и Ширин**

На миниатюре изображен тот момент, когда царевич Хосров, скрываясь от гнева отца, бежит из дома и по дороге видит у родника купающуюся Ширин. Девушка тоже очарована юношей, но не догадывается, что незнакомец - Хосров, давно пленивший ее воображение.

Зеленоватые скалы обступают небольшую цветущую лужайку с бегущим среди камней источником. Нежное, почти бесплотное, бледное тело луноликой Ширин на темном фоне; на розовой лошади Хосров в нарядной одежде; сияющий мажорный тон золотого неба; изу-

мительно утонченный силуэт быстроногого легендарного коня Ширин, который был «чернее ночи», - все это порождает ощущение гармонии мира и человеческих чувств.

Наряду с повествовательными миниатюрами сложилось целое направление, опирающееся на созерцательность и уравновешенность композиции. Этим миниатюрам присущи плавная, гибкая манера письма, холодная гамма цветов. На них изображались крупные фигуры несколько удлиненных пропорций, выразительные лица с большими глазами, обведенные черным контуром. Образцом является миниатюра «Царевич и пери» к трактату «Лаваих» («Скрижали») Джами. Ощущение сказочной идиллии создается, во-первых, композиционным приемом, при котором линия, очерчивающая склоненную фигуру царевича и мягко опущенные крылья пери, повторяется в спокойном силуэте холма на заднем плане; во-вторых, яркими, блестящими, как эмаль, красками - игрой синего с желтым в одеянии пери, перекличкой огненно-оранжевого с более интенсивным цветом того же тона в крыльях пери, сиянием салатного в одежде принца. Прорисовка каждой детали рисунка четким черным контуром сообщает изображению аристократическую изысканность. Вся миниатюра ассоциируется с ювелирным изделием, инкрустированным драгоценными камнями.

В целом тебризская живопись выработала свой образный строй, которому свойственны особая праздничная декоративность, яркая красочная гамма, иллюзорная глубина и повествовательность.

Ширазская школа миниатюрной живописи, возникшая в эпоху Хулагуидов на юго-западе Ирана, сложилась к XV в. Характерными чертами ширазской миниатюры являются плоскостность, многофигурность и декоративность.

Наиболее наглядным примером миниатюры ширазской школы служит изображение древней мусульманской легенды о вознесении пророка Мухаммеда на небо.

Фантастический сюжет решен подобно яркому ковровому узору. В центре композиции пророк, объятый языками пламени, извилистый контур которых напоминает кружево, летит на Бураке - фантастической кобылице с женской головой. Вокруг на фоне темно-синего неба с золотыми звездами и белыми, в виде узора из закрученных спиралей, облаками парят стройные ангелы с радужными крыльями за спинами. Все фигуры, как бы слегка подрагивая, мерно плывут в бездонной синеве ночного неба, напоминая театр теней.

Декоративность достигается за счет сочетания лилово-синего, огненно-оранжевого и алого, обведенных темным контуром и словно отполированных до блеска.

Герaтская школа миниатюрной живописи возникла в начале XV в., а уже в его середине Герат превратился в один из крупнейших центров миниатюрной живописи. Художником, создавшим лучшие миниатюры герaтской школы и сыгравшим ключевую роль в возвышении тебризской школы живописи, был каллиграф ***Камалетдин Бехзад*** (1455-1536). На небольшом пространстве поля миниатюры он создавал удивительно соразмерные и гармоничные композиции с большим числом участников. За основу своих композиций Бехзад брал круг как самую совершенную в природе форму. Он то намеренно его подчеркивал, как, например, в иллюстрации «Бой на верблюдах» к «Хамсе» Низами, то камуфлировал, как в миниатюре «Алишер Навои среди ученых мужей» (см. цв. вкл.), иллюстрирующей ту же рукопись. В этой миниатюре как в зеркале отражены все основные черты герaтской традиции: индивидуальная характеристика изображенных людей; рационально составленная композиция, в основе которой лежит круг; тщательная прорисовка мельчайших деталей и обилие орнаментов, украшающих интерьер.

Основное действие разворачивается в павильоне, вымощенном плитами и покрытом коврами с ярким, прихотливым рисунком, Алишер Навои сидит на ковре в окружении ученых мужей.

Бехзад ввел в миниатюру множество бытовых деталей, а также установил своеобразный иконографический канон и место действующих лиц в композиции. К примеру, главное действующее лицо изображалось по центру миниатюры на ковре или за столиком; его собеседники с книгой, с покровенными в знак особого уважения руками располагались рядом; поодаль стояли слуги с подарками для отличившегося поэта или музыканта. Изобразив каждого в конкретном действии, Бехзад тем самым «оживлял» миниатюру, гармонично связывая персонажей друг с другом. Внутреннее движение композиции достигалось за счет размещения всех деталей по увеличивающимся овалам вокруг курильницы: и расположенные вокруг фигуры сидящих людей, и как бы случайно разбросанные предметы вовлекались в трудовой ритм.

Бехзад включал в канву общего действия персонажей, не играющих заметной роли в контексте композиции, и эпизодические сценки, необходимые для создания правдивой атмосферы, выделяя роскошным орнаментальным узором ключевую сцену.

Великое гератское искусство школы Бехзада конца XV - начала XVI в. уже к середине XVI в. утратило свое значение, и центры художественной жизни переместились в Тебриз и Бухару.

В Средней Азии в начале XV в. художественно оформленные рукописи создавались в Самарканде, сначала столице Тимура, а затем Шайбанихана, предводителя кочевых узбеков. Наиболее характерным произведением ***самаркандской школы*** являются миниатюры к «Хафт пайкар» («Семь красавиц») из «Хамсе» Низами.

Герой поэмы - Бахрам Гур - женится на семи царевнах, каждая из которых олицетворяет собою кешвар - географическую область, откуда она родом. Кешвар в свою очередь соотносится с одной из планет, а планета имеет свой день недели. Бахрам Гур строит для каждой дворец цвета ее планеты и дня недели, а затем ежедневно выслушивает поучительные притчи в одном из дворцов, облачаясь при этом в «цвета дома», т.е. его купола и стен. Купол-сфера является значимой частью изображения, так как согласно тогдашней астрономии каждой планете соответствует прозрачный свод - «купол»: она прикрепляется к нему и вместе с ним движется по небу.

Сложился обычай иллюстрировать семь рассказов семи царевен семью сходными по композиции, но различными по цвету миниатюрами. Во всех миниатюрах цикла соблюдена традиционная композиция «шах пирует с красавицей». Различия между изображениями состоят в основном в позах главных персонажей, их головных уборах, в инструментах музыкантов, услаждающих слух царственной четы, позах и одеждах наложниц. Колорит каждой миниатюры чрезвычайно богат: мускусные, красные, бирюзовые, белые тона, оттененные яркими одеждами слуг, изящными цветущими деревцами, геометрическим узором на куполе и стенах дворца. В мире миниатюры локальный цвет важен сам по себе, но в иллюстрациях к «Семи красавицам» ему придается сакральное значение, выразившееся в соответствии цвета «темпераменту» планеты, дню недели и кешвару.

Так, зеленый соответствует Луне, понедельнику и Хорезму; красный - Марсу, вторнику и Саклабу («стране славян»); сине-бирюзовый - Меркурию, среде, Египту; сандаловый, т.е. бледно-коричневый, - Юпитеру, четвергу, Китаю; белый - Венере, пятнице, Ирану; черный (мускусный) - Сатурну, субботе, Индии; желтый - Солнцу, воскресенью, Туркестану.

Особенности миниатюр этого цикла состоят в полном отсутствии в них света и тени; каждый предмет сверкает отдельно, как драгоценный камень, все перенесено в светящийся мир, омытый магическим светом.

В 1533 г. столица Шайбанидов была перенесена в Бухару, которая, по словам современника стала таким средоточием искусств и наук, что напоминала Герат в дни султана Хусейна, Навои и Бехзада. Расцвет бухарской миниатюры приходится на 50-70-е гг. XVI в. Ее отличают плоскостность, чистота рисунка, яркость цвета. Отражением кочевого быта Шайбанидов стало изображение действия под открытым небом. При этом художники не стремились к передаче воздушно-пространственной среды, а выстраивали действие по узорно-ковровому принципу. Таковы, к примеру, две миниатюры «Пир в саду» и «Разбивка сада», где действие разворачивается на фоне густой, пышной растительности, сплошным ковром покрывающей землю. На первой миниатюре мы видим ограду из тонких реек, площадку, покрытую ковром причудливого рисунка, на нем кувшины с напитками и блюда с яствами, легкий открытый трон под навесом; за оградой весенний сад, где цветут персики и сливы, распустились цветы, стройными силуэтами устремляются ввысь тополек и кипарис. На второй миниатюре поражают пышностью и цветистостью пейзаж и дворец, находящийся в глубине сада. Для сооружений на бухарских миниатюрах характерна мелкая разбивка плоскости стены на оконца и дверные проемы, обрамленные затейливым орнаментом, из-за чего вся архитектура кажется сотканной из тончайшего кружева. Фигуры людей не всегда соразмерны между собой, с окружающим пейзажем и архитектурой, их позы однообразны и статичны, силуэты не отличаются изяществом. Но в целом бухарским миниатюрам присущи декоративизм и изысканность колорита.

Создававшимся при дворах правителей миниатюрам свойственны яркий колорит, гармония деталей и особая элегантность фигур. Через созерцание красоты реализовывалось стремление художников приблизиться к познанию истины, единению с Богом, обучить царственных читателей морали, высокой этике, отвратить от жадных и льстивых придворных.

* * *

Арабо-мусульманская художественная культура, сложившаяся в регионе Средиземного моря в Средние века, несет на себе отпечаток идеальной красоты и царственного изящества. Ее ключевой образ, отразившийся в архитектурном декоре, садово-парковом искусстве, поэзии, орнаменте, миниатюрной живописи, -цветущий прекрасный сад, символизирующий исламский рай.

Арабское искусство повлияло на формирование в средневековой Европе нового архитектурного стиля - готики, ставшего интернациональным, и на возникновение куртуазной поэзии, определившей развитие литературы в эпоху Ренессанса.

Контрольные вопросы и задания

1. Раскройте сущность ислама и дайте характеристику Корана.
2. Какова главная черта арабо-мусульманского искусства?
3. В чем состоят особенности арабской архитектуры?
4. Перечислите типы мечетей, найдите сходства и различия между ними.

КУЛЬТУРА ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В СРЕДНИЕ ВЕКА

В то время как восточные области бывшей Римской империи процветали, западные приходили в упадок. Западная Римская империя начиная с V В. испытывала бесконечные вторжения на свою территорию варварских племен: остготов, вестготов, свевов, аланов, гуннов, вандалов, скифов, франков, кельтов, лангобардов. Испанией завладели вестготы, в Англию вторглись и основали королевство англы и саксы, в Скандинавии обосновались норманны, еще долго тревожившие европейские страны своими набегами, в Галлии укрепилось королевство бургундов и усилился приток франков в ее северные провинции.

В 410 г. вестготы во главе с Аларихом разграбили Рим. Впечатление от этого события было ошеломляющим, и его наиболее ярко отобразил в своем трактате «О граде Божьем» *Аврелий Августин*, христианский теолог и философ, один из «отцов церкви». «Граду земному» - грешному языческому миру, воплощением которого являлась Римская империя, св. Августин противопоставлял «град Божий» - общину избранных, объединенных любовью к Богу, т.е. Церковь. Исторический процесс Августин рассматривал как борьбу темных и светлых сил, зла и добра, язычества и христианства. Концепция Божественного града, идущего на смену земным царствам, вызвала необычайно мощный резонанс во всех культурных слоях Средиземноморья, обусловив понимание обреченности Западной Римской империи, ее культуры, всего общественного устройства.

В 455 г. на Рим напали вандалы и подвергли его невиданному в истории разгрому. Все культурные ценности, которые нельзя было увезти с собой, они уничтожили.

Закономерным эпилогом разваливающейся западноримской государственности стала бесконечная смена императоров на равеннском троне. В 476 г. был низложен последний римский император Ромул Августул. Этот год во всемирной истории стал концом древнего мира, концом рабовладельческой социально-экономической формации и началом средневекового периода. Историю художественной культуры средневековой Европы принято подразделять на три этапа: дороманский (VI-X вв.), романский (XI-XII вв.) и готический (XIII-XV вв.),

ДОРОМАНСКОЕ ИСКУССТВО

Развитие средневекового искусства в Западной Европе началось с примитивных форм, поскольку варварские народы не могли воспринимать античные традиции в силу своей враждебности Древнему Риму, с одной стороны, и в силу совершенно иного уровня собственной художественной культуры - с другой.

И хотя античные традиции не угасли сразу, их влияние не было определяющим даже на территории бывшей Римской империи. Внешне постройки римлян напоминала гробница остготского короля Теодориха в Равенне. Это центрическое двухэтажное здание, десятиугольное в нижнем ярусе и круглое во втором, производило впечатление приземистости и тяжести. Особенностью постройки являлось необычное перекрытие, не имеющее аналогов и представляющее собой выдолбленный наподобие купола камень. Римская конструкция купола оказалась для варваров недоступной.



Церковь Сен-Жермен де Пре. Париж

Интенсивная христианизация Европы в VI-VII вв. вызвала повсеместное строительство церквей, в большинстве своем базиликального типа. Напомним, что базилика представляет собой вытянутое прямоугольное здание, разделенное внутри колоннадой на три или пять частей, называемых *нефами* (кораблями). И сама церковь уподоблялась кораблю. Перекрытие делали плоским из дерева, а в качестве опор использовали колонны, нередко перенесенные из античных зданий. Средний неф обычно был выше и шире боковых. В верхней части его стен имелись окна. Вход в базилику был на одной из ее узких сторон - западной. Напротив входа средний неф заканчивался апсидой. Арка, соединяющая апсиду с центральным нефом, называлась *триумфальной*, за ней располагался алтарь. В апсиду прихожане не допускались. Вся алтарная часть в средневековой церкви называлась *хором*, поскольку во время богослужений в восточной части храма находился хор певчих. С ростом и расслоением христианской общины, увеличением числа духовенства, усложнением обряда богослужения возникла необходимость разграничить пространство храма. Между апсидой и нефом появился *трансепт* - поперечный неф. Несколько выступая за пределы основной части здания, он придавал церкви форму латинского креста. Автор старинной хроники, рассказывая о постройке в VI в. церкви Сен-Жермен де Пре в Париже, утверждал, что форма креста была придана ей, дабы положить в основу храма важнейший христианский символ.

В V-VIII вв. зодчими меровингской Франции (Меровинги - первая династия франкских королей) были введены и другие новшества в церковные здания. В восточной части храма пол приподняли и образовали подземное помещение - *крипту*, являющуюся погребальной церковью. Крипта с захоронением святого находилась значительно ниже уровня пола, но своды ее возвышались над ним, составляя основание для хора. Над перекрестием центрального нефа и трансепта появился *тибурий* - шатровая башня с окнами. Таким образом, вертикальный разрез церковного пространства на уровне алтаря тоже оказывался в плане крестом. При входе в базилику с западной стороны оформилось небольшое поперечное помещение в виде закрытой галереи - *нартекс*, где могли находиться лица, не имеющие права входить в храм во время богослужения, и куда со временем перенесли крестильную купель. Возле церкви ставили башни, служившие колокольнями, либо специальные постройки для крещения - *баптистерии*. Со временем башни слились со зданием, оформив западный конец базилики.

Особенности архитектуры базиликального храма не позволяли охватить всю роспись единым взглядом. Поэтому в центральном нефе, над колоннадой, по на-



Базилика Сант-Аполлинаре Нуово. Равенна

правлению к алтарю, помещали библейские сюжеты, располагая их в той же последовательности, что и в Священном Писании. Однако в выборе сюжетов не было строго установленного канона. Главный акцент делался на росписи триумфальной арки и центральной апсиды. На триумфальной арке живописцы предпочитали изображать ангелов, апостолов, аллегорические фигуры. В апсиде помещали изображение Христа в «славе», реже - фигуру Богоматери.

Здания светского характера, которые строили в период раннего средневековья из дерева и других непрочных материалов, бесследно исчезли. Художественное творчество варварских народов наиболее полно представлено предметами *прикладного искусства* (ларцы, чаши, кубки) и ювелирными изделиями (пряжки, подвески, фибулы - застежки на плаще, браслеты, ожерелья). В его развитии прослеживается несколько стадий. Первоначально получил распространение так называемый *филигранный стиль*. Металлические изделия украшали нанесенными на поверхность тонкими золотыми или серебряными нитями, зернью[1]. В период «великого переселения народов» в Европу с Востока был принесен многоцветный *полихромный стиль*. Серебряные и золотые изделия полихромного стиля в изобилии украшались вставками из эмали, цветного стекла, драгоценными камнями, которые помещались в виде кабошонов[2] или шлифованных пластинок между золотыми перегородками причудливого узора.

Мастера полихромного стиля извлекали художественный эффект из природных свойств материала - блеска золота, свечения камней, что сообщало стилизованным изображениям птиц и животных характер магического знака. Это было созвучное пели варварского искусства VI—VIII вв. - не только украсить, но и охранить человека от враждебных ему сил. Излюбленными мотивами являлись

[1] *Зернь* - мелкие золотые и серебряные шарики, которые напаивают на ювелирное изделие.
[2] *Кабошон* - форма обработки камня с приданием ему округлой выпуклой поверхности.

силуэты птиц, зверей, различных чудовищ, демонов, в образах которых причудливо переплелись древние языческие верования и христианское представление о греховном начале в мире.

Орнаменты, состоящие из бесконечного плетения линий, среди которых внезапно возникали то птичья, то звериная лапа, то голова, то крыло, то оскаленная морда хищника, то звероподобный лик, почти сплошь покрывали любую свободную поверхность, архитравы порталов, алтарные преграды, спинки и подлокотники деревянных скамей. Такой декор получил название *абстрактного звериного орнамента*. Его широко использовали также при украшении рукописей.

Книгам всегда придавалось очень большое значение в христианском искусстве. Для христиан книга была символом Божественного завета, и недаром Иисус всегда изображался с кодексом либо свитком в руках. Поэтому все религиозные рукописи украшались очень богато, и в этом плане книга VII-VIII вв. сильно отличалась от античной. В античной рукописи текст и орнамент были четко разграничены. Текст писали предельно простым шрифтом, иллюстрации располагались либо на отдельных листах, либо на специально оставленных пустых местах в колонках текста. В рукописях раннего средневековья плетения орнаментов, стилизованные изображения животных, растений, птиц окружали текст и буквы, вклинивались между строчками. Буквы приобрели изящные завитки, и сама линия - строка - походила на орнамент. Наиважнейшее внимание уделялось инициалу - заглавной букве. В античной рукописи заглавная буква отличалась от остальных только размером, в рукописях раннего средневековья инициалы стали важным декоративным элементом, заполняющим половину, а иногда и целую страницу. Сначала это было изображение в виде стилизованной фигуры птицы, рыбы или животного, затем появились более сложные композиции на темы Ветхого или Нового завета.

Расцвеченная яркими красками, изукрашенная причудливым узором, заключенная в роскошный оклад из слоновой кости или металла с вставками из эмали и драгоценных камней, средневековая рукопись сама являлась драгоценностью. Тем более что и переписка книг была делом кропотливым и трудоемким. Поскольку грамотность в те времена была распространена главным образом среди духовенства, именно монастыри, церковные библиотеки и скриптории были местом хранения и создания рукописей. Здесь хранились не только религиозные книги, но и сочинения древних авторов по медицине, астрономии, астрологии, описания земли, флоры, фауны, путешествий. Таким образом, античная наука, поэзия, философия, хотя и в урезанном, а подчас и искаженном виде, все-таки становились достоянием средневековья.

«Каролингское Возрождение»

Государство франков, возникшее в V в. в северо-восточной части современной Франции, достигло небывалых размеров благодаря правителю Карлу Великому (768-814 гг.). Успешные сражения с арабами укрепили его могущество и престиж. Под его властью находились многочисленные народности романо-германского мира, объединенные христианством. В 800 г. Карл Великий короновался в Риме императорской короной. Теперь романо-германский мир, объединенный не только христианством, но и императорской властью Карла, окончательно обособился от Византии и стал самостоятельным государством. Так возникла Священная Римская империя со столицей в Аахене, которая включала в себя современную Францию, южную и западную Германию, Бельгию, Голландию, среднюю и северную Италию, северную Испанию.

Средневековая культура каролингского периода, получившая впоследствии название «*каролингское Возрождение*», поскольку ориентирована была на античную римскую культуру, несла на себе ярко выраженный отпечаток античности. Но обращение к античности означало не разрыв с церковью, а, наоборот, стремление использовать все, что возможно, в интересах феодальной идеологии. Развитие искусства шло в основном по трем ключевым направлениям: храмовое строительство, монастырское строительство и создание книг.

Немалую роль в строительном искусстве сыграло приобщение франков к античной цивилизации во время их походов в Равенну и Рим. Наиболее известным примером подражания античному образцу стала *капелла в Аахене*, которая являлась частью дворцового комплекса, возведенного Карлом Великим в императорской резиденции. Капелла имела много общего с раннехристианской церковью св. Виталия в Равенне. Как и равеннский храм, она представляла собой центрическое сооружение, имеющее в основании восьмиугольник с высокой средней частью и более низким обходом. Для ее отделки и отделки дворца были вывезены колонны и облицовочные материалы из равеннского дворца Теодориха Великого, сооруженного в античных традициях. Некогда капелла славилась как одно из красивейших зданий «каролингского Возрождения». Вторым сохранившимся с тех пор центрическим сооружением является *церковь Жерминьи де Пре* близ Орлеана, принадлежавшая епископу Теодульфу, самому влиятельному представителю духовенства при дворе Карла Великого. Эта церковь в плане представляла собой квадрат с примыкающими к нему с четырех сторон апсидами; внутри она была богато декорирована роскошными мозаиками на темы Ветхого и Нового завета.

При Карле Великом и его преемниках особенно большой размах приобрело монастырское строительство, связанное с ростом могущества монастырей и их влиянием в империи. Монастырские школы готовили не только лиц духовного звания, но и кадры имперской администрации, дипломатов, ученых, историографов, писателей.

Монастырские комплексы IX в. представляли собой целые поселки с домом настоятеля, школой, госпиталем, гостиницей, кухней, пекарней, пивоварней, мельницей, конюшней, амбарами, ремесленными мастерскими, кладбищем. Их планировка, ставшая основой для всего последующего монастырского строительства, имела регулярный характер: пересекающиеся под прямым углом дороги, выложенные плитами, образовывали участки для строительства зданий, удаленность которых от монастырской церкви зависела от их функционального назначения.

Центром монастырской жизни был храм - базилика, имеющая апсиды с обеих сторон. Подобные базилики стали типичными для каролингского монастырского зодчества. В них сливались как бы несколько храмов, каждая апсида имела алтарь, посвященный своему святому. Главные входы располагались либо на западном фасаде по сторонам апсиды, либо на боковых фасадах. К трансептам пристраивали ризницу и библиотеку со скрипторием. Центром монастырской жизни являлся *клуатр* - обнесенный крытой галереей дворик с водоемом наподобие античного атриума, но расположенный у южной стены церкви. С востока к нему примыкали зал *капитула* (совет духовных лиц) и спальни монахов, с юга - трапезная, с запада - складские помещения.

Огромное значение в эпоху Карла Великого уделялось живописи в церквах. В императорском указе говорилось, что «живопись допустима в церквах для того, чтобы каждый неграмотный мог прочитать на стенах то, что он не может уз-

нать из книг». Росписи располагались в традиционной для базиликального храма последовательности: над аркадами центрального нефа, на триумфальной арке и в центральной апсиде.

Но IX век был временем расцвета и светской монументальной живописи. В этот период были созданы целые циклы исторических фресок, покрывавших стены королевских дворцов. В старинных рукописях содержится свидетельство о том, что в Ингельсхейме, резиденции Людовика Благочестивого, сына Карла Великого, на стенах его апартаментов были изображены подвиги Кира, Александра Македонского, каролингских королей, деяния римских императоров. Во дворце епископа Теодульфа в Жерминьи де Пре были представлены аллегории времен года, наук, искусств.

Карл несомненно был личностью выдающейся, властелином, понимавшим необходимость просвещения. В школе, основанной им, дети вельмож учились вместе с его детьми поэзии, риторике, диалектике, астрономии. Сам Карл тоже посещал классы, он владел латинским и греческим языками. Как свидетельствует его современник и биограф, историк и зодчий Эйнгард. Карл страстно желал научиться писать и для этого «возил с собой на постели под подушкой дощечки и листки, чтобы в свободное время приучить руку выводить буквы. Но мало имел успеха труд, начатый не в свое время, слишком поздно».

В империи Каролингов созданию книг, как религиозных, так и светского содержания, придавалось очень большое значение. Благодаря использованию единообразного упрощенного шрифта - *каролингского минускула* - книга была доступной для чтения. В оформлении рукописи декоративный принцип сочетался с иллюстративным. Орнаментированный декор на полях, огромные инициалы перестали быть единственным украшением книги. Иллюстрации, почти совершенно отсутствующие в рукописях меровингской Франции, вновь начали украшать книги, воспроизводя раннехристианские и византийские образцы. Книги по-прежнему создавались в монастырских скрипториях, и в связи с возросшим спросом на них в империи было образовано несколько крупных центров изготовления манускриптов. В каждом центре сложились свои художественные приемы.



Евангелист Матфей. Евангелие Эбо. Библиотека. Эперне

Отличительной особенностью книг *придворной школы* Карла Великого являлась пурпурная окраска страниц, наличие орнамента, роскошные иллюстрации с обилием золота. Иллюстрации ограничивались почти исключительно изображением евангелистов - величавых мужей в античных тогах с книгой и пером в руках. Торжественно восседая на троне, на фоне античных строений, они либо демонстрировали открытую книгу Священного Писания, либо, подняв руку, произносили проповедь. Над их головами, в нише арки, помещались символы - ангел, лев, телец, орел (см. цв. вкл.).

Придворная школа Карла Великого носила также название «*школа Годескалъка*», или «*школа рукописи Ады*», по условному наименованию важнейших рукописей, созданных здесь.



Страница Утрехтской псалтыри. Фрагмент. Библиотека университета. Утрехт

Для *Реймсской школы* были характерны, прежде всего, простота декоративного оформления листа и свободное размещение фигур в пространстве. В иллюстрациях не было ни ниш, ни орнамента, ни пышной архитектуры. Графическая манера исполнения предполагала передачу движения, естественного динамичного перемещения фигуры в пространстве. Живописное пятно, преобладающее над контуром в «школе рукописи Ады», в Реймсской школе почти вытеснилось беспокойной, вибрирующей линией. Самым выдающимся памятником каролингской миниатюры, занимающим особое место среди рукописей Реймсской школы, явилась Утрехтская псалтырь, вызвавшая огромное число подражаний, особенно в Англии. Утрехтская псалтырь - рукопись, не содержащая живописных миниатюр. Ее иллюстрации представляют собой перьевые беглые рисунки без рамок, прямо на страницах с текстом, сделанные коричневой тушью. Причем, поскольку псалмы и молитвы не имеют связного сюжета, художник иллюстрировал отдельные слова, понятия, метафоры, вызвавшие у него ту или иную ассоциацию. Такая буквальная интерпретация текста обусловила наличие в религиозной книге массы бытовых светских мотивов. Так, например, слово «сон» в тексте сопровождалось изображением трех кроватей со спящими людьми, фраза «Я был как тягловое животное» - изображением кобылы с жеребенком. При всей беглости рисунка и едва намеченных штрихами холмов, деревьев, пещер художник на редкость точно передает детали: отдернутую занавеску в маленьком домике, приоткрытую дверь храма, спадающие мягкими складками, словно невесомые, одеяния ангела.

Самое поразительное в иллюстрациях Утрехтской псалтыри - их необычайная динамика и передача малейших оттенков настроения. Словно подхваченные ветром, несутся, едва касаясь земли, воины, путники, ангелы; с нетерпением скачут вокруг охотников собаки; взмывают в небо соколы; готовы сорваться в полет разгоряченные резвые скакуны.

В *Турской школе* впервые в книжной миниатюре стали создаваться повествовательные иллюстративные циклы, занимавшие ранее скромное место на полях или внутри инициала. Наряду с иллюстрациями из Ветхого и Нового завета в рукописях Турской школы встречались изображения каролингских монархов. Лишенные какого-либо портретного сходства, величественные и отрешенные, они являлись своеобразным символом королевской власти. В Библии Карла Лысого и в Евангелии Лотаря, самых замечательных памятниках Турской школы, представлены миниатюры, на которых изображены эти властелины.

Миниатюра из Библии Карла Лысого представляет сцену поднесения королю изготовленной для него рукописи. Кроме ценного исторического свидетельства о

том времени, миниатюра служит примером перехода к принципиально новому построению композиции, ставшему основным в изобразительном искусстве средневековья. Во-первых, фигура короля, помещенная на втором плане, значительно больше остальных - таким способом выражена идея иерархии, ставшая определяющей как в светском, так и в религиозном искусстве средневековья. Во-вторых, монахи (фигуры первого плана) расположены ниже короля и его телохранителей (фигуры второго плана) и при ракурсе сверху должны были быть показаны укороченными, чего в миниатюре нет. Такое нарушение пространственной среды и размещение различных пространственных планов не друг за другом, а друг над другом стало второй стилевой особенностью средневекового изобразительного искусства. Каролингская культура оказалась недолговечной. Громадное государство Карла Великого могло держаться лишь благодаря его силе и энергии. Сын его и преемник Людовик Благочестивый не отличался ни талантом, ни волей отца, что замечательно отражено в эпосах «Коронование Людовика» и «Нимская телега». После его смерти началась «война трех братьев», закончившаяся разделом монархии Карла. В 40-х годах IX в. империя Каролингов перестала существовать.

РОМАНСКАЯ КУЛЬТУРА

В истории континентальной Европы X век был веком разрухи и буквально апокалиптических бедствий: войн, голода, эпидемий.

Еще с середины IX столетия началось вторжение норманнов, двигавшихся морским путем из Скандинавии и опустошивших сначала северные, а затем и южные страны. Со стороны Средиземного моря делали набеги арабы. Самое могущественное государство - империя франков - распалось. Культурная жизнь Европы замерла.

Начало второго тысячелетия явилось важным рубежом во всех областях европейской жизни. Вторжением норманнов в Англию завершилась волна миграций. Государства, возникшие на развалинах Священной Римской империи Карла Великого, несмотря на крайнюю политическую раздробленность, оказались более стабильными. Внутри стран закончилось разделение сословий, наметилось оживление культурной жизни. Искусство, получившее в дальнейшем название ***романского***, развивалось на территории от Испании до Польши, включая Италию на юге, Великобританию и Скандинавские страны на севере. Термин «романское искусство», «романский стиль» (от лат. *romanus* - римский) возник в начале XIX в., когда художники-романтики, открыв для себя искусство раннего средневековья, заметили, что архитектура этой эпохи внешне напоминает древнеримскую.

Исторически оно соответствовало периоду *феодализма*. Желая иметь надежную армию, короли как награду за службу раздавали своим верным воинам земельные наделы, которые назывались на германский лад *леном (займом)* или *феодом*, что и дало наименование сложившемуся в IX-XI вв. общественному строю. 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, чтобы стать воином. Юноша благородного происхождения, прежде чем сделаться рыцарем, 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 получал панцирь, шлем и копье. Ночь перед посвящением будущий рыцарь проводил в

церкви в молитве, а его меч, положенный на алтарь, получал благословение духовного лица. Это означало, что рыцарь являлся защитником церкви и христианской веры. Рыцари должны были также оказывать покровительство вдовам, сиротам, паломникам. Но вместо этого они постоянно враждовали между собой, совершали набеги и грабили.

Бесконечные распри рыцарей при почти не прекращающихся войнах обусловили появление укрепленных замков. Европа буквально покрылась замками. Несмотря на свое сугубо утилитарное назначение, замок стал символом власти сеньора над окрестными землями, а также культурным символом эпохи. Обычно замок строили на естественной возвышенности, и он доминировал над окрестностью, либо на островах широких рек и озер. Замок являлся одновременно и жилищем феодала, и крепостью, поэтому большое внимание уделялось стенам. Толщиной они были в несколько метров, их окружали глубокие рвы, заполненные водой. Единственным входом в замок служили ворота через башню, от которой через ров наводили подъемный мост. Но даже если авангард наступающих перескакивал через мост, в узком проходе башни опускалась массивная решетка. Стены замка увенчивались зубцами, позади которых был деревянный настил, и защитники оттуда стреляли по врагу или же сбрасывали камни, или выливали кипящую смолу, нечистоты - все, что оказывалось под рукой. Со временем башни стали делать круглыми, чтобы увеличить радиус обстрела, а в верхней части помещали особые нависающие галерейки с люками в полу. В центре двора возводилась каменная башня - *донжон* - последнее убежище в случае осады. Обычно это была трех-четырехэтажная башня, весьма уродливая, с очень толстыми стенами и узенькими, редко расположенными окнами. В XII в. рядом с донжоном стали строить дом, возле него капеллу, погреба, кухню, конюшни. К внутреннему двору примыкал более широкий двор с мельницей, пекарней, ремесленными мастерскими. Во время осады замок служил убежищем для окрестных жителей. Таким был один из величественных и мощных замков Франции - *замок Пьерфон* к северу от Парижа.

При общем сходстве планировки и укрепления феодальных замков существовали некоторые региональные различия. К примеру, архитектура Испании несла на себе отпечаток реконкисты - освободительных религиозных войн с маврами. Почти все строения - монастыри, города, замки - имели характер крепостей и возводились на вершинах обрывистых скал. Особенно много таких строений было в Кастилии, даже получившей свое название от испанского слова Castillo - крепость. Самым большим и величественным из романских замков Кастилии является построенный на крутой скале в Сеговии королевский *дворец Алькасар*, окруженный толстыми стенами, вырастающими прямо из скалы, с множеством башен. В Англии замок представлял собой тип укреплений, где рвы и палисады вокруг лагеря лучников сочетались с донжоном. Это было двухэтажное здание кубической формы, первоначально деревянное. Внизу располагались складские помещения, наверху жилые комнаты и холл. С 1077 г. при постройке *лондонского Тауэра* башни стали строить каменными. В состав крепости помимо знаменитой Белой башни, которая играла в нем роль донжона, была включена капелла, перекрытая цилиндрическим сводом. В XII в. стал господствовать башнеобразный донжон, прямоугольный или многоугольный в плане.

Таким образом, устройство жилища феодала диктовалось прежде всего необходимостью обороны, а не стремлением к комфорту и красоте. Поэтому в течение долгих лет основную массу художественных произведений составляли предметы ***прикладного искусства***. Стены жилых и парадных помещений украшались только тканными коврами - *шпалерами*, предназначавшимися также для



Замок Пьерфон. Франция

утепления каменных стен. Росписи встречались лишь в капеллах, скульптура служила для украшения надгробий.

Со временем неподалеку от замков возникали города. Нередко новый город вырастал на основе древнеримского поселения (это считалось признаком его благородного происхождения) и развивался, приспосабливаясь к потребностям нового общества, целью которого было укрепление свободы путем накопления богатства, полученного не с помощью войн и грабежей, а своим трудом. Стремление к богатству не считалось более грехом, недозволенным стяжательством, оно являлось божественным воздаянием на земле за труд в ожидании награды на небе. Город как совокупность производителей выступал в качестве центра, где труд отдельных людей превращался в общее дело.



Тауэр. Белая башня. Лондон

Первоначально поселение, возникшее стихийно, группировалось вокруг монастыря или рыночной площади. Жилые дома росли вверх, нависая над узкими улочками. Городские стены укреплялись так же, как и замки, - запиравшимися на ночь воротами. Иногда вокруг стен делали еще и ров, наполненный водой, через который перебра-

сывали мост с башнями перед ним, где постоянно находилась стража и таможенная застава.

С XII в., когда началось массовое возведение городов, характерной становится регулярная планировка. План определяли проведенные под прямым углом центральные магистрали, на пересечении которых размещался жизненный центр города - рыночная площадь с церковью. Вокруг располагались резиденция епископа и различные общественные здания: крытый рынок, биржа, таможня, суд, больница. В обязанность епископа и коммунальных властей входило устройство хлебопекарной печи, кузнечного горна, установление городских весов. Позднее, в результате коммунальных революций, волной прокатившихся в XII в. по всей Европе, во многих местах возникло городское самоуправление - муниципалитет, который располагался в ратуше.

Городская ратуша - это большой каменный двух-трехэтажный дом. Нижний этаж открывался на площадь просторной галереей, где совершались различные торговые операции, а в случае непогоды размещались купцы со своим товаром. Во втором этаже находились парадные залы, где проходили заседания городского совета, а иногда и судебные разбирательства; в третьем - подсобные помещения. Над ратушей возводилась сторожевая башня - гордость средневековой республики, символ ее независимости и свободы.

Дома, образующие узкие кривые улочки, заселялись людьми, как правило, одной профессии, так что в средневековых городах существовали улицы столяров, оружейников, ткачей, золотых дел мастеров, аптекарей, булочников.

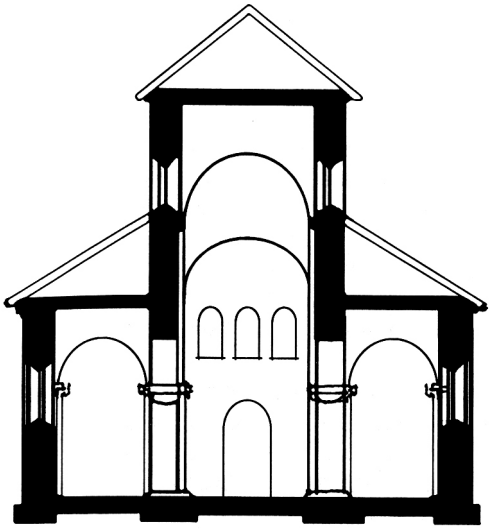
Большинство городских жилых построек XI-XII вв. были деревянными или глинобитными; лишь церкви, епископские и королевские дворцы, здание коммунального управления и жилища феодалов возводились из камня и украшались резьбой. В отличие от античных, дома средневекового города имели два-три этажа и окнами выходили прямо на улицу. Внизу находились лавки, сараи, конюшни, во втором этаже - жилые комнаты, под высоким щипцом кровли устраивали склад.

Центром романского города и наиболее совершенным воплощением романского представления о мироздании был *кафедральный городской собор*.

Собор строили с расчетом вместить в него все население города. При этом романские зодчие должны были решить три важнейшие проблемы: сохранить в плане базилику, наиболее полно отражающую идею крестного пути Иисуса Христа и спасения через искупление, решить проблему каменного перекрытия и на ее основе установить соотношение пространства и объема здания. Использование для перекрытия нефов крестовых сводов, позволивших увеличить объем базилики, но и потребовавших более мощных опор для распределения нагрузок, обусловило появление толстых стен с небольшим количеством узких проемов и массивных столбов центрального нефа.

Чтобы привести крестовые своды центрального нефа в соответствие с крестовыми сводами боковых, зодчие применяли так называемую связанную систему, сущность которой заключалась в том, что на каждый травий[1] центрального нефа приходилось два боковых пролета. Составившая основу перекрытия романского храма *полуциркульная арка* стала как бы лейтмотивом романского архитектурного стиля: она завершала входной портал, повторялась в арках нефов, в очертаниях сводов, оконных проемах.

[1] *Травий* - пространственная ячейка нефа под одним крестовым сводом, ограниченная четырьмя опорами.



Романский храм. Разрез

По-новому в романских храмах стала решаться проблема освещения. Тяжелая поступь опорных столбов центрального нефа, тонувшего в полумраке, в предалтарной части прерывалась «рукавами» трансепта, которые завершались великолепными оконными проемами - «розами» с цветными стекольными вставками - *витражами*. Сосредоточение света в восточной части храма, льющегося из окон апсид, трансепта и тибурия, зримо воплощало идею единоборства косной материи и божественного света, а также обозначало границу между небесной и земной сферами, между мирянами и клиром.

Росписи сохранились лишь в редких храмах, но известно, что в романскую эпоху живописи придавали гораздо больше значения, чем раньше: она располагалась не только на стенах и в апсиде, но захватывала своды, крипту, деревянную скульптуру, украшавшую стенки хора, и даже окна, где появились цветные витражи.

Существовали две техники витражной росписи. Роспись *гризайль* проводилась черной и серой краской по бесцветному стеклу зеленоватого дымчатого тона, создавая иллюзию рельефов. Второй способ представлял собою сюжетную роспись *по наборному цветному стеклу*. Варили стекло в специальных печах, затем

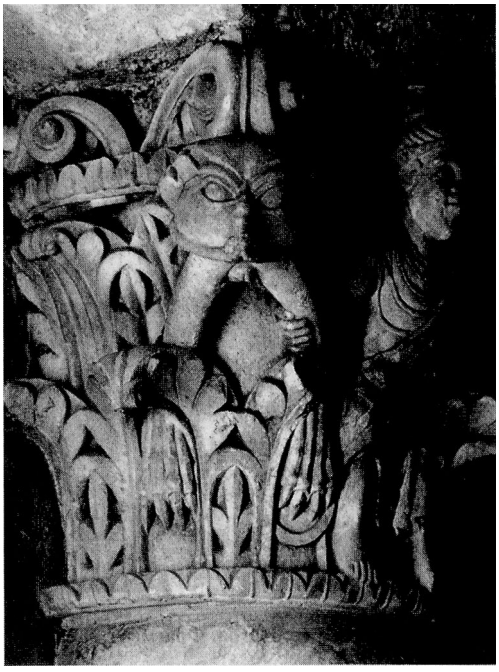


Часовня Иоанна Евангелиста. Тауэр. Лондон

резали в соответствии с подготовленным рисунком и набирали на специальных шаблонах, после чего покрывали по цветному фону росписью.

Элементы будущего витража скреплялись между собой свинцовыми перемычками. Витражи, слепые и почти бесцветные снаружи, ошеломляли изнутри, когда солнечные лучи, проникая сквозь цветные стекла, придавали каждой краске наибольшую звучность.

Важной особенностью романского собора стало появление *скульптурного каменного декора*, а именно - *барельефа*. С этого времени стал постепенно исчезать былой контраст между скромным внешним видом зданий и роскошной внутренней отделкой. Рельефы начали также быстро заполнять архивольты[1] и тимпаны[2] порталов. Форма капители развивала византийский тип, представляющий собой пересечение куба и шара, и не имела аналогов во всей истории архитектуры: она была покрыта либо стилизованным растительным орнаментом, либо изображениями животных, чудовищ, птиц, либо целых эпизодов из Священного Писания, легенд о святых, литературных произведений. Боязнь пустот стала характерной чертой романских рельефов. И здесь нужно особо сказать о сюжетах романского искусства.



Рельеф базилики Сен-Сернен. Фрагмент. Тулуза

Особенность каменного декора романской капители состояла прежде всего в изображении нечистой силы. Искусство дороманского Запада, а уж тем более изысканное, рафинированное византийское не знало изображений черта. В византийских и каролингских произведениях сатана представал либо в виде связанного пленника, либо черного херувима. Романский же черт приобрел фантастический и отталкивающий облик.

Чаще всего это волосатое существо с оскаленной мордой зверя и когтистыми лапами появлялось всюду и вмешивалось во все земные дела. Черт стоял за спиной Иуды, толкая его сначала на предательство, а затем на самоубийство. Черти соблазняли юношу женскими чарами, покупали за деньги и почести душу честолюбивого монаха, искушали святых. Когда же умирал грешник, черт караулил у смертного одра и хватал своими цепкими лапами выходящую с последним дыханием маленькую нагую душу. Торжествуя, он тащил ее в ад.

Исчадиям ада противостояли ангелы, вступающие в борьбу за душу, причем исход) сражения ангелов и дьяволов во многом зависел от соотношения добра и зла в самой душе. В этом заключалось ключевое различие нравственной стороны культуры средних веков и античности, где человек был жертвой слепого рока, не могущего повлиять на свою судьбу.

[1] *Архивольт* - обрамление арочного проема, выделяющее дугу арки из плоскости стены.
[2] *Тимпан* - плоскость между проемом арки и лежащим на нем антаблементом.



Рельеф собора св. Петра. Фрагмент. Женева

Сюжеты и образы нерелигиозного происхождения, но имеющие символическое значение, также занимали значительное место в украшении капителей.

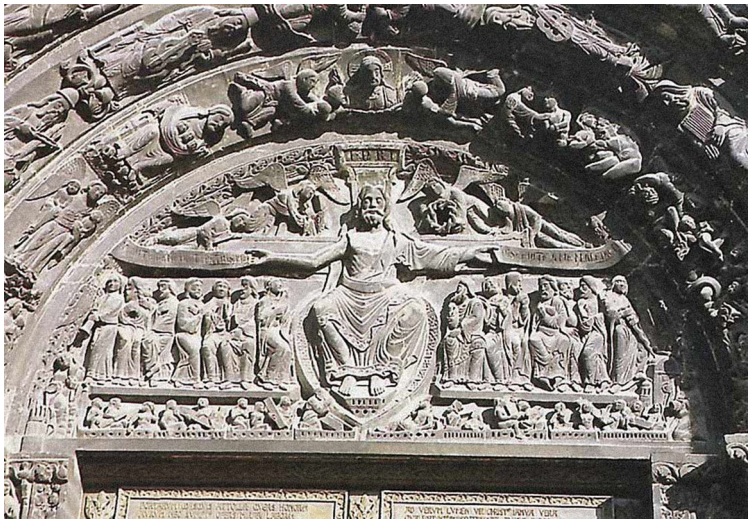
Сирена, губящая своим пением моряков, символизировала мирские соблазны, химеры - человеческие пороки. Пеликан, питающий детей собственной кровью, олицетворял Христа, принесшего себя в жертву ради людей. Львица, склоняющаяся над мертвыми детенышами и вызывающая их через три дня к жизни - рычанием, символизировала Бога Отца, воскресившего Сына - Иисуса Христа на третий день.

Созданные народной фантазией образы многоглавых тварей, зверей с раздвоенными телами, людей с собачьими головами, карликов, обезьян и лягушек, родственные образам из распространенных в народе басен, сказок и легенд, составляли третью группу сюжетных композиций. Это пристрастие к чудесному весьма характерно для романского искусства.

С появлением причудливого декора сместился акцент в самом характере изобразительного искусства. Оставаясь «Библией для неграмотных», оно должно было не только наставлять в вере, но и устрашать отступников. Поэтому главное внимание уделялось изображению страданий, через которые, как через очищающий огонь, предстоит пройти душе. С необычайной живостью и эмоциональным накалом создавались картины бедствий и страдания: на страдания обречены изгнанные из рая Адам и Ева; на страдания обречен Каин, убивающий Авеля; на глазах обезумевших от горя матерей воины царя Ирода истребляли младенцев; изуверским мучениям подвергали язычники бесчисленных святых; в языках адского пламени корчились грешники; сам Иисус Христос проходил через страдания и смерть.

Культ страдания был призван примирить людей со всеми тяготами жизни и дать им надежду на будущую райскую жизнь. В то же время большую роль в иконографической программе играли апокалиптические темы. Соответствующие изображения на витражах и порталах разграничивали два мира - грешный, мирской, и священный. Страшный суд связывал их между собой, соединяя прошлое, настоящее, будущее и утверждая вечное. Позднее место рая и ада в произведениях изобразительного искусства и архитектуры было строго обусловлено: правая сторона считалась благостной, поэтому справа находился рай, а левая сторона -проклятая, здесь располагался ад.

Главной особенностью романского изобразительного искусства, формирующегося и развивающегося в рамках единого для всех народов Европы христианского мировоззрения, являлся его глубоко мистический, религиозный характер, поскольку в основе этого мировоззрения лежало представление о том, что земное Существование ничтожно по сравнению с вечной загробной жизнью, мир полон



Страшный суд на тимпане портала церкви Сен-Дени. Париж

зла и губительных соблазнов, красота материального мира обманчива и преходяща, тело - лишь оковы бессмертной души. В средние века был даже выдвинут тезис о телесном уродстве Христа. На смену античному идеалу и преклонению перед красотой человеческого тела пришла идеализация духовного начала, что и обусловило появление нарочито деформированных, непропорциональных, аскетически бесплотных фигур романских статуй. Вместе с тем именно в романском искусстве проявились художественные традиции народного творчества: декоративность, безудержная фантазия в сочетании с грубоватым народным юмором, особенно в изображении второстепенных с точки зрения теологического замысла персонажей и эпизодов, передаваемых с удивительной натуралистичностью.



Рельеф тимпана базилики Сен-Сернен. Фрагмент. Тулуза

Несмотря на формирование в романскую эпоху общеевропейского архитектурного стиля, для которого типичными были мотив полукруглой арки, базиликальный тип храма, массивные стены и башни с шатровым завершением, сложилось множество региональных художественных школ, различия которых весьма значительны.

Во Франции на облик храмов решающее влияние оказало паломничество. С XI столетия паломничество приобрело особое значение в жизни феодальной Европы и достигло небывалого размаха. На это был ряд причин. Голод и нищета, надежда на свершение чуда и религиозная экзальтация заставляли людей той эпохи поклоняться

святым местам. Но не одно благочестие вынуждало отправляться в дальний путь. Беглые крестьяне, путешествующие со своими товарами купцы, ремесленники, строители и живописцы вливались в поток паломников. Концентрация земель в руках крупных феодалов привела к разорению среднего и мелкого дворянства и появлению на дорогах Европы все возраставшей массы рыцарей.

Разграбление Константинополя в 1204 г. крестоносцами, отправившимися в четвертый крестовый поход на Иерусалим, но не дошедшими по назначению, привело к тому, что из Византии помимо драгоценной утвари, тканей, икон, эмали во множестве вывозились чудотворные мощи святых. Это была настоящая «мощевая» лихорадка. Останки святых расчленяли и продавали по частям. Храмы наполнились огромным количеством таких святынь. Для их хранения строили капеллы, возводили гробницы, делали драгоценные раки и роскошные ковчеги. Паломничество к приобретенным святыням и возникновение так называемых *паломнических церквей* стало приметой времени.

Наибольшее количество паломнических церквей, прозванных за их суровое величие «крепостями Господними», сосредоточилось к югу от Луары и сделалось особым явлением французского романского зодчества, поскольку в XП-XШ вв. именно здесь проходили дороги в три главных центра паломничества - в Палестину, Рим и Северную Испанию, куда верующие стремились, чтобы поклониться святыням, связанным с именами первых христианских мучеников.

Культ реликвий повлек за собой изменения восточной части церкви в целом: хор значительно подняли над общим уровнем пола, чтобы открыть доступ в крипту; вокруг центрального алтаря стали делать полукольцевой обход, который обрамляли маленькими капеллами с алтарями, образующими *венец капелл*. Такое устройство храма позволяло посетителям, не нарушая богослужения, пройти через боковые нефы и в обход посетить все капеллы, где хранились реликвии. Снаружи восточная часть храма приобрела пирамидальный вид; над невысокими капеллами выступала стена обхода, над ней возвышалась главная апсида с примыкающим к ней трансептом, и все эти нарастающие объемы увенчивались высокой башней на перекрестье нефа и трансепта. С запада вход обрамляли две симметрично расположенные башни. Таковы церкви *Сен-Северен* в Тулузе, *Сен-Мадлен* в Везеле, *Сен-Лазар* в Отене.

Немецкая архитектура тесно была связана с каролингской. В 962 г. король саксонской династии Оттон I по примеру Карла Великого короновался в Риме императорской короной, положив начало «Священной Римской империи германской нации». Подъем империи при Отгонах сопровождался бурным строительством.

В церковном зодчестве господствовала трехнефная базилика с высоким центральным нефом и более низкими боковыми, с апсидами, а иногда и трансептами на восточной и западной сторонах, с башнями на средокрестиях и фасадах. Подобного типа постройкой стала *церковь Сант-Михаэль* в Хильдесхейме. Церковь имеет двустороннюю ориентацию, симметрично расположенные трансепты и башни, порталы и окна. На востоке храм завершали три апсиды, в западной части - крипта и хор с обходом.

Феодальные усобицы, изнурительная и бесплодная борьба императоров с папством за главенство в Европе способствовали децентрализации страны и образованию обособленных княжеств, развитие которых протекало крайне неравномерно. Новый этап в истории немецкой архитектуры начался строительством монументальных храмов в имперских городах на Рейне. Возведенные в XI-XII вв. соборы в Шпейере, Майнце и Вормсе принадлежат к числу самых величественных и монументальных храмов романского стиля. Все они представляют собой



Церковь аббатства Мария Лаах. Германия

длинные, строгих геометрических форм здания с толстыми гладкими стенами и узкими окнами. Симметрично расположенные с запада и востока трансепты фланкированы башнями со шлемовидным завершением. Такие же массивные приземистые граненые башни отмечают оба средокрестья. При этом, несмотря на внешнее сходство с постройками оттоновского времени, различие между этими знаменитыми «имперскими» соборами и церквами, возведенными в монастырях «Священной Римской империи германской нации», очень велико. Заключается оно не столько в грандиозности размеров, сколько в новизне конструкции, при которой плоские деревянные перекрытия центральных нефов были заменены крестовыми каменными сводами.

По типу прирейнских городских соборов были построены и монастырские храмы. Особое место в немецкой архитектуре заняла *церковь аббатства Мария Лаах*, справедливо считающаяся классическим зданием немецкой романики, поскольку вобрала основные принципы немецкого храмового зодчества романской эпохи. Церковь представляла собой трехнефную базилику двусторонней ориентации, вход в которую с обеих сторон предварял атриум. Западный хор далеко выступал вперед. Восточная часть завершалась полуцилиндром апсиды. Дополняли картину мощные башни над средокрестием. Наружный облик здания определили геометризованные объемы, покрытые скупым декором; внутреннее пространство полностью перекрывали крестовые своды. Сходный характер имела архитектура кёльнских церквей, отличающихся лишь трехлепестковым завершением хора: кроме восточной апсиды, завершающей центральный Неф, пристраивали еще две на концах трансепта. Замечательным примером подобного типа здания служит *церковь Апостолов* в Кёльне, сходная по своему облику с соборами других рейнских городов.

Совершенно иначе выглядели романские храмы Италии, сосредоточенные на севере страны, в Ломбардии, наиболее тесно соприкасавшейся с культурой евро-

пейских стран, тем более что через нее проходили пути направлявшихся в Рим паломников. Первым и наиболее типичным образцом романской культовой архитектуры в Италии можно считать *базилику Сант-Амброджо* в Милане с обширным прямоугольным атриумом, равным по площади самой церкви. Фасад церкви оформлен двумя рядами глубоких арочных галерей, придающих стене легкий воздушный характер. Мотив галереи, состоящей из ряда полуциркульных арок, особенно характерен для романских храмов и в Тоскане, области в средней Италии.

Из сохранившихся здесь сооружений романского стиля прежде всего привлекает внимание знаменитый *собор в Пизе* (XII в.), являющийся лишь частью обширного сложного монументального комплекса, включающего в себя также кампанилу, баптистерий и кладбище и выражающего весь круг человеческого бытия - от рождения до смерти. Фасад большого пятинефного собора с очень высоким средним нефом украшен расположенными в несколько ярусов изящными аркадами, которые повторяются в украшении баптистерия-ротонды и опоясывают в несколько рядов цилиндрический объем кампанилы - «Падающей башни». Беломраморный собор не имеет на фасадах скульптуры, зато украшен вставками цветного мрамора.

Таким же изящным геометрическим узором украшены фасад и интерьер воспетой Данте *церкви Сан-Миньято аль Монте* во Флоренции и находящийся там же баптистерий. Облицовка стен соборов тонкими мраморными полосами зеленого, розового, серого, черного цвета, тщательно подогнанными друг к другу и отшлифованными, являлась характерной чертой декоративного убранства романских храмов Тосканы, получившего название *инкрустационного стиля*. Романские храмы Италии с их праздничными фасадами и обилием форм, близких к античной классике, лишены крепостной суровости, присущей большинству строений романского стиля.



Церковь Сан-Миньято аль Монте. Флоренция

Наиболее значительная постройка средневековой **Испании** - *собор Сант-Яго де Компостела* в Галисии, желанная цель бесчисленных пилигримов, - полностью повторял тип паломнической церкви, сложившейся во Франции. В Сеговии планировка церквей была усложнена сооружением открытых арочных галереи, наподобие клуатра, служивших светским целям: они использовались как крытые рынки или место для собраний горожан. Наряду с базиликальными храмами встречались и центрические постройки, характерным образцом которых служит двенадцатигранная *церковь Вера Крус* в Сеговии - плоско перекрытое низкое здание с поднятой центральной частью и глухими стенами, прорезанными сверху редкими окнами. По мере продвижения к югу сказывалось влияние восточной арабской архитектуры, и особенность собора в Саламанке проявилась в последовательном применении стрельчатых арок и ребристом куполе над средокрестием.

Специфической особенностью храмовых построек **Англии**, в целом повторяющих устройство французских, было соединение в одном здании типов монастырского и приходского храмов. Но планы английских соборов тяготели к прямоугольным очертаниям, и хор с обходом получил распространение не всюду. С целью же обеспечения достаточного места для прихожан и многочисленного клира увеличили протяженность нефов, хора и трансепта. Узкие трехнефные здания, такие как *собор св. Павла* в Лондоне, достигали длины более 170 м. В связи с этим особую роль приобрела башня над средокрестием, призванная уравновесить сильно разметнувшееся в стороны здание. Башни составляли излюбленный элемент английской архитектуры, служа высотной доминантой местности.

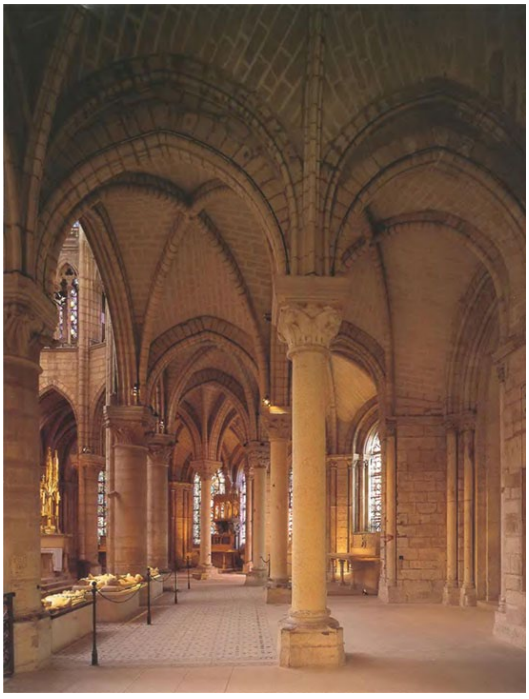
Помимо рыцарского замка и кафедрального городского собора к основным типам архитектурных сооружений в романскую эпоху относился и *монастырский ансамбль*. Романский стиль называют даже *монастырским стилем*. Но по своей планировке монастыри романского периода мало чем отличались от монастырей «каролингского возрождения». Как и прежде, центром их было здание церкви с клуатром.

ГОТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

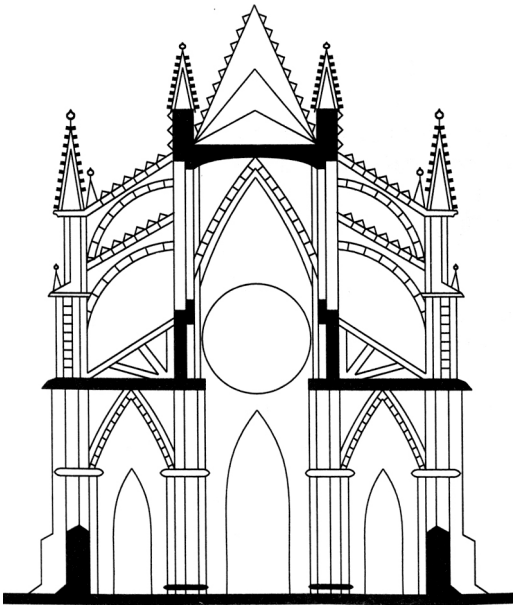
Между романским стилем и готикой нет четкой хронологической границы. Готика явилась высшей ступенью средневекового искусства и первым в истории общеевропейским художественным стилем. «Французской манерой», «застывшей в камне музыкой» называли этот стиль французы; «маниера готика» - презрительно окрестили его итальянцы, намекая на варварское племя готов, в III—V вв. вторгавшихся в пределы Римской империи, хотя к моменту возникновения готического стиля о них в Европе почти забыли.

Родиной готического стиля считается Франция, а его основой - церковное (зодчество. В 1137 г. Сугерий, настоятель монастыря Сен-Дени, начал перестройку церкви аббатства, служившего со времен Меровингов усыпальницей королей, в связи с необходимостью увеличения ее внутреннего пространства. Для облегчения сводов и уменьшения нагрузки на стены в обходе и капеллах строители возводили каркасные арки - нервюры (от фр. *nervur* - ребро). Эта конструкция представляет собой две выступающие, диагонально пересекающиеся арки и четыре боковые.

Вместо доминировавшей раньше полуциркульной стали применять стрельчатую арку, которая позволяла перекрывать любой в плане пролет. Применение нервюрного стрельчатого свода позволило предельно облегчить стены и почти



Нервюрные перекрытия церкви Сен-Дени. Париж



Готический храм. Разрез

вытеснить их, заменив высокими окнами, отделенными одно от другого лишь узкими перемычками опор. По замыслу Сугерия, яркий свет в алтарной части должен был символизировать «священный свет религии». Окна капелл украсили цветными витражами, через которые солнечные лучи наполняли хор радужным мерцанием. «Все святилище залито дивным и немеркнущим светом, проникающим сквозь священные окна», - рассказывал Сугерий, описывая восточную часть храма.

Чтобы снять нагрузки со стены, боковой распор сводов «гасили» за счет выступающих из стен «лопаток» либо вынесенного за пределы стен подпорного уступчатого столба - *контрфорса*. Поскольку в готическом культовом зодчестве сохранилась базиликальная форма здания, где средний неф возвышался над боковыми, использовали специальную соединительную арку - *аркбутан*, которую перебрасывали от пяты свода главного нефа на контрфорс бокового. Таким образом, фасад расчленялся по вертикали на три части посредством контрфорсов или выступающих «лопаток», что символически соотносилось с идеей Троицы.

Такие архитектурные приемы позволили увеличить собор в высоту до 154 м, что было выше даже египетских пирамид. Стена, не являясь более несущей конструкцией, заменялась окнами с цветными вставками - витражами.

Если хор церкви аббатства Сен-Дени положил начало распространению новой конструкции сводов, то ее западный фасад стал прообразом фасадов готических соборов.

Западный фасад также членился на три части, но уже по горизонтали. Нижнюю часть составляли входные двери - *порталы*. Они оформлялись либо в виде крылец (Реймсский собор), либо как уходящая внутрь *па-*

перть (площадка перед входом в храм) - «перспективный портал» (Нотр-Дам в Париже). Над порталами во втором ярусе располагалась аркадная галерея либо три окна. Выше опять галерея, и фасад завершался либо *щипцом* (фронтоном, который не отделен от стены карнизом, а является как бы ее продолжением), либо *пинаклем* (декоративной башенкой). Пинаклями украшались также контрфорсы. По обеим сторонам из общей массы нартекса вырастали две башни. На шпиле башни, расположенной над средокрестием, помещали петуха - символ христианского бодрствования либо *фиал* (декоративное завершение в виде распустившегося крестоцвета, фигурной пирамидки).

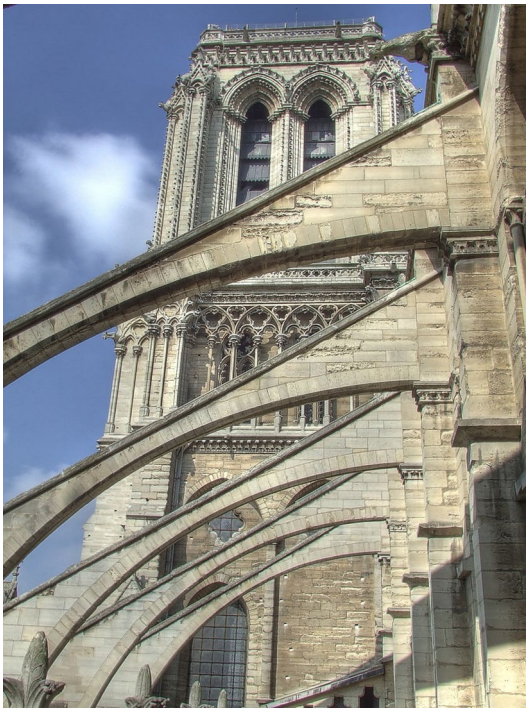
Ребра пирамидальной крыши и ребра пинаклей украшали фигурными крючками - *краббами*, или *кроссами*. Порталы и окна имели высокие остроконечные щипцы - *вимперги*.

Для оконных проемов использовали стрельчатую форму дуги, но чтобы сделать окно более красивым, применяли *горбыли* - каменные вертикальные перегородки, в верхней части переходящие в причудливый каменный узор, главным мотивом которого служили трилистник, роза, качающееся пламя.

Концы трансепта обыгрывались как самостоятельные фасады с великолепными порталами и окнами-розами.

Внутреннее пространство готического храма также членилось на три зоны: нижнюю составляла *аркада*, среднюю - *трифорий* (галерея над средними нефами, аркада которой выходит в центральный неф), верхнюю - окна.

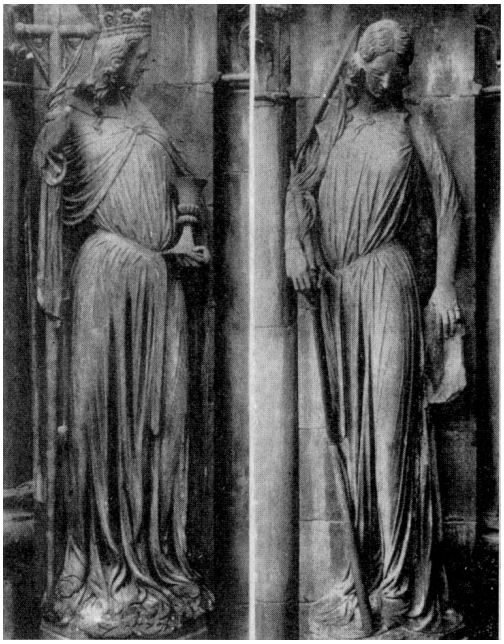
Вся конструкция готического храма, устремленная вверх, как бы выражала стремление человеческой души ввысь, к небу, к Богу. Но готический храм являлся также свое-



Аркбутаны Собора Парижской Богоматери. Париж



Собор Парижской Богоматери. Западный фасад. Париж



**Аллегории Церкви и Синагоги.
Кафедральный собор. Страсбург**

образным 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.

Большое значение придавали оформлению порталов. Боязнь пустот стала характерной чертой готических рельефов. Соборы наполняли скульптурой снаружи и изнутри. Перспективные стрельчатые порталы украшали статуями королей, святых, ангелов, ветхозаветных царей. Тимпаны богато декорировали, как и в романских храмах, но в отличие от романской малой пластики в готике произошел переход от барельефа к горельефу. Ясно обозначились три основные темы декора: Страшный суд, цикл сюжетов, посвященных Марии, и цикл, связанный со святым, которому посвящен храм, - патроном храма, или с наиболее почитаемыми святыми.

Три портала храма объединялись так называемой «*галереей королей*» - ярусом фасада, где помещали изображения библейских царей. Характерной чертой готической пластики становится S-образный изгиб фигур, чрезвычайно мягкая, пластичная линия, получившая название «готической кривой». Причем эта «готическая кривая» удивительно точно воспроизводит душевное состояние образов. Так, например, на южном портале собора в Страсбурге есть аллегорические статуи Церкви и Синагоги. S-образный силуэт Церкви с гордо откинутой головой передает уверенность и правоту; ниспадающий прямыми складками плащ придает фигуре устойчивость. В позе Синагоги отражены горечь поражения и бессилие; абрис Синагоги зыбок, сломанное копье как бы резонирует в изгибе тела, в линии левой руки, из которой выпадают скрижали Завета.

Цокольная зона, свободная в романских храмах, в готических украшена разно-образными композициями в *квадрифолиях*[1]. В Амьенском соборе, к примеру, в квадрифолиях даны аллегорические изображения месяцев. В Шартрском соборе в цоколе поместилось около ста сюжетов из жизни ремесленников, изготовивших и передавших витражи в собор.

Водосточные желобы, *гаргули*, делали в виде фигурок драконов, гномов и фантастических чудовищ.

Нововведением готической скульптуры явилась капитель с растительным орнаментом. На смену причудливым романским существам пришли мотивы местной флоры: дубовые листья, листья плюща, земляничные кустики, чертополох, виноградные лозы, плети хмеля.

[1] *Квадрифолий* - четырехлистник, представляющий собой в орнаменте крест, вписанный в квадрат.

Особое внимание уделялось скульптуре внутри соборов, которая наряду с рельефами и ажурными орнаментами раскрашивалась, производя в полумраке собора неизгладимое впечатление. Статуям поклонялись как живым, что породило множество легенд об оживающих статуях, описанных позднее в «готических романах». Созвучными каменной готической скульптуре были деревянные скульптурные композиции, ярко раскрашенные и вызолоченные, украшающие внешние стенки хора. Интерьер дополнялся ажурными, из-за сплошь покрывающей их скульптуры, живописными алтарями.

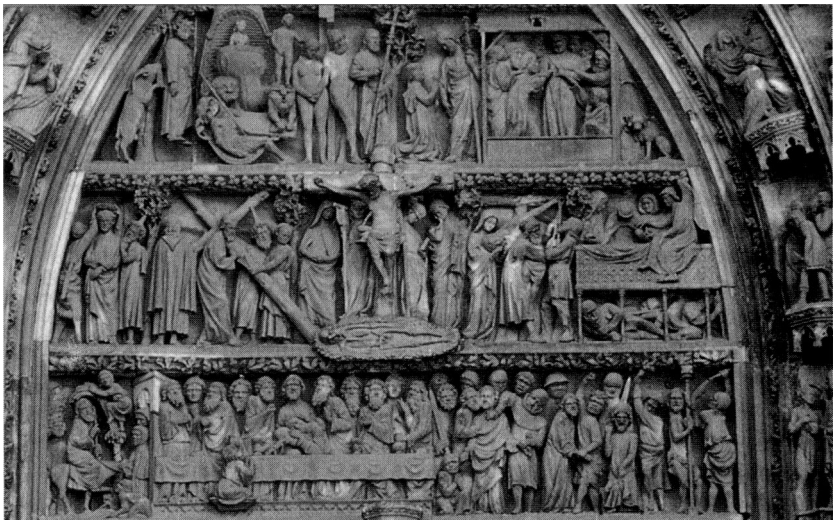
Главной составляющей готической скульптуры стала мемориальная пластика: значительное место в оформлении интерьеров соборов заняли надгробия. Они представляли собой довольно простые композиции, центром которых являлась лежащая фигура усопшего в полный рост со сложенными на груди руками.

Ведущее место в интерьере храма отводилось алтарному образу - иконе или статуе Божьей Матери - и фигурам святых, заключенным в архитектурно оформленную нишу.

Полихромная роспись стен, колонн и скульптур усиливалась красочностью развешанных вдоль нефов *шпалер-мильфлёров* (от фр. *mille fleurs* - тысяча цветов), в которых изображения фигур располагались на темном фоне, сплошь усеянном цветами.

Название шпалер связано с праздником Тела Господня, когда улицы, по которым двигалась процессия, украшали занавесями с наколотыми на них живыми цветами. Декор был заимствован средневековыми ткачами. Примером такого типа шпалер, где красный фон усеян сливающимися в кружевной узор цветами и растениями, является пленительная серия «Дама с единорогом», состоящая из шести ковров. На них по центру выступает хрупкая Дама в нарядном тяжелом платье, иногда в сопровождении служанки и всегда с единорогом и львом. Эти шпалеры были найдены в середине XIX в. в крипте кафедрального собора г. Буссака, и до сих пор их содержание остается загадкой. Является ли этот цикл аллегорией человеческих чувств, олицетворяет ли дама, нюхающая розу, - Обоняние, а музицирующая - Слух, символизируют ли лев и единорог власть и девственную чистоту, или же это геральдические животные, входящие в герб заказчика, - все эти вопросы остаются пока без ответа (см. цв. вкл.).

Место стенных росписей в готических храмах заняли витражи. По мнению аббата Сугерия, картины в окнах предназначались единственно для того, чтобы показывать простым людям, не умеющим читать Священное Писание, во что они должны верить. По разнообразию тематики витражи готического собора соперничали со скульптурой. Помимо композиций на библейские и евангельские сюжеты, отдельных фигур Христа, Марии, апостолов на них помещались эпизоды из легенд о святых, изображения исторических событий, назидательных притч, занятых работой по украшению храма ремесленников (см. цв. вкл.). Никогда ранее цвет и свет не играли такой символической роли. Считалось, что цветом готики является фиолетовый - цвет молитвы и мистического устремления души, как соединение красного цвета крови и синего цвета 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. Едва переступив порог храма, посетитель попадал в стихию радужного мерцания струящегося из окон окрашенного света, к которому добавлялись сияние свечей, блеск золота, создающие ощущение ирреальности пространства. Казалось, что церковь-корабль действительно плывет.



Рельеф с изображением Страстей Христовых. Кафедральный собор. Страсбург

Готика, как никакой другой стиль, предоставила христианской церкви новые возможности для своего утверждения. Во всех чертах готического искусства, в особенностях католического обряда виден расчет на натиск, на использование захватывающих театральных эффектов, на усиление эмоционального начала. Торжественно-театральный ход богослужения, сопровождаемый духовной музыкой, нашел эффективную поддержку в архитектурном облике храма, и вместе они достигали основной цели - привести верующих в состояние религиозного экстаза.

Вместе с тем именно в готике появилось личностное начало и черты реализма. К примеру, у подножия готической кафедры проповедника в Страсбургском соборе, украшенной статуями святых, Девы Марии, кружевными пинаклями и виноградными лозами, скульптор изобразил маленькую трогательную собачку: этот верный пес прославленного священника Гайлера всегда поджидал своего хозяина во время его длинных проповедей и нередко засыпал под монотонное звучание голоса патера, громко похрапывая при этом.

Блестящим примером индивидуализации образа и проявления мирского духа во множестве бытовых и конкретных деталей являются двенадцать статуй феодалов - основателей *собора в Наумбурге*. Здесь вряд ли можно говорить о портретности в подлинном смысле слова, ведь основатели храма умерли за сто пятьдесят лет до того, как появились их изображения. Тем не менее донаторов давно прошедших времен скульпторы изобразили как своих современников, облачив в одежды эпохи и наделив индивидуальными характеристиками: страдание написано на лице донатора Дитмара, «убитый» начертано на его щите; суровый, мужественный и хладнокровный Экехард противопоставлен безвольному Герману, изображенному юношей, потому что он умер раньше брата. Одним из самых глубоких и многогранных образов во всей немецкой готической пластике является образ Уты, супруги маркграфа Экехарда, глубоко чувствующей, трепетной и вместе с тем величественной и гордой. Индивидуальные характеристики каждого подчеркивают также мечи, щиты, украшения, движение драпировок, жесты рук.

Готический стиль держался в Европе свыше трех веков и прошел три основные стадии развития. В период зарождения и в последующее столетие он определялся как *ранняя готика* (XII-XIII вв.). В XIV в. он получил название «*лучистая готика*» от формы горбылей в окне-розе, лучами расходящихся от центра. Дальнейшее развитие стиля в XV в., характеризующееся избытком украшений, излюбленным мотивом которых стало качающееся пламя свечи, определило его новое название - «*пламенеющая готика*».



Химера. Нотр-Дам де Пари. Париж

Готический стиль зародился во Франками в исторической области Иль-де-Франс и получил дальнейшее развитие в Северной Франции, где началось интенсивное строительство городских соборов.

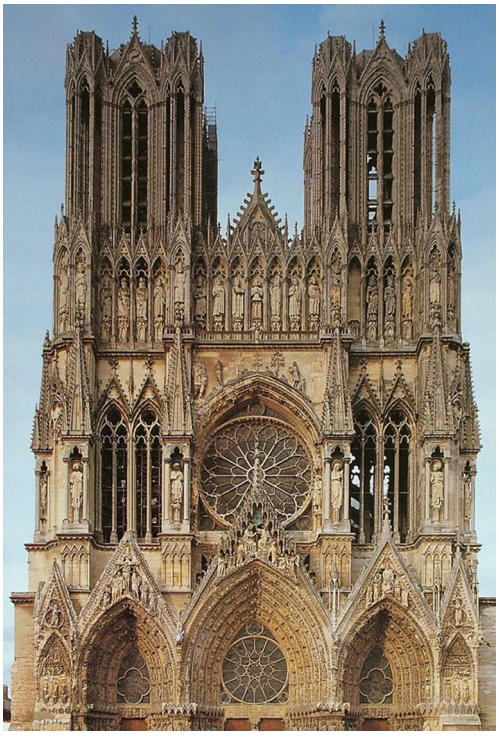
Соборы в Сен-Дени, Шартре, Лане, Суассоне служат примерами ранней готики. В них еще довольно ощутимы черты романского стиля: центральная часть фасада сохраняет тяжелую романскую стену, вертикальные линии уравновешиваются горизонтальными, башни остаются невысокими и прямоугольными, как и требуется для подвески колоколов.

Особое место среди готических соборов занял *собор Парижской Богоматери - Нотр-Дам де Пари*, призванный стать главным храмом Франции в связи с растущим значением Парижа. Это одно из самых грандиозных сооружений - пятинефная базилика, вмещающая до девяти тысяч человек. Начатое в 1163 г. с восточной части, строительство было в основном завершено в начале XIII в. Среди готических храмов Франции собор Парижской Богоматери выделяется строгим величием благодаря гармоничной уравновешенности вертикали аркад и окон горизонталями карнизов. Внизу три перспективных портала, углубленных в массу стены, подчеркивали мощь основания, тогда как в среднем ярусе окна и арки почти уничтожали стену.

Переход к «лучистой готике» обозначился перестройкой Нотр-Дам де Пари и строительством собора в Реймсе. В середине XIII-начале XIV в. в Нотр-Дам были встроены боковые капеллы между контрфорсами; увеличено число окон и их размеры; расширены рукава трансепта, слабо выступающего за внешние границы стен, и завершено оформление его южного конца почти бесплотным ажурным орнаментом. Собор Парижской Богоматери приобрел в «лучистом» стиле черты изысканного изящества.

Реймсский собор, ставший местом коронации французских монархов, называли «каменной симфонией». Масса здания, тяжелая у земли, по мере подъема становится все более легкой: массивные контрфорсы маскируются многочисленными башенками, придающими им живописный вид; скульптура оторвана от плоскости стены; башни служат лишь для того, чтобы выразить движение вверх, к небу.

Вершиной развития стиля «лучистой готики» стала *церковь Сен-Шапелъ - Святая капелла*, построенная в XIII в. при Людовике IX Святом в Париже предположительно архитектором Пьером де Монтеро. Строилась она как королевская Церковь для вывезенного из Константинополя тернового венца Христа, который,



Кафедральный собор. Реймс

по представлениям того времени, был атрибутом, указывающим на избранность королевской власти. Двухэтажная капелла должна была служить для него драгоценным хранилищем. Цокольный трехнефный этаж с нависающими сводами, имитирующими усыпанное золотыми звездами небо, с узкими боковыми проходами и множеством изящных, ярко раскрашенных в синий и красный цвета с золотыми звездами и королевскими лилиями колонн, выступал полным контрастом к высокому однонефному верхнему залу с шатром над терновым венцом алтарной части. Здесь почти отсутствуют стены: пространство между опорами свода на две трети всей высоты заполнено двухчастными витражными окнами, соединенными попарно шестилепестковыми розами, отчего пространство капеллы кажется сотканным из пурпурного цвета витражей, мерцания мозаик и бликов позолоты.

В конце XIII в. готика распространилась на все районы Франции, приобретя в различных областях специфические черты.

В Нормандии крупнейшим является *Руанский собор*, включавший много черт местной архитектуры: мощную башню - тибурий - над средокрестием, высокие тяжелые башни на растянутом западном фасаде. На юге Франции новые формы появились после жестокого подавления «альбигойской ереси», и храмы напоминали крепости с узкими высоко поднятыми окнами-бойницами и башнями.

Завершающий этап развития готики - «пламенеющая готика» (XIV-XV вв.) - характеризовался в архитектуре избытком украшений, спирально закрученными фиалами, наподобие языков пламени. Боковые нефы церквей, строившихся в этот период, часто выводились на одинаковую высоту с главным «кораблем», в результате чего весь храм приобретал вид большого и светлого зала, чему в немалой степени способствовали крайне тонкие пучки опор с веерообразно расходящимися из них нервюрами, создавая прихотливый зонтичный свод с многочисленными лучами. Наиболее ярким образцом стиля «пламенеющей готики» стал кафедральный, собор в Руане.

Искусство «пламенеющей готики» - красочное, изысканно декоративное, крайне экзальтированное: «готическая кривая» при скульптурном изображений человеческой фигуры дошла до невозможных изгибов; беспокойные складки драпировок, словно разлетающиеся от неведомого вихря, стали отличительной чертой одежды того времени, отраженной в живописи и архитектуре; появилась мода на башмаки с загнутыми вверх носами и серебряными колокольчиками. В живописи и миниатюре стали изображать страдания Христа и мучения святых с грубым натурализмом, но в стиле «пламенеющей готики» были созданы и наиболее изысканные ювелирные украшения, шпалеры, миниатюры.

На этом этапе своего развития готика, зародившаяся во владениях французских королей и дворянской знати, стала символом христианской монархии и получила также название «интернациональной, или придворной, готики». Этот стиль был тесно связан с рыцарской этикой, придворной куртуазностью и представлял собой рафинированное и аристократически-утонченное течение, но, распространившись по Европе, в каждой стране оно приобрело свою специфику.



Кафедральный собор св. Давида. Уэльс

В **Англии** равнинный ландшафт и преобладание сельскохозяйственных районов над городскими обусловили наличие растянутых зданий по всей длине и по западному фасаду; невероятно громоздкий и высокий тибурий, довлеющий над массой здания; далеко вынесенные трансепты, настолько широкие, что они делились колоннами на нефы; наличие капитула, пристроенного к южному рукаву трансепта; сосредоточение светового потока в хоре, где окна занимали все пространство между контрфорсами. Характерной чертой английской готики являлось также наличие при соборе зала капитула, который пристраивался к трансепту. Средний неф не поднимался над боковыми на большую высоту, а потому роль аркбутанов была ограниченна. Главный световой поток был сосредоточен в хоре, окна занимали все пространство между контрфорсами.

Английская готика, подобно французской, прошла три этапа в своем развитии. Ранний стиль (XII в.) - «*ланцетовидный*» (от лат. *lancea* - ланцет, нож с обоюдоострым лезвием) - получил название по нервюрам, расходящимся веером от очень тонких опор, что создавало прихотливый зонтичный свод. Поскольку он обеспечивал одинаковую высоту боковых нефов и главного «корабля», аркбутаны и контрфорсы снаружи заменялись *лопатками* - мощными вертикальными выступами, расположенными через равные промежутки на боковых стенах.

Второй этап английской готики (последняя треть XII - середина XIII вв.) называют «*украшенным стилем*» благодаря затейливому сплетению стрельчатых арок и сетчатому, звездчатому, веерообразному узору нервюр. Название позднего, «*перпендикулярного*», стиля произошло от пересечения под прямым углом горбылей в окнах, занимающих всю поверхность фасада, и узора на плоскости стены.

Сосредоточением всех трех стилей служит *церковь Вестминстерского аббатства* в Лондоне - место коронации и погребения английских королей. По своему архитектурному декору она стала воплощением так называемого перпендикулярного стиля (получившего название от пересечения под прямым углом горбылей в окнах и узора на плоскости стены) за исключением северного рукава трансепта, который строился французскими мастерами и визуально напоминает южный рукав трансепта собора Парижской Богоматери. Восьмиугольный зал капитула возведен в ланцетовидном стиле: он имеет зонтичный свод, образованный множеством нервюр, веером расходящихся от тонкого столба, расположенного по центру зала.



Церковь Вестминстерского аббатства. Лондон

Украшенный стиль проявился в декоре капеллы Генриха VII, где изящные колонны, «прижатые» к стене, тончайшими нервюрами расходятся по потолку, сплетая на его плоскости невероятный кружевной узор.

Готические соборы в **Испании** строились под влиянием мусульманской архитектуры: пространство собора раскрывалось вглубь и ввысь, как в готике, и вместе с тем вширь, как в мечети. Поэтому все испанские базилики имеют ширину, почти равную высоте нефов, едва обозначенный трансепт, одну либо две асимметричные башни и небольшие окна. Таковы соборы в Толедо, Сеговии, Саламате. Но наиболее ярким сочетанием европейской готики и арабского стиля мудехар является грандиозный пятинефный кафедральный собор в Севилье, построенный на месте мусульманской мечети. Собор имеет четыре фасада, но ни один из них не обладает той повышенно образной эмоциональностью, которая отличает западный фасад любого готического храма. Это напрямую связано с принципом бесфасадной композиции мечети.

Католической колокольней *Ла Хиральда* стал грандиозный минарет, выстроенный из розово-золотистого кирпича, декорированный двойными окнами-ахимесес, рельефным узором-плетенкой, многолопастными арками и некогда увенчанный гигантскими золочеными шарами. Арабский сахн был преобразован в клуатр, расчерченный по мусульманскому обычаю геометрическим узором желобков с журчащей по ним водой, с плоскими водоемами и апельсиновыми деревьями.

Внутри собор в предалтарной части был украшен резным орнаментом, наподобие ковра покрывающим нервюрные своды. Такой декоративный стиль, получивший название *платереск* (от исп. *platero* - ювелирный), подразумевал тонкое, подобное ювелирному изделию, кружевное плетение каменного рисунка.

Типичной особенностью испанских готических соборов стало нарушение пространственного единства за счет вынесения хора из апсиды в середину главного нефа. Это объяснялось тем, что строились церковные здания не городской общиной, как везде в Европе, а соборным капитулом, стремящимся подчеркнуть подобным образом свое могущество. От остального пространства храма хор отгораживался высокой стеной, богато декорированной скульптурой. Главная капелла с алтарным образом располагалась на месте хора и также была огорожена решеткой. Таким образом, хор и алтарь превращались в Испании как бы в небольшую церковь внутри собора. Характерным для испанских храмов является наличие *ретабло* - заалтарного образа, представляющего собой прямоугольную преграду, поделенную на ниши с многофигурными композициями на евангельские



Кафедральный собор в Севилье

сюжеты. Каждая ниша обрамлялась башенками-пинаклями, крестоцветами, краббами, свисающими словно сталактиты. С беспощадным натурализмом, свойственным испанской культуре, показывалось мученичество и страдание. Издали ретабло производит впечатление мерцающего узорчатого ковра (см. цв. вкл.).

Становление готики в **Германии** во второй половине XIII в. совпало с очередным распадом империи на ряд самостоятельных княжеств, в каждом из которых готический храм при наличии характерных для готики стрельчатых арок и нервюрных конструкций обладал своими особенностями. В Германии сложилось два основных типа храма с нервюрным сводом: базиликальный и зальный. В форме базилики строили кафедральные соборы; городские приходские и монастырские церкви были в основном зальными.

При возведении кафедральных соборов немецкие мастера следовали французской манере, предусматривающей традиционное деление внутреннего пространства храма на нефы, наличие трансепта, хора, деамбулатория, венца капелл. Так, например, кафедральный *собор Санкт-Петер в Кёльне*, построенный по образцу Амьенского, представляет собой пятинефную базилику с обширным и сильно выступающим трансептом, хором, обходом, венцом капелл и огромными стрельчатыми окнами, заполняющими почти все пространство стены. Вместе с тем не возникает сомнений в том, что собор построен немецкими зодчими, которые, ощутив в готике ее беспокойный мятущийся дух, усиливали экспрессию этого стиля за счет резких контрастов в архитектуре и декоре. Контрасты обнаруживаются в нарочитом перепаде высот: средний неф в два с половиной раза выше боковых, на разных уровнях расположены нефы и хор. В наружном облике собора контрастными представляются гладкие вертикальные выступы, как бы «вытягивающие» собор ввысь, и кружевные вимперги, пущенные «вперебежку» по выступам и венчающие порталы и стрельчатые окна на каждом ярусе. Черты национального своеобразия сказались также в появлении стрельчатых окон вме-



Кёльнский собор

сто готической розы и экзальтированной одухотворенности статуй на тимпанах порталов.

Наиболее типичным для немецкой готики является кафедральный *собор св. Лаврентия* в Нюрнберге. Собор, хотя и делится двумя рядами колонн на три нефа, не имеет трансепта и традиционной стены обхода, что при сильно вытянутом в длину хоре создает иллюзию единого световоздушного пространства. Большие алтарные окна с цветными витражами, хорошо просматриваемые от входа, вызывают ощущение, будто именно они продолжают аркаду боковых нефов, наполняя все пространство собора радужным светом и придавая ему мажорное звучание.

Приходские и монастырские церкви зального типа строились с тремя нефами, равными по ширине и высоте. Такой тип, благодаря слитности внутреннего пространства был ближе демократическому сознанию и практике нищенствующих орденов. В церквах зального типа алтарная часть была либо необычайно узкой и вытянутой, почти равняясь по длине пространству церкви, либо имела трехлепестковое завершение, образованное одинаковыми по длине и высоте хором и трансептом. Примером церкви зального типа с вытянутой апсидой может служить *Фрауенкирхе в Нюрнберге*: ее боковые нефы выведены на одинаковую высоту с главным «кораблем» и завершаются стеной с оконными проемами, в результате чего весь храм воспринимается как большой и светлый зал. Этому в немалой степени способствуют изящные колонны с расходящимися от них нервюрами и обилие высоких стрельчатых окон, расположенных на боковых стенах и в узкой апсиде, превращенной тонкими перемычками опор в залитое светом пространство. Двускатная кровля обусловила необычное для готики ступенчатое завершение фасада с пинаклем на каждом уступе и цилиндрической башенкой-колокольней, как бы вырастающей из вершины треугольника.

Своеобразным направлением стала *кирпичная готика*, получившая распространение на севере и северо-востоке Германии, где природного камня для возведения соборов было недостаточно. Хрупкость кирпича, не позволявшая обрабатывать его в процессе строительства и выполнять такие специфические готические формы, как фиалы, краббы, крестоцветы, предопределила наличие гладкой поверхности стены и отсутствие скульптуры в украшении фасадов. Вместе с тем различная фактура (глазурованный, матовый кирпич) и окраска кирпича, разнообразная формовка, белый раствор, скрепляющий кладку, создавали эффект кружевного плетения, придавая зданию храма особое изящество и невесомость. Строители, тонко чувствующие пейзажную среду, умело вписывали в нее здания из этого искусственного материала, обыгрывая цветовое сочетание красного кир-

пича с зелено-голубыми тонами равнинного северного ландшафта и низким серо-жемчужным небом.

Одним из самых характерных и повсеместных проявлений готики был чрезвычайно изысканный, утонченный стиль ***книжной миниатюры*** - практически одинаковый при всех дворах Европы. Искусство изготовления книги достигло в XIII-XIV вв. высочайшего уровня. Книга перестает быть достоянием узкого круга образованных священнослужителей. К ней стали проявлять интерес и аристократы, и ремесленники. Широкое распространение получили часословы - собрание молитв и священных текстов по часам церковных служб. В обиход вошла учебная литература, в которой нуждалась университетская наука, а также рыцарские романы, записи стихотворных и прозаических произведений. Общеевропейским центром искусства книги стал Париж, куда стекались самые искусные переписчики, переплетчики, миниатюристы. Основателем парижской школы считается миниатюрист *Ж.Пюсселъ*, который ввел в украшение манускрипта растительный орнамент, отсутствовавший в романской книжной миниатюре. Особенным изяществом отличался орнамент на полях - в виде тонких побегов терновника, усеянных мелкими остроконечными листочками, выполненными накладным золотом.



Благовещение. Миниатюра из часослова. Музей Клюни. Париж

В рукописях светского содержания средневековая условность изображения (плоскостность, золотой фон, соединение разновременных моментов в одной композиции) сочеталась со стремлением к передаче конкретной жизненной ситуации. Однако художественная манера украшения рукописи зависела от содержания иллюстрируемого текста. В миниатюрах о Тристане и Изольде художник включал хрупкие силуэты героев в изящно прорисованные «рамки»; общий строй образов отражал дух рафинированной французской придворной культуры эпохи Людовика Святого. Вместе с тем в иллюстрациях к романам бретонского цикла присутствовало действие, динамичное и занимательное, с множеством бытовых деталей.

В оформлении раннеготической книги сказывалось влияние архитектурного декора. Миниатюры украшали орнаментом, напоминающим витражные медальоны, с преобладанием ярких звучных цветов. Нередко в иллюстрацию вводили пышные архитектурные обрамления в виде пинаклей, вимпергов, стрельчатых арок с розами. Строгий романский шрифт - каролингский минускул - сменился нарядным остроугольным готическим письмом, напоминающим по силуэту готические соборы. Особенностью готических буквиц были ответвления - «усики», которые выносились на поля манускрипта. Они обусловили появление бордюра, ставшего Непременной принадлежностью французских рукописей. На завитках орнамента Художники помещали гротескные фигуры назидательного, комического или жанрового характера. Они изображали то одетую монахом обезьяну, то осла-музыканта, то огромную улитку, преследующую человека, то гоняющегося за мотыльком ре-

бенка. Изящная и красочная миниатюра придавала декоративному готическому тексту вид ажурного узора. В результате средневековые рукописи превращались в настоящие волшебные книжки с картинками.

Эволюция готической иллюстрации характеризуется преодолением традиционной плоскостности изображения и включением в нее реальных мотивов и реалистических деталей. Этот важный сдвиг в миниатюре наметился в результате усилий многих французских мастеров, в том числе знаменитых *братьев Лимбургов*, авторов «короля манускриптов» - «*Богатейшего часослова герцога Беррийского*».

Миниатюры этого часослова называют «лебединой песнью умирающей готики», так ярко в них воплотились красочность и изящество куртуазной рыцарской культуры. Оставаясь в рамках традиционного оформления часословов-молитвенников сценами самых значительных евангельских событий и миниатюрами на, темы двенадцати месяцев, художники стремились передать объем и пространство и тем самым проявили сугубо ренессансный подход в изображении реального мира. На двенадцати страницах календаря, предваряющего часослов, помещались изображения различных видов деятельности, соответствующих тому или иному времени года. Верх каждого листа украшало Солнце, вступающее в соответствующие месяцу знак Зодиака. Ниже помещали красочные изображения приличествующих каждому месяцу занятий. Например, дровосек, рубящий сучья, символизировал февраль; подрезающие виноградник крестьяне - март; сеятель, разбрасывающий зерно из фартука в свежевспаханную землю, - октябрь и т. д.

Все миниатюры насыщены бытовыми подробностями. Женщина, приподнявшая подол юбки, чтобы лучше прогреть озябшие ноги у пылающего очага, стая сорок на снегу, овцы в загоне (февраль); маленькие собачки, вылизывающие с тарелок остатки пищи (январь); полона с развевающимися концами, надетая на лошадь для защиты от мух (октябрь). С документальной точностью художники прорисовывают все детали: от головного убора на голове знатной дамы и модного, прошитого золотом плаща ее кавалера до устройства плуга, сбруи коня или щетины откармливаемой свиньи. Замыкающие каждую страницу рисунки архитектурных сооружений являются уникальным свидетельством эпохи, поскольку с исторической достоверностью передают внешний вид Венсенского замка (декабрь),дворца юстиции, финансов и королевской администрации до 1417 г. на о. Сите(июнь), Лувра, каким он был при Карле VI (октябрь).

Пристальное внимание к природе и стремление ей подражать обусловили новые, ренессансные приемы в изображении действительности: предметы и человеческие фигуры отбрасывают тени, обширные пространства уходят вдаль, предметы уменьшаются по мере удаления и теряют четкие очертания. Впервые художники стали передавать световоздушную среду и механику движений человеческого тела. Галантно-чинные жесты развлекающейся знати, профессиональные движения жнецов и стригалей овец весьма разнообразны и точны, но недостаточное знание художником анатомии превращает их в позы, лишенные динамики: жнецы не жнут серпами, а просто держат их в вытянутой руке, стригали овец лишь прикладывают ножницы к тушкам, женщины не держат в руках грабли, а прикасаются к ним. Вместе с тем в грациозных позах знатных юношей и девушек, собирающих цветы и кажущихся экзотическими растениями, в легких и по-своему элегантных позах крестьян просматривается чисто французская манера, которую принято называть «joie de vivre» - радость жизни (см. цв. вкл.).

«Богатейший часослов герцога Беррийского» как бы завершил развитие готической миниатюры и явился своего рода трамплином для следующих поколений живописцев, работающих в новой, ренессансной манере.

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Героический эпос

На рубеже XI-XII вв. получила признание письменная литература на народных языках. Это - время глубоких изменений в духовной культуре Европы. Впервые были сделаны записи средневекового эпоса, героических песен и сказаний. Они занимали значительное место в культуре феодального средневековья. Были сказания, воспевающие подвиги героев, важнейшие реальные события, происходившие в стране и повлиявшие на судьбу народа, а также сказания, в основу которых легли народные легенды, близкие к сказкам, к фольклору.

Наиболее ранними произведениями такого рода являются «chansons de gestes», что в переводе с французского означает «*песни о деяниях*» или «*песни о подвигах*». Исполнителями этих песен-поэм, а нередко и сочинителями, были жонглеры, странствующие певцы и музыканты. Во Франции величайшим литературным памятником той эпохи является «*Песнь о Роланде*».

Поводом для создания эпической поэмы послужили далекие события 778 г., когда Карл Великий вмешался в междоусобные распри мусульманской Испании. Взяв несколько городов, Карл осадил Сарагосу, однако через несколько недель из-за осложнений в собственной империи вынужден был снять осаду и вернуться за Пиренеи. Баски при поддержке мавров напали в Ронсевальском ущелье на арьергард Карла и перебили отступающих франков, среди которых погиб и племянник короля Роланд.

Поздняя средневековая легенда представила Роланда как идеального рыцаря, патриота и правдолюбца, защитника христиан от сарацин (неверных), главное же -беспредельно преданным своему долгу, который понимается им как верность королю Карлу. Содержание поэмы передает в основном реальные события, но в то же время в «Песне о Роланде» есть и чудесное, например волшебный меч Дюрандаль, рог Олифант, звук которого был слышен за тридцать миль. В жестокой битве в узком Ронсевальском ущелье Роланд и его друг Оливье совершают с маленьким отрядом необычные подвиги: пять французов побивают четыре тысячи язычников.

Личность Роланда стала весьма популярной, ему было посвящено не одно предание. Вероятно, в результате их переработки и появилось в XII в. это вели кое произведение как отражение патриотических настроений французов, вызванных расширением и усилением французского королевства в те годы.

«Песнь о Роланде» как бы суммировала собой цикл эпических поэм, посвященных Карлу Великому и его пэрам. Но были и другие циклы, например воспевающие доблесть мужественного рыцаря *Гильома д'Оранжа*, состоящего на службе у слабого и неблагодарного короля Людовика Благочестивого, бездарного сына Карла Великого, время правления которого вошло в историю Франции как время усиления феодальных междоусобиц. В поэмах «*Коронование Людовика*», «*Взятие Оранжа*», «*Подвиги Гильома*», «*Нимская телега*» отражены не столько факты, сколько общие печальные настроения создателей поэм, хотя Гильом, ставший графом Тулузским При Карле Великом и наставником его сына, - лицо историческое. В поэмах создан образ совершенного вассала, бескорыстного в служении родине и сюзерену, Гильом расстраивает козни феодалов, карает изменников, побеждает врагов Франции, коронует в Риме Людовика императором, а главное - все свои владения приобретает только силой собственной руки, а не монаршей милостью. В «Нимской телеге» рассказывается о том, как Людовик, награждая своих вассалов, забывает о Гильоме. Пытаясь задобрить разгневанного вассала, Людовик предлагает ему четверть Фран-

ции, но тот отказывается и просит находящиеся под властью сарацин Оранж Ним, которые он собирается освободить. Неприступный Ним он берет хитростью, переодевшись торговцем и ввезя на рыночную площадь огромную бочку, в которой спрятаны воины; ночью они открывают его войску городские ворота. Не сравнимые по своему значению с «Песней о Роланде», поэмы о Гильоме тем не менее интересны и как литературный памятник, и как поэтическое свидетельство времени.

Бретонские (Бретань - область во Франции) и *кельтские сказания* повествуют о короле бриттов Артуре и рыцарях Круглого стола, а также о поисках святого Грааля, чаши, в которую, по преданию, была собрана кровь Спасителя при положении его тела в гроб. Эта чаша, как гласит легенда, обладает чудотворной силой и доставляет блаженство тому, кто удостоится ее видеть. Только рыцарь непобедимой храбрости и лишенный всяких пороков может проникнуть в неприступный замок, где хранится чаша. Самая знаменитая поэма этого цикла воспевает подвиги *рыцаря Парцифаля*.

В Германии знаменитая эпопея «*Песнь о Нибелунгах*» явилась результатом переработки германских героических песен и сказаний о гибели в V в. бургундского королевства и смерти короля гуннов Аттилы (в эпосе - Этцеля). Причем в немец ком эпосе исторические события и судьба государства рисуются в виде столкновения отдельных героев, поведение которых определено отношениями вассальной верности или кровной вражды. Бургундская держава целиком сосредоточена в лице короля Гунтера и его братьев, а гибель королевства состоит в истребление его властителей и войска» Точно так же гунны - это прежде всего Этцель. Вместе с тем, несмотря на то что подлинные события истории бургундов искажены в «Песни о Нибелунгах» до неузнаваемости, поэтическое сознание Средневековья возводит столкновение индивидов в ранг исторической достоверности.

В самых общих чертах сюжет сводится к тому, что в стране бургундов, или нибелунгов (от *nebel*- туман), появляется прославленный герой Зигфрид нидерландский и влюбляется в сестру бургундского короля Гунтера Кримхильду. Сам король, намеревающийся вступить в брак с исландской королевой Брюнхильдой, просит Зигфрида о помощи, ибо условием сватовства является совершение богатырских подвигов. Зигфрид, укрывшись под платомневидимкой, помогает Гунтеру выполнить условие Брюнхильды. Спустя годы Гунтер приглашает Зигфрида с супругой на блестящий турнир в Вормс, и здесь во время. перепалки королев - чей муж доблестнее? - раскрывается обман. По приказу оскорбленной Брюнхильды и с молчаливого согласия бургундских королей вассал Гунтера предательски умерщвляет героя на охоте и скрывает в водах Рейна похищенный у Зигфрида золотой клад, некогда отвоеванный им у сказочных карликов. Спустя тринадцать лет вдова Зигфрида Кримхильда выходит замуж за короля гуннов Этцеля (Аттилу) и добивается приезда братьев к ним в гости, с Рейна на Дунай. Сразу же по приезде вспыхивает ссора перерастающая во всеобщую резню, в которой погибают все, за исключением стенающего от горя Этцеля и готского короля Дитриха (Теодориха Великого).

В «Песни о Нибелунгах» 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, драгоценное одеяние, сочетающее красные, золотые, белые цвета и живо напоминающее средневековую книжную миниатюру. Вместе с тем реальные бытовые картины перемежаются с вымышленными ситуациями (борьба Зигфрида с драконом, отвоевание им клада у карликов) или даже гиперболическими несообразностями (переправа огромного войска в одной лодке, успешное отражение двумя героями целого полчища гуннов, схватка сотни тысяч воинов в пиршественном зале Этцеля и т.д.).

Немецкий героический эпос отражал прежде всего идеалы феодального общества: вассальная верность сюзерену, рыцарское служение даме, великодушное правление, щедрое вознаграждение за верную службу. Однако основной темой эпопеи является ее трагический исход, обозначенный уже в первой строфе:

Полны чудес сказанья давно минувших дней
Про громкие деянья былых богатырей.
Про их пиры, забавы, несчастие и горе,
И распри их кровавые услышите вы вскоре.

Блеск и радость непременно сменяются страданием и смертью, а герои постоянно оказываются в ситуациях, когда следование кодексу рыцарской чести влечет их к гибели. Всякая радость завершается горем - этой мыслью пронизана вся эпопея.

Рыцарская куртуазная поэзия

Укрепление королевской власти, рост богатеющих городов, крестовые походы, открывшие перед изумленным Западом диковинки Ближнего Востока, - все это в совокупности обусловило глубокую трансформацию феодальной культуры и возникновение новых форм искусства, которые принято называть *куртуазными*, т.е. придворными. В это время впервые в истории человечества культивируются идеалы духовной любви, возникает рыцарская лирическая поэзия и музыка. В Средние века поэзия стала королевой словесности, даже летописи облекались в стихотворную форму. Первые любовные рыцарские стихи были созданы в Провансе, на юге Франции, еще в конце XI в. А в XII-ХШ вв. уже все города, все феодальные замки были охвачены новыми веяниями. Пышным цветом расцветает придворная рыцарская культура, блестящая, изысканная, нарядная.

Оставаясь воином, рыцарь в то же время должен был обладать прекрасными манерами, быть приобщенным к культуре, поклоняться Прекрасной Даме, являя собой образец придворного этикета, именуемого *куртуазией*. Именно с культа «дамы сердца» - Прекрасной Дамы 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 пьедестал.

Конечно, куртуазная любовь была не лишена условности, поскольку полностью подчинялась придворному этикету. Дело в том, что Прекрасная Дама, воспеваемая *трубадурами* в Южной Франции и *труверами* в Северной Франции, *миннезингерами* в Германии и *менестрелями* в Англии, была, как правило, супругой сюзерена. А влюбленные рыцари оставались почтительными придворными. Куртуазные песни, льстя самолюбию дамы, одновременно окружали сиянием исключительности феодальный двор, среди которого она царила.

Куртуазную любовь отличал ряд особенностей. Прежде всего, это была тайная любовь, поэт избегал называть свою даму по имени. Куртуазная любовь -любовь тонкая, изысканная, в отличие от чувственной, глупой любви. Она должна была выглядеть трепетным обожанием. Именно в такой призрачной любви находили высшую меру радости. Но не следует преувеличивать платонизм куртуазной любви, в лучших любовных песнях того времени звучит горячее человеческое чувство.

Поэтических текстов, созданных в ту эпоху, чрезвычайно много, и сегодня, конечно, уже никто не знает, кто были авторы большего числа их, но среди поэтов бесцветных появлялись и запоминающиеся фигуры с яркой индивидуальностью. Наиболее известными трубадурами были трепетный *Бернарт де Вента-*

дорн, пылкий *Гираут де Борнейль*, суровый *Маркабрюн*, рассудительный *Пейроль*, мечтательный *Джауфре Рюдель*.

В Провансе существовало множество форм куртуазной поэзии, но к наиболее распространенным относились кансона, альба, баллада, пасторела, тенсона, плач сирвентес.

Кансона («песня») в повествовательной форме излагала любовную тему:

В час, когда разлив потока
Серебром струи блестит,
И цветет шиповник скромный,
И раскаты соловья
Вдаль плывут волной широкой
По безлюдью рощи темной,
Пусть мои звучат напевы!

От тоски по вас, Далекой,
Сердце бедное болит.
Утешения никчемны,
Коль не увлечет меня
В сад, во мрак его глубокий,
Или же в покой укромный
Нежный ваш призыв, - но где вы?!

(Джауфре Рюделъ)

Альба («утренняя заря») посвящалась земной, разделенной любви. В ней рассказывалось о том, что после тайного свидания влюбленные расстаются на заре, и о приближении утренней зари их предупреждает слуга или друг, стоящий на страже:

Молю тебя, всесильный, светлый Бог,
Чтоб друг живым уйти отсюда мог!
Да бодрствует над ним твоя десница!
С зари вечерней здесь свиданье длится,
И близок час рассвета...

Мой милый друг! Я с вечера не спал,
Всю ночь я на коленях простоял;
Творца молил я жаркими словами
О том, чтоб снова свидеться мне с вами.
А близок час рассвета.

(Гираут де Борнейль)

Баллада в то время обозначала плясовую песню:

Все цветет! Вокруг весна!
-Эйя!-
Королева влюблена,
-Эйя!-
И, лишив ревнивца сна,
-Эйя!-

К нам пришла сюда она,
Как сам апрель, сияя.
А ревнивцам даем мы приказ:
Прочь от нас, прочь от нас!
Мы резвый затеяли пляс.

(Безымянные песни)

Пасторела - песня, в которой рассказывалось о встрече рыцаря и пастушки:

Встретил пастушку вчера я,
Здесь, у ограды блуждая.
Бойкая, хоть и простая,
Мне повстречалась девица.
Шубка на ней меховая
И кацавейка цветная,
Чепчик - от ветра прикрыться.

К ней обратился тогда я:
- Милочка! Буря какая
Нынче взметается злая!
- Дон! - отвечала девица,
-Право, здорова всегда я,
Сроду простуды не зная,
-Буря пускай себе злится!

(Маркабрюн)

Плач - песня, в которой поэт тоскует, оплакивает свою долю либо скорбит о смерти близкого человека:

Нет, не вернусь я, милые друзья,
В наш Вентадорн: она ко мне сурова.
Там ждал любви - и ждал напрасно я,
Мне не дождаться жребия иного!

Люблю ее - то вся вина моя,
И вот я изгнан в дальние края.
Лишенный прежних милостей и крова...
(Бернарт де Вентадорн)

Тенсона - стихотворный спор, в котором принимают участие либо два поэта, либо поэт и Прекрасная Дама, поэт и Любовь:

Я велел с недавних пор
Сердцу моему молчать,
Но Любовь со мною спор
Не замедлила начать:
-Друг Пейроль, решили, знать,
Распрощаться вы со мной,
Да и с песнею былой?
Что ж, бесславный ждет удел
Тех, кто сердцем охладел!

- Ах, Любовь, на ваш укор
Мне не трудно отвечать:
Долго Донны светлый взор
Я готов был воспевать,
Но в награду мог стяжать
Только боль обиды злой,
-Дайте ж наконец покой!
Я роптать на вас не смел,
Но уж песни-то отпел!
(Пейроль)

Сирвентес - песня, в которой поднимаются уже социальные вопросы, главный из которых: кто больше достоин любви - учтивый простолюдин или бесславный барон?

- Перигон? Порой бесславно
Жизнь ведет свою барон,
Он и труб и неумен,
А иной виллан[1] бесправный
Щедр, учтив, и добр, и смел,
И в науках преуспел.
Что Донне можете сказать:
Кого из этих двух избрать,
Когда к любви ее влечет?

- Мой сеньор! Уже издавна
Был обычай заведен
(И вполне разумен он!):
Если Донна благонравна,
С ровней связывать удел
Тот обычай повелел.
Как мужику любовь отдать?
Ведь это значит потерять
И уваженье и почет...
(Дальфин и Перигон)

[1] *Виллан* - крестьянин

Наличие в провансальской поэзии таких форм, как тенсона, сирвентес и плач, свидетельствует о том, что хотя любовная тема и занимала в ней господствующее положение, она не являлась единственной. Трубадуры охотно откликались на злобу дня, касались в своих песнях вопросов политических и социальных.

Трубадуры были первыми куртуазными лириками Европы. За ними последовали немецкие миннезингеры - «певцы любви». Однако в их поэзии чувственный элемент играл меньшую роль, нежели в поэзии романской, и скорее преобладал морализаторский оттенок, например:

Те времена прошли давно.
Когда-то, Бог свидетель,
Царили в мире заодно
Любовь и добродетель.

Все в грех теперь погружено.
Любить грешно и жить грешно.
Губительный владетель,
Грех греху радетель... –

и религиозный подтекст:

Святого нашего креста
И ты достоин,
Когда твоя душа чиста,
Отважный воин.
Такое бремя не для тех,
Кто глуповат,

Кто в суете земных утех
Погрязнуть рад.
Ты плащ с крестом надел
Во имя добрых дел.
Напрасен твой обет,
Когда креста на сердце нет.

В то же время среди немецких миннезингеров существовала целая плеяда поэтов, весьма изысканно воспевавших «высокую любовь». Причем их отличительной чертой была полная отрешенность от окружающего мира. Поэт, переполненный любовным томлением, как бы бродит в густом тумане любовной меланхолии:

Что мне за дело до рассвета!
Мне безразлично, день или не день.
Не мне сияет солнце это.
Глаза подернула скорбная тень.
Пусть веселятся все, кому не лень.
Теперь мне все едино:
Куда себя ни день,
Кручина да кручина...

Миннезингеры играли в культурной жизни такую важную роль, что один из них Тангейзер со временем стал даже героем популярной легенды, положенной великим немецким композитором XIX в. Вагнером в основу своей оперы, которая так и называется «Тангейзер».

В легенде Тангейзер становится возлюбленным госпожи Венеры и живет вместе с ней в сказочной «Венериной горе». Папа Урбан проклинает раскаявшегося грешника, заявляя, что как не может зазеленеть посох в его руке, так не может Тангейзер обрести прощение на земле. Удрученный Тангейзер возвращается в Венерину гору, а посох папы расцветает, обличая недостойное жестокосердие последнего.

Творчество трубадуров, труверов, миннезингеров можно назвать первым великим расцветом европейской лирики, за которым последовал еще более могучий расцвет, порожденный эпохой Возрождения.

Рыцарский куртуазный роман

В XII в. возник новый литературный жанр - рыцарский роман. Создание романа предполагает не только вдохновение и особое творческое восприятие мира, но и обширные знания. Авторами были чаще всего ученые люди, пытавшиеся примирить идеалы куртуазности и всеобщего равенства перед Богом с реальными придворными обычаями и нравами эпохи; идеалы куртуазности являлись своеобразным протестом против не очень поэтичной повседневности. Эта специфическая мораль рыцарства была утопична, но именно она была отражена в романе.

Первые романы появились во Франции, в англо-нормандской культурней среде, как своеобразный сплав кельтских эпических преданий, позднеантичных латинских пересказов Гомера, Вергилия, Овидия, увлекательных рассказов крестоносцев о неведомых странах и провансальских куртуазных песен.

Одним из создателей рыцарского романа был ***Кретьен де Труа*** (30-90-е гг. XII в.). Сюжеты его многочисленных произведений прочно вошли в арсенал европейской словесности, но наиболее знаменит «*Ивейн, или Рыцарь со львом*». Сюжет и герои романа связывают его с бретонским циклом о короле Артуре, сенешале Кее, королеве Геньевре, рыцарях Ивейне, Ланселоте и других. Важной приметой того мира, в котором живут и действуют герои, является переплетение реалистических и фантастических элементов. По описанию турниров, многолюдных охот, осад можно составить представление о быте обитателей средневековых городов и замков, его праздничности; вместе с тем чудесное встречается в романе на каждом шагу (вся природа заколдована и населена загадочными существами) и передается через будничное, обыденное. Мир, созданный фантазией Кретьена де Труа, - воплощение рыцарственности, и действия героев, живущих в этом мире, направлены на совершение подвига, «авантюры». При этом не любовь толкает рыцаря на «авантюру», хотя любовь к даме играет в романе очень большую роль

ибо способность к любви - непременное качество настоящего рыцаря, - им движет страсть к приключениям, в ходе которых он оттачивает воинское мастерство воспитывает волю, демонстрирует мужество. В то же время в романе «Ивейн» Кретьен показал, что сам по себе подвиг бессмыслен, что «авантюры» непременно должны быть внутренне исполнены смысла, целенаправленны: это защита оклеветанной дамы, спасение родственников друга, избавление от костра девушки. Благородство и самоотречение Ивейна иносказательно подчеркнуто в романе его дружбой со львом, царем зверей, спасение которого является определяющим в формировании характера героя. И показательно, что не воинские свершения, а полезные целенаправленные действия приводят героя к нравственному совершенству, делая его истинным рыцарем, не только смелым и ловким, но и обладающим душевной широтой и благородством.

Еще более сложные приемы раскрытия человеческого характера использовались Кретьеном де Труа в «*Повести о Граале*», где подвиг «повышенной трудности» обрекает героя на аскетизм. Но это совсем не христианская аскеза ради грядущего собственного спасения, глубоко эгоистическая по своим внутренним побуждениям, а величайшая собранность и целеустремленность. Персиваль покидает свою подругу, движимый не мистическим религиозным порывом, а сложным комплексом чувств, где скорбь о брошенной матери и желание помочь дяде Королю Рыболову занимает одно из первых мест. Королевство же Грааля помещено в некоторую топографическую неопределенность, ибо оно везде, где есть подлинная рыцарственность, где в чести справедливость и доброта, скромность и мужество, и нигде, коль скоро эти высокие нравственные качества отсутствуют.

Совершенно иная тональность у другого прославленного романа Средневековья - «*Тристана и Изольды*», в основу которого легли ирландские сказания о несчастной любви двух молодых прекрасных сердец. В сюжете романа отсутствует рыцарская «авантюра» и на первый план выдвинут неразрешимый конфликт между индивидуальными побуждениями героев и общепринятыми нормами. Пагубная страсть юноши Тристана и королевы Изольды толкает их на попрание вассального и супружеского долга, на цепь притворств и обманов. Поэтому общая тональность книги приобретает трагический оттенок: герои гибнут не под ударами более сильных противников, они становятся жертвой судьбы, рока. И если в куртуазной лирике трубадуров конфликт между силой большого чувства и его незаконностью намеренно снимался, то в рыцарском романе акцент делался на том, что подлинная любовь неизбежно незаконна, а потому трагична.

И в романе о Тристане и Изольде, и в произведениях Кретьена де Труа не было полного слияния с идеологией рыцарства; мировоззрение авторов оказывалось шире, демократичней и гуманней узкой сословной идеологии.

Все эти наивные рассказы о зловредных великанах, справедливых королях, мудрых отшельниках, великодушных рыцарях, о любви светлой и самоотверженной отразили определенный этап самосознания рыцарства и передали следующим эпохам высокое представление о человеческом долге, о чести, благородстве, бескорыстии, подвижничестве, о сострадании, т.е. о том, что стало называться трудно определимым, но всем понятным словом «рыцарственность».

Поэзия и проза городского сословия

Помимо рыцарской придворной литературы, витающей в призрачном царстве куртуазности, в демократической городской среде возникла целая россыпь литературных произведений самых разных жанров, написанных народным, просто-

речным языком, тяготеющих к реальной повседневной жизни. Наиболее популярным жанром городской литературы был жанр реалистической стихотворной новеллы, называемый во Франции *фаблио*, а в Германии *шванк*. В них действуют новые литературные герои - горожане и крестьяне, с их сметливостью и здравым смыслом. Они не борются ни с великанами, ни с чудовищами - они Борются с житейскими невзгодами, сохраняя при этом здоровый оптимизм. Все ситуации носят комический либо авантюрный характер, но никогда не выходят за пределы реалистического бытового изображения. Они позволяют заглянуть и в покои богатого купца, и в лавки торговцев, и в мастерскую ремесленника, и в огород крестьянина, где растет капуста.

Так, например, в фаблио «О Буренке, поповской коровке» крестьянин, прослушавший проповедь о том, что Бог наградит вдвойне за принесенные ему дары, отводит к попу единственную корову, которая, впрочем, ему не очень-то и нужна, поскольку молока не дает. Святой отец, обрадованный поживой, велит слуге привязать эту корову к своей, дабы приучить ее к новому пастбищу и хлеву. Но, корова не только сама возвращается к хозяину, но и приводит к виллану поповскую:

Виллан глядит, глазам не веря.
-Жена! Смотри-ка! - молвит он.
Обрадован и удивлен,
-Ведь поп наш правду говорил –
Господь вдвойне нас наградил:
С Белянкой к нам пришла Буренка,
То бишь, вторая коровенка!
Чай, тесен будет хлевушек...

Излюбленным сюжетом являлись супружеские измены, женские уловки и вранье, измывательства над недалекими мужьями, дружная взаимная поддержка женщин во всякого рода любовных авантюрах. Таковы фаблио «О рыцаре в alov платье», «О куропатках», «О сером в яблоках коне», «О женских косах».

Шванк несколько примитивен и лубочен, его реализм сильно ограничен возможностями средневекового развития, комизм грубоват, но не случайно его плебейский задор и непринужденность повествовательного тона получили дальнейшее развитие в новеллах Возрождения,

Зачем вставать в глухую рань?
Ты лучше попозднее встань.
Со сна забудь надеть камзол
И нагишом садись за стол.
К чему приветствовать родню?
Еще успеется на дню.
Наешься лучше до отвала,
Чтоб за ушами затрещало.
Набей себе плотнее брюхо
Для бодрости и силы духа!
Хороший тон и поведенье
Испортят враз пищеваренье
К чему манеры, тонкий вкус?
Живи себе не дуя в ус!

Подъем городской культуры XII-XIII вв. обусловил развитие «животного) эпоса, в основе которого лежали народные сказки о животных и греко-римская басенная традиция. Наиболее известным эпическим циклом является французский «*Роман о лисе*», где в иносказательной форме изображается жизнь средневековой Европы. Основная тема романа - успешная борьба лиса Ренара, олицетворяющего находчивость, ловкость и лукавство, с тупым, кровожадным волком.

В многочисленных эпизодах, имеющих место то в королевском дворце, то монастыре, то в рыцарском замке, лис Ренар, выражающий интересы поднимающегося третьего сословия, торжествует над крупными хищниками, олицетворяющими феодально-клерикальные круги. Но когда Ренар сам превращается в хищника и посягает на жизнь «меньшой братии» (синиц, кур, зайцев), удача его покидает. Лежащая в основе этого демократического по сути романа народная мудрость

осуждает алчность, кровожадность и несправедливость, какими бы личинами они ни прикрывались.

«Роман о лисе» имел огромный успех, вызвал ряд подражаний (так, в Германии возник немецкий вариант животного -поэма «Рейнеке-лис»), и недаром видный клирик Бернар Клервоский жаловался на то, что монахи читают побасенки о Ренаре охотнее, чем Библию.

Любопытным явлением и типичным для средневековой «народной» литературы представляется нравоучительный «*пример-проповедь*» (*exempla*), сопровождающийся обычно толкованием - «моралите», где разъяснялся скрытый подтекст проповеди. Это был предельно короткий рассказ с минимальным числом действующих лиц, но он нес колоссальную смысловую нагрузку. Такие «примеры-проповеди» важны потому, что именно они стали непосредственным образцом определенного типа мышления, той духовной почвой, на которой произрастали высшие достижения средневековой культуры. Проповедник излагал в них достоверные события, правду, какой он ее воспринимал. Так же воспринимала ее и паства, поскольку для людей того времени самые фантастические персонажи и ситуации принимались как неотъемлемая составная их повседневной жизни.



Спасение благочестивого.
Прорись скульптурного декора капители в соборе Нотр-Дам. Страсбург

Событие, рассказанное в «примере», являлось результатом соприкосновения земного мира, где фигурировали монах, крестьянин, рыцарь, бюргер и тому подобные персонажи с потусторонним, представителями которого были Христос, Богоматерь, святые, умершие, сохраняющие связи с миром живых и заинтересованные в его делах, бесы и даже сам Сатана.

Широкой популярностью пользовался рассказ о живописце, работавшем над изображением святой Девы и дьявола. Богоматерь он писал с особым благочестием и старался изобразить как можно более прекрасной, дьявола же - по возможности более уродливым. Однажды, когда живописец стоял на помосте в церкви, явился черт и потребовал, чтобы художник прекратил оскорблять его, делая таким безобразным. Получив отказ, дьявол разрушил помост. Падение с большой высоты наверняка стоило бы мастеру жизни, но он успел призвать на помощь святую Деву, и написанное изображение протянуло руку и поддерживало его до тех пор, пока не пришли на помощь.

В то же время это соприкосновение миров влечет за собой чрезвычайные по следствия. Событие, упоминаемое «примером», обычно изображает поворотный, переломный пункт в жизни человека или его кончину.

Непременно в основе фабулы лежало недавнее происшествие, свидетелем которого был либо сам повествователь, либо лица, к которым можно было обратиться. Естественно, что в среде необразованных прихожан, живущих в условиях Устной культуры, ссылка на живого свидетеля представляла особую ценность.

Популярность «примеров-проповедей» была столь велика, что художники, резчики, скульпторы, иллюминаторы[1] книг, мастера витражей использовали их жесты, персонажей в своих произведениях: в «примерах» фигурирует нечистая сила в скульптурном церковном декоре то и дело встречаются гротескные фигуры чертей. Но дело не сводилось к простому заимствованию мотивов, сходство их обусловливалось общей для писателей и художников ментальностью. И те и другие принадлежали к одной социальной среде и культивировали бытовавший в ней фольклор. Если скульптурные изображения в соборе называли «Библией для неграмотных» или «Библией в камне», то «примеры» с полным основанием именовали «Библией повседневной жизни» или «Библией расхожей культуры».

Особым явлением литературы Средних веков представляется поэзия *бродячих школяров - вагантов*, встречаемых в Германии, Франции, Англии, Северной Италии. Расцвет поэзии вагантов, так же как и многих литературных жанров, о которых шла речь выше, связан с подъемом городов и ростом числа школ и университетов. Ваганты сочиняли свои песни на латыни. В Средние века латинский язык был не только языком католической церкви, но также языком науки и образованности. Занятия в университетах, монастырских и городских школах велись на латинском языке. Это давало возможность школярам, бродя из одной страны в другую, перебираться из одного университета в другой. Встречались среди вагантов также представители низшего духовенства. Поднимая вагантов над массой «профанов», латинский язык приобщал их к духовной элите Средневековья

В то же время на социальной иерархической лестнице они занимали самые низшие ступени, что сближало их с демократическими слоями и получило отражение в их поэзии. Они резко сатирически отзывались о церковниках, называя их волками в овечьей шкуре, сравнивали церковь с продажной блудницей, папский Рим - с грязным рынком:

Возглавлять вселенную призван Рим, но скверны
Полон он, и скверною все полно безмерной.
Ибо заразительно веянье порока,
И от почвы гнилостной быть не может прока...

Рим и всех и каждого грабит безобразно;
Пресвятая курия - это рынок грязный!
Там права сенаторов продают открыто,
Там всего добьешься ты при мошне набитой...

Алчность желчная царит в Риме, как и в мире:
Не о мире мыслит клир, а о жирном пире.
Не алтарь в чести, а ларь там, где ждут подарка,
И серебряную чтят марку вместо Марка...

К папе ты направился? Ну, так знай заране:
Ты ни с чем воротишься, если пусты длани.
Кто пред ним с даянием появился малым,
Взором удостоен он будет очень вялым.

Не случайно папу ведь именуют папой:
Папствуя, он хапствует цапствующей лапой.
Он со всяким хочет быть в пае, в пае, в пае:
Помни это всякий раз, к папе подступая...

Эти резкие выпады против князей церкви если и не делали вагантов воинствующими еретиками, все же свидетельствовали об их вольнодумстве. Но излюб-

[1] *Иллюминатор* - здесь: мастер, раскрашивающий вручную гравюры, рисунки.

ленными темами их поэзии были пирушки, легкий флирт, иронические сетования на свою тяжкую долго:

Во французской стороне,
На чужой планете,
Предстоит учиться мне в университете.
До чего тоскую я - не сказать словами...
Плачьте ж, милые друзья,
Горькими слезами!
На прощание пожмем
Мы друг другу руки,
И покинет отчий дом
Мученик науки.

Вот стою, держу весло -
Через миг отчалю.
Сердце бедное свело
Скорбью и печалью.
Тихо плещется вода,
Голубая лента...
Вспоминайте иногда
Вашего студента.
Много зим и много лет
Прожили мы вместе,
Сохранив святой обет
Верности и чести.

Слезы брызнули из глаз...
Как слезам не литься?
Стану я за всех за вас
Господу молиться,
Чтобы милостивый Бог .
Силой высшей власти
Вас лелеял и берег
От любой напасти;
Как своих детей отец
Нежит да голубит,
Как пастух своих овец
Стережет и любит.

Ну, так будьте же всегда
Живы и здоровы!
Верю, день придет, когда
Свидимся мы снова.
Всех вас вместе соберу,
Если на чужбине
Я случайно не помру
От своей латыни.
Если не сведут с ума.
Римляне и греки,
Сочинившие тома
Для библиотеки.
Если те профессора,
Что студентов учат,
Горемыку школяра
Насмерть не замучат.
Если насмерть не упьюсь
На хмельной пирушке,
Обязательно вернусь
К вам, друзья, подружки!

Вот и все! Прости-прощай,
Разлюбезный швабский край!
Захотел твой житель
Увидать науки свет!..
Здравствуй, университет,
Мудрости обитель!
Здравствуй, разума чертог!
Пусть вступлю на твой порог
С видом удрученным,
Но пройдет ученья срок, -
Стану сам ученым.
Мыслью сделаюсь крылат
В гордых этих стенах,
Чтоб отрыть заветный клад
Знаний драгоценных.

Озорство вагантов, их богохульства и чувственный натурализм были в некотором отношении здоровой реакцией на аскезу Средневековья. Такой же антиаскетической реакцией было и карнавальное веселье, являвшееся для народа отдушиной в жизни, полной бесконечных ограничений. *Карнавальные шествия* сложились как продолжение театрализованных представлений, которые разыгрывались в лицах в церквах во время рождественского богослужения. Из церкви они выплескивались на улицу, принимая характер импровизированных выступлений, героями которых были Адам и Ева, ветхозаветные пророки, Богоматерь, Теофил. Со временем с театральных подмостков, устанавливавшихся прямо на соборной паперти и на площадях, стали разыгрывать сценки из повседневной жизни, рассказывающие о семейных отношениях, о плутнях в суде, о проделках попов.

Народная смеховая культура с ее грубой скабрезностью и шутовством преобразилась в сатиру и породила наиболее устойчивый жанр эпохи - *фарс*. При этом грубый комизм с присущим ему надругательством и издевательством - испытанное оружие фарса - обусловил такие структурные особенности жанра, как комическое

преувеличение и буффонные сцены. Наиболее популярным был фарс «Господин Пьер Пателен», обличавший судейских, а выведенная в нем фигура пройдохи-крючкотвора Пателена, который говорит о себе:

«Я самый хитрый бедокур,
Пройдоха, ярмарочный плут,
Что обманул бы Страшный суд...» -

приобрела столь большую популярность, что вызвала создание ряда фарсов, изображающих другие проделки того же героя, имя которого стало нарицательным.

Последним представителем поэзии городского сословия, разрушившим царство аристократической куртуазии и с беспощадным реализмом показавшим шумный мир городской жизни с ее плебейским задором, мрачными углами и разгулом кабака, был *Франсуа Монкорбье*, по прозвищу ***Вийон*** (1431 или 1432 -?).

Его стихотворения - это крик человека, истерзанного превратностями судьбы и всевозможными злоключениями:

Да внидет в рай его душа!
Он столько горя перенес,
Голее камня-голыша,
Не накопил он ни гроша
И умер, как бездомный пес...
Да внидет в рай его душа!
Порой на Господа греша,
Взывал он: «Где же ты, Христос?»
Пинки под зад, тычки под нос
Всю жизнь, а счастья - ни шиша!
Да внидет в рай его душа!

Вийон часто говорил о власти смерти, о быстротечности всего земного, о бренности человека, однако он менее всего был аскетом и праведником. Его привлекали все соблазны греховного мира: женская любовь, сытная пища, пьянящее вино, о чем он с присущим ему гротескным сарказмом писал в своих стихах и балладах.

В его творчестве очень сильным является наследие народной смеховой культуры, этого демократического компонента поздней готики. Но именно глубокий лиризм Вийона обеспечил ему роль предшественника поэтов эпохи Возрождения.

* * *

В Средние века впервые в истории искусство формировалось и развивалось в рамках единого для всех народов Европы христианского мировоззрения. И в связи с этим одной из главных особенностей средневекового искусства является его глубокий мистический, религиозный характер, обусловивший появление сложной символики художественных образов.

Средние века стали временем зарождения общеевропейского архитектурного стиля - сначала романского, затем готического.

Свойственное средневековому мышлению стремление обнаружить «соответствие» видимых материальных форм духовным идеям нашло отражение в грандиозных христианских готических храмах, представляющих собой модель мира, устремленного к Богу.

Интерес к внутреннему миру человека, противопоставление духовного начала телесному, его приоритет исказили восприимчивость к красоте реальных форм и

разрушили характерное для античной культуры представление о телесной гармонии. Именно религиозный аскетизм обусловил создание идеала, во всем противоположного античному: все материальное теперь считалось греховным и недостойным изображения, образы приобрели крайне деформированную, экзальтированную форму.

В Средние века возникли лирическая поэзия и музыка, стали культивироваться идеалы духовной любви. Получило развитие светское куртуазное искусство, отражающее понятия рыцарской доблести, чести, уважения к женщине. Появились новые жанры литературы.

Культура Средних веков представляет собой сложное и многостороннее сочетание церковной и простонародной культуры. В силу этого содержание произведений искусства той эпохи отличается значительным разнообразием и охватывает широкий круг образов и идей,

В целом средневековое искусство с его пониманием красоты как высшего Божественного блага, распространяющегося на весь материальный мир с его грехами, заблуждениями и несовершенством, явилось той почвой, на которой выросло искусство Возрождения.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите основные направления развития дороманского искусства.
2. Расскажите о монастырском зодчестве и основных школах книжной миниатюры «каролингского Возрождения».
3. Каковы отличительные особенности романского стиля?
4. Расскажите о сюжетах скульптурного декора романского храма.
5. Дайте примеры наиболее значительных архитектурных сооружений романского стиля в странах Западной Европы.
6. Расскажите об архитектуре и скульптурном убранстве готических соборов.
7. Расскажите о средневековом эпосе,
8. Какие были основные темы рыцарской куртуазной поэзии?
9. О чем рассказывалось в рыцарском романе?
10. Расскажите о литературе городского сословия в Средние века.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

В Средние века средоточием культуры, в том числе и художественной, были феодальный замок, храм и монастырь. Но с течением времени жизнь изменялась: возникали города, в них мануфактуры, развивался торговый обмен. Новые условия жизни породили и новое мышление, в основе которого лежало светское вольномыслие, противостоящее господствующему религиозному. Если христианская средневековая мораль предписывала человеку уповать на райскую жизнь вне земных пределов, то новое мировоззрение утверждало право человека на счастье в его земном бытии, причем под счастьем понималось его право на свободное развитие и проявление всех природных задатков, стремление к знаниям и к свободному творчеству.

Художники стали искать божественную красоту не на небе, а на земле, стремясь понять божественное через земное. Образцом для творчества они избрали античность, противопоставив ее готике. Вместо Священного Писания начали изучать сочинения античных авторов, в первую очередь произведения великого греческого мыслителя Платона. По инициативе банкира Козимо деи Медичи, некоронованного правителя Флоренции, была открыта Платоновская академия -собрание любителей и знатоков греческой философии.

Возрождая античные формы, художники утверждали при этом нравственную и эстетическую ценность личности.

Признание ценности человека как личности получило название гуманизм и составило основу мировоззрения новой эпохи. Место человека в мире очень точно обозначил итальянский философ и гуманист того времени Пико делла Мирандола, который говорил, что в центр мироздания он ставит человека, чтобы оттуда ему было удобно обозревать все, что есть в мире. Человек, созданный по «образу и подобию Божьему», способный видеть и воспринимать красоту окружающего мира, стал главной темой и литературы, и живописи, и скульптуры. Сложился тот комплекс культуры, который принято называть ***Ренессансом***, или ***Возрождением***. Это французское название переломной исторической эпохи в развитии итальянского, а затем и всего европейского искусства XV-XVI вв. Термин «Возрождение» впервые употребил итальянский художник Дж. Вазари, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Возрождением он назвал деятельность итальянских художников, противопоставивших эстетический античный идеал средневековому готическому. Эстетика итальянского Возрождения опиралась на те принципы красоты, которые были сформулированы выдающимся философом и богословом *Фомой Аквинским*. Согласно его теории, Божественная премудрость распространялась на все вокруг.

Художественная культура Возрождения открыла не только человека, но и тот реальный мир, в котором он жил. Природа и вещный мир уже изображались в позднем готическом искусстве. Однако художники Ренессанса не только воспроизводили натуру, они ее изучали и устанавливали определенные закономерности. Художественное видение мира сочеталось у них с научным, преимущественно математическим, взглядом на вещи. Крупнейший теоретик искусства Л. Б. Альберта в своих сочинениях о живописи, скульптуре и архитектуре подчеркивал, что математика является основой правильного отображения действительности. Важнейшим достижением стало открытие перспективы, полностью изменившее

видение мира. Это чисто техническое средство организации пространства на плоскости определило точку зрения, с которой воспринималось все изображенное в живописной композиции.

Искусство Возрождения стремилось к рационализму, к научному взгляду на вещи, к реализации принципа - «подражать природе». При этом не забывали и о красоте, ибо, по словам Альберти, в живописи изящество не только приятно, но и необходимо, и искусство теряет смысл, если оно лишено эстетической прелести.

Становление и развитие ренессансной культуры являлось процессом длительным и неравномерным. Культура Возрождения не была достоянием одной лишь Италии, но в Италии новая культура зародилась раньше, чем в других странах, и путь ее развития отличался исключительной последовательностью. Итальянское искусство Возрождения прошло несколько этапов. В искусствознании по традиции широко применяются итальянские наименования тех этапов-столетий, каждое из которых представляет определенную веху эволюции ренессансного искусства. Так, XIII в. именуется *дученто* (буквально - двухсотые), XIV в. - *треченто* (трехсотые), XV в. - *кватроченто* (четырехсотые), XVI в. - *чинквиченто* (пятисотые).

Первые сдвиги в изобразительном искусстве и литературе, наметившиеся во второй половине XIII в., своего рода «предвозрождение», получили название ***Проторенессанс***.

Ему на смену в начале XIV столетия пришла волна готического искусства -эпоха треченто, расцвет которой охватывает последние две трети XIV в.

К началу XV в. относится ранний этап искусства Возрождения, обычно обозначаемый как *кватроченто*, или ***раннее Возрождение***.

Своей полной завершенности оно достигло к концу XV-началу XVI в. Этот период наивысшего расцвета, длившийся всего тридцать-сорок лет, называют ***Высоким***, или ***классическим***, ***Возрождением***.

Последние две трети XVI столетия, ознаменованные усилением феодальной реакции и наступлением контрреформации, именуют периодом ***позднего Возрождения***.

ПРОТОРЕНЕССАНС

Родиной Ренессанса считают Флоренцию - самый передовой город-государство Италии позднего Средневековья, где наметились первые сдвиги в изобразительном искусстве и где появилась новая литература, ярчайшими представителями которой были Данте, Петрарка и Боккаччо.

Проторенессанс был специфически итальянским явлением, не имеющим аналогов ни в одной европейской стране. Да и в Италии сфера его распространения ограничивалась Тосканой и Римом.

Первым, кто сделал решающий шаг к искусству нового типа, был ***Джотто ди Бондоне*** (1276-1337), флорентийский живописец, ученик Чимабуэ. В изобразительном искусстве Проторенессанса Джотто является центральной фигурой. Благодаря ему излюбленная ранее в Италии и весьма трудоемкая техника мозаики была заменена техникой фрески. Эта техника, восходя к античным традициям, более соответствовала требованиям ренессансной живописи: во-первых, она позволяла с большей определенностью передавать объем и плотность материи, нежели мозаика с ее неощутимостью материи; во-вторых, фреска позволяла быстрее создавать многофигурные композиции.

Джотто первым реализовал тот принцип в живописи, который стал краеугольным камнем всего искусства Возрождения, - *подражать природе*. Он начал рисовать прямо с натуры живых людей, чего не делали ни в Византии, ни в средневековой Европе.

Он ввел в живопись реальное пространство и реальные предметы. Фигуры в изображении Джотто объемны. И достиг он этого эффекта световой моделировкой - *rilievo*, воскресив известный еще в античную эпоху оптический эффект: человеческий глаз воспринимает светлое более приближенным к нему, а темное более удаленным.

Джотто первым нарушил традицию плоскостного изображения. Его фигуры помещены не на золотом фоне, а на фоне пейзажа или в интерьере. При этом линия горизонта у Джотто впервые располагалась на естественном уровне, в то время как его предшественники и современники обычно поднимали ее, распластывая изображение на плоскости.

Все эти новые принципы живописи Джотто разработал в процессе росписи капеллы Санта-Мария дель Арена в Падуе, где им был создан его главный фресковый цикл. Здесь Джотто по-новому трактовал традиционные христианские сюжеты и ввел новые из апокрифической[1] литературы. Он стал родоначальником определенной типологии росписи церковных капелл, где повествовательные циклы, разбитые на отдельные композиции, располагались на стенах в два или три яруса. Такие циклы оставили почти все ведущие монументалисты XV в.

Верхний ряд отображал события из жизни Иоакима и Анны, родителей Девы Марии, предшествующие ее чудесному рождению, и основные вехи жизненного пути Богоматери. Второй и третий ярусы посвящены евангельским сценам. Внизу, на живописном цоколе, помещены четырнадцать (по семь на каждой продольной стене) аллегорических фигур пороков и добродетелей.

На входной западной стене изображен Страшный суд, напротив этой стены, на столбах подпружной алтарной арки, - Благовещенье. Потолок был расписан как звездное небо.

Композиционные приемы, использованные Джотто, весьма многообразны. Ему не свойственна симметрия, он предпочитал более свободные построения. Например, в «Возвращении Иоакима к пастухам» опечаленный Иоаким возвращается к своим стадам, и хотя он - главное действующее лицо, его фигура помещена у края фрески, от пастухов его отделяет некоторое пространство, и только маленькая собачка, радостно бросающаяся к Иоакиму, связывает фигуры.

В «Явлении ангела св. Анне» на передний план выступает не религиозная символика, а новаторски трактованная жанровая сцена, где трехмерное изображение интерьера позволяет видеть внутренние покои Анны с ее скромным ложем и мелкими предметами быта. Выполненная объемно коленопреклоненная фигура св. Анны в широком хитоне обращена к ангелу, появившемуся в узком окошке. В пристройке видна служанка, занятая работой.

Следует отметить, что при работе над фресками художник уделял особое внимание показу душевного состояния героев. Живопись Джотто по сравнению со всей предыдущей необычайно эмоциональна. Он создал ряд образов, ставших эталоном художественной выразительности. Это величественная фигура Марии в «Бегстве в Египет» (см. цв. вкл.), скорбящие в «Оплакивании Христа», фигуры, а точнее - скрещивающиеся взгляды Иисуса и Иуды в «Поцелуе Иуды».

[1] *Апокрифический*, от *апокриф* - произведение с библейским сюжетом, содержание которого не вполне совпадает с официальным вероучением, а потому не признаваемо церковью как священное и даже запрещаемое ею; обычно авторство таких произведений не подтверждено.

В отличие от византийских икон, где нимбы занимают гораздо больше места, нежели головы, у Джотто на передний план выступают не абстрактные, почти безжизненные образы, а лица, в которых виден характер и состояние человека.

Художественные реформы Джотто были глубоки и имели огромное историческое значение для развития изобразительного искусства, что было осознано уже его современниками. Писатель Боккаччо в «Декамероне» (о нем пойдет речь на следующих страницах) называет Джотто «превосходным талантом», «светочем флорентийской славы», который «вывел на свет искусство, в течение многих столетий погребенное», и следовал в своих изображениях природе.

На гробнице Джотто было установлено мраморное изваяние с эпитафией, написанной прославленным поэтом более позднего времени Анджело Полициано:

Я - это тот, кем угасшая живопись снова воскресла,
Чья столь же тонкой рука, сколько и легкой была.
В чем недостаток искусства, того не дала и природа,
Больше никто не писал, лучше - никто не умел.
Башне ль дивишься великой, звенящей священною медью?
Циркулем верным моим к звездам она взнесена.
Джотто - прозвание мне. Чье творение выразит это?
Имя мое предстоит долгим, как вечность, хвалам!

Но ни в живописи, ни в архитектуре новая художественная культура, новое ощущение мира не выражались так мощно, как в поэзии. Именно в литературе яснее всего обозначилось тяготение к новому, выражавшееся в новых ценностных ориентирах, в небывалом ранее самочувствовании человека.

Самыми яркими, талантливыми выразителями новых тенденций были *Данте, Петрарка и Боккаччо*. Углубление психологического содержания литературных произведений шло параллельно с созданием литературного итальянского языка.

Данте Алигьери (1265-1321) называли «последним поэтом Средних веков и первым поэтом Нового времени». Эта двойственность проявлялась прежде всего в том, что его гениальное творение - «Божественная комедия» - относилось к жанру средневековых поэм о загробных видениях, но написано было на вульгарном народном наречии, а не традиционной латынью. Двойственность «Божественной комедии» сказывалась также в сочетании мистической концепции мироздания с реальной жизнью - историческими событиями, реальными человеческими типами, жизненными картинами.

Данте изобразил ад как подземную воронкообразную пропасть, склоны которой опоясаны концентрическими уступами - «кругами» ада. Сужаясь, она достигает центра земного шара с ледяным озером Кацит, в которое вмерз Люцифер. В кругах ада несут наказание грешники, и чем страшнее их грех, тем ниже по кругу они находятся. Врата ада украшены надписью, гласящей:

Я увожу к отверженным селеньям;
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколеньям.

Был правдою мой зодчий вдохновлен;
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первою любовью сотворен.

Древней меня лишь вечные созданья,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие, оставьте упованья.

По христианской мифологии, ад был создан триединым Богом: Отцом («высшая сила»), Сыном («полнота всезнания») и Святым Духом («первая любовь»), с тем чтобы служить местом казни для падшего ангела - Люцифера. Древней его лишь «вечные созданья» (небо, земля, ангельские чины), и он будет существовать вечно.

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 чистилища воспринимался одними богословами как символ мук совести и раскаяния, другими как реальный огонь. Срок пребывания души в чистилище мог быть сокращен «добрыми делами» (молитвами, мессами, пожертвованиями в пользу церкви) оставшихся на земле родных и близких:

Мы наконец Чистилище узрели:
Вот и кругом идущая скала,
А вот и самый вход, подобный щели.

Я увидал перед собой врата
И три больших ступени, разных цветом,
И вратника, сомкнувшего уста...

Когда мы очутились за порогом,
Заброшенным из-за любви дурной,
Ведущей души по кривым дорогам,

Дверь, загремев, захлопнулась за мной.

Планировка рая особенно чудесна и загадочна. Лучезарная обитель Божества - эмпирей (по-гречески - «пламенный») - представлена Данте как круглое озеро света, сердцевина Райской розы:

И свет предстал мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцвеченных широко.

Живые искры, взвившись над рекой,
Струились на цветы, кругом порхая,
Как яхонты в оправе золотой.

Блаженные души, показавшиеся Данте цветами, занимают в этом огромной небесном амфитеатре место, соответствующее их подвигам и славе:

Так, в ярком свете дав блуждать очам,
Я озирал ряды ступеней стройных,
То в высоту, то вниз, то по кругам.

Я видел много лиц, любви достойных,
Украшенных улыбкой и лучом,
И обликов почтенных и спокойных.

Они могут появляться также в небесных обителях Луны, Марса, Венеры и других планет.

Но ад, чистилище и рай, по которым совершает свое путешествие Данте в сопровождении древнеримского поэта Вергилия, населены не только мифологическими персонажами, но и реальными людьми из прошлого.

Так, во втором круге ада Данте видит мучения сладострастников. Бурный вихрь, символизирующий вихрь страсти, мчит толпы мучеников, как осенние листья; гонимые ветром. Здесь Клеопатра, Елена Прекрасная, Тристан и Изольда. Данте говорит:

И я узнал, что это круг мучений
Для тех, кого земная плоть звала,
Кто предал разум власти вожделений.

И как скворцов уносят их крыла,
В дни холода, густым и длинным строем,
Так эта буря кружит духов зла

Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роем;
Им нет надежды на смягченье мук
Или на миг, овеянный покоем.

Внимание Данте привлекает нежно обнявшаяся пара теней, не покидающих друг друга ни на минуту. Он заговаривает с ними и слышит трогательную историю Франчески да Римини, полюбившей брата своего мужа, Паоло Малатеста, и погибшей вместе со своим возлюбленным от кинжала оскорбленного супруга.

Несмотря на отсутствие драматической сложности в этих отношениях, которые можно воспринимать как банальную любовную связь, у Данте получилась возвышенная картина любви и страдания.

Имя Данте было тесно связано с эстетикой «нового сладостного стиля», представлявшей женщину - Мадонну небесным ангелом, при виде которого влюбленный почти лишался чувств. Поэтому он, в совершенстве владея умением создавать настроение, нежно ведет всю сцену вплоть до развязки: полет влюбленных легок и воздушен, они приближаются на зов поэта, как «два голубка», первые слова Франчески - слова благодарности за сочувствие, оба сами желают своей муки, для них отрадно это вечное горе вдвоем. Настроение поддерживается подробностями рассказа Франчески, только намекающей на трагическую развязку: «И в этот день мы больше не читали». Паоло молчит и только вторит ей глухими рыданиями. Данте, душа которого знакома с сердечными бурями, выслушав признание Франчески, падает без чувств на землю.

Двойственность, присущая Данте, выразилась в том, как он разместил людей в загробном мире. Хотя нахождение грешников в аду, кающихся в чистилище, добродетельных в раю является якобы результатом божественного правосудия, на деле не Бог, а Данте вершит суд над историей и человечеством. Самые страшные грешники для него те, кто нарушил гражданские и политические нормы. Поэтому в самой глубине ада находятся Брут и Кассий - предатели Юлия Цезаря. Корыстолюбивые и властолюбивые римские папы горят в адском пламени, в то время как юные Франческа да Римини и Паоло Малатеста, виновные в прелюбодеянии, находятся лишь во втором круге ада. Характеры обитателей загробного мира очерчены лаконично, но точно, и нет ни одной человеческой черты, которая была бы не подмечена Данте.

Отход Данте от средневековых традиций сказался в том, что его наставником, руководителем в путешествии по загробному миру оказывается языческий поэт Вергилий, а не кто-либо из святых.

Для поэтов и мыслителей древности Данте создал особый круг - лимб, где они не подвергаются мучениям, хотя как язычников их следовало бы поместить в ад. Этот знак уважения - предвестие нового отношения к античности, возникшее в эпоху Возрождения.

Чертой нового в поэме является и та роль, какую уготовил Данте самому себе. Поэт, ничуть не смущаясь, возложил на себя непосильную для человека задачу,



***Доменико ди Микелино*. Данте. Собор Санта-Мария дель Фьоре. Флоренция**

предназначавшуюся христианской традицией Иисусу Христу: в результате духовных странствий и земных испытаний найти Божественную истину. Причем Божественную истину он, не менее кощунственно, воплотил в образе своей возлюбленной Беатриче. Но если она в поэме бесплотное и возвышенное существо, то сам Данте - вполне земной человек со всеми присущими ему страстями и противоречиями. И хотя поэму пронизывает стремление к высшей благости, т.е., согласно средневековой морали, к отречению от мира, с неменьшей силой звучат в ней земные интересы Данте. Это первый в мировой литературе характер подобного масштаба, наделенный огромной духовной энергией и интеллектом гения.

Великая поэма Данте представляет собой уникальную картину мироздания, природы и человеческого бытия. Хотя мир, возникающий в «Божественной комедии», вымышленный, воображение поэта уподобляет отдельные части его вполне земным картинам: адские пучины и озера напоминают страшные провалы 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 прекрасным благоухающим садам Италии.

«Божественная комедия» была написана не на латыни, как того требовала традиция, а на тосканском наречии, что являлось актом демократизации литературы. Данте считается создателем общенационального итальянского литературного языка.

То, что начал Данте, было продолжено Петраркой и Боккаччо. ***Франческо Петрарка*** (1304-1374) обладал глубокими познаниями в истории, а также в средневековой философии, богословии, античной культуре. Именно преклонение перед античными авторами обусловило творческий путь Петрарки. В подражание «Энеиде» Вергилия он написал поэму «Африка», воспевая подвиги Сципиона Африканского. За эту поэму римляне увенчали его лавровым венком. В подражание речам и

письмам Цицерона Петрарка пишет письма, представляющие собой тщательно отделанные литературные произведения, лейтмотивом которых является идея о возрождении былого величия и могущества страны.

Но наибольшее значение для развития литературы и прежде всего поэзии имела его «Книга песен» - «Канцониере», написанная на итальянском языке и содержащая 400 стихотворений гражданского и патриотического содержания. Причем более всего прославили Петрарку сонеты, разделяющиеся на циклы «На жизнь Лауры» и «На смерть Лауры», за вымышленным именем которой скрывалась реальная женщина. В глазах поэта Лаура являла собой образ идеальной возлюбленной, образ женского совершенства, но в прекрасных сонетах раскрывалась прежде всего душа самого Петрарки. Сонеты стали поэтическим отражением всех возможных оттенков его любовных переживаний: мук сердца, радости, разочарования, горя любящего. Любовная лирика Петрарки представляет собой новое явление в гуманистической литературе, освободившейся от мистицизма «нового сладостного стиля» и открывшей неведомые до того глубины человеческого чувства. Неслучайно Петрарка стал для всей европейской культуры законодателем любви. Вот один из его сонетов:

Ты смотришь на меня из темноты
Моих ночей, придя из дальней дали;
Твои глаза еще прекрасней стали,
Не исказила смерть твои черты.

Как счастлив я, что скрашиваешь ты
Мой долгий век, исполненный печали!
Кого я вижу рядом? Не тебя ли
В сиянии нетленной красоты?

Там, где когда-то песни были данью
Моей любви, где плачу я скорбя,
Отчаянья на грани, нет - за гранью?

Но ты приходишь - и конец страданью:
Я различаю по шагам тебя,
По звуку речи, лику, одеянью.

Друг и единомышленник Петрарки ***Джованни Боккаччо*** (1313-1375), в отличие от своих предшественников, не удовлетворяется лицезрением возлюбленной издали. Боккаччо стал первым писателем-гуманистом, оправдавшим земную, чувственную любовь.

Вершиной его творчества явился бессмертный «Декамерон» («Десятидневник») - собрание ста новелл, якобы рассказанных в кругу светских людей, укрывшихся от чумы в загородном поместье, где они коротали время в приятных и поучительных беседах, длившихся десять дней. По словам писателя, все они, «рассудительные, родовитые, красивые», были связаны между собой «дружбой, соседством, родством». Следует добавить, что были они образованны, любознательны, наделены художественным чутьем и олицетворяли собой гармонию и свободу нового, «естественного человека».

Главной идеологической проблемой средневековой культуры была проблема отношения человека к Богу. В «Декамероне» она заменяется проблемой отношения человека к человеку.

Боккаччо создал «человеческую комедию», в которой отражалась жизнь всех сословий тогдашнего общества сверху донизу. В круговорот городского быта включены жизнь и дела представителей различных общественных кругов, от

«тощего» до «жирного» народа: ремесленников, проходимцев, купцов, священнослужителей, дворян. Это не безжизненные идеализированные фигуры вне времени и пространства, появлявшиеся в куртуазной литературе Средних веков. О небесах и самоотречении герои Боккаччо и не помышляют, как, впрочем, и сам автор, живописующий земное бытие. Реальная жизнь представлена в массе типичных происшествий, в обилии бытовых подробностей, делающих картину совершенно зримой. Мы видим расцвет городов с их развитыми ремеслами и богатеющими горожанами, правителей итальянских государств, то справедливых, то деспотичных, представителей духовенства, невежественных, жадных, беспринципных. С замечательной откровенностью повествует Боккаччо о делах католического клира, выводя в своих озорных новеллах колоритные фигуры церковнослужителей: здесь и монах, в обличье архангела Михаила посещавший доверчивую венецианку (IV, 2), и ловкий брат Лука, обиравший верующих, показывая им чудотворные реликвии вроде пера попугая, выдаваемого им за перо из крыла архангела Гавриила (VI, 10). Автор занимательно повествует о том, чем именно занимаются ремесленники, в каких предприятиях принимают участие купцы. Этой социальной прослойке, определявшей ход исторического развития, Боккаччо уделял много страниц. Он высоко ценил силу ума, сообразительность, изобретательность, энергию и находчивость, подвергая осмеянию тупую алчность, эгоизм и высокомерие.

«Декамерон» считается также своеобразной энциклопедией земной любви. В новеллах, темы которых устанавливались ежедневно, Боккаччо показал все ступени любви, все ее разновидности - от буйства плоти до возвышенной и благородной страсти, которая сильнее смерти. С неподдельным весельем рассказывается, как ловкая жена каменщика наставляла рога простоватому мужу (VII, 2) или как жена судьи предпочла своему чахлому мужу лихого корсара (II, 1). Но большинство новелл повествует о том, «сколь священна, сколь могущественна и сколь благодетельна сила Амура», которую во времена Боккаччо кляли и порочили проповедники средневекового аскетизма. О силе и стойкости любви повествуют многие новеллы. «Силы любви безграничны, любовь вдохновляет любящих на смелые подвиги и помогает им выдерживать испытания чрезвычайные и неожиданные», восклицает одна из героинь «Декамерона» (V, 6). Для героев Боккаччо без сильной любви нет подлинной жизни на земле, и все в ней утверждает право земных чувств и страстей.

Боккаччо уверенно двигался по новому литературному пути, позволяющему говорить о возникновении ренессансного реализма. По страницам «Декамерона» бродят влюбленные и скупцы, весельчаки, мошенники и острословы. Для Боккаччо жизнь ценна во всех ее проявлениях и ценен человек, становящийся активным созидателем и хозяином своей судьбы. О божественном провидении в «Декамероне» не вспоминается. И если Петрарка стал основателем общеевропейской школы лирической поэзии, то Боккаччо явился родоначальником жанра новеллы в новой литературе и основоположником ренессансного реализма.

ТРЕЧЕНТО

На смену Проторенессансу пришло искусство ***треченто***, под которым подразумевается искусство последних двух третей XIV в., т.е. времени от смерти Джотто до появления новых представителей раннего Возрождения во Флоренции.

Оценка итальянского треченто настолько разнохарактерна, что не может считаться решенной и по сей день. Некоторые историки искусства склонны были

видеть поступательную прямую от дученто к раннему и затем Высокому Возрождению, а Леонардо да Винчи и его последователи отмечали определенный спад в итальянском искусстве после Джотто.

Но как бы то ни было, треченто стоит в искусстве итальянского Возрождения особняком. Это время распространения в Италии готического стиля, связанного с избранием на папский престол француза. «Авиньонское пленение» римских пап -перенос папской резиденции в Авиньон - обусловило не только зависимость католической церкви от французского престола, но также экономический и культурный обмен между Францией и Италией.

Для Италии готика была своеобразным возвратом к прошлому. Применение и распространение готических форм в Италии в XIV столетии свидетельствуют о соседстве гуманизма с мистикой.

В изобразительном искусстве черты готики проявлялись в стремлении к аллегорическим символам, к изысканным цветовым решениям. Отличие же состояло в том, что в Италии готике предшествовал Проторенессанс, искусство которого сделало уже первые шаги к разрыву со средневековыми художественными системами. Поэтому итальянская готика не аналогична готике в других странах Европы.

В итальянской архитектуре готический стиль применялся в основном во внешнем декорировании фасадов храмов. Остроконечные щипцы, стрельчатые очертания арок, башни, окно-роза - всего лишь графический рисунок на плоскости. Таковы церкви Сан-Дзено в Вероне, Санта-Кроче и Санта-Мария Новелла во Флоренции, Дворец Дожей и фасад собора св. Марка в Венеции.

Оставаясь в Италии чужеродным элементом, готический стиль получил истинное признание только в Сиене. Готические формы, особенно окна и высокие квадратные башни, многократно повторялись во множестве дворцов, в том числе в Палаццо Публико - резиденции коммунальных властей. Но высшим достижением треченто в Сиене является Дуомо, кафедральный собор, которому нет равных по завершенности во всей Италии. Гармоничность архитектурных пропорций, пестрота мраморных полос, мерцающая мозаика на щипцах и тимпанах порталов сообщают ему волшебную элегантность. Настоящее художественное чудо - мраморная инкрустация пола в Сиенском соборе, представляющая собой живопись в мраморе светотенью, начало которой, как писал Вазари, положил сиенский живописец Дуччо ди Буонинсенья, за что он «заслуживает одобрения и похвалы бесконечной».



Кафедральный собор Дуомо. Сиена

Рисунки, над которыми лучшие сиенские художники работали на протяжении двух столетий, выполнены в технике *граффити*, т.е. состоят из тонких черных линий со вставками из цветного мрамора на общем фоне белого, являя собой колоссальную гравюру на мраморе.

Если живопись дученто выражала демократические и перспективные тенденции развития итальянской культуры, то треченто - аристократические и ретроспективные.

Поскольку готический стиль был тесно связан с рыцарской этикой и придворной куртуазностью, он и получил наиболее яркое развитие в Сиене, где у власти находились аристократы.

Дуччо ди Буонинсенья (1255-1319), основатель сиенской школы, будучи учеником византийских мастеров, соединил в своем искусстве старую греческую манеру с готикой. Его лучшей работой, вызвавшей множество подражаний, явилась огромная икона-полиптих, служившая некогда главным алтарным образом сиенского собора. Изображение Богоматери с младенцем Христом, окруженной ангелами и святыми, «Маэста» («Величание Богоматери») – занимало лицевую сторону. На оборотной стороне иконы в клеймах были представлены различные евангельские сюжеты.

Эта работа Дуччо дает самое лучшее и самое полное из всех существующих изображение евангельской легенды. Но она поражает и своей изумительной декоративной роскошью: краски сияют, как драгоценные камни, на фоне матового золота и слоновой кости.

В Сиене было сильно влияние французской готики, элементы которой впоследствии получили распространение и в других городах Италии.

Сиенский живописец ***Симоне Мартини*** (1284-1344) работал при дворе герцога Анжуйского в Неаполе и в папском дворце в Авиньоне. Он и привнес в итальянское искусство черты готики, которая культивировалась при дворах королей и дворянской знати и получила название «интернациональной». Это был высший уровень развития готического стиля, рафинированное и аристократически-утонченное течение. Ему была присуща определенная цветовая гамма, построенная на сочетании синего и красного цветов с широким использованием золота; золотой фон и плоскостное изображение; размещение композиции на досках либо двухстворчатых(диптихи), либо трехстворчатых (триптихи) с завершением в виде стрельчатой аркиили треугольного вимперга и резной золоченой рамой с готическим орнаментом: крестоцветами, краббами, трилистниками.

Наиболее полное воплощение эти свойства стиля получили в одной из самых известных композиций Симоне Мартини - в «Благовещении» (см. цв. вкл.). В движениях архангела Гавриила и отстранившейся от него Пресвятой Девы сквозит тот оттенок изысканности, который столь типичен для интернациональной готики. Золотое мерцание фона оттеняет белизну хитона ангела, темно-синий плащ и пурпуровое платье Марии придает дополнительное свечение золотым крыльям и рыжеватым локонам Гавриила. Эта алтарная композиция, написанная на доске, украшенной поверху изысканной ажурной резьбою, считается по цвету и ювелирной тонкости рисунка одной из самых восхитительных картин треченто.

Но в искусстве треченто наряду с подчеркнуто спокойными, статичными и изысканными композициями сосуществовали необычайно эмоциональные мистические построения. Самыми интересными представляются аллегорические фресковые циклы «Триумф покаяния» в Испанской капелле флорентийской церкви Санта-Мария Новелла и «Триумф смерти» на пизанском кладбище Кампосанто.

В основу замысла фресок Испанской капеллы положена схоластическая[1] аллегория, посвященная доминиканскому ордену.

Орден странствующих, нищенствующих проповедников был основан испанским монахом Домиником в 1215 г. Название ордена, основанное на игре слов («domine canes» означало «псы Господни»), было выбрано не случайно. В Средние века распространенным являлось понятие о зле, подстерегающем человека везде, подобно тому, как волк подстерегает отбившихся от стада овец. Называя себя «псами Господними», доминиканцы тем самым ставили задачу охранять людей от козней дьявола, подобно тому как собаки охраняют стадо от волков.

Теоретиком доминиканского ордена стал Фома Аквинский, считавший серьезную теологическую подготовку одним из направлений деятельности ордена. А поскольку папство дало доминиканцам большие полномочия, они подчинили своему влиянию системы образования во многих странах.

Верность схоластической доктрине принимает почти осязаемую форму в одной из четырех композиций, занимающей целую стену. Она посвящена апофеозу Фомы Аквинского, где строгая иерархическая система в размещении действующих лиц придает фреске сходство с теологической формулой: «Философия - служанка богословия».

Художник *Андреа да Буонайути (Андреа да Фиренце)* уподобил композицию великолепному сияющему иконостасу, состоящему из двух ярусов. В верхнем изображался трон с восседающим на нем Фомой Аквинским, который покоился на нижнем, служащем ему как бы пьедесталом, с аллегорическими фигурами семи христианских добродетелей и семи свободных искусств, на которые в своем учении опирался видный схоласт.

На противоположной стене на фреске «Триумф покаяния» в аллегорической форме были представлены устав и деятельность ордена в борьбе с еретиками. Согласно доминиканской доктрине, еретики - волки, нападающие на овец, которых защищают многочисленные псы, отгоняющие и убивающие волков. Вовремя вспомнившие о спасении души обращаются с покаянием к доминиканскому монаху, который отпускает грехи, и раскаявшиеся души, проходя через врата рая, пополняют число спасенных (см. цв. вкл.).

Художник ввел в композицию жанровые элементы - пляску девушек, игры детей в кронах деревьев, здание Флорентийского собора, что придавало событию особую достоверность. Этому же способствовали и портреты современников. Так, среди изображенных пап, кардиналов, епископов, королей, рыцарей, христианских князей художник поместил Петрарку.

Располагая сцены уступами друг над другом, как на склоне холма, поворачивая их под различными углами, разделяя пространственными паузами, Андреа да Буонайути создал ощущение свободно расстилающегося, чуть вогнутого или чуть выпуклого пространства.

Эта ступенчатая пространственная композиция уподоблена многоцветному роскошному «ковру», переливающемуся розовыми, сиреневыми, белыми, изумрудно-зелеными бликами.

Третье направление живописи треченто представлено работами художников, последователей Джотто. Веронский мастер *Альтикьеро* один из крупнейших среди них. Его фрески в базилике Сант-Антонио в Падуе свидетельствуют об использовании и развитии основных художественных принципов, заложенных Джотто. Это —

[1] *Схоластика* - средневековая философия в Европе XI-XIV вв., стремившаяся дать научное обоснование религиозных догм.

подражание природе и натурные зарисовки; это - светотеневая моделировка, позволившая дать ощущение реального предмета и реального пространства; это -отказ от золотого фона и введение в композицию пейзажа; это - расположение линии горизонта на естественном уровне.

Альтикьеро чрезвычайно умело и точно изображает окружающий мир. Созданные им образы исполнены огромной человеческой значительности и очень правдивы, но в то же время в их облике преобладает некое общее начало - массивность фигур, подчеркнутая тяжелыми продольными складками тканей, величавая сдержанность жестов, спокойствие широкоскулых лиц с характерным удлиненным разрезом глаз. И при всем интересе к человеческой фигуре, световой моделировке, к правдивому изображению натуры росписи кажутся состоящими из однородной, плотной, тяжеловесной материи, будь то скалистая гора, здание или складки плаща.

Однако благодаря реальному, усложненному подробностями пейзажу, четкости рисунка, большому количеству действующих лиц, многие из которых узнаваемы, Альтикьеро предвосхищает мастеров раннего Возрождения и является своеобразной переходной фигурой, соединяющей две художественные эпохи.

За пределами изобразительного искусства эпохи треченто нетрудно увидеть ренессансные черты в ***музыкальном течении*** XIV в., известном под названием «*арс нова*» - новое искусство. Для музыкального творчества с его углублением во, внутренний мир человека, с его возможностями передачи борющихся, противоречивых чувств благотворными оказались совсем не те условия, которые вызывали расцвет архитектуры, живописи, скульптуры. Наравне с готическими традициями XIII в. в музыке «аре нова» проявились те новые черты, которые в высшей степени характерны для эпохи гуманизма.

Говоря о ренессансных признаках «арс нова», надо отметить прежде всего, появление вполне профессиональных светских произведений. Начиная с VI в., когда в Риме папой Григорием I была организована папская певческая школа — *Schola cantorum*, профессиональная музыка развивалась как элемент богослужения. Она выражала только идею отречения от всего низменного, чувственного, человеческого. Музыка использовала только латинские тексты канонизированных молитв, а единственными нотными записями были церковные мессы. Всякое отступление от мелодий григорианского хорала, канонизированного римской католической церковью, наталкивалось на ее мощное сопротивление. Светское музыкальное творчество, о котором можно судить лишь косвенно по поэтическим текстам народных песен и творчеству трубадуров, лежало вне профессиональной сферы.

Импульс к возникновению новой музыки дали светские стихи, написанные на родном языке, воспевающие красоту и чувственную прелесть жизни. На основе новой поэтической школы, вынесенной на гребне волны *lingua volgare* (вульгарного народного языка) и давшей миру Данте, Петрарку и Боккаччо, сформировалась новая песенная культура. Известно, что дантовские сонеты, написанные в «новом сладостном стиле», предназначались автором для пения. Музыка перестала быть божественной наукой, она стала выразителем земного начала. Лирические музыкальные миниатюры стали гордостью и славой эпохи треченто. В стихах, принадлежащих одному из самых прославленных музыкантов «арс нова» Ландини: «Музыка - это наука, которая стремится к тому, чтоб мы веселились, пели и плясали» - заключен вызов тысячелетней традиции. Любовная лирика, созерцание природы, жанровые зарисовки оказались в центре внимания профессионального музыкального творчества XIV в. Характерно, что многие итальян-

ские композиторы, продолжающие писать церковную музыку, заимствовали для себя новый выразительный стиль «арс нова».

Другим признаком «арс нова», указывающим на его принадлежность эпохе гуманизма, стало проявление творческой индивидуальности. Для композиторов Средневековья музыка была ремеслом и создавалась только на основе известных канонов в рамках мелодий григорианского хорала. В XIV в. появилось множество композиторов, сочиняющих музыку по вдохновению. В их числе *Пьетро Казелла*, друг Данте, создатель первого музыкального мадригала, *Франческо Ландини, Гирарделло*. Эти композиторы, отвергнув канонизированные мелодии хорала в качестве образца, руководствовались только творческим вдохновением. Даже композиторы, сочиняя внешне традиционные мессы, стали выражать в них личное мироощущение.

Появление профессиональной светской музыки сопровождалось зарождением новых жанров, неведомых искусству григорианской эпохи. Господствующими жанрами в музыке Средневековья были *мессы* и *церковные мотеты*. Композиторы новой школы XIV в. как бы сплавили воедино возвышенный стиль церковного искусства с выразительными чертами светской музыки, создав ту основу, на которой развились новые жанры «арс нова» - *мадригал, баллата* и *кавча*. Господствующей темой мадригала было созерцание природы и философские размышления о любви. Баллата представляла собой лирическую песню, а кавча тяготела к изображению охотничьих сцен.

Но еще более поразительными в музыкальном мышлении эпохи оказались перемены, произошедшие в самих средствах музыкальной выразительности. Профессиональная церковная музыка не допускала одноголосия. Мессы и мотеты предназначались только для двух- или трехголосного хора, причем церковная *полифония* (многоголосие) опиралась на три одновременно звучащих голоса, поющих самостоятельную мелодию с отдельным текстом, часто на разных языках. Независимость трех голосов была так велика, что звучность оказывалась нарочито разнородной.

Важным нововведением «арс нова» стало мелодическое начало, сосредоточенное в верхнем голосе, а нижний, теноровый, служил опорой мелодическому движению. Одновременно появился упорядоченный ритм, объединивший движение всех голосов. Таким образом, важнейший вклад «арс нова» в музыкальную культуру заключался в том, что три важнейших музыкальных элемента - мелодия, гармония и ритм - были объединены в одной системе.

Изумительное богатство музыкального творчества «арс нова» исчезло так же неожиданно, как и появилось. После того как кончилась эра трех великих поэтов предшествующего века, итальянская лирика и в поэзии и в музыке как бы утратила свое поступательное движение. Хотя сама итальянская музыка в век, следующий за треченто, не дала ничего сколько-нибудь значительного, все дальнейшее развитие музыкального творчества на основе церковных традиций в огромной степени обязано итальянской «арс нова».

ФЛОРЕНТИЙСКОЕ КВАТРОЧЕНТО - РАННЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Кватроченто называют ту эпоху итальянского Возрождения, которая заключена в пределы XV столетия. Очень поэтично охарактеризовал эту эпоху известный Историк искусства П.П. Муратов: «На необъятном кладбище истории, бесследно поглотившем целые народы, среди запутанного лабиринта могил, приютивших

невечные страсти, недовоплощенные порывы, несделанные дела, памятник кватроченто возвышается одиноко и отдельно, прекрасный и законченный, как создание художника».

XV век - время возникновения и подъема различных территориальных художественных школ, их активного взаимодействия, борьбы. В этих условиях намечается и магистральная линия развития ренессансного искусства, представленная мастерами Флоренции. Итальянские города являются отражением различных исторических эпох, либо резко отрицающих друг друга, как в Риме, либо странно взаимодействующих, как в Венеции. И лишь одна Флоренция остается «колыбелью кватроченто и его саркофагом». Кватроченто до сих пор остается настоящей жизненной стихией Флоренции, как и в XV в., когда искусство для флорентийцев было главным.

Ощущение неразрывности с эпохой раннего Возрождения создает прежде всего архитектура. Новое направление в архитектуре Флоренции XV в. было связано не столько с прямым возрождением античных традиций и ордерной системы, сколько с переработкой наследия романской итальянской архитектуры, в частности построек «*инкрустационного*» стиля. Одной из особенностей римской архитектуры являлся ее декорационный принцип, когда на плоскость стены накладывались архитектурные детали: пилястры, карнизы, колонны. Эта «вторая, декоративная стена» явила собой так называемый инкрустационный стиль, типичный для Флоренции Средних веков и во многом определивший ее неповторимый облик.

Родоначальником нового направления строительной техники Возрождения явился ***Филиппо Брунеллеско*** (1377-1446). Он первым стал использовать ордер совершенно по-новому, свободно обыгрывая ордерный мотив в различных композиционных ситуациях. Наиболее ярким примером этого стало возведение им огромного купола собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции, которое откладывалось на несколько десятилетий. Трудности заключались не только в огромных размерах перекрываемого пролета, но и в небольшой толщине стен барабана. В необычной форме удлиненного восьмигранного купола были соединены элементы флорентийской готики и римского купола. Но перекрытия такой формы не знала ни римская архитектура, оперировавшая сферическими куполами, ни готическая. Брунеллеско максимально облегчил купол, сделав его пустотелым с двумя оболочками, из которых более толстая нижняя является несущей, а более тонкая верхняя - защитной. Жесткость конструкции обеспечивалась каркасной системой, основу которой составили восемь несущих ребер, связанных между собой каменными кольцами. Без купола, созданного Брунеллеско, немыслим был бы ни купол Микеланджело над римским собором св. Петра, ни другие многочисленные купольные храмы.

Свой купол Брунеллеско завершил фонарем и украсил его сдвоенными коринфскими колоннами и традиционными римскими кронштейнами, перевернув их й сделав из них завитки-волюты, которые стали излюбленным мотивом декора всей итальянской архитектуры.

Принципиально новым было использование аркады, не имевшей прототипов в античном искусстве: греки вообще не использовали аркаду, римляне не опирали арки на колонны. Брунеллеско, связав в единую конструкцию колонну и арку, использовал мотив глубокой открытой лоджии в оформлении П-образного фасада Воспитательного дома.

Применение легких «парусных» сводов вместо крестовых позволило значительно увеличить глубину лоджии, расстояние между колоннами и предельно уменьшить их толщину. Такой тип аркады стал характерным для архитектуры итальянских городов-республик не только Тосканы, но и за ее пределами.



Собор Санта-Мария дель Фьоре. Арх. *Брунеллеско*. Флоренция

По-своему применял Брунеллеско ордерную систему и при создании нового типа городского дворца. Построенные им дворцы, очень разные по общему впечатлению, были схожи между собой рустовкой первого этажа, окнами-порталами с богато украшенными наличниками, ордерными формами полного антаблемента, разделяющими здание на два этажа и завершающими третий.

В изобразительном искусстве флорентийского кватроченто легко прослеживаются два направления, мало соприкасающиеся одно с другим.

В творчестве художников первого направления было ощутимо влияние античности. Они искали прежде всего одухотворенную форму, стремились к монументальности, к созданию героических образов. Приверженцами этой линии были скульптор *Донателло*, художники *Мазаччо, Учелло, Пьеро делла Франческа*, ювелир, скульптор и художник *Андреа дель Верроккьо* и другие.

Другая линия уходила корнями в традиции византийской иконы и средневековой миниатюры. Художники этого направления были прекрасными колористами, но мало уделяли внимания правдивой передаче формы и объема. Еще в начале XIV в. в разных итальянских городах появились мастера, для которых характерна была «подробная» изобразительность с множеством натуралистических деталей, они любили рисовать природу, цветы, птиц, травы.

Их картины походили на цветочные ковры, усеянные птицами и бабочками. Художники этого направления кватроченто были в свое время более популярны, а свойственная их вещам прелесть оценена раньше. Это *фра Беато Анжелико, фра Филиппо Липпи, Беноццо Гоццоли, Доменико Гирландайо*.

И все же, по словам П.П.Муратова, декоративная привлекательность их искусства не искупала его внутренней слабости, не всегда скрывала пустоту форм, а миловидность лиц плохо вознаграждала за их малую одухотворенность.

На исходе столетия обе эти линии самым удивительным образом сплелись в творчестве двух величайших мастеров - *Сандро Боттичелли* и *Леонардо да Винчи*. Оба унаследовали много от манеры Мазаччо и от любования миром и простодушной впечатлительности Беноццо Гоццоли.

Первым и самым ярким скульптором первого направления кватроченто в Италии был *Донато* (1386-1466), которого близкие друзья называли ***Донателло*** и который именно так подписывался на некоторых своих произведениях.

Античная скульптура знала только «телесность» изображения, идеалом было бесстрастное гармоничное тело. Средневековую скульптуру можно охарактеризовать как иррационально-символическую. Донателло сумел соединить античные идеалы с религиозной духовностью и утвердить нравственную и эстетическую ценность человеческой личности.

Вещей его сохранилось в мире так много, что можно утверждать: равного ему среди мастеров раннего Возрождения не было. Не было ни одной области скульптуры, в которой он не работал бы и в которую не внес бы что-то принципиально новое.

1 - *монументальная свободно стоящая статуя*. Наиболее ярким примером этого вида скульптуры является фигура св. Георгия, выполненная для фасада церкви Ор Сан-Микеле во Флоренции.

Христианская легенда о спасении св. Георгием дочери восточного царя повествует, что недалеко от города Ласия поселился в трясине змей, которому жители должны были приносить человеческие жертвы. Дошла очередь и до дочери царя. Георгий, проезжая мимо, увидел плачущую девушку и, поговорив с ней, узнал, что она поклоняется языческим богам. «А ты уверуешь в моего Бога? - спросил он. - Не страшись и будь спокойна». Затем, вознеся молитву, он просил явить знамение и повергнуть хищника к его ногам. С неба сошел глас: «Твои молитвы дошли, делай, что задумал». Георгий осенил себя крестом и бросился навстречу приближающемуся змею, который вдруг рухнул к его ногам.

Донателло первым создал образ одухотворенной человеческой личности. Героизм св. Георгия передавался при помощи спокойного взгляда, исполненного достоинства и веры в свою правоту; гордой осанки, достигаемой благодаря слегка расставленным ногам, принимающим на себя вес туловища; рукам, опирающимся на щит и подчеркивающим прямую посадку головы и легкий поворот торса. Крест на щите определял ось фигуры и ее направление вверх (вертикаль прямо стоящего тела) и вширь (горизонталь плеч). В противоположность «готической кривой» в большинстве статуй XV в., донателловский Георгий твердо стоит на ногах.

Донателло первый в эпоху Ренессанса изваял обнаженную статую Давида, для которого использовал мотив античной статуи Гермеса.

2 - *статуарная пластика*, связанная с архитектурным сооружением. Донателло создал множество статуй для украшения соборов, уравняв тем самым скульптуру с архитектурой. Особенностью его стиля являлось то, что при работе над статуей, предназначенной на обозрения снизу, он допускал некоторое искажение пропорций, учитывая, где она будет установлена. Поэтому в рабочем помещении созданные им фигуры не достигали и половины того эффекта, который производили затем в отведенном для них месте.

Вазари рассказывает одну из таких историй. Донателло была заказана для цеха льнопрядильщиков статуя св. Марка Евангелиста. Уже готовая, на земле она не производила ника-

кого впечатления. Консулы цеха даже решили отказаться от своей затеи, но Донателло уговорил их поднять статую на отведенное ей место после того, как он еще над ней поработает. После этого он упаковал ее и держал у себя две недели, не делая никаких исправлений, а затем установил на то место, где надлежало ей быть. Все пришли в восхищение.

Для ниши колокольни флорентийского собора он изваял статуи ветхозаветных пророков Иеремии и Аввакума, прозванного Цукконе («тыква») за его лысую голову. Эту статую считали самой редкостной и прекрасной в итальянском искусстве, а сам Донателло, когда хотел придать особый вес словам, восклицал: «Клянусь моим Цукконе!» Недаром ему были посвящены такие строки:

Что совокупным опытом скульптуре
Другие дали - дал один Донато:
Он жизнь внес в мрамор, косностью объятый:
Что, как не речь, осталось дать натуре?

3 - *сложная алтарная композиция* и *рельефная пластика*. Донателло создал роскошный, весь вызолоченный алтарь капеллы семейства Кавальканти в церкви Санта-Кроче во Флоренции, со сценой Благовещения в центральной части, где предельно жизненно передал испуг Марии от внезапного появления ангела. Фигура ее робко склоняется в почтительном поклоне, и на лице отображены смирение и благодарность.

В сложную скульптурную композицию алтаря для церкви Сант-Антония в Падуе помимо центральных фигур Мадонны, Даниила и Антония Донателло включил и четыре рельефа с изображением чудес, совершенных св. Антонием. Его работа в этой области расценивается как смелое новаторство. Он первым стал изображать в рельефных композициях перспективу с огромными толпами людей, с небом, облаками, солнцем, добиваясь ощущения пространства, которое как бы уходит вглубь, что под силу было только живописи.



***Донателло*. Благовещение. Алтарь Кавальканти. Церковь Санта-Кроче. Флоренция**

Множество таких *живописных* рельефов было выполнено Донателло для кафедр, консисторий (трибун для певчих), алтарей в соборах Флоренции, Сиены, Падуи.

Донателло положил начало чрезвычайно распространенному в XV в. типу надгробий, в которых были соединены элементы архитектуры (пилястры, саркофаг) и пластики (статуи и рельефы). Гробницы кватроченто отражают спокойное достоинство человека перед

смертью. Донателло выполнил гробницу папы Иоанна VIII. Она представляет собой пьедестал со статуями Веры, Надежды, Любови и саркофаг со статуей усопшего, высоко поднятого на консолях[1]. Венчает композицию изображение Богоматери в люнете.

4 - *конный монумент*. Донателло первым после столетнего забвения возродил конную статую, увековечив в Падуе память кондотьера Эразма ди Нерни, прозванного Гаттамелатой («пестрая кошка») за рябое лицо. Падуанцы были настолько потрясены конной статуей, в которой как бы слышится храп и дрожь коня, а в фигуре всадника ощущается мужество и неукротимость, что всячески попытались перевести Донато в свое гражданство и удержать в Падуе.

Бесспорно, Донателло по своему мастерству, вкусу и знаниям был первым среди новых художников.

Томмазо ди сер Джованни ди Моне Кассаи по прозвищу ***Мазаччо*** (1401-1427) -третий «кит» (после Брунеллеско и Донателло) флорентийского кватроченто, преобразования которого в живописи явились для нее революционным переворотом.

Самой значительной работой Мазаччо, где он полностью реализовал свое новаторство, стала фресковая роспись капеллы Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции, расписанная историями из жизни апостола Петра, крестящего, исцеляющего и оделяющего милостыней.

Главным достижением Мазаччо стало изображение глубины с помощью прямой центральной перспективы, названной впоследствии итальянской. Она отражала новое отношение к миру, делая центр картины точкой схода перспективных линий. В композициях «Чудо со статиром», «Проповедь апостола Петра», «Воскрешение сына Теофила» действие разворачивается параллельно плоскости стены, но наделяется фоном, изображенным в перспективе и создающим иллюзию ухода стены вглубь. К примеру, во фреске «Воскрешение Товифы» происходящее показано на фоне городского пейзажа. Трехмерное построение шатра, где Петр усилием воли заставляет подняться со смертного одра праведную Товифу, находит продолжение по центру и уходит дальше, вглубь, в проем открытой двери (см. цв. вкл.).

Помимо математически выверенной перспективы Мазаччо, вслед за Джотто, положил начало позам, движению, настроению в живописи, преодолев прежнюю манеру письма, при которой все фигуры изображались на цыпочках и без учета точки зрения на них снизу вверх. Мазаччо достиг в передаче движений и эмоций такой правдивости, что фигуры кажутся живыми. На фреске «Чудо со статиром» апостол Петр, стараясь извлечь деньги из внутренностей рыбы, чтобы уплатить подать за вход в город, так низко наклонился и напрягся, что лицо налилось кровью. Еще более достоверно передано внутреннее напряжение в «Крещении», где один из неофитов, принимающих от св. Петра крещение, дрожит то ли от холода, то ли от религиозного экстаза.

В этом же фресковом цикле Мазаччо первым стал изображать обнаженные тела, в частности Адама и Еву, изгнанных из рая.

Мазаччо своим мастерством предвосхитил прекрасную манеру последующих поколений художников. Вот почему капеллу Бранкаччи постоянно посещали бесчисленное множество рисовальщиков и мастеров. Здесь учились все прославленные скульпторы и живописцы: Фра Филиппо Липпи, его сын Филиппино Липпи, Андреа дель Верроккьо, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Леонардо да Винчи, Пьетро Перуджино, Микеланджело Буонарроти, Рафаэль Санти.

[1] *Консоль* - выступ в стене или заделанная одним концом в стену балка, поддерживающая карниз, балкон, статую и т. д.

Одним из наиболее ярких представителей второй линии кватроченто, источники которой следует искать в традициях византийской и средневековой миниатюры, является ***Беноццо Гоццоли*** (1420-1497). Им было расписано великое множество капелл в различных церквах Флоренции и других городов Италии. Он проделал уникальную работу на кладбище Кампосанто в Пизе, добавив к росписям более раннего периода новые. На двадцати двух фресках трехсотметровой длины, покрывающих кладбищенскую стену, Гоццоли с величайшей изобретательностью отобразил истории Ветхого завета, начиная со дня сотворения мира до царствования Соломона, увязав их с историей папства и личностями иерархов католической церкви. Но самым красочным его творением являются фрески капеллы флорентийского дворца Медичи-Рикарди, написанные на сюжет «Поклонения волхвов», также выбранный неслучайно и имеющий отзвук в современной жизни.

Такая связь между Священным Писанием и мифологией с современностью называлась программой, и ей отводилась исключительная роль в монументальной живописи и скульптуре Возрождения. *Ренессансные программы* являлись тем идейным стержнем, который сообщал всему изображенному актуальное звучание, связывал его с сегодняшним днем. В то же время программа существовала как бы в скрытом виде, по-разному проступая в различных образах произведения. Связи между легендарными событиями религиозной истории и современностью, заключенные в этих программах, были самыми разными, и они легко прослеживаются во всех видах изобразительного искусства Италии эпохи Возрождения.

Во фресковом цикле «Поклонение волхвов» Гоццоли изобразил длинную вереницу всадников, едущих на великолепно разукрашенных лошадях к месту поклонения Христу. На трех стенах капеллы были созданы три отдельные композиции, каждая из которых посвящалась одному из волхвов - Мельхиору, Балтазару и Каспару и их богатым дарам - золоту, ладану и смирне. Вместе с алтарным образом фра Филиппо Липпи «Поклонение младенцу» росписи Гоццоли составляли единое целое (см. цв. вкл.).

В жизни Флоренции такому шествию королей-волхвов во время празднеств в честь младенца Иисуса уделялось значительное место, поскольку Медичи, некоронованные владыки Флоренции, были патронами одноименного флорентийского братства, ставшего своеобразным символом благосклонности Бога к тем, кто, будучи наделен огромными богатствами, употребляет их на благую цель.

Кроме того, в 1439 г. во Флоренции состоялся собор представителей всего христианского мира, желавший объединить католическую и православную церкви. Поэтому образ каждого волхва идентифицировался с реальным человеком: молодой волхв - с правителем Флоренции Лоренцо Великолепным, восточный - с византийским императором Иоанном VIII Палеологом, а старый волхв отождествлялся с византийским патриархом Иосифом И.

Все фресковые циклы Гоццоли с их праздничной декоративностью, грациозностью персонажей, изысканностью пейзажей с виноградниками, кипарисами и пиниями отражали увлечение цветом, его драгоценной красотой, его сиянием (недаром Гоццоли широко применял позолоту) и превращали расписанные им стены в многоцветные ковры.

По всей этой работе рассеяно бесчисленное множество портретов с натуры. Так, приближающуюся к первому плану кавалькаду, включенную в композицию правой стены, возглавляют Козимо и Пьеро Медичи, а среди следующих за ними людей в одеждах флорентийских бюргеров Беноццо Гоццоли изобразил

самого себя. И неслучайно этому произведению были посвящены такие поэтические строки:

Видом ли ты восхищен птиц и диких животных
В дебрях зеленых, лесных, в светлых воздушных домах?
Дети ли, юноши там с их матерями, отцами
В чудной своей красоте, словно бы дышат они?
Нет, не природа творцом была гармоничных созданий,
Гений художника жизнь в образы те воплотил.
Сколь совершенны труды, которыми славен Беноццо!
Боги, созданьям его даруйте возможность вещать!

Флорентийское кватроченто - эпоха раннего Ренессанса - многим представляется лучшим временем Возрождения, а гений ***Сандро Боттичелли*** (1445-1510) обозначает высшую его точку. О жизни этого художника мало известно, но редко какой художник так выражал духовное содержание своей эпохи, как Боттичелли. В его творчестве и в его жизни ясно просматриваются два периода. Первый - это время Джулиано Медичи и Симонетты Веспуччи, сонетов Лоренцо Великолепного и стансов Анджело Полициано, турниров и карнавальных шествий, время вечной весны и радости. Атмосфера того времени ощущается и в карнавальных стихах Лоренцо Великолепного:

Юность, юность, ты чудесна,
Хоть проходишь быстро путь.
Счастья хочешь? - счастлив будь
Нынче. Завтра неизвестно.

Кружок Лоренцо Великолепного, блистательного и сильного владыки Флоренции, являлся средоточием ее интеллектуальной жизни. В него входили философ Пико делла Мирандола, поэт Анджело Полициано, архитектор и теоретик искусства Леон Баггиста Альберта, и над всем царствовала любовь Джулиано Медичи, брата Лоренцо, и Симонетты Веспуччи.

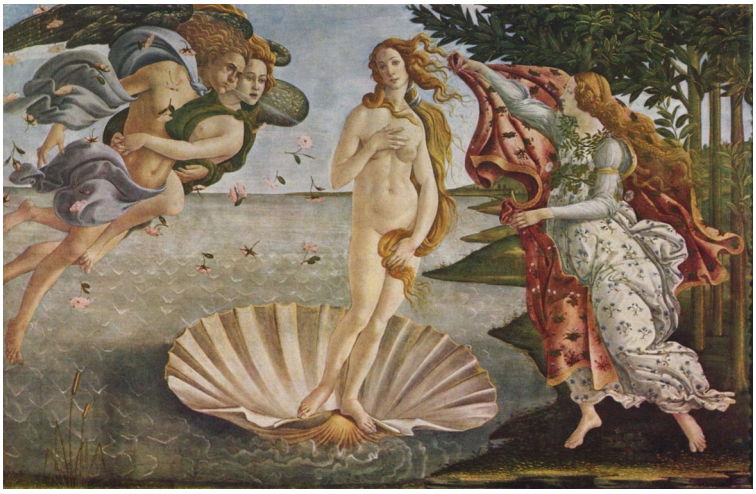
На глазах у них расцветал гений Боттичелли, и оттого, быть может, эта прелестная женщина и этот юноша были для него самыми близкими и дорогими людьми. Искусство Боттичелли полно их образами, а затем памятью о них. К этому периоду относятся картины «Весна» («Примавера») и «Рождение Венеры», «Венера и Марс», «Мадонна с гранатом» и др.

Содержание «Примаверы» связывают со строфами из поэмы Анджело Полициано «Стансы на турнир». Это - праздник богини. «Рождение Венеры» - ее явление в мир. В этих двух полотнах Боттичелли отобразил два разных образа Венеры, противопоставленных Платоном в «Пире»: Афродиты Пандемос (всенародной - доступной и понятной всем), дочери Зевса и Дионы, Венеры земной («Весна») и Афродиты Урании, небесной Венеры, дочери Урана, рожденной из моря без матери («Рождение Венеры»).

Мечтательно-одухотворенный образ обнаженной богини, рожденной из волн, это классическая Венера стыдливая, и она воплощает две стороны любви - целомудренную (ее символизирует нимфа Ора) и чувственную (ее символизируют Зефиры).

Источник композиции нередко видят в «Гимне Афродите» Гомера, довольно широко известном во времена Боттичелли:

...туда по волнам многозвучным
В пене воздушной пригнало ее дуновенье Зефира
Влажною силой своей. И Оры в златых диадемах,
Радостно встретив богиню, нетленной одели одеждой.



С. Боттичелли. **Рождение Венеры. Уффици. Флоренция**

В этом произведении, как в фокусе, отразились особенности индивидуальной творческой манеры Боттичелли. Боттичелли называли «величайшим художником линии», поскольку и объем, и форму, и иллюзию глубины он создавал контуром. Предмет изображения обретал у него характер отвлеченного символа, был наполнен поэзией и пробуждал в душе музыкальные ассоциации: дерево - стройное, с гладким стволом, пышной листвой, усыпанное одновременно цветами и фруктами; очаровательные женщины с гибкими телами, струящимися золотыми кудрями и продолговатыми светлыми глазами, легко и безвольно скользящие по лугу, подобно листьям, гонимым ветром; Венера, плывущая по морю на краю легкой раковины и едва касающаяся ее.

Холодные, прозрачные, светлые краски в неярких изысканных сочетаниях -вода нежно-зеленого цвета, прозрачно голубые, почти бесцветные небеса, матовые розы, серебристо-серая плоть - добавляли очарования его «пластическим симфониям», его волшебным видениям. В своих картинах-поэмах Боттичелли сотворил образ одухотворенной, интеллектуальной красоты, как позднее Микеланджело в своих фресках - символ могучего человека-борца.

Второй период жизни Боттичелли - время Савонаролы и иноземных нашествий, апокалиптических бедствий, обрушившихся на Италию, - это время, ведущее к гибели и забвению. Мадонны и античные сюжеты исчезли с его картин, а сам художник становится приверженцем секты «плакс» Джироламо Савонаролы, настоятеля доминиканского монастыря Сан-Марко.

Савонарола обличал пороки и преступления власть имущих, но вместе с тем отвергал и всю культуру Ренессанса:

«Вы - порода свиней! Вы погрязли в языческом блуде. Вы извращены во всем: в речи и в молчании, в действии и в бездействии, в вере и в неверии. Церковь, смрад от которой поднимается до самого неба, умножила свои блудодеяния во вселенной, превратилась в дом терпимости. Долой бесполезные книги! Долой фальшивое красноречие, фальшивую красоту, фальшивую науку, которая питается лишь гордостью! Долой проклятую роскошь, эти окаянные краски, эти мерзостные страницы стихов. Эту суету! Прекратите игры, прекратите балы, закройте трактиры! Теперь время рыданий, а не праздников.

О Флоренция, о Рим, о Италия! Прошло время песен и праздников, вы больны, даже до смерти. Мне остается только плакать».

Такие религиозно-мистические проповеди, направленные против светской культуры, оказали сильное влияние на сознание Боттичелли. В результате организованной «плаксами» акции, названной «сожжением сует», Боттичелли сам отнес на костер свои картины с изображением обнаженных фигур, и они безвозвратно погибли.

В 1494 г. французский король Карл VIII ввел на Апеннинский полуостров свои войска, положив начало одному из самых трагических периодов в истории Италии. В это время Боттичелли создал ряд произведений, проникнутых пессимизмом и безнадежностью, среди них «Мистическое Рождество», «Оплакивание Христа».

На картинах эпохи Возрождения в центре композиции всегда человек, он является главным стержнем, вокруг которого и для которого строится весь мир. На картинах Боттичелли человеку отведена другая роль, здесь он скорее лицо страдающее. Его Мадонны и Венеры производят впечатление людей, понесших утрату, вызывая этим чувство неизгладимой печали... Одни из них утратили небо, другие - землю. Вероятно, в этом ощущении утраты и лежит разгадка притягательности творчества Боттичелли. Ибо, по словам П. Муратова, «чертой теперешнего и прежнего интеллектуализма является наклонность к духовному странствию. Наша мысль вечно бродит в далеких и прошлых мирах, скользя бездомной тенью у чужих порогов, у потухших домашних огней, у покинутых алтарей и заброшенных храмов».

Творчество ***Леонардо да Винчи*** (1452-1519), его гениальные находки являются связующим звеном между ранним и Высоким Возрождением.

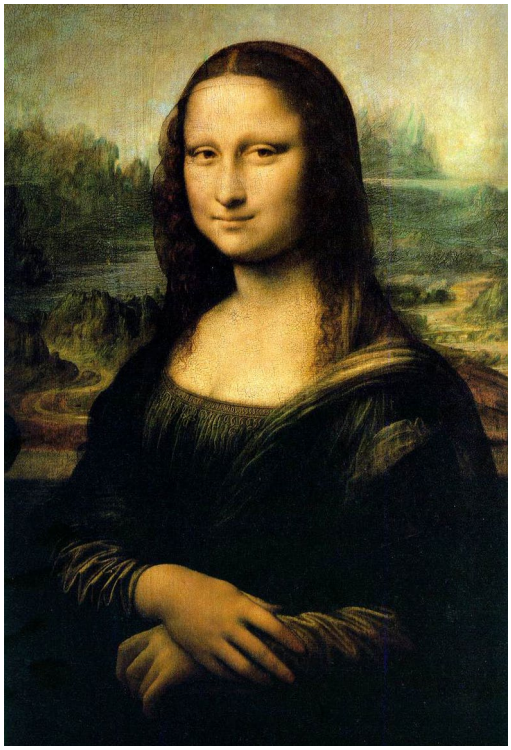
Судьбы художников не всегда логичны, но Леонардо поражает с самых первых шагов, как никто.

Леонардо да Винчи постоянно экспериментировал и ставил перед собой подчас трудновыполнимые задачи. Он много начинал, но никогда ничего не заканчивал, так как считал, что рука не способна достичь художественного совершенства в задуманных им вещах. Так, например, осталась нереализованной его фантазия написать маслом на холсте голову Медузы с клубком змей вместо прически. Не была отлита в бронзе, поскольку это было технически невыполнимо, и осталась только глиняной моделью конная статуя Франческо Сфорца, отца миланского герцога Людовико Моро, которая по своим размерам более чем в полтора раза превышала конные статуи Донателло и Верроккьо. «Тайная вечеря» и «Мона Лиза Джоконда», «Битва при Ангиари» и «Святая Анна с Марией и Христом на коленях» - наиболее прославленные творения Леонардо - также остались незаконченными, хотя от этого они не перестали быть гениальными. И это тем более поражающий итог, если вспомнить о поистине вулканической производительности мастеров его уровня - Рафаэля, Тициана, а позже Рубенса, Рембрандта.

Леонардо да Винчи был новатором во всем и большую часть времени отдавал науке. Он являет собой единственный пример великого живописца, для которого его искусство не было главным делом жизни.

Он был также ваятелем и зодчим, певцом и музыкантом, стихотворцем и импровизатором, теоретиком искусства, театральным постановщиком и баснописцем, философом и математиком, инженером, механиком, гидротехником и фортификатором, физиком и астрономом, анатомом и оптиком, биологом, геологом, зоологом и ботаником. Но этот перечень не исчерпывает его занятий. Достаточно привести лишь некоторые заглавия записок, оставленных Леонардо, чтобы представить масштаб его личности. Это: «Трактат об архитектуре и военном деле», «Анатомическая рукопись», «Трактат о свете и тени», «Трактат о стереометрии»,

«Трактат о полете птиц», «Трактат о глазе», «Трактат о живописи», «Трактат о движении и измерении воды». Причем написано все было «по-дьявольски», навыворот, так что прочесть рукописи можно было только в зеркале. Эти манускрипты - подлинное чудо и по форме, и по содержанию. Однако мало какие научные идеи находили отклик у современников, они слишком опережали время и воспринимались как гениальная фантазия, как игра ума. Так, в письме к турецкому султану Леонардо излагал проект, который мог бы соединить Стамбул и Галату. Такой мост был построен, но только в XIX в.



***Леонардо да Винчи*. Мона Лиза Джоконда. Лувр. Париж**

Живописные произведения Леонардо, созданные им в начале XVI в., стали новым шагом на пути к искусству Высокого Возрождения.

«Мадонна в гроте» считается первой монументальной алтарной композицией Высокого Возрождения, значительно отличающейся от традиционного алтарного образа. Живописи раннего Ренессанса были свойственны либо статичные образы торжественного предстояния, либо подробное повествование типа жанровых сцен. «Мадонна в гроте» - принципиально новое искусство, которое передает не отдельные моменты, а *длящееся* состояние. Фигуры изображены не перед пейзажем, как прежде, а в самом пейзаже. Леонардо в этой картине положил начало чрезвычайно распространенной в живописи Высокого Возрождения пирамидальной композиции. Все фигуры как бы вписаны в равнобедренный треугольник, вершина которого совпадает с головой Марии. Утяжеляя правый нижний угол картины двумя фигурами - ангела и младенца Христа, - он уравновешивал ее с помощью просвета в левой верхней части. Все композиции его мадонн («Мадонна Бенуа», «Мадонна Литта», «Мадонна с гвоздикой») представляют собой такую замкнутую пространственную пирамиду, в которую точно вписываются фигуры. И, наконец, Леонардо да Винчи создал новую манеру живописи - невесомую световоздушную среду, смягчающую контуры. Для этого он помещал источник света спереди и сзади фигуры, и взаимодействие двух противоположных потоков света не позволяло светотени «растекаться» лишь в одном направлении, а приводило к ее рассеянию на формах, порождая эффект едва уловимой дымки, окутывающей фигуру и названной им *сфумато*. И это было не просто гениальное умение передавать волшебство светотеней, это было открытие новой красоты.

Леонардо ставил колорит на одно из последних мест в живописном искусстве. Его привлекал свет в сумерках или в ненастную погоду, когда все предметы кажутся расплывчатыми, что гениально было достигнуто в самом прославленном его творении - портрете Моны Лизы. Женский образ как бы соткан из обволакивающего его света. Проникая из

глубины, свет постепенно смягчается в прозрачном покрывале, сгущается в складках одежды, между прядями волос и разливается по лицу и рукам, позволяя почти зрительно ощутить, как пульсирует под прозрачной кожей горячий ток крови. Так как Мона Лиза, жена Франческо дель Джокондо, рассказывал Вазари, была очень красива, Леонардо, дабы меланхолия не исказила ее черты, прибег к следующему приему: во время писания портрета он приглашал музыкантов, которые играли на лире и пели, и шутов, которые постоянно поддерживали в ней веселое настроение. Ухищрения, к которым прибегал Леонардо, чтобы добиться нужного выражения на лице модели, показательны для творческого метода великого художника, который считал, что хороший живописец должен писать не только человека, но и состояние его души. В «Джоконде», ставшей своеобразной «визитной карточкой» эпохи Возрождения, да Винчи создал неповторимый по тонкости психологический портрет человека, поместив Мону Лизу на фоне странного идеалистического пейзажа, состоящего из гор, пересеченных водными потоками и окутанных испарениями, сквозь которые с трудом пробивается свет. Это не увиденный где-то пейзаж и не игра воображения, а natura naturans (природа созидающая), т.е. циклический переход материи из одного состояния в другое, где собственно портрет является конечным звеном ее постоянного развития. Именно в этом глубоком единстве и гармонии всех ее частей природа выступает как всеобщее явление, как красота.

В Милане, куда Леонардо уехал из Флоренции, не получая заказов, помимо «Мадонны в гроте», «Дамы с горностаем» и «Мадонны Литта», он написал «Тайную вечерю», фреску в трапезной доминиканского монастыря Санта-Марйя делла Грация. Леонардо выбрал для изображения момент после роковых слов Иисуса: «Один из вас предаст меня». Вместо религиозного таинства художник передал драму человеческих чувств, психологическое состояние каждого апостола, пораженного словами Учителя в самое сердце. Леонардо создал в «Тайной вечере» самую умную, законченную и полную иллюстрацию этих слов. Но основной смысл композиции состоит в ее поразительной взаимосвязи с пространством интерьера, Леонардо, которого называли «фанатиком зрения», довел «пространство» фрески до иллюзорного продолжения реальной комнаты. Преувеличив для слишком тесного помещения трапезной масштабы фигур, он добился тем самым ощущения величия и значимости происходящего.

Все работы Леонардо да Винчи принесли ему славу, но не принесли заказов.

В поисках заказов Леонардо да Винчи переезжал из одних областей Италии в другие, выполняя заказы то миланского герцога, то Флорентийской республики, то инспектируя военные укрепления Чезаре Борджа в Романье.

Невозможность найти работу в Италии побудила Леонардо принять приглашение французского короля Франциска I, и в 1517 г. он уехал, захватив большинство своих картин и все рукописи, которые так и остались во Франции после его смерти в знаменитом замке Клу на реке Луаре близ Амбуаза.

ВЫСОКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Период Высокого Ренессанса являет собой зенит, кульминацию всей этой великой культуры. Для художников этого периода особенно характерна масштабность образа. Наряду с крупными архитектурными формами, такими как собор св. Петра в Риме архитектора Браманте, появились скульптурные и живописные произведения огромных размеров, например «Давид» Микеланджело, фигуры пророков и сивилл в его же росписи Сикстинской капеллы.

Различие в идеалах искусства раннего и Высокого Возрождения заключалось также в смене «натурализма» идеализацией образов. Главным стало изображение отдельной личности и почти полное отсутствие пейзажного фона.

Особое значение в этот период приобрело отображение различных движении, часто не мотивированных сюжетно, а передаваемых ради красивой пластики линий, ритма, эффектного ракурса, как в знаменитых фигурах сикстинского плафона Микеланджело.

Общий уровень искусства раннего Возрождения был настолько высоким, что его уподобляли могучему горному кряжу, где отдельные произведения выдающихся мастеров были ненамного лучше работ их менее талантливых собратьев. Искусство Высокого Ренессанса предстает в виде гораздо менее высокой гряды, над которой возвышаются несколько грандиозных вершин: это творчество Браманте, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана.

Выдающимся архитектором эпохи Высокого Возрождения является ***Донато Браманте*** (1444-1514), создавший стиль *римского классицизма*. Этот стиль восходил к римской античности и отличался рациональностью, уравновешенностью несущих и несомых частей, сочетанием арки, круга и купола. Все эти особенности были отражены в проекте собора св. Петра в Риме, который должен был напоминать по форме греческий крест с закругленными сторонами, мощным сферическим куполом и башнями по углам, доводящими план почти до квадрата. Браманте первым нашел «идеальную» композицию здания, которая со всех сторон выглядела одинаково и в которой пространство преобладало над массой, придавая зданию необычайную «воздушность». Эта грандиозная симметричная крестово-купольная постройка в процессе возведения была преобразована в традиционную базилику, но позже, в архитектуре европейского классицизма, именно она получила широкое распространение и стала основной сначала во Франции, а затем в Англии и России. Арочные пролеты были навеяны сводами базилики Максенция и Константина, самого грандиозного сооружения Древнего Рима; мощный барабан повторял абрис римской ротонды; сферический купол соотносился с формой купольного завершения Пантеона.

Рафаэль Санти (1483-1520) родился в Урбино, и первыми его учителями были его отец Джованни Санти и глава *умбрийской школы* прославленный Пьетро Перуджино. Рафаэль настолько глубоко усвоил манеру учителя, что работы обоих мастеров было невозможно различить.

Особенно это проявляется в цикле его неповторимых по своей прелести и лиризму мадонн. Еще в Урбино двадцатилетний художник, рано оставшийся без матери, одним порывом души написал «Мадонну Конестабиле», в девичьем хрупком образе которой воплотил грёзу о красоте, об идеальной гармонии. В небольших картинах, посвященных вечной теме материнства, женственности, обаяния -«Мадонна в зелени», «Мадонна с щегленком», «Мадонна-садовница», «Мадонна в кресле» и др., Рафаэль воплотил самые светлые идеалы гуманизма итальянского Ренессанса. Вместо устоявшихся канонов в вековом жанре мадонн художник создал пленительный образ, полный света и добра.

Именно такова «Сикстинская Мадонна». В движениях рук Мадонны, несущей младенца, чувствуется инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребенка, и вместе с тем - ощущение того, что он ей не принадлежит, она несет его в жертву людям. Взгляд Мадонны нефиксирован и трудноуловим, но в нем угадывается то выражение, которое появляется у человека, когда ему вдруг открывается его судьба. Мадонна словно предвидит трагическую участь сына. В цикле мадонн наиболее наглядно проявилось главное открытие Рафаэля - удачное, почти в равных пропорциях соединение языческого и христианского мироощущения, поэтому его мадонны не слишком возвышенны, но и не слишком чувственны.

Рафаэль, как и Перуджино, был блестящим мастером пространственной композиции. Он интуитивно точно, словно зодчий, выстраивал картину на плоскости и связывал ее части в единое целое, что наиболее полно проявилось при росписи им личных апартаментов папы римского в Ватикане.

Здесь проблема синтеза архитектуры и изобразительного искусства нашла свое наиболее полное решение.

Поскольку идейная программа фресковых циклов в папской резиденции призвана была служить прославлению католической церкви и ее первосвященника, наряду с аллегорическими и библейскими образами здесь запечатлены эпизоды из истории папства и введены портретные изображения Юлия II и его преемника Льва X.

В первой комнате, где скреплялись печатью папские указы, так называемой станце делла Сеньятура, темой росписей являлись четыре области духовной деятельности человека: богословие, философия, поэзия и правосудие. Они были представлены фресками «Диспут», «Афинская школа», «Парнас», «Мудрость, Умеренность, Сила».

«Диспут» изображал беседу о таинстве причастия. Сам символ причастия - дарохранительница с гостией (облаткой) была установлена на алтаре в центре композиции. По обе стороны от него располагались отцы церкви, папы, священнослужители, а над ними, подобно небесному видению, возникала Троица и святые.

Во фреске «Афинская школа» Рафаэль представил собрание античных мыслителей и ученых в грандиозной анфиладе величественных арочных пролетов, навеянных проектом собора св. Петра.

Фреска «Парнас» была написана на узкой боковой стене с широким прямоугольным окном посередине, которое Рафаэль гениально обыграл, поместив вершину Парнаса над, а склоны холма по сторонам проема. На вершине Парнаса изображен Аполлон, вдохновенно играющий на виоле, в окружении муз и великих поэтов древности: Гомера, Сафо, Вергилия, Горация, Плавта, Данте, Петрарки и др.



***Рафаэль Санти*. Парнас. Фрагмент «Данте, Гомер, Вергилий». Фреска. Станца делла Сеньятура. Ватикан**

Роспись четвертой стены украшена аллегорическими фигурами Силы, Мудрости, Умеренности и фигурками гениев, трое из которых символизируют святые добродетели - Веру, Надежду, Милосердие (Любовь).

Принципы гармоничного единства архитектуры и изобразительного искусства основаны на том, что Рафаэль взял за основу мотив арочного завершения стен, сделав его лейтмотивом каждой композиции. В «Диспуте» он повторяется в двух огромных дугах, охватывающих мир земной и мир небесный, и созвучен мотиву круга, трижды повторяющегося: в облатке причастия, сиянии вокруг голубя - Святого Духа и огромного нимба Христа.

В «Афинской школе» арочное завершение стены созвучно уходящим вглубь арочным проемам храма. В «Парнасе» оно определяет очертания групп поэтов и муз, расположенных на пологой горной вершине.

На своде, живопись которого имитировала мозаику, над каждой фреской, в четырех медальонах - тондо - размещались аллегорические фигуры Теологии, Философии, Поэзии и Правосудия. Таблички с надписями подчеркивали идею познания Истины различными путями: через религию («знание божественных вещей»), философию («познание причин»), искусство («божественное вдохновение») и правосудие («справедливость воздастся каждому»). Причем между ними и небольшими композициями в угловых частях свода - «Грехопадение», «Суд Соломона», «Урания», «Наказание Марсия» существует сложная символическая связь.

В станце д'Элиодоро тематикой фресок были выбраны эпизоды религиозных легенд и истории папства, связанные с чудесным вмешательством божества.

Росписи станцы дель Инчендио отразили эпизоды, героями которых были папы, носящие имя Лев.

Последним крупным монументальным циклом, созданным Рафаэлем, была роспись так называемых Лоджий - большой арочной галереи во втором этаже ватиканского дворца. Роспись эта представляла сочетание великолепного живописного декора и небольших фресковых композиций. Мотивы для декора были почерпнуты из изысканно-прихотливых орнаментальных росписей сводов Золотого дома Нерона, обнаруженных под руинами римских терм. Они получили название «гротески», поскольку помещения, где их обнаружили, были приняты за гроты, подземелья. Пятьдесят две фресковые композиции, расположенные в небольших арочных сводах, включали истории Ветхого завета и составили так называемую «Библию Рафаэля».

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. Неслучайно, работая над фреской «Галатея» на вилле «Фарнезина», Рафаэль говорил, что для написания одной красавицы ему нужно видеть много красавиц. Живопись понималась им как преображенная реальность, светлая, радостная, гармоничная, и во всех произведениях Рафаэля господствовал дух пленительной идиллии. Но идеализм Рафаэля, не неся в себе творческого импульса, подлинного художественного открытия, начал перерождаться в академизм, поражая пустотой и банальностью, еще при жизни мастера.

Имя Рафаэля стало синонимом классического искусства, а его полотна на целые столетия определили вкусы живописцев академического направления.

Итальянское Возрождение дало миру целый сонм прославленных мастеров, но мощь творческого гения ***Микеланджело Буонарроти*** (1475-1564) выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Его искусство знаменует собой не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Долгий, почти семидесятипятилетний 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. Знаменитая микеланджеловская «terribilita» -«напряжение духа» - прямо-таки титаническое напряжение воли лучше всего характеризовало созданные им образы, как скульптурные, так и живописные.

Стремясь к воплощению своей главной темы - борьбы духа и материи, Микеланджело впервые в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с от-



***Микеланджело*. Моисей.**
Церковь Сан-Пьетро. Рим

влеченной духовной идеей, найдя новую художественную форму в статуе Давида. В отличие от своих предшественников, Донателло и Верроккьо, Микеланджело изобразил Давида перед свершением подвига. Обнаженная фигура героя передает одновременно и красоту идеализированного на античный манер тела, и внутреннее, духовное напряжение библейского героя, выраженное в мимике лица, укрупненных деталях головы, кистей рук, что порождает странную дисгармонию образа. Открытие монумента как символа мужественного защитника города, установленного перед Палаццо Веккьо, зданием городского самоуправления, превратилось в народное торжество, а «Давид» сделался самым популярным произведением Флоренции.

Следующей крупной работой была гробница папы Юлия II, задуманная как величественный мавзолей, со всех сторон украшенный мраморными статуями, общим числом около сорока, и бронзовыми рельефами. То ли ошеломленный таким замыслом, то ли отвлеченный проектом Браманте по строительству собора св. Петра, папа охладел к задуманному памятнику и своим невниманием оскорбил Микеланджело. Художник самовольно покинул Рим, и только нажим флорентийских властей, опасавшихся ухудшения отношений с Римом, вынудил его примириться с папой.

Во втором десятилетии XVI в., уже после смерти Юлия II, Микеланджело возобновил работу над гробницей, подписав контракт с наследниками о создании памятника более скромных размеров и с меньшим количеством статуй. В числе выполненных им статуй и статуя Моисея, поразительный динамизм которой носит не физический, а духовный характер, наиболее полно выражая знаменитое микеланджеловское «напряжение духа».

Произведением, как бы завершающим период Высокого Возрождения, явилась флорентийская капелла Медичи, которой новый папа Климент VII Медичи хотел обессмертить свой род.

В церкви Сан-Лоренцо, самой старой церкви города, к правому трансепту Микеланджело пристроил помещение новой сакристии (ризницы), где разместил друг против друга гробницы герцогов Джулиано и Лоренцо. Стену напротив алтаря украсили статуи Мадонны и патронов рода Медичи - святых Косьмы и Дамиана. В гробницах Джулиано и Лоренцо Микеланджело отошел от традиционного типа надгробия-саркофага с портретной статуей покойного. Статуи Джулиано й Лоренцо Медичи, представленные в глубоком раздумье, помещены в нишах. А на их саркофагах аллегорические статуи, символизирующие быстротекущее время -«Утро» и «Вечер» на саркофаге Лоренцо, «День» и «Ночь» на саркофаге Джулиано. Они являются как бы образной иллюстрацией их размышлений. Конвульсивно изогнутые фигуры соскальзывают с закругленных крышек саркофагов, но все-таки

удерживаются на них неведомой силой. Образы, созданные Микеланджело, и динамичная ритмика декора создают атмосферу, полную тревоги и напряжения. Сложная система пилястров, ниш, глухих окон, сочетание местного серого камня и желтоватого мрамора заставляют стены как бы пульсировать.

И только статуя Мадонны - одна из вершин пластического гения Микеланджело - трактована им в ином плане: ее глубокое душевное волнение не переходит в надлом, и лиризм ее образа не искажен диссонансами.

Микеланджело считал себя в первую очередь скульптором, поэтому, когда папа Юлий II предложил ему расписать плафон (потолок) Сикстинской капеллы, он взялся за это с большой неохотой. Работа оказалась для него мучительной настолько, что он жаловался в одном из своих сонетов:

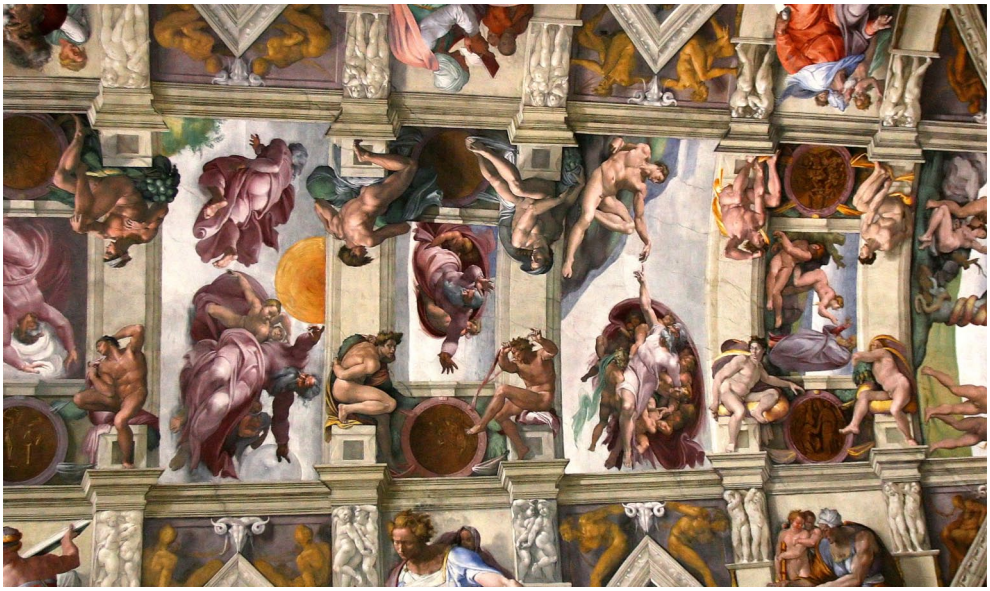
Я заработал зоб, трудясь, как вол,
И смахиваю зобом на породу
Ломбардских кошек, пьющих дрянь - не воду,
Но это лишь начало в списке зол.

Затылок место на хребте нашел,
И борода простерта к небосводу,
И волей кисти, брызжущей по ходу,
Лицо мое - как мозаичный пол.

Бока ввалились, будто с голодухи,
А задница - противовес спины:
Не видя ног, недолго оступиться.
От напряжения вот-вот на брюхе

Порвется кожа, - что до кривизны,
То лишь сирийский лук со мной сравнится.

Но именно роспись Сикстинского плафона стала самым великим из его творений, прославляющих духовную и телесную красоту человека.



Фрагмент росписи плафона Сикстинской капеллы. Рим

Программа росписи относилась к числу сложнейших ренессансных программ -изображению истории человечества до принятия закона Моисея; она дополняла фресковые росписи XV в., посвященные истории Моисея и земному пути Христа, на южной и северной стенах.

С помощью иллюзорно переданных средствами живописи элементов архитектуры плафон разделен на несколько частей. Центральная часть посвящалась библейским легендам о сотворении мира и жизни первых людей на земле: отделение света от тьмы, сотворение звезд и планет, отделение земли от воды, сотворение Адама, сотворение Евы, первородный грех и изгнание из рая, строительство ковчега, всемирный потоп, опьянение Ноя. Размещение этих фресок от входа к алтарю в обратном библейским событиям порядке обозначало, очевидно, идею восхождения от низшего к высшему, от животного состояния к творческому.

Между парусами с изображением библейских предков Иисуса Христа были помещены фигуры пяти сивилл, предсказавших появление Мессии, и семи пророков, титанические образы которых исполнены огромной духовной силы.

Сосредоточенности Иоиля, рассматривающего свиток со словами о близком судном дне, противоставлено апокалиптическое исступление Иезекииля; погруженный в раздумья Исайя контрастирует с неистовым Даниилом, делающим записи во время чтения; отшатнувшемуся в ужасе Ионе, словно увидевшему в своем пребывании в чреве кита три дня и три ночи пророчество о пребывании Сына человеческого столько же времени в чреве земли, противопоставлен мудрый Захария, перелистывающий книгу судеб и не находящий в ней ничего утешительного. Печальный Иеремия словно отзывается на бедствия, переживаемые Италией. Его пророчества, названия которых обозначены еврейскими буквами «алеф» и «вов», гласят: «Стала вдовою владычица народов; государыня областей подпала под иго. И от дочери Сиона ушло благолепие ее».

В роспись парусов свода Микеланджело включил библейские сказания, имеющие ключевое значение для еврейского народа. Это сказания о смелости Юдифи и героизме Давида, мудрости Эсфири и богоизбранничестве Моисея.

Юдифь, богатая вдова ослепительной красоты, жила в иудейском городе Ветилуе, когда его осадила армия Навуходонасора под предводительством военачальника Олоферна. Зная, что жителям города грозит либо голодная смерть, либо истребление, Юдифь, умастив себя благовониями и надев самые красивые драгоценности, отправилась в стан врага. Придя в шатер к Олоферну, она объявила, что, будучи верующей еврейкой, не может видеть, как осажденные жители нарушают закон Моисея - едят мясо с кровью, и что скоро Бог накажет отступников. Пораженный красотой Юдифи, Олоферн устроил в ее честь пиршества, становясь день ото дня все более настойчивым в своих ухаживаниях. Когда же на четвертый день он выпил слишком много вина и заснул на своем ложе, Юдифь двумя ударами меча отсекла ему голову, положила ее в дорожную сумку и беспрепятственно вернулась в родной город. Ассирийцы, обнаружив военачальника мертвым, впали в такую панику, что бросились бежать, бросив лагерь с награбленными в Иудее сокровищами.

Второй крупнейшей живописной работой Микеланджело явился «Страшный суд», написанный на алтарной стене Сикстинской капеллы. Религиозную тему Микеланджело воплотил как человеческую трагедию космического масштаба. И хотя сама тема призвана олицетворять торжество справедливости над злом, фреска воспринимается как образ вселенской катастрофы, как воплощение идеи крушения мира.

Последней живописной работой Микеланджело стала роспись капеллы Паолина, включившая две композиции - «Падение Савла» и «Распятие апостола Петра». Ноты трагического отчаяния уже вполне отчетливо звучат в этих фресках.

На закате жизни Микеланджело основное внимание уделил архитектурным работам: созданию купола собора св. Петра в Риме, планировке площади и лест-

ницы на Капитолийском холме, архитектурной отделке дворца Фарнезе, строительству церкви Санта-Мария дельи Анджели, лестнице и библиотеке Лауренциана во Флоренции.

Оформление последней предвосхищает формы барокко. Стремясь сделать более значительным тесный вестибюль, предшествующий расположенному на более высоком уровне главному залу библиотеки, Микеланджело заглубил в стену сдвоенные полуколонны, лишив их опорной функции; поместив под каждую фигурные консоли, он их как бы «подвесил» на стену, усилив тем самым иллюзорность конструкции. Еще более иллюзорным представляется центральный марш ведущей в главный зал лестницы, которую называют пригодной лишь для тех, кто хочет сломать себе шею. Ее чересчур длинные ступени криволинейной формы словно уплывают из-под ног, а чрезмерно низкие перила не позволяют на них опереться.

Титаническая фигура Микеланджело знаменует собой одновременно высший подъем и конец искусства эпохи Возрождения. Нечеловеческая мощь созданных им образов, которым нет равных во всей истории мирового искусства, объясняется космической драмой прекрасной Божественной души, заключенной в телесную оболочку, не менее прекрасную, но являющуюся тем не менее ее темницей. В своих философских сонетах Микеланджело неоднократно говорил о грубости и несовершенстве телесной оболочки, искажающей красоту души, и о том, что подлинным творцом является Бог, а художник - «лишь орудие, молот».

Тициан (1476/77 или 1489/90-1576) был виднейшим представителем венецианской школы живописи. Творчество Тициана, так же как и Леонардо да Винчи, принадлежит двум эпохам. Оно знаменует собой вершину искусства Высокого Возрождения, и в то же время последние десятилетия творчества художника относятся к позднему Возрождению.

Тициан первого периода во многом был продолжателем традиций Джорджоне, у которого он учился. «Любовь земная и любовь небесная» - одно из первых произведений Тициана, где весьма заметно влияние Джорджоне. Сюжет картины представляется загадочным до сих пор, но ключ к его пониманию лежит не в расшифровке сюжета. Главная прелесть картины, как и у Джорджоне, в передаче чувства и состояния, которым проникнуто все в ней, а это задумчивость, рассеяние мыслей, какое бывает на границе между бодрствованием и сном. Мягкие и спокойные тона пейзажа, мерцание обнаженного тела, роскошные цвета красивых одежд, величавые и полные грации движения фигур создают вполне определенный настрой «джорджоновской тишины».

В последующих полотнах Тициана - «Ассунта», «Праздник младенцев», «Вакх и Ариадна» - уже утрачено это спокойствие и утонченная созерцательность. В них можно видеть постепенный переход от мягкого, сдержанного, холодного сияния красок, характерного для Джорджоне, к мощным, залитым светом, колористически богатым полотнам. Таковой является композиция «Введение во храм», пронизанная духом праздничности и монументальности. Она стоит как бы на грани двух периодов в творчестве Тициана.

Именно тогда Тициан создал целую серию полотен, проникнутых чувственным, «языческим» началом, воспевающих женскую красоту. Картины подобного рода сам художник называл «поэзиями». Эту серию, куда вошли «Диана и Актеон», «Венера и Адонис», «Даная», художник обозначил как поэтическую мечту, чарующую сказку, песню о красоте и счастье, уводящую от трагических конфликтов реальной жизни.



***Тициан*. Оплакивание Христа. Музей Академии. Венеция**

Совершенно другой эмоциональной тональностью окрашены картины на евангельские сюжеты, характерные для эпохи контрреформации[1]. Это «Положение во гроб», «Коронование терновым венцом», «Святой Себастьян», «Оплакивание Христа». Тема страдания прекрасного человека является лейтмотивом этой серии картин. На них и Христос, и св. Себастьян представлены как мужи, наделенные всеми чертами физического и нравственного превосходства над своими мучителями, но они повержены в неравной борьбе и отданы на поругание.

«Оплакивание Христа» считается самым трагическим и вместе с тем патетическим произведением художника. «Летящая» снизу вверх и по диагонали композиция картины сложна и вместе с тем гармонично уравновешена. Действие разворачивается на фоне ниши, свод которой отмечен традиционным символом Христа - пеликаном, вскармливающим птенцов своей кровью.

По сторонам ниши изображены Моисей и сивилла, предсказавшая смерть Христа. Кажется, что вся вселенная сузилась до размера этого небольшого пространства, где у холодной стены горстка людей, оцепеневших в беспредельном горе.

Чувство скорби и страдания столь велико, что оно вырывается наружу в открытом, обращенном вовне жесте Марии Магдалины. Подобного образа Магдалины, вестницы трагедии и одновременно плакальщицы, живопись Италии не создавала.

«Тициан наделил свои образы героическим величием и нашел манеру колорита столь мягкую и в красках столь правдивую, что поистине можно сказать - он сравнился в ней с природой», - писал биограф Тициана Людовико Дольче.

Творчество Тициана и его младших современников Веронезе и Тинторетто завершило эпоху Возрождения. И хотя эта эпоха выдвинула целую плеяду великих мастеров, именно творчество Тициана оказало особенно значительное воздействие на художников последующих поколений и развитие реалистической живописи XVII в.

ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Начиная с 40-х годов XVI в. хронологически очерчивается период позднего Возрождения. Италия, оставшаяся в стороне от магистрального пути развития капиталистических отношений, оказавшаяся в тот период неспособной создать

[1] *Контрреформация* - церковно-политическое движение в Европе середины XVI-XVII вв. во главе с папством, осуществляемое монашескими орденами и инквизицией, направленное против Реформации.

единое национальное государство, 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, хотя и в Венеции ощущался поворот в сторону клерикально-ортодоксальных ценностей.

Наряду с Тицианом, творчество которого завершается в эту эпоху, наиболее значительными художниками позднего Возрождения считаются Паоло Веронезе и Якопо Тинторетто.

В творчестве *Паоло Кальяри* (1528-1588), прозванного по месту рождения ***Веронезе***, как в фокусе, сосредоточена вся сила и блеск венецианской декоративно-монументальной живописи маслом. Все, что было характерно для венецианской живописи, воспринявшей от византийской и греческой традиций любовь к праздничной и красивой атрибутике, к дорогому убранству, богатым тканям, восточным нарядам, пирам, процессиям, чернокожим слугам и златоволосым женщинам, нашло выражение в творчестве Веронезе. Его композиции по-венециански великолепны. Персонажи размещены на фоне пышной архитектуры, облачены в тяжелые одеяния из парчи и бархата. В его ярких, написанных сочными красками картинах царит атмосфера праздника, блестящего и изысканного театрального зрелища.

Веронезе любил многолюдные композиции, насчитывающие до двухсот фигур. И от этого «Пир в доме Левия», «Брак в Кане», «Семейство Дария перед Александром Македонским» создают впечатление грандиозного театрального действа.

«Брак в Кане» содержит до 130 персонажей, многие из которых узнаваемы. Веронезе в группе гостей изобразил султана Сулеймана I и Карла V, а среди музыкантов поместил портреты Тициана, Якопо Бассано, Тинторетто и самого себя.

Блеск живописи, великолепно выписанные детали, аристократическая непринужденность поз наполняли библейские композиции Веронезе почти языческой жизнерадостностью, что шло вразрез с церковной линией искусства, где возрождалась мистика, вера в тленность плоти и вечность духа. Веронезе даже пришлось давать объяснение инквизиции по поводу слишком жизнерадостного характера своих картин. Лишь сохранившийся в Венеции светский характер правления избавил Веронезе от более серьезных последствий.

Хотя драматизм был чужд творческому складу Веронезе, его полотна «Снятие с креста» и «Оплакивание» являются лучшими на эту тему, где ноты скорби сочетаются с почти придворной грацией. Но эти полотна являются скорее исключением, чем правилом в его творчестве.

Его настоящей жизненной стихией остаются пиры и торжества, отражающие только праздничную сторону быта патрицианской верхушки Венеции. И самым грандиозным отражением этого беспечно-праздничного бытия являются фрески виллы Барбаро, одного из самых значительных ансамблей, завершающих историю ренессансной монументальной живописи. Этот ансамбль, созданный величайшим мастером позднего Возрождения архитектором *Андреа Палладио*, представляет собой удивительно гармоничное сочетание изысканно-строгой архитектуры и полных праздничного великолепия росписей. Живописные композиции Паоло Веронезе сосредоточены в залах второго этажа центральной части виллы -обширном, крестообразном в плане вестибюле, куда ведут лестницы с первого этажа, и примыкающих к нему пяти парадных помещениях. При этом живопись Веронезе не столько вписывается в архитектуру Палладио, сколько представляет подобие театральной декорации.

В росписи вестибюля широко использованы мотивы, создающие иллюзию существования объекта: в иллюзорных окнах с балюстрадой открываются далекие пейзажи, тонущие в голубой дымке; по углам зала стоят иллюзорные боевые знамена и копья; из иллюзорных дверей выглядывает, например, шаловливая девочка, с любопытством наблюдающая за происходящим (см. цв. вкл.).

В зале Олимпа, являющемся центром всей системы росписей виллы, плафон расписан парящими в облаках античными богами, аллегорическими фигурами стихий и времен года, нижние части свода решены как иллюзорные балконы со стоящими на них людьми. Все эти росписи обрамляются реальными или иллюзорными архитектурными деталями. По сравнению с полотнами и декоративными панно, написанными маслом, во фресках Веронезе угадывается некая облегченность, как будто привычные образы и мотивы в иной технике изображения утрачивают полноту бытия. Вместе с тем в облике персонажей, их позах, развевающихся вуалях присутствует и элемент стереотипной повторяемости.

Фресковая живопись Веронезе, виртуозная, праздничная, отмеченная ликующей жизнерадостностью, явилась прообразом всей дальнейшей декоративной живописи в Италии и других странах Западной Европы.

Якопо Робусти (1518-1594) вышел из демократических кругов венецианского общества и прозвище ***Тинторетто***, которое он обессмертил, получил от рода занятий своего отца, бывшего красильщиком (от итал. *tinta* - краска).

Тинторетто был одержим страстью к работе и в течение своей долгой жизни успел сделать очень много. Практически нет ни одной церкви в Венеции, где не было бы его полотен.

Искусство Тинторетто, подобно искусству Тициана, многогранно и богато: это и большие композиции на религиозные темы, и исторические полотна, и картины с мифологическим сюжетом, и замечательные «поэзии», и многочисленные портреты.

Его творчество, как и творчество Тициана, условно делится на два этапа -ранний и поздний. Ранний охватывает конец 30-х и 40-е годы XVI столетия, когда творчество Тинторетто было связано еще с традициями Высокого Возрождения и определялось господством совершенного, прекрасного человека над окружающим миром. В работах этого периода еще преобладают радость, оптимизм. Самой значительной композицией того времени является «Чудо св. Марка», созданное для монастыря Сан-Марко в Венеции. Сюжет связан с легендой о чудесном появлении св. Марка, покровителя Венеции, во время пытки юноши-христианина. Молоты, мечи и палки при этом вдруг разбились о тело мученика, приобретшего чудесную неуязвимость. Стремительный полет-падение св. Марка, врывающегося сверху в композицию картины, придает изображенному динамичность и вызывает ощущение пространства.

Поздний этап творчества Тинторетто приходится на вторую половину XVI в., когда объективные реалии вступили в трагический конфликт с гуманистическими представлениями о роли и месте человека в мире. Одно из наиболее характерных произведений этого периода - «Распятие» в церкви Сан-Касиано. Кресты, лестницы, целый лес копий, немногочисленные фигурки на переднем плане и небо -безбрежное, как океан. Художник достиг здесь совершенства и в колорите, и в композиции. Красота неба, зеленого с розоватыми и золотистыми облаками, превосходит все, что было написано даже Веронезе. А грациозная и сжатая композиция, составленная из немногих больших фигур, взмывающих к небу над узкой полоской темной земли и лесом копий, предельно точно выражает трагическую подоплеку события.

В это время Тинторетто, подобно Тициану, создает не только произведения с трагическим подтекстом, но и целую серию картин из мира мечты - «поэзии». Таковы, например, «Сусанна и старцы», «Св. Георгий», «Происхождение Млечного Пути» (см. цв. вкл.).

Согласно античному мифу, Юпитер, желая наградить бессмертием своего младенца Геракла, рожденного от смертной женщины, велел прижать его к груди Юноны, чтобы, испив молока богини, он сам стал бессмертным. От брызг молока застигнутой врасплох и отшатнувшейся в испуге Юноны и возник Млечный Путь, опоясывающий небосвод.

Полотна этой серии кажутся созданными из драгоценностей, ибо в них соединились самые красивые вещи в мире: молодое женское тело, золотые волосы, шелк, нити жемчуга, зеркала, розы в «Сусанне»; бриллиантовая россыпь звезд на иссиня-черном бархатном небе, фосфоресцирующее лунным блеском тело богини в «Млечном Пути»; полыхающий алым заревом плащ принцессы, радужные переливы небесного сияния и зеленые купы деревьев в «Св. Георгии». Все это относится к области живописной магии, которую невозможно передать словами.

Но эти мечтательные «поэзии» - только одна грань в творчестве мастера. Его внимание все более привлекает бурное движение людских масс. Интерес к большим монументальным циклам - характерная черта позднего Тинторетто, реализованная им в Скуоло ди Сан-Рокко. *Скуолами* назывались в Венеции сообщества мирян, соединившихся для благотворительных целей и избравших своим покровителем какого-либо святого. Такому сообществу в честь св. Рокко принадлежало двухэтажное здание, почти полностью украшенное Тинторетто. Помимо росписи плафонов и бесчисленных декоративных панно, он создал около двадцати больших композиций, среди которых наиболее известными являются «Голгофа», «Христос перед Пилатом», «Благовещение».

«Голгофа» - это целый мир трагического движения, в котором отдельные люди и даже всадники теряются как песчинки в пустыне. Тинторетто первый в искусстве своего времени создает образ толпы. До него и в «Афинской школе» Рафаэля, и в «Тайной вечере» Леонардо да Винчи изображались группы людей, но это была совокупность отдельных личностей, вступивших в определенное взаимодействие. Восприятие единой людской массы как живого целостного организма-образа появилось только вместе с полотнами Тинторетто.

На картине «Христос перед Пилатом» мы видим один из лучших образов Христа в мировом искусстве. Христос представлен художником одиноким и спокойным, в белой одежде среди сгущающейся над ним горячей тьмы.

Тинторетто написал для венецианского Дворца Дожей гигантские торжественные полотна, превосходящие по размерам все, что были созданы до него. «Меркурий и Грации», «Минерва и Марс», «Бахус и Ариадна», «Кузница Вулкана» составляют драгоценнейшее украшение этого дворца. Десятки выполненных им портретов, разбросанных теперь по всем европейским галереям, увековечили черты целого поколения дожей, сенаторов и адмиралов.

Подчас стремление передать главное в содержании образа, его суть доминировало в творчестве Тинторетто над решением технических, сугубо живописных задач. Неистово много работавший и всегда торопившийся выразить себя, мастер создавал картины почти небрежные, «приблизительные» по своему выполнению. Желая прежде всего осуществить свои творческие замыслы, он брался выполнять огромные композиции лишь за цену красок и холста.

Тинторетто был еще и прекрасным музыкантом, игравшим на многих инструментах и сочинявшим музыку. Его искусство получило восторженное при-

знание современников. Венецианское государство буквально заваливало его заказами. Но и для потомков гений Тинторетто оставался предметом восхищения и преклонения. Уже в XVII в. в Венеции была издана поэма Марко Боскини «Карта живописного плавания», в которой он, описывая творчество Тициана и Веронезе, особенно восхищался Тинторетто, его мастерством и легкостью кисти:

Венецианец с кистью, виртуоз,
Оркестр и соло знающий дотошно, -
И если он струну задел оплошно,
Он этим грацию в созвучье внес.

Тинторетто был последним из великих художников итальянского Возрождения. «Все те, кто создал эру Ренессанса, - писал П.П. Муратов, - кажутся нам полубогами... Им можно поклоняться, но их не дано лицезреть простому человеческому глазу. И только лицо Тинторетто кажется почти знакомым, светлым человеческим лицом, напоминая черты великих людей нашего времени».

ИСКУССТВО МАНЬЕРИЗМА

Эпоха Возрождения, как мы видели, была длительным сложным и противоречивым процессом формирования новой европейской культуры. Но этот процесс был направлен прежде всего на преобразование умов, воображения, а не реальной жизни, которая даже в наиболее передовых итальянских городах была полна средневековой жестокости, заговоров и кровопролитий. Достаточно того, что период Высокого Возрождения, продолжавшийся совсем недолго, закончился «охотой на ведьм» и буквально потонул в море крови.

Столкновение ренессансного мировоззрения, великих гуманистических устремлений с социальной действительностью породило в XVI в. в европейском, главным образом итальянском, изобразительном искусстве такое противоречивое и сложное явление, как ***маньеризм*** (от итал. *manierismo* - вычурность).

Это явление отражало кризис художественных идеалов эпохи Возрождения и характеризовалось преобладанием формы над содержанием, стремлением заменить главный принцип Ренессанса - «подражать природе» - *манерной изощренностью формы*.

В эволюции маньеризма обозначаются два этапа. Первый хронологически был ограничен 20-30-ми годами XVI в. и включал творчество живописцев римско-тосканского круга. Искусство ранних маньеристов характеризовалось антиреалистическими тенденциями и утратой гуманистических идеалов. Образ человека лишился героической значительности, он стал излишне напряженным, а отказ художников от ренессансного реализма привел к нарочитому искажению пропорций человеческой фигуры, дисгармонии форм и иррациональному построению пространства.

Якопо Понтормо (настоящая фамилия *Каруччи*) (1494-1557) первым переработал классицистические принципы и выработал изобразительный канон маньеризма.

Мир, воплощенный в его произведениях, уже не подчинялся законам объективной действительности: была нарушена пространственность, фигуры деформированы, вытянуты, причудливо изогнуты, предметы утратили массу и тяжесть, а краски перестали передавать реальный цвет.

Самым важным свидетельством нового изобразительного языка Понтормо стала его знаменитая фреска «Снятие с креста» из флорентийской церкви Санта Феличита, считающаяся одним из самых трагических произведений итальянского искусства XVI в. (см. цв. вкл.).

Совершенно необычным представляется ее композиционный замысел: сложная «гроздь» фигур не поддается разделению на пространственные планы; складки одеяний, заполняющие пространство, создают иллюзию, что между реальностью и живописным изображением нет дистанции. Здесь Понтормо применил свой излюбленный прием, противопоставив движение и сложный ритм тел - стоящих и коленопреклоненных, изображенных фронтально и повернутых спиной, склоненных и откинувшихся. Этот прием создавал эффект сжатия глубины и ширины пространства.

Композиционная усложненность сопровождалась усложненностью сюжетной: фреска сочетает два мотива - Снятие с креста и Пьету. Двое юношей поддерживают тело мертвого Христа, колени которого соприкасаются с коленями Марии, а сама она, потрясенная страданием и почти теряющая сознание, тянется к сыну. Сопереживание отражено на лицах присутствующих - лицах обычного для Понтормо типа с глубоко посаженными глазами, мясистым ртом с резким рисунком верхней губы, углы которого подернуты леонардовским сфумато. Удлиненные фигуры приближены к переднему плану и будто стремятся выйти из живописного пространства. Такое впечатление усиливается взглядами, направленными на зрителя. Легкое и плавное, уподобленное танцу движение бесплотных фигур кажется устремленным ввысь. Поэтому, вероятно, существует точка зрения, согласно которой двое юношей, поддерживающих тело Иисуса, - это ангелы, стремящиеся передать его в объятия Бога-Отца, некогда изображенного в куполе капеллы. Холодный колорит усугубляет ощущение напряженного мистицизма. Композиционной фантазии сопутствуют изысканные колористические переходы: бледно-розового в желтый, на котором лежат красные тени, тончайшие градации голубого, как бы освещенного желтым и подернутого в затененных местах синим.

В творчестве римских художников маньеризм проявлялся специфически. Эпигонское следование живописной манере Микеланджело и особенно Рафаэля обусловило тем не менее отход от принципов ренессансного синтеза живописи и архитектуры.

Наиболее ярким выражением этого направления маньеризма явились росписи ***Джулио Романо*** (1492-1546) зала Гигантов в летней резиденции правителей Мантуи. Используя иллюзионистские эффекты, Джулио Романо изобразил картину грандиозной катастрофы: в облаках, образуя живое кольцо, парят боги во главе с мечущим молнии Зевсом, а с облаков стремительно низвергаются гиганты, на них обрушиваются огромные скалы и разлетаются на куски колонны. Даже иллюзорные кирпичи, обрамляющие проемы реальной двери, «трескаются и разваливаются». Эта роспись не только создает иллюзию, что ты находишься в эпицентре катастрофы, но и совершенно «разрушает» реальную архитектуру, которой как бы не существует вовсе.

Первый этап маньеризма завершился творчеством пармского мастера Франческо Маццола, прозванного ***Пармиджанино*** (1503-1540). Именно Пармиджанино выработал эстетический идеал маньеризма - рафинированную, утонченную, хрупкую, почти бесплотную красоту, которую он противопоставлял действительности. Образы, созданные Пармиджанино, изысканные, нарочито светские, лишенные человеческой теплоты. Художник выработал особый канон изображения, состоящий в чрезмерно вытянутых пропорциях человеческих фигур и в



***Пармиджанино*. Мадонна с длинной шеей. Уффици. Флоренция**

слишком маленьких головах и кистях рук, что усиливает их пластичность, Этот принцип «змеевидной фигуры» стал одной из главных изобразительных формул маньеризма и наиболее отчетливо просматривается в картине «Мадонна с длинной шеей».

Второй этап маньеризма - с 40-х годов и до конца XVI в. совпал с временем стабилизации феодально-монархического режима в итальянских государствах и активной деятельностью папского Рима: восстановлением инквизиции, возникновением ордена иезуитов, введением церковной цензуры. Ведущими жанрами в придворном искусстве стали *парадный портрет* и «*истории*» - грандиозные многофигурные росписи либо на религиозно-мифологические темы, либо восхваляющие правящие династии.

В жанре портрета ведущее место занял ***Аньоло Бронзино*** (1503-1572), с которого, собственно, началась новая эра портретной живописи, эра придворного психологически глубокого портрета. Он работал при дворе герцога Козимо I во Флоренции, и роскошь эмалевой живописи, почти неживые позы, блистательные наряды, наружное спокойствие при затаенной тревоге, лишь дрожащей в углах глаз, - все это составляло особенность живописной манеры придворного художника первых флорентийских герцогов. Он много раз писал самого Козимо I, молодым, в стальных латах, и постаревшим, в меховом кафтане, с темной бородой и с нестерпимо тяжелым взглядом; он писал инфанта Дон-Гарсиа, прославшего убийцей своего брата и, по преданию, убитого рукой отца; он писал Элеонору Толедскую, супругу Козимо, умершую от отчаяния после смерти обоих сыновей. История Медичи вся рассказана в портретах Бронзино. За эту фарфоровую живопись, за краски, сияющие холодным блеском эмали, художник и получил, вероятно, свое прозвище (от итал. bronzino - бронзовый). Но он писал также многофигурные композиции, создав изящный, изысканный, вычурный и даже несколько «болезненный» стиль. Пропорции в его живописи остались классическими, но нарушилась целостность пространства: слишком крупные фигуры словно выпадают из отведенных им пределов; движения не мотивируются действием; смысловые акценты в композиции исчезают. Типичными для его творчества стали такие композиции, как в картине «Аллегория», состоящей из нагромождения обнаженных тел с преувеличенно нервными движениями и гипертрофированной мускулатурой.

Самым выдающимся представителем второго этапа маньеризма является ***Бенвенуто Челлини*** (1500-1571) - скульптор, ювелир, теоретик искусства. Все его скульптуры при том, что кажутся классическими, отличаются дробностью форм и повышенным вниманием ко всем деталям - так называемое декоративное на-

правление. Этому созвучно увлечение материалом и пристрастие художника к ювелирной обработке поверхности скульптур, гравировке и чеканке после их отливки.

Маньеристские тенденции в искусстве Челлини, особенно в ювелирном деле, наиболее полно проявились при соприкосновении с блестящей рафинированной культурой французского двора и искусством школы Фонтенбло, когда он по приглашению Франциска I переехал во Францию. Типичным образцом маньеризма в прикладном искусстве является сделанная им для короля золотая солонка. Она представляет собой довольно сложную композицию из двух аллегорических фигур с соответствующими атрибутами, поддерживающими свои символы: Земля - изящно выполненный храм, а Нептун - кораблик. В работе присутствуют и отмеченный дробностью формы классический круглый постамент, и виртуозно выполненные, необычайно изысканного силуэта золотые статуэтки Земли и Нептуна, храмик (перечница) и кораблик (солонка).

При всем увлечении мастера ювелирными работами, по возвращении во Флоренцию он создал статую Персея. Быть может, подражание Микеланджело подтолкнуло его к созданию героического образа, но, несмотря на то что статуя очень красива, в ней преобладают черты, свойственные стилю флорентийского маньеризма: выхолощенность содержания и повышенное внимание к качеству поверхности. В то же время бронзовая статуя Персея является одним из выдающихся и пластически совершенных произведений итальянской монументальной скульптуры после Микеланджело.

Однако отсутствие в социальной действительности Италии XVI в. почвы для героического идеала, господство выхолощенной придворно-аристократической культуры порождали пессимизм, подавленность, что нашло отражение в последней работе Челлини - мраморном Распятии в натуральную величину, подаренном им испанскому королю Филиппу II для Эскориала.

Но наибольшую славу ему принесли «Жизнеописания...», ставшие выдающимся литературным памятником эпохи. Кроме этого, Челлини оставил трактат «Об искусстве ваяния», несколько «Рассуждений», сонеты и стихотворения, оказавшие влияние на художественную теорию и практику своего времени.

Маньеристические тенденции, всегда свидетельствующие о вырождении одного и скором пришествии другого стиля, в Италии предвещали рождение *барокко*, ставшего господствующим стилем в следующем XVII столетии.

Контрольные вопросы и задания

1. Перечислите особенности исторической эпохи XIII - XVI вв. в развитии итальянского искусства.
2. Расскажите о художественных реформах Джотто ди Бондоне.
3. Почему Данте, Петрарка и Боккаччо являются выразителями новых тенденций в литературе?
4. В чем состоит двойственность «Божественной комедии» Данте?
5. Расскажите об особенностях готического стиля в Италии.
6. Какие направления существуют в изобразительном искусстве треченто?
7. Что нового внес в архитектуру Филиппо Брунеллеско?
8. Какие вы знаете направления в изобразительном искусстве флорентийского кватроченто?
9. Расскажите о скульпторе Донателло.
10. Расскажите об особенностях творчества Мазаччо.
11. Объясните роль ренессансной программы для изобразительного искусства итальянского Возрождения на примере фрескового цикла Беноццо Гоццоли в капелле Медичи.

12. В чем состоят особенности живописной манеры Сандро Боттичелли?

13. Расскажите о гениальных находках Леонардо да Винчи.

14. Объясните, почему искусство Рафаэля называют «золотой серединой» Высокого Возрождения.

15. Вспомните главную черту созданных Микеланджело образов в живописи и скульптуре

16. Расскажите об эволюции живописной манеры Тициана.

17. Расскажите об особенностях венецианской декоративно-монументальной живописи на примере творчества Веронезе.

18. Вспомните, чем отличаются ранний и поздний этапы в творчестве Тинторетто.

19. Чем обусловлено появление маньеризма в итальянском искусстве?

ВОЗРОЖДЕНИЕ В СТРАНАХ ЕВРОПЫ

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Северным Возрождением называют период в культурном и идейном развитии стран, расположенных к северу от Альп, - Нидерландов, Германии, Франции 1-й трети XV-XVI вв. Оно характеризуется сложным сочетанием мистического мироощущения и гуманистического мышления. Познание мира и человеческой личности художниками Северного Возрождения проходило не через отрицание идеалов Средневековья, как у итальянцев, а через развитие традиций национального готического искусства.

Характерное для всей ренессансной культуры стремление распространить идею Божественной гармонии и благодати на весь материальный мир претворилось в творчестве северян по-иному, нежели в Италии. Итальянские художники наделяли образы идеальной гармонией, а северяне копировали мельчайшие детали, так что их творения своим *натурализмом* производили несколько странное впечатление. Таковы обнаженные фигуры Адама и Евы на Гентском алтаре Я. ван Эйка или бородавка на щеке Бога-Отца Х. Бальдунга.

Художников Северного Возрождения, в отличие от итальянских, мало волновали красота человеческого тела и иллюзорная глубина изображаемого пространства. Для них выразительной была *готическая экспрессивность*, состоящая в нарушении пропорций фигур, беспокойном движении складок одежды, в напрягшихся мускулах и жилах на шее. К примеру, в итальянской живописи св. Себастьян изображался прекрасным юношей, невозмутимо стоящим у мраморной колонны, несмотря на впившиеся в его тело стрелы врагов, а в нидерландской или немецкой он стоит на фоне ветвистого дерева, извиваясь вместе с его искореженным стволом.

Для итальянских художников идеалом считались точные пропорции и симметрия, а северянам любая закономерность казалась нарочитой. По этим причинам искусство Северного Ренессанса называют еще «магическим реализмом». Оно было стилистически неоднородным и по-разному проявлялось в Нидерландах, Германии и Франции.

Ренессанс в Нидерландах

Нидерланды, как и Германия, сохранили связь с духовной культурой Средневековья и традициями готики. Специфика сложившегося в Нидерландах в XV в. художественного стиля определялась тем, что Нидерланды находились под игом феодальной власти Бургундского герцогства, где возникла одна из самых ярких и уникальных художественных школ - *бургундская*, или *франко-фламандская*.

На формирование стилистических признаков нидерландской живописи XV в. оказала влияние франко-фламандская миниатюра, в которой изображение реальной земной жизни с множеством конкретных подробностей проявилось раньше, чем в других жанрах изобразительного искусства. Основные свойства франко-фламандской миниатюры воплотились в миниатюрах «Роскошного Часослова герцога Беррийского», выполненного братьями Лимбургами (см. цв. вкл.).

К другой группе произведений относится бургундская скульптура, в первую очередь раскрашенные статуи пророков *Клауса Слютера*. Они стали первым произведением нового ренессансного стиля, в котором человек был наделен индивидуальными чертами и эмоциями.

Рост городов и уклад городской жизни способствовали формированию нового отношения к конкретной повседневной деятельности. Повседневные жизненные явления окружались благоговейным почитанием и ореолом святости: свое дело, свой дом, свое имущество, своя капелла, свой покровитель-святой, 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. Кредо нидерландской живописи стало понятие «праведной повседневности».

Первыми художниками-реалистами в нидерландской живописи являются Мастер из Флемаля и Ян ван Эйк. В 20-30-е гг. XV столетия они создали новый тип картины, соединившей традиционную готическую алтарную композицию и портрет. Скрытый символизм картины указывал на ее связь с готикой, но по той роли, которая отводилась в ней человеку и окружающему его миру, вне всякого сомнения, она являлась ренессансной.

Алтарные композиции ***Мастера из Флемаля***, которого в конце XIX в. отождествили с *Ровером Кампеном* (1378-1444), положили начало так называемому *бюргерскому* течению в живописи, где царил дух «нового благочестия» с его трепетным отношением к каждодневным занятиям человека и материальным предметам -дубовой мебели, медной посуде, витражным окнам с деревянными ставнями, изразцам, суконной одежде. В его знаменитом триптихе, *алтаре Мероде*, воспроизводится типичное городское жилище со всеми реалиями современной художнику жизни: центральная композиция посвящена сцене Благовещения, которая происходит в жилой комнате дома; на левой створке виден огороженный каменной стеной дворик перед входной дверью; на правой створке - столярная мастерская хозяина дома, мастерящего мышеловку при помощи плотницкого инструмента.



Мастер из Флемаля (Робер Кампен). **Алтарь Мероде. Центральная часть. Метрополитен музей. Нью-Йорк**

При всей любви к окружающей человека материальной среде картина исполнена глубокого религиозного смысла и символики, позволяющей в соответствии с пантеистическим[1] мировосприятием предметно выражать то, что принадлежит сфере божественного.

Мария, сидящая у очага за книгой, слегка подалась вправо, к огню, символизирующему свет Ветхого завета. Вместе с тем наклон ее головы и скошенный взгляд обращены влево -к архангелу Гавриилу и потоку небесного света, в лучах которого парит обнаженная фигурка гомункула с крестом на плече. Зримый образ Спасителя до его земного воплощения трактовался в качестве «приманки», завлекающей дьявола на погибель. Подобный же смысл имело и изображение мышеловки на правой створке алтаря. Горящая свеча символизирует свет Нового завета. Чистое полотенце и лилия в вазе на столе - аллюзия на непорочное зачатие. Рукомойник, намекая на крещение христиан водой, служит символом новозаветной церкви.

В истории мирового искусства немного художников, в творениях которых так прямо и непосредственно отражались бы идеалы определенной социальной прослойки. Мастер из Флемаля впервые воссоздал образ человека, словно ставшего частью окружающего материального мира. Таковы заказчики, муж и жена, стоящие на коленях перед дверью: они оставили свои прилавки, склады и мастерские и пришли с тех улиц и из тех домов, что видны за калиткой и в окне, чтобы отдать долг благочестия. Таков Иосиф-плотник, образ которого исполнен смирения и моральной чистоты, созвучных бюргерским идеалам эпохи. И даже Мадонна, наиболее религиозный персонаж, погружена в гущу повседневности: обыденность обстановки и предметы домашнего обихода подчеркивают простоту и человечность ее облика; в ее тяжеловесной фигуре и сильных руках не осталось и следа от экзальтированной готической хрупкости; глаза опущены и смотрят в книгу (либо на лежащего младенца - на других картинах). Такой тип «бюргерской мадонны» для нидерландской живописи стал классическим.

Важной чертой алтарных композиций Мастера из Флемаля являлось преодоление разобщенности между действующими лицами благодаря «психологической» однородности среды, основанной на продуманном подборе предметов, составляющих интерьер. Каждый изображенный художником человек пребывал в тесном контакте с миром вещей, а следовательно, и с другими людьми, лишаясь былой изолированности. Той же цели служило единое пространство, глубина которого удивительным образом достигалась за счет, казалось бы, нелепых перспективных сокращений, изображения предметов в разных плоскостях, подчеркнутой пластичности форм. В трактовке пространства, в передаче света и тени Мастер из Флемаля, как и художники Средневековья, еще не придерживался существующих в природе закономерностей, выделяя светом прежде всего фрагменты картины, которые несли главную смысловую нагрузку.

Великим мастером нидерландской живописи, которому безоговорочно принадлежит первенство в нидерландском Ренессансе, является ***Ян ван Эйк*** (1390-1441). Он писал алтарные образы, величайшим из которых является Гентский алтарь для капеллы в церкви св. Бавона. Образ мира, разработанный в Гентском алтаре, где совместно пребывали легендарные религиозные персонажи и жители земли, многократно повторялся в последующих живописных полотнах художника, к примеру в «Мадонне канцлера Ролена». Сцена на переднем плане, где в окружении нарядного дворцового интерьера расположилась Мадонна с младенцем и опустившийся перед ней на колени канцлер Ролен, неразрывно связана с изображением на заднем

[1] Пантеизм отождествлял Бога и природу («природа есть Бог»).

плане. Эта связь выявлена и зрительно, и психологически. Зрительно она определяется тем, что пространственная пауза между фигурами Мадонны и канцлера продолжена водоразделом, пролегающим между двумя сторонами пейзажа на втором плане. Психологически портретному образу канцлера Ролена созвучен пейзаж с изображением реального земного города на левом берегу реки, а образу Мадонны вторит образ «страны блаженства» - сказочный город с огромным собором и устремленными к нему толпами людей. В целом вся картина подчинена идее красоты и высшей гармонии материального и духовного в мире. По тончайшим световым и красочным эффектам эта картина признана не только лучшей в творчестве художника, но и одной из лучших во всей западноевропейской живописи.

Реалистический характер искусства Яна ван Эйка особенно ярко проявился в жанре светского парного «Портрета четы Арнольфини», занявшего особое место во всей нидерландской живописи XV столетия (см. цв. вкл.).

На портрете изображено бракосочетание итальянского банкира Джованни Арнольфини, жившего в Брюгге в качестве представителя дома Медичи, и Джованны Ченами, девицы из богатой итальянской семьи. Портрет служил своеобразным «брачным сертификатом», удостоверявшим факт бракосочетания, так как по католической догме той эпохи свадьба могла совершаться без участия священника и даже без свидетелей. Обряд сводился к тому, что жених и невеста произносили слова торжественного обета, а жених поднимал кверху руку.

Решая чисто светскую задачу портретирования, ван Эйк сумел выявить психологический подтекст события, сделав акцент на душевном состоянии персонажей.

Это состояние передано с помощью разнообразных приемов, наиболее характерным из которых являются жесты рук. Приподнятая рука мужчины воспринимается как призыв к тишине, дабы ничто не нарушало внутренней значимости момента; соединенные руки супругов означают их отныне нерушимое единство, а пассивный жест тонкой руки невесты выражает чувство преданности и доверия. Роскошные апельсины - «Адамовы яблоки» намекали на греховные людские инстинкты, которые в христианском таинстве брака получали очищение. Снятая обувь означала совершение религиозного таинства и аллюзию на плодовитость вследствие прикосновения босыми ногами к земле. Хрустальные четки подчеркивали чистоту и благочестие невесты, а метелка - моральную и физическую чистоту семейной жизни. Поза и преувеличенно выпуклый живот невесты намекали на будущую беременность. Зеленый цвет платья и красный цвет драпировок символизировали плодородие и любовную страсть. Вместе с тем возвышенное состояние души ван Эйк отобразил при помощи нарочито немощной плоти, выступающей из плотных одежд.

В этом шедевре, как в фокусе, отразились все основные черты нидерландской ренессансной живописи. Во-первых, если в Италии художник наделял картину по своему воображению идеальной гармонии, то в нидерландской живописи основная идея выражалась через подчеркивание вполне реальных черт индивидуального характера и через натуралистическое копирование мельчайших деталей быта, одежды, фигур. Взамен некоего подобия покрывал, которыми итальянские художники окутывали свои идеальные фигуры, персонажи картин нидерландских художников одеты в обычные костюмы своего времени, выписанные со скрупулезной точностью. Во-вторых, передача перспективы и световоздушной среды реализовывалась в нидерландской живописи не только при помощи итальянской перспективы, но и при помощи таких «хитростей», как, например, на этой картине, где висящее за спинами супружеской четы зеркало, в котором они отражаются, углубляет пространство.

Учеником Р. Кампена и Я. ван Эйка был прославленный живописец ***Рогир ван дер Вейден*** (1399-1464), воспринявший многие элементы реалистического изобра-

жения действительности от своих учителей, но так и оставшийся под влиянием готики в нидерландской живописи.

Алтарные композиции мастера Рогира отличались, с одной стороны, высокой одухотворенностью образов, а с другой - условным плоскостным фоном. Его знаменитая картина «Снятие с креста», известная в XV в. даже за пределами Нидерландов, в наибольшей мере отразила созданный художником собственный экспрессивный стиль. Характерными признаками этого стиля являлись изысканная силуэтная линия, четкие линейные контуры и большие, нередко плоскостные, яркие цветовые пятна, а также богатый орнаментальный декор. Сложное драматическое действие, выраженное десятью человеческими фигурами, заключено в чрезвычайно узкую пространственную зону, но за счет светотеневой моделировки, пластичности композиции (вытянутое по диагонали обвисшее тело Христа и повторяющая почти точно его позу Богоматерь) и удлиненных пропорций изображение в целом получилось объемным, узкие пределы картины зрительно раздвинуты и пространство углублено за счет выдвижения всех участников сцены вперед.

Рогир ван дер Вейден не принял пантеистического мировосприятия своих великих предшественников. Многообразие мира не привлекало его внимания. Все интересы мастера были сосредоточены на человеке, которого он оценивал как источник высшей красоты и духовного совершенства. Поэтому в принадлежащих ему религиозных композициях окружающая людей среда воспроизводится без скрупулезной точности и воспринимается, скорее, как фон для действующих на первом плане фигур. При этом его интерес к орнаментике и скрупулезному выписыванию деталей оставался в русле нидерландского натурализма. Лучшей иллюстрацией этого стала его алтарная картина «Поклонение волхвов» для церкви в Мюнхене. Композиция на традиционную религиозную тему обрела светское звучание благодаря предельному реализму в передаче элегантной фигуры одного из волхвов, великолепного кавалера, подле стройных ног которого лежит, скрестив лапы, изящная левретка. И поскольку в передаче события акцент сделан не на религиозной символике, все происходящее напоминает скорее жанровую сцену, нежели событие из Священной истории.

Новая нидерландская живопись XV в., начавшаяся с радостной поэзии и глубокой одухотворенности Я. ван Эйка, завершила свой путь болезненным демонизмом ***Иеронима Босха*** (ок. 1460-1516), творчество которого стоит особняком в искусстве Нидерландов XV-XVI вв. Один только Босх в своем творчестве отважился проникнуть в глубину человеческой психики, показать то мрачное и трагическое, чем была больна его эпоха. Босх также сохранил средневековую уничижительную оценку человека, от которой отказались все художники нидерландского Возрождения.

Сюжетная основа его картин была направлена на демонстрацию отрицательных явлений жизни. Он изображал земное существование людей как всецело греховное, постоянно подчеркивая, что с момента грехопадения и изгнания из рая Адама и Евы человечество пошло по кривому пути греха и безумия и его удел -близкий Страшный суд. Образ преисподней, столь любимый Средневековьем и сведенный на нет нидерландскими живописцами XV столетия, в творчестве Босха вновь вырос до грандиозных размеров. Причем если в ранних работах Босха ад был строго локализован преисподней, то затем границы между адом, раем и земной жизнью начали стираться. Ад, выплеснувшись за сферу преисподней, не только вторгся в сферу земной жизни, став привычным явлением повседневности, но начал обнаруживаться даже в райских садах Эдема. Сохранилось несколько замечательных произведений - монументальных триптихов, где создан образ вселенной с



***И. Босх*. Несение креста. Музей изящных искусств. Гент**

действующими в ней демоническими силами. Это «Сад любострастия», «Страшный суд», «Воз сена».

Все композиции художник строил по одной схеме: на левой створке внутренней части триптиха он помещал сцены сотворения Евы, грехопадения и изгнания прародителей из рая; в центре изображал безумный мир человеческого земного существования и в качестве главной темы - семь смертных грехов; правая створка замыкала повествование изображением преисподней. Босха меньше всего занимали люди, безвольные создания, поэтому в качестве активного начала он показывал деятельность, демонических сил. Облик обитателей ада складывался у Босха под влиянием многочисленных изображений Страшного суда на стенах старых церквей и народных лубочных картинках, комбинирующих демонические образы из частей «нечистых» животных: жаб, летучих мышей, ползучих гадов. В то же время изображение демонических сил как существ со змеиными телами, жабьими головами, кошачьими когтями, перепончатыми крыльями было вполне «реалистично» с точки зрения средневековой иконографии. Эти жуткие создания мучили и потрошили грешников на фоне реальных котлов, реальных столов, реальных наковален, что наполняло представленные Босхом картины ада ощущением реальности, но в «кривом зеркале», как бы вывернутой наизнанку и превратившейся в пародию на самое себя.

От нелицеприятной оценки человечества Босх не отказался даже в серии бытописательных картин, за которые он был признан основоположником нидерландской жанровой живописи. Картины «Несение креста», «Корабль глупцов», «Блудный сын» по-разному трактуют тему. В первой образ человечества представлен гротескными фигурами с дьявольскими рожами палачей, на фоне которых контрастно выделяются два отрешенных лица с закрытыми глазами - Христа и св. Вероники. В «Корабле глупцов» человечество олицетворяют несколько корявых фигур, беспорядочно громоздящихся друг на друга, с такими уродливыми и тупыми лицами, что не вызывает никакого сомнения оценка этих людей как носителей зла и безумия.

Демонические, с горькой иронией «фантасмагории Босха» - явление уникальное в мировом искусстве. Босх воплотил бредовое мировоззрение конца Средневековья, но залогом его жизненной силы была характерная для его творчества связь с народными традициями. Хотя большинство образов являлось вымыслом, весь строй его причудливых изображений порожден жизнью, не говоря уже о том, что художник постоянно вводил в свои композиции пейзажные и жанровые мотивы.

Другим свойством искусства Босха было его великолепное живописное мастерство, в котором художник оказался на уровне лучших достижений эпохи. Босх писал и прозрачными голубыми, розовыми, изумрудными красками, создавая нежные колористические сочетания, и яркими, почти фосфоресцирующими при изображении зарева от горящих адских печей, разрывающего глубокую темноту ночного неба и отбрасывающего причудливые отблески на вполне реальную природу и архитектуру.

Буржуазное развитие Нидерландов в течение первых десятилетий XVI в. способствовало развитию общественной мысли. Реформация, победившая сначала в Германии, а затем и в Нидерландах, обусловила распространение кальвинизма с его духом практицизма. Философские и литературные труды ***Эразма Роттердамского***, величайшего мыслителя и гуманиста эпохи Возрождения, особенно его сатира «Похвала Глупости», где высмеиваются нравы и пороки современного ему общества, способствовали распространению нового мировоззрения, хотя сам писатель не принял Реформации и выступал против религиозного фанатизма.

Естественно, что сложные процессы общественной жизни в Нидерландах оказали влияние и на развитие живописи. Прямое воздействие на искусство оказывало и усиление испанского гнета и, как следствие, обострение драматических конфликтов, которые неизбежно порождали мысль о ничтожности отдельного человека и его деятельности. В результате оказались окончательно изжитыми принципы искусства XV в. Вместе с тем творчество нидерландских художников становилось все более ориентированным на изображение людской массы. Наиболее выразительны в этом плане работы ***Питера Брейгеля Старшего*** по прозвищу ***Мужицкий*** (1525(?)—1569), которого можно назвать певцом толпы.

В его картинах богатейший материал, характеризующий жизненный уклад и обычаи нидерландского народа в середине XVI в. Представление об извечно существующем в мире противостоянии доброго и злого начал, а также обыкновение видеть глубоко заложенный высший смысл в любых проявлениях жизни, даже самых малых, составляли особенность мировосприятия Брейгеля. В картинах «Битва Масленицы и Поста», «Фламандские пословицы» и «Игры детей», близких по своему образному строю, отражена активная людская деятельность, не имеющая, впрочем, никакого смысла. Объединяет эти картины мысль о безумии человеческого существования в условиях «перевернутого мира».

Во всех трех картинах масса людей - множество мелких суетящихся фигурок, как будто чем-то связанных: люди снуют между домами, выходят из дверей, выглядывают из окон, что-то несут, держат, протягивают, размахивают руками. Персонажи, «населяющие» пейзаж, не составляют единое целое, а образуют индифферентные друг другу группы, эгоистически обособленные в своих занятиях. Их облик - это облик людей, живущих по законам «перевернутого мира». На них печать глупости, дурашливого веселья, сосредоточенного, но бессмысленного внимания. Их веселые и бестолковые забавы - своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества.

Картины «Безумная Грета» и «Триумф смерти» также относятся к числу произведений, в основу которых положена идея «перевернутого мира». Однако в этих полотнах она получила воплощение в ирреальных, фантасмагорических образах. «Безумная Грета» и «Триумф смерти» со зловещей достоверностью отражали трагизм современной художнику жизни, когда притеснения, чинимые испанцами в Нидерландах, достигли высшего предела и смертных казней было совершено больше, чем когда бы то ни было в истории страны. Мрачное состояние



***Я. Брейгель*. Сенокос. Национальный художественно-исторический музей. Вена**

духа Брейгеля отразилось в этих картинах с большой наглядностью. В них все -безумие и зло: скелеты убивают людей, а те напрасно пытаются найти убежище в гигантской мышеловке, отмеченной знаком креста; безумная Грета, олицетворение скупости, несется не разбирая дороги, чтобы спрятать награбленное добро, и устремляется прямо в ад; двуполая ведьма на крыше дома вычерпывает из себя нечистоты, и люди, принимая их за золото, давят друг друга.

Сериям картин, в основе которых лежит идея «перевернутого мира», созвучны полотна пейзажно-жанрового характера на библейские сюжеты, отражающие новую тему в творчестве Брейгеля: тему человечества, находящегося в вечном странствовании, в вечном поиске, но ведомого неправедной, греховной волей. Это картины «Вавилонская башня», «Несение креста», «Проповедь Иоанна Крестителя», «Перепись в Вифлееме», «Избиение младенцев». Композиции вписаны в излюбленный художником ландшафт-панораму с высокой линией горизонта, показанный как бы «с птичьего полета».

Эти картины предваряли знаменитую серию «Времена года», включающую пять пейзажных сцен. Согласно принятой классификации «Охотники на снегу» означают декабрь-январь, «Хмурый день» - февраль-март, «Сенокос» - июнь-июль, «Жатва» - август-сентябрь, «Возвращение стада» - октябрь-ноябрь. Картина, изображающая апрель-май, считается утраченной. Ландшафты во «Временах года» формально и тематически распадаются на две зоны. Ближайшая к зрителю размещена на возвышенности и посвящена человеческой жизни, здесь художник акцентирует внимание на бытовых деталях, второй план представляет собой безлюдную простирающуюся до горизонта даль. Великолепные пейзажи Брейгеля созвучны мироощущению Эразма Роттердамского, который говорил, что Бог способен явить любые чудеса - в нарушение законов природы, но ежедневно творит чудеса



***П. Брейгель*. Слепые. Национальный музей Каподемонте. Неаполь**

намного большие, чем исцеление прокаженного или бесноватого; эти чудеса в естественном ходе вещей, т.е. в самих законах природы, которые нам привычны, и потому мы не замечаем их «чудесности».

В основу каждого произведения Брейгель положил острое конкретное ощущение этой реальной «чудесности», или чудесной реальности. В мировой живописи его пейзажи занимают особое место, ибо нет изображений природы, где почти космический аспект был бы так органично слит с житейской повседневностью. Природа Брейгеля и грандиозна, и достоверна. Неслучайно поэтому он считается основателем пейзажного жанра в нидерландской живописи.

В картинах серии «Времена года» Брейгель впервые и единственный раз изобразил полезную и осмысленную деятельность людей, включив ее в извечный ход жизни природы в качестве составной части. Человек мыслился полностью зависимым от природы, но в то же время живущим в полной гармонии с нею, по ее законам, а не по принципам безумного «перевернутого мира». Об этих людях трудно сказать что-либо кроме того, что они крепки физически, деятельны и трудолюбивы. Но поскольку их существование наполнено истинным смыслом, они не лишены своеобразной грации и «величья рабочей своей красоты».

В конце жизни Брейгелем было написано несколько картин, которые воспринимаются как итоговые по отношению ко всему его творчеству. Одна из них «Слепые». Картина тематически представляет собой иллюстрацию евангельской притчи о слепых, в которой говорится: «...Если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму» (от Матфея, 15, 14). На фоне реального брабантского пейзажа художник изобразил сугубо будничную сцену, в которой вереница слепых нищих, цепляющихся друг за друга, бредет по дороге мимо деревни; не заметив преграждающего им путь ручья, передний слепой упал навзничь, увлекая за собой всех остальных. Образ слепого, ведущего за собой других слепых, использовался в качестве популярного примера «перевернутого» человеческого сознания, начиная с XIII в. Слепота здесь символизирует слепой рок. Не вызывает сомнения, что художник в образе этих калек воссоздал важный символический образ странст-

вующего по земле человечества, физически и духовно слепого, и жестокость ожидающей и карающей его на этом пути Судьбы.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите, чем отличается культура Северного Возрождения от итальянского Ренессанса.
2. Почему Яну ван Эйку принадлежит пальма первенства в живописи нидерландского Ренессанса?
3. Объясните, в чем состоит особенность живописного стиля Рогира ван дер Вейдена.
4. Почему творчество Иеронима Босха стоит особняком в нидерландской живописи?
5. Расскажите об основных этапах творчества Питера Брейгеля Старшего.

Возрождение в Германии

В XV столетии искусство в Италии стремилось научно объяснить материальный мир, в Нидерландах - благочестиво передать его зримую красоту, в Германии - точно фиксировать виденное, рассказывать и поучать. Неслучайно книгопечатание и искусство графики явились немецким изобретением. Но в Германии изобразительное искусство было стилистически неоднородным. Если у художников Нидерландов наибольшее развитие получил и натурализм, и пантеизм, то в Германии с натурализмом сосуществовал крайне изощренный спиритуализм.

Основоположником немецкого Возрождения считается ***Альбрехт Дюрер*** (1471-1528), сумевший в своем творчестве очень тонко передать дух эпохи, где были распространены настроения хилиазма (веры в тысячелетнее правление Иисуса Христа и праведников), предчувствие конца света, но вместе с тем и появление нового гуманистического мышления. Благодаря изобретению книгопечатания И. Гутенбергом из Майнца многие выдающиеся произведения античных авторов и эпохи Ренессанса стали достоянием широких бюргерских кругов и способствовали распространению нового ренессансного мировоззрения.

В книгопечатных мастерских Базеля и Страсбурга, где сосредоточилась вся современная интеллектуальная жизнь. Дюрер оформлял ряд книг светского содержания и в том числе знаменитый «Корабль дураков» ***Себастиана Брандта*** (1457-1511). Эта книга дидактического характера была выдающимся явлением в средневековой литературе, поскольку, во-первых, была написана на немецком языке, а не на латыни, а во-вторых, подвергала сомнению прежние представления о морали, об источниках зла. В средневековых поэмах людские беды объяснялись кознями дьявола, который следовал за человеком по пятам. А «Корабль дураков» показывал, что не дьявол калечит и портит мир, а пошлость и глупость. И Брандт, «ради искоренения глупости, слепоты и дурацких предрассудков во имя исправления рода человеческого», наставлял «зерцало» на все пороки человека - невежество, распутство, пьянство, лень и т.д.:

В моем зерцале дураков
Дурак узрит, кто он таков,
И, приглядясь к себе, увидит,
Что из него мудрец не выйдет.
Что не дано, то не дано!

Не тщись быть мудрым, знай одно:
Признавший сам себя глупцом
Считаться вправе мудрецом,
А кто твердит, что он мудрец,
Тот именно и есть глупец.

В канун Реформации общественная критика была возможна лишь под прикрытием шутовского колпака. Сатира являлась лучшим способом осуждения. Брандт

не выходил за пределы повседневности, и жанровые сценки на страницах его книги являлись своего рода лубочными картинками:

Питье вина бывало как-то
Почти что ритуальным актом.
Теперь на ритуал плюют,
Пьют торопливо, грубо пьют:
Поднимут высоко сосуд,
Глоток побольше отсосут,
Во здравие друг дружке крякнут,
Потом «чок-чок» посудой звякнут.
И другу честь не воздана,
Коль ты не выпил все до дна.
Но как мой друг ни будь мне люб,
По мне обычай этот - глуп.
Что мне в твоем пустом стакане?
Я пить люблю без понуканий,
Пью для себя и в меру я,
А кто без меры пьет - свинья!

(С. Брандт. «Корабль дураков»)

Гравюры Дюрера представляли собой такие же жанровые сцены, удивительно конкретные, с точной передачей деталей и подчеркиванием характерного в изображаемом, что являлось одной из особенностей всей немецкой живописи, мало интересующейся идеальной красотой человеческого тела. Подчас немецкие мастера просто шокировали пристрастием к изображению грубого, некрасивого и отталкивающего. Даже Дюрер, самый «итальянский» художник Германии, много занимавшийся под влиянием итальянцев пластической анатомией, на практике всегда деформировал фигуры, передавая прежде всего характерное.

Выбор тематики и особенности стиля Дюрера, как, впрочем, и всех немецких художников, обусловила его глубокая религиозность. Накаленная религиозными распрями атмосфера, ожидание пришествия антихриста и гибели мира, надежда на Божью справедливость -все это в полной мере воплотилось в величайшем творении Дюрера -«Апокалипсисе». Настроение, пронизывающее всю серию гравюр на тему космических катастроф и грядущего Страшного суда, созвучно словам молитвы, записанной Дюрером в дневнике: «О Боже на небесах, сжалься над нами, о Господи Иисус Христос, заступись за твой народ, освободи нас вовремя...»



***А. Дюрер*. Апокалипсис. Четыре всадника. Гравюра на меди**

Эти листы сохраняют тесную зависимость от готической живописи, главным средством выражения которой служит четкий линейный контур, передающий экспрессию и динамику через изображение причудливо струящихся драпировок, взлетающих самым невероятным образом под воздействием «метафизического ветра». Пластическая объемность фигур и глубина пространства не играют главенствующей роли, но все гравюры серии, несмотря на фантастичность образов, их аллегори-

ческий и символический смысл, необычайно реалистичны. Они представляют собой жанровые сцены, в центре которых - современник Дюрера, нередко крестьянского типа, с характерной внешностью, одетый в костюм того времени и окруженный ландшафтом определенной местности.

Наибольшей известностью пользуется лист с изображением четырех апокалиптических всадников, мчащихся на косматых конях, направляемых ангелом. «Апокалипсис» - сложное сплетение средневекового символизма и мистической фантастики с реальными образами крестьянина, горожанина, императора и обилием бытовых деталей.

Такой же двойственностью отмечены знаменитые гравюры, известные под названием «мастерских гравюр» - «Всадник, смерть и дьявол», «Иероним в келье» и «Меланхолия». В этих гравюрах сосуществуют рационализм и мистика, вера в мощь человеческого гения и осознание его ограниченности. Не связанные сюжетно, эти гравюры составили единую образную цепь, в основу которой была положена вера. Именно вера позволяет Всаднику, которого Дюрер отождествлял с Эразмом Роттердамским, автором «Книжечки воина Христова», спокойно и бесстрашно следовать к небесному замку вопреки подстерегающей его Смерти и вопреки козням Дьявола. Его сопровождает верный пес - символ рвения. Обращаясь к Эразму Роттердамскому, Дюрер писал: «О Эразм Роттердамский, где ты? Посмотри, что творит несправедливая тирания мирского насилия и сил тьмы! Слушай ты, рыцарь Христов, выезжай вперед рядом с Господом Христом, защити правду, заслужи мученический венец».

Противопоставлением активному образу «Воина» является «Иероним в келье», образ которого свидетельствует о том, что вечное познание и вечное блаженство невозможны без глубокой веры в живое слово Христа.

Самой «зашифрованной» считается гравюра «Меланхолия», на которой в горестном раздумье изображена могучая крылатая женщина с циркулем. «Что такое абсолютная красота, я не знаю, - писал Дюрер в момент отчаяния. - Никто этого не знает, кроме Бога». Двойственность присуща любой творческой личности: она скрывает огромные возможности, но при всем таланте не может открыть секреты вечной красоты. Это состояние «меланхолической одержимости», в котором находится творческий гений, и было воплощено художником в образе его загадочной Меланхолии. Недаром ее называли «духовным автопортретом».

Но и в этих сугубо теологических работах Дюрер остается мастером Северного Возрождения. С тщательностью естествоиспытателя он изображает коряги, кусты, трогательные цветы и стебли, проросшие под копытами коня, ящерку, перебегающую дорогу («Всадник, смерть и дьявол»); виртуозно передает ощущение тишины и покоя в уютном кабинете св. Иеронима, где солнечные зайчики играют на стенах, полу и предметах («Иероним в келье»); с наслаждением выписывает традиционные атрибуты Меланхолии: циркуль, песочные часы, зазубренный меч, отливающие матовым блеском весы и все это - на фоне чарующего пейзажа.

Помимо гравюр по дереву и меди Дюрер писал портреты, алтарные картины, работал в акварели, рисунке, и везде проявлялась характерная черта его творчества - рационализм. Результатом его математических исчислений и наблюдений над живой натурой явились не только многочисленные рисунки, картины и гравюры, на которых человеческие фигуры, бабочки, жучки, стрекозы, растения и фрукты казались осязаемыми, но и теоретические труды.

К его огромным познаниям внешнего мира добавилось познание человеческой души, что нашло отражение в портретах, изумительных по глубине характера й силе типизации. Для портретных образов Дюрера было типично асимметричное,

некрасивое, полное сосредоточенной мысли лицо. В то же время индивидуальный облик был подчинен заранее обдуманному идеальному представлению. Это «Автопортрет», «Портрет молодой женщины», «Портрет молодого человека» и др.

Одной из самых глубоких картин портретного жанра, в которой Дюрер подвел итог своим взглядам на человека, является диптих «Четыре апостола». Картина была снабжена тщательно продуманными нравоучительными надписями, взятыми из евангельских текстов, освещающих духовную атмосферу в Германии после установления протестантизма, и в этом Дюрер проявился как типичный представитель немецкого Возрождения. Дюрер создал образы величавых, суровых мудрецов, каждый из которых обладал яркой индивидуальностью и, как утверждал сам художник, олицетворял один из темпераментов. В то же время эти воистину титанические образы монументальны и от них исходит просветленное спокойствие, что делает это произведение одним из самых ренессансных в немецком искусстве, в котором с наибольшей силой проявилась особенность немецкого Возрождения -передача типичного через характерное.

Особенность изобразительного искусства Германии, обусловленная глубокой религиозностью немцев, проявлялась также в том, что каждый человек переживал страдания Христа как трагедию собственной жизни, как ужасное событие, происходящее для каждой верующей души ежедневно.

Именно этим объясняется создание такого потрясающего по совмещению уродливого и прекрасного, натуралистического и метафизического произведения, каким является *Изенгеймский алтарь*. Мастер, создавший его - ***Маттиас Грюневальд*** (1480-1528). Алтарь был выполнен для церкви св. Антония и состоял из раки[1], украшенной скульптурой, и трех створок, расписанных с обеих сторон евангельскими сюжетам от «Благовещения» до «Воскресения», а также сценами из жизни св. Антония. На закрытых створках изображено мрачное траурное Распятие, в центре которого пригвожденный к грубому кресту Христос возносится над всеми другими людьми, почти вдвое превышая их размером. Тем самым художник подчеркивал степень духовной значимости образа, а пояснение этому давал Иоанн Креститель, указывая на распятого и произнося: «Он должен возрастать, я должен сокращаться». Грюневальд изобразил Христа с такой потрясающей достоверностью, что казалось, будто это изувеченное тело с сотней ран, скованное пронзительной болью, со скрюченными судорогой ногами и пальцами действительно растет, почти пробивает обрамление алтаря (см. цв. вкл.).

Особая черта немецкого искусства воспринимать страдания Христа как свои собственные черпала вдохновение в мистических и в то же время предельно натуралистических писаниях св. Бригитты, поделившейся своими религиозными видениями еще в XIV в. в «Откровениях о жизни и страстях Иисуса Христа и его матери Пресвятой Девы Марии»: «Корона из терний вдавилась в его голову; она закрыла половину лба. Кровь стекала многими ручейками... Потом разлился смертный цвет... Когда он испустил дух, уста раскрылись, так что зрители могли видеть язык, зубы и кровь на устах. Глаза закатились. Колени изогнулись в одну сторону; ступни ног извились вокруг гвоздей, как если бы они были вывихнуты... Судорожно искривленные пальцы и руки были простерты».

По воскресеньям, когда открывались наружные створки центральной части Изенгеймского алтаря, исчезала траурная сцена на Голгофе, и в церковь вливалось ликование «Ангельского концерта». Композиционно картина состоит из двух сцен.

[1] *Рака* (от лат. raca - ящик, гроб) - большой ларец для хранения мощей святых, имеющий вид саркофага, сундука или архитектурного сооружения в виде храма, устанавливаемого в церкви.

Слева изображена часовня в позднеготическом «пламенеющем» стиле, мерцающая мириадами киноварных, фиолетовых, желтых и голубых искр, внутри которое видна Дева Мария, олицетворяющая «небесную церковь». Под сводами капеллы возникают сонмы ликующих и славословящих ее ангелов. Этому феерическому призрачному видению противопоставляется справа жанровая сцена, в которой Богоматерь, сидя под открытым небом среди разбросанных детских вещей, нежно склонилась над младенцем.

Грюневальд являлся непревзойденным колористом и поразительно умел передавать свечение, исходящее от фигур. В ослепительном ореоле над саркофагом победоносно парит Христос. Его лицо растворяется в желтом мареве, отбрасывающем оранжевые и красноватые отсветы на развевающийся голубой плащ («Воскресение»). Под вычурным готическим балдахином коленопреклоненная фигура Девы Марии источает золотое, сгущающееся по краям до оранжево-красного, сияние, заливающее толпящихся за ней музицирующих ангелов («Ангельский концерт»). Религиозный экстаз, господствующий в картине, созвучен экстатическим видениям св. Бригитты, которая видела Марию то избранницей Бога: «В этом совершенстве Ты предстала из вечности перед глазами Бога и сотворилось Твое благословенное тело из ясных и чистых элементов», - то Матерью Бога: «Как святая Дева была охвачена радостью много большей, чем все другие матери, когда Она созерцала Своего младенца, так Она сильнее других была полна скорби в предвидении Его страданий».

Несмотря на мистический характер искусства Грюневальда, его творчество не следует расценивать как «осень Средневековья», поскольку мистицизм, воплощенный им в кровоточащем теле распятого Христа и в феерическом сиянии ангельского концерта, представляется земным, наполненным страданиями и надеждами миллионов людей. Присущие ему страстные поиски реальности проявились в повествовательном характере композиции и в появлении бытовых подробностей, а также в обретении фигурами святых облика людей того времени, чаще всего из народа. В сцене «Рождества» в спокойной и сильной женщине, одетой в малиновое платье, ниспадающее тяжелыми складками, воплощен несомненно ренессансный образ, далекий от бесплотных мадонн готики.

Последним из великих художников немецкого Возрождения был ***Ганс Гольбейн Младший*** (1497/98-1543), творчество которого в значительной мере протекало сначала в Швейцарии, а затем в Англии. Подобно тому как в процессе распада культуры Возрождения в Италии только Венецианская республика сумела сохранить на длительный срок ренессансное искусство, в германских странах хранителем традиций искусства Возрождения стал республиканский Швейцарский союз. Первоначально Гольбейн занимался только иллюстрированием книг, что привело к знакомству с великим Эразмом Роттердамским и другими гуманистами, введшими его в круг городской знати. Этим обстоятельством были обусловлены первые заказы на живописные работы - алтарные образы, портреты, росписи домов, к которым швейцарцы испытывали пристрастие. При этом Гольбейн ввел моду на фрески со сложными перспективными ракурсами, с элементами ложной архитектуры, множеством планов, античными и жанровыми сюжетами.

Уже в первые годы пребывания Гольбейна в Базеле сложился стиль, отличительными чертами которого являются рационалистический подход к действительности и светскость. Гармония в композициях и чувство цвета роднили его с итальянскими художниками, но убедительность в показе реальных явлений не оставляла сомнения в его немецком происхождении. В «Золотурнской Мадонне» итальянские влияния ясно проступают в гармоничной композиции и колорите алтарного

образа но тщательно выписанные детали и точная передача материальности предмета - явно северные. Художник с убедительной точностью передает и блеск лат св. Урса, его доспехи, отливающие металлическим блеском, и пушистые перья белого плюмажа, и шелковистые переливы красно-белого флага, и даже железные прутья, поддерживающие арку.

С еще болыиим реализмом, почти с бесстрастием анатома, Гольбейн изобразил мертвого Христа, в образе которого не просматривается ничего одухотворенного, никакой святости. О бренности плоти свидетельствует бледное, изможденное тело, уже начавшее гнить, - рука почернела, вокруг раны в груди появился синеватый ореол, - закатившиеся, остекленевшие глаза, оскал приоткрытого рта. Никакой экспрессивности образа, присущей Грюневальду, только строгая фиксация смерти. Неслучайно Достоевский сказал, что «от такой картины вера пропасть может».

Смерть, активно вторгающаяся в бытие, ставшая непременным спутником событий, насыщающая атмосферу эпохи Реформации и Крестьянской войны, была отражена Гольбейном в серии «Пляски смерти» - цикле гравюр на дереве, ставшем одним из шедевров немецкой графики эпохи Возрождения. Здесь художник далек от позиции бесстрастного рассказчика, он выражает свои социальные и политические взгляды, превознося добродетели и бичуя пороки: вот смерть хватает монаха, а тот спасает «самое дорогое» - мошну; вот смерть застает монахиню в келье, где она принимает любовника; даже перед лицом смерти судья берет взятку и творит неправедный суд; у нищего пахаря Смерть подгоняет тощих лошадей и в образе восставшего крестьянина настигает графа.

В творчестве Гольбейна значительное место занимает портрет. К этому жанру он обращался и в молодые годы («Портрет Бонифация Амербаха»), и в зрелые, став придворным художником английского короля Генриха VIII Тюдора («Портрет французских послов»). Не пытаясь проникнуть в духовную жизнь модели, Гольбейн прекрасно передавал сходство, рисуя цельный, монолитный образ человека эпохи Возрождения, энергичного, исполненного чувства собственного достоинства, целеустремленного. При этом его живопись была изумительно точна: тяжелый бархат, пушистый мех, мягкая лайка, стальной клинок, прозрачное стекло, тускло мерцающее золото, нежные лепестки гвоздики - все эти великолепно поданные детали свидетельствовали о гордости художника новой эпохи, могущего не только свободно передавать реальность, но и властвовать над ней (см. цв. вкл.).

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите о творчестве Альбрехта Дюрера.
2. Объясните, в чем состоит двойственность Изенгеймского алтаря Маттиаса Грюневальда.
3. Какие живописные полотна Ганса Гольбейна Младшего отражают его рационализм и светскость?

Французское ренессансное искусство

На протяжении XV столетия в сложной исторической обстановке, характеризующейся феодальной раздробленностью и условиями Столетней войны (1337-1453 гг.), происходили изменения в области французского изобразительного искусства, приобретавшего постепенно светский характер.

Дух готики, однако, глубоко проник в сознание людей, и вкусы, опиравшиеся На укоренившуюся готическую традицию, трансформировались очень медленно. Вплоть до конца XVI в. в архитектуре продолжали сосуществовать средневеко-

вые и ренессансные формы и даже в скульптуре и живописи сохранялись элементы готики.

Пожалуй, первым видом искусства, где с наибольшей полнотой проявились реалистические тенденции, являлась книжная миниатюра. Именно в иллюстрациях псалтырей, евангелий, часословов, исторических хроник мы видим новое отношение к окружающему миру и переход от условного изображения к реалистическому. Пристальное внимание к природе, стремление ее изучать и ей подражать обусловили новые приемы в передаче действительности: предметы и человеческие фигуры отбрасывают тени, обширные пространства уходят вдаль, предметы по мере удаления уменьшаются и приобретают расплывчатые очертания. Впервые художники стали передавать световоздушную среду и механику движения человеческого тела. В полной мере новые устремления во французском искусстве XV в. проявились в творчестве художников, работавших в Туре, резиденции короля, главном культурном центре Франции того времени. Турень называли французской Тосканой, и здесь рождался новый стиль искусства французского Ренессанса.

В Туре жил и работал один из самых крупных французских художников XV в. - ***Жан Фуке*** (1420-1477/81).

Фуке был первым французским художником, в творчестве которого столь явно обозначился интерес к человеческой индивидуальности и передаче портретного сходства. В рамках готической алтарной композиции безусловным шедевром является «Меленский диптих», на левой створке которого изображены донатор (заказчик алтарного образа) Этьен Шевалье и покровитель святой Стефан, на правой - Мадонна с младенцем. Выразительные фигуры донатора и святого в трехчетвертном развороте занимают почти всю плоскость картины и, несмотря на некоторую аскетичность образов, не выглядят отрешенными и неземными. Пространство за их фигурами отмечено глубиной, а лица естественной карнацией. Мраморная белизна бескровного лица Мадонны и тела младенца, напротив, резко выделяются на абсолютно плоском фоне роскошного трона, поддерживаемого огненно-красными и ярко-синими фигурками серафимов и херувимов. Вместе с тем высокий выбритый лоб, маленький рот, белая кожа, туго перетянутая талия, поза и серо-голубое платье с горностаевой мантией - характерные черты облика придворной дамы того времени, тем более что образ Мадонны не лишен портретного сходства с возлюбленной Карла VII Агнессой Сорель. Такой контраст парадного, священного момента и обыденных житейских реалий сродни приемам, которыми пользовался Ян ван Эйк в своих алтарных картинах (см. цв. вкл.).

Растущие торговые связи с Италией, а затем итальянские походы французских королей Карла VIII и Франциска I открыли путь для широкого проникновения во Францию итальянской ренессансной культуры. Особенность французского гуманизма определялась его связью с придворной средой. Это была культура не бюргерская, как в Нидерландах, а придворная, и покровительство Франциска I искусству придало ему аристократическую окраску. Во Франции наибольшее развитие получил связанный со светским мировоззрением *сенсуализм* - восприятие через ощущение. В искусстве он наиболее полно был представлен *школой Фонтенбло* и поэтами «*Плеяды*», Франциск I привлек к своему двору самых просвещенных людей Франции, поэтов, художников, ученых. Поклонник итальянского искусства, он приглашал из Италии прославленных художников, которые хотя и не оказали значительного воздействия на французское искусство, безусловно, содействовали преодолению в нем средневековых традиций. При дворе Франциска I провел последние три года жизни великий Леонардо да Винчи.

Наиболее полно и ярко передовые идеи французского Возрождения были воплощены в литературе. При королевском дворе существовал литературный кружок. Сестра короля Маргарита Наваррская, сама незаурядная писательница (ее перу принадлежит знаменитый «Гептамерон», написанный в подражание «Декамерону» Боккаччо), собрала вокруг себя писателей и поэтов-гуманистов, в чьих творениях особенно отчетливо звучали новые идеи и устремления. Это были Рабле, Ронсар, Монтень, чьи произведения, без сомнения, способствовали преобразованию общества на новый лад.

Франсуа Рабле (1494-1553) был величайшим представителем французского Ренессанса, его роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» сыграл такую же роль в культуре Франции, как «Божественная комедия» Данте в Италии, т.е. весьма способствовал бурному развитию гуманистических идей, свойственных Ренессансу.

Сюжет был взят Рабле из народной литературы, а именно из книги «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа». Рабле сделал героев гигантами, наделив их широтой души и размахом, присущими, как принято считать, крупным людям; гротеск, грубоватый народный юмор составили основу писательской манеры Рабле. Сам же роман явился подлинным манифестом французского Ренессанса.

Это восторженный гимн новым идеям в области просвещения, которому люди, создававшие новую культуру, придавали очень большое значение, поскольку оно было призвано подготовить человека с раннего детства к восприятию этой культуры. Рабле, опираясь на педагогическую практику итальянских гуманистов, положил в основу общественного обучения два принципа: во-первых, человек должен получать не только знания, но и физическое воспитание, и во-вторых, в системе образования следует чередовать различные дисциплины - гуманитарные и естественно-научные, перемежая их отдыхом. Декларируя эту программу, Рабле одновременно всей мощью своей необузданной сатиры обрушивался на схоластов и богословов как идейный оплот старого мира.

В образе Пантагрюэля, олицетворяющем идеального монарха и идеального человека, в известной мере отразились те достоинства, которыми несомненно обладали просвещенные монархи Франциск I и Генрих II. Придворная жизнь обязывала писателя следовать вкусам монарха, льстить его самолюбию, но в то же время давала возможность влиять на эти вкусы. Даже поэт Ронсар создавал произведения, где, прославляя дом Валуа, призывал короля руководствоваться в жизни и делах высокими принципами и добродетелями.

В творчестве ***Пьера де Ронсара*** (1524-1585) и писателей-гуманистов, объединившихся в литературный кружок «Плеяда» («Семизвездие»), французская ренессансная поэзия достигла своей вершины. «Плеяду» составили семь писателей, решительно порвавших с традициями средневековой литературы, видевших источник совершенной красоты в античной и новой итальянской поэзии и отстаивавших права французского национального языка. Наиболее значительным творческим наследием «Плеяды» стала лирика, в которой с замечательным блеском обнаружили свое дарование поэты, первым среди которых был Ронсар. В «Гимне Франции» он провозгласил:

Плененный в двадцать лет красавицей беспечной,
Задумал я в стихах излить свой жар сердечный,
Но, с чувствами язык французский согласив,
Увидел, как он груб, неясен, некрасив.
Тогда для Франции, для языка родного
Трудиться начал я отважно и сурово:

Я множил, воскрешал, изобретал слова,
И сотворенное прославила молва.
Я, древних изучив, открыл свою дорогу,
Порядок фразам дал, разнообразье слогу,
Я строй поэзии нашел - и волей муз,
Как Римлянин и Грек, великим стал Француз.

В одах Ронсара звучит безмятежное, языческое чувство природы:

Вам я шлю эти строки,
Вы, пещеры, потоки,
Ты, спадающий с круч
Горный ключ.

Вольным пажитям, нивам,
Рощам, речкам ленивым,
Шлю бродяге ручью
Песнь мою.

В сонетах[1] Ронсар обогатил французскую поэзию новым размером, известным как ронсаровская строка:

Сотри, мой паж, безжалостной рукою
Эмаль весны, украсившую сад,
Весь дом осыпь, разлей в нем аромат
Цветов и трав, расцветших над рекою.

Дай лиру мне! Я струны так настрою,
Чтоб обессилить тот незримый яд,
Которым сжег меня единый взгляд,
Неразделимо властвующий мною.

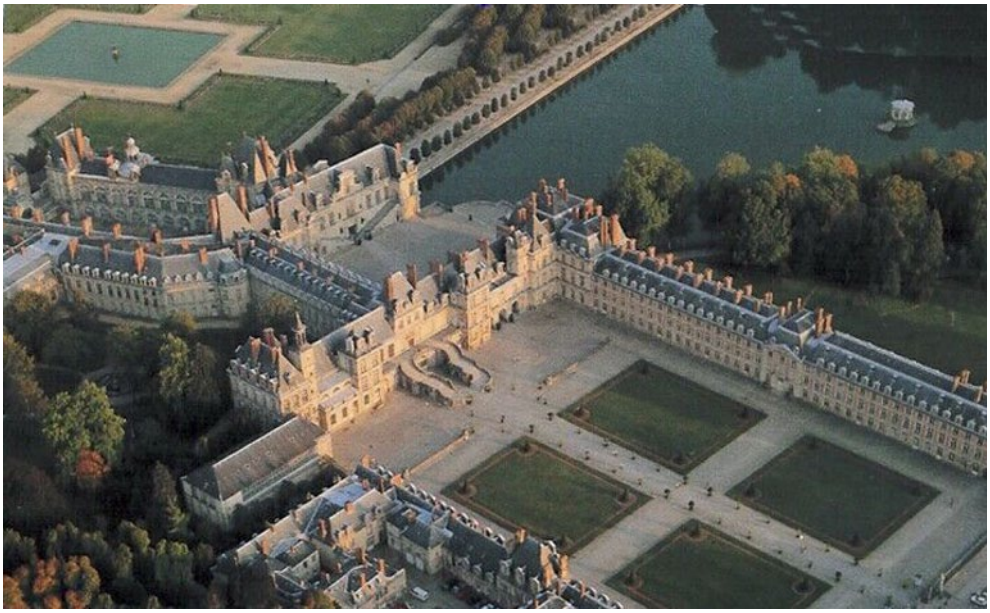
Чернил, бумаги - весь давай запас!
На ста листках, нетленных, как алмаз,
Запечатлеть хочу мои томленья,

И то, что в сердце молча я таю –
Мою тоску, немую скорбь мою, -
Грядущие разделят поколенья.

При Франциске I по всей Франции развернулось строительство. Французские зодчие XVI в. создали оригинальный вариант национальной ренессансной архитектуры. Обратившись к античным архитектурным формам и опыту Италии, они не отказывались от изобретения своих предков. Характерным стало сочетание традиционных крутых крыш с окнами-люкарнами (оконный проем в чердачной крыше) и высокими трубами, шпилей, башен с ордерной обработкой стен. За основу брался старый замок, построенный из тесаного известняка в сочетании с кирпичом, и перестраивался на новый лад в архитектурных формах высокой классики. В замке сохраняли прежний многоугольный план, разбирали крепостные стены, и фасады корпусов оказывались обращенными к окрестностям, но внутрь замка попасть можно было через тяжелые ворота-проезды с башнями. Вертикальная устремленность здания смягчалась широким применением антаблемента, большим количеством удлиненных окон; привычный готический декор сменился медальонами, пилястрами, листьями аканфа, коронованными саламандрами - эмблемой Франциска I.

Множество подобных замков создавалось в первой половине XVI в. в долине Луары, в королевских резиденциях. Это замки Блуа, Шамбор, Шеверни, Амбуаз, Шенонсо. Важнейший этап французской культуры связан со строительством замка в Фонтенбло.

[1] *Сонет* - жесткая форма стихосложения, состоящая из двух четверостиший и двух трехстиший.



Замок Фонтенбло. Арх. *Ж. Лебретон*. Франция

Во вторую половину своего царствования Франциск I перенес центр строительной деятельности ближе к Парижу, в историческую область Иль де Франс. Веками разраставшийся замок представлял собой довольно хаотичную постройку, за переделку которой в 1528 г. взялся архитектор *Жюль Лебретон*. Впоследствии замок еще неоднократно перестраивался, но основные его части, возведенные при Франциске I, сохранились. Это так называемый Овальный двор, окруженный апартаментами короля, среди которых находится знаменитый бальный зал (галерея Генриха II).

К ним пристроили галерею, получившую название галереи Франциска I, одной стороной образовавшую двор Источника, который открывался на обширный пруд, а другой - двор Дианы с цветниками и скульптурой Дианы по центру. Перпендикулярный к галерее главный корпус замыкал оба эти двора и фасадом выходил на двор Белой лошади - место празднеств и турниров. В нем нашли отражение общие для французской ренессансной архитектуры черты, ставшие определяющими для всех ордерных сооружений: квадровая кладка и облицовка рустом, замена круглых башен прямоугольными выступами стены - *ризалитами*[1] с выделением центра по фасаду, поэтажное деление горизонталями карнизов.

В Фонтенбло перевезли богатейшую королевскую библиотеку, коллекцию антиков, шедевры Рафаэля и Леонардо да Винчи. Для декоративного оформления внутренних покоев Франциск I пригласил итальянских художников-маньеристов Россо, Приматиччо, Челлини. Они нашли последователей среди французских художников, составивших так называемую *школу Фонтенбло*.

Самым крупным представителем маньеризма, работавшим в Фонтенбло, был флорентийский художник Джованни Баттиста ди Якопо, прозванный за цвет волос ***Россо Фьорентино*** (1493-1541) - рыжий флорентинец. Последователь Андреа дель

[1] *Ризалит* (от итал. risalita - выступ) - часть здания, выступающая за основную линию фасада.



***Россо Фьоренпшно*. Галерея Франциска I. Замок Фонтенбло**

Сарто и Микеланджело, Россо создал свой стиль, отличающийся чрезвычайной экспрессией, построенный на сочетании удлиненных фигур, резких контрастов, острых углов. Стиль этот более всего отвечал аристократическому духу французского гуманизма, сложившимся представлениям о красоте, в которой сохранялась «готическая кривая» и аллегоричность.

Главной работой Россо в Фонтенбло, и единственно сохранившейся, стало оформление галереи Франциска I. Дубовый паркет, плафон, панели, доходящие до середины стены по «французской манере», делались по рисункам Россо краснодеревщиками. Верхняя часть стен была расписана фресками, обрамленными декоративной скульптурой. Странно вытянутые фигуры на них кажутся уплощенными из-за очень светлых красок и извилистых, сплетающихся линий композиции. Ощущение бесплотности этих фигур усиливается от соседства с объемной, почти круглой, с множеством деталей гипсовой скульптурой: картушами[1], гирляндами, человеческими фигурами. Такое гармоничное сочетание «французской манеры» в архитектуре, пространственной живописи и объемно-реалистической скульптуры, до той поры нигде не применявшееся, было творческой выдумкой самого Россо. Галерея произвела на современников ошеломляющее впечатление, вызвала многочисленные подражания и стала «прародительницей» знаменитых галерей Лувра и Версаля, оформленных уже в стиле барокко.

Приглашенный в помощь Россо художник из Болоньи Франческо Приматиччо (1504-1570) после смерти мэтра стал диктатором художественных вкусов школы Фонтенбло. Приматиччо заменил подчеркнутую экспрессивность Россо медлительной и томной манерностью, установив новый канон красоты, сочетающий женственность и мужественные черты. Любимым персонажем стала Диана, юная богиня-девственница, высокая, стройная. Лучшим изображением ее считается луврская

[1] *Картуш* - украшение в виде щита или полуразвернутого свитка.

«Диана-охотница», которая ассоциировалась с личностью знаменитой красавицы и всесильной фаворитки Генриха II Дианой де Пуатье.

Весьма характерным для французской придворной культуры был сплав поэзии и живописи, варьирующих один и тот же сюжет.

Примером может служить новелла «Карета» Маргариты Наваррской, в которой описывается, как она скачет верхом по лугам, наслаждаясь сельским пейзажем, разговаривает с простым людом, работающим в полях. Три благородные дамы, появившиеся из леса, жалуются на свои любовные страдания. Их рассказ так красноречив, излияния столь риторичны и сопровождаются таким обилием слез, что небо заволакивается тучами и на землю проливается сильнейший дождь, прерывающий эту элегическую прогулку.

Та же сцена изображалась на прекрасной гравюре *Бернара Соломона*, и использовалась Приматиччо в украшении бального зала Генриха II. Здесь великолепная декоративность Приматиччо достигла наивысшего расцвета. Он обращался не только к сюжетам из «Метаморфоз» Овидия, находящим отзвук в воздушно-грациозных женских фигурах, но и к буколическим сценам, в которых грациозные пейзаны и пейзанки представляли идиллию крестьянского труда.

При оформлении бального зала художник отказался от скульптуры, заменив ее золочеными багетами, это усилило роль живописи и внесло в оформление зала большую геометричность и строгость.

В росписи дворцовых интерьеров и в скульптуре, обрамляющей живописные полотна, отчетливо просматриваются стилевые особенности школы Фонтенбло. Во-первых, предпочтение отдавалось историческим, мифологическим и аллегорическим сюжетам. Но также вошли в моду сезонные сцены крестьянского труда, столь распространенные в старых французских миниатюрах. Во-вторых, стали изображать обнаженные женские фигуры, до того времени не встречающиеся в произведениях французских художников. При этом живописным образам придавался изысканный, нарочито светский характер, начисто лишенный человеческой теплоты, за счет непропорционально вытянутых «змеевидных фигур». В-третьих, излюбленным колоритом стали высветленные, почти прозрачные бледно-розовые, сизоголубоватые, нежно-зеленые тона, отвечающие маньеристическим представлениям о рафинированно-изысканной, бесплотной, хрупкой красоте.

Ярким представителем стиля Фонтенбло во французской пластике был ***Жан Гужон*** (1510-1568). Самым одухотворенным его произведением является созданный им в античных формах совместно с ***Пьером Леско*** (1515-1578) «Фонтан невинных». Для фонтана Гужон изготовил рельефы нимф, удлиненные гибкие фигуры которых вписаны в узкие вытянутые ввысь плиты. Их невесомому и грациозному движению вторят легкие драпированные туники, напоминающие струящуюся воду. Эти фигуры - своеобразный символ вкуса эпохи - ассоциируются с образами ронсаровской поэзии:

Дриаду в поле встретил я весной.
Она в простом наряде, меж цветами,
Держа букет небрежными перстами,
Большим цветком прошла передо мной...

С именем Гужона связано скульптурное оформление западного фасада Лувра, возведенного Пьером Леско и считающегося венцом ренессансного зодчества Франции. Скульптура сосредоточена в обрамлении окон третьего этажа и на ризалитах. Аллегорические фигуры войны и мира обрамляют круглые окна над входами, рельефные изображения божеств, скованных рабов и крылатых гениев, придерживающих щит, украшают верхнюю часть ризалитов.



***Ж. Гужон*. Нимфы. Фонтан невинных. Париж**

Гужон оформлял и интерьеры дворца: богиня Диана, фавны и фавнессы, олени и собаки стали частью роскошного убранства Лестницы Генриха II; в Шведском зале Гужон сделал трибуну, поддерживаемую кариатидами, похожими на статуи афинского Эрехтейона.

Эстетические идеалы Гужона обусловили особенность его творчества, состоящую в том, что он не изваял ни одного портрета, весь свой талант направив в русло создания обобщенного, идеально-прекрасного образа.

Одновременно с развитием архитектуры, живописи и скульптуры в XV-XVI вв. значительных успехов достигает декоративно-прикладное искусство.

Высокого совершенства достигло искусство изготовления эмалей, возникшее на юге Франции, в Лиможе, еще в XII в. Но если раньше производство расписных эмалей обслуживало нужды церкви, то теперь это в основном изделия светского назначения.

Исключительным своеобразием характеризуются созданные в XVI в. предметы из фаянса. Важнейшее место в области фаянсового производства того времени занимает ***Бернар Палисси*** (1510-1590), который создал фаянс, названный им «сельской глиной». Из этого фаянса он изготовлял большие блюда, тарелки, чашки, массивные и тяжеловесные, сплошь покрывая их рельефными изображениями ящериц, змей, раков, улиток, бабочек, листьев, раковин, расположенных на синем или коричневом фоне. Изделия Палисси, выдержанные в сочных коричневых, зеленых, сероватых, синих и белых тонах, необычайно декоративны.

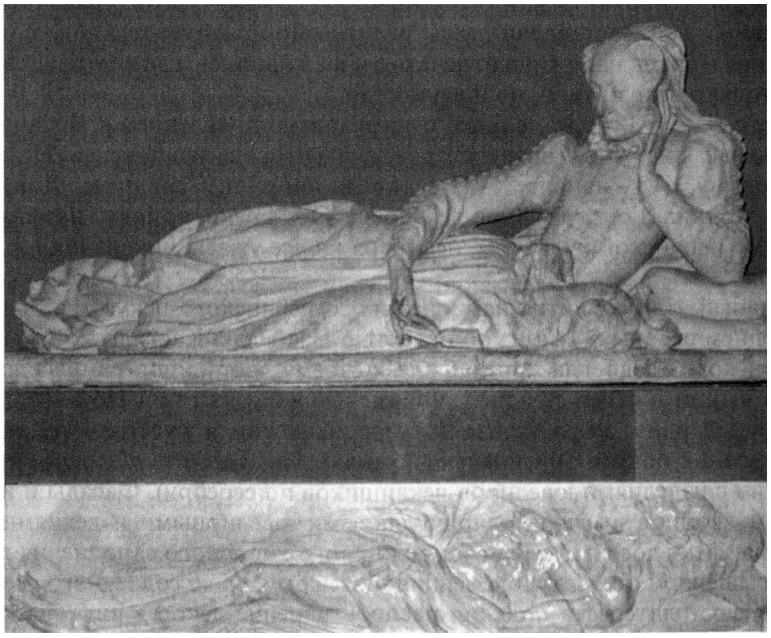
Однако французская художественная культура XVI в. не исчерпывалась только праздничным и радостным возрождением античности. Параллельно ему шло возрождение средневековой традиции, которая никогда полностью и не прерывалась. Во второй половине XVI в. готическое направление в искусстве французского Возрождения набирало темп и очень своеобразно отразилось в творчестве скульптора ***Жермена Пилона*** (1535-1605), обратившегося к церковной надгроб-

ной пластике. Его мировосприятие было созвучно тому средневековому томлению по загробной жизни, которое отражено в готических «Плясках смерти» - фресках на стенах французских кладбищ. Смерть являлась там в устрашающем реализме живого скелета и обращалась к человеку в мрачной поэме Клемана Моро:

Подобен дух огню, а тело головне,
Но к небу рвется дух, а тело в прах стремится.
Оно - угрюмая, постылая темница,
Где пленный дух грустит о светлой вышине.

Произведения Пилона отличались королевской помпезностью, но средневековые представления о добродетели все сильнее подчиняли себе идеал ренессансного величия, поэтому в его творческой манере соседствовали натурализм с античными идеалами. Так, в надгробии Валентины Бальбиани она изображена на крышке саркофага в пышном одеянии, с маленькой собачкой, а барельеф на саркофаге с отталкивающим реализмом показывал ее лежащей в гробу, обнаженной и разложившейся, почти как скелет. В надгробии Генриха II и Екатерины Медичи в церкви аббатства Сен-Дени наверху надгробной капеллы они представлены в королевском облачении, коленопреклоненными, а внизу, под ее сводом, - обнаженными, лишенными былого великолепия, словно останки какого-нибудь нищего. Эти реалистичные, без каких бы то ни было прикрас, образы являлись отражением мрачного настроения, присущего всему западному миру периода контрреформации.

Французское Возрождение уже к 1562 г. утратило свой беспечно-жизнерадостный характер. Духовная безмятежность, характеризовавшая эпоху Франциска I, наслаждение античной красотой и природой превратились в свою противоположность, и под яростным напором кальвинизма религиозные интересы оказались на первом плане. Произошло нарушение спокойного течения культурного процесса.



***Ж. Пилон*. Надгробие Валентины Бальбиани. Лувр. Париж**

Гугенотские войны вызвали глубокий хозяйственный и культурный упадок в стране, и лишь после Нантского эдикта вновь начали открываться школы и университеты, возобновилось строительство.

Но утвердившийся с новой силой французский абсолютизм на следующем этапе своего развития потребовал других форм искусства.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об отличительных чертах французского Ренессанса.
2. Объясните, почему роман Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» способствовал развитию гуманистического мышления во Франции.
3. Почему Пьер Ронсар считается основоположником французской лирики?
4. Вспомните основные направления школы Фонтенбло.
5. В чем состоят стилевые особенности школы Фонтенбло в живописи и скульптуре?
6. Расскажите о творчестве скульптора Ж. Пилона, возродившего средневековую традицию в искусстве французского Ренессанса.

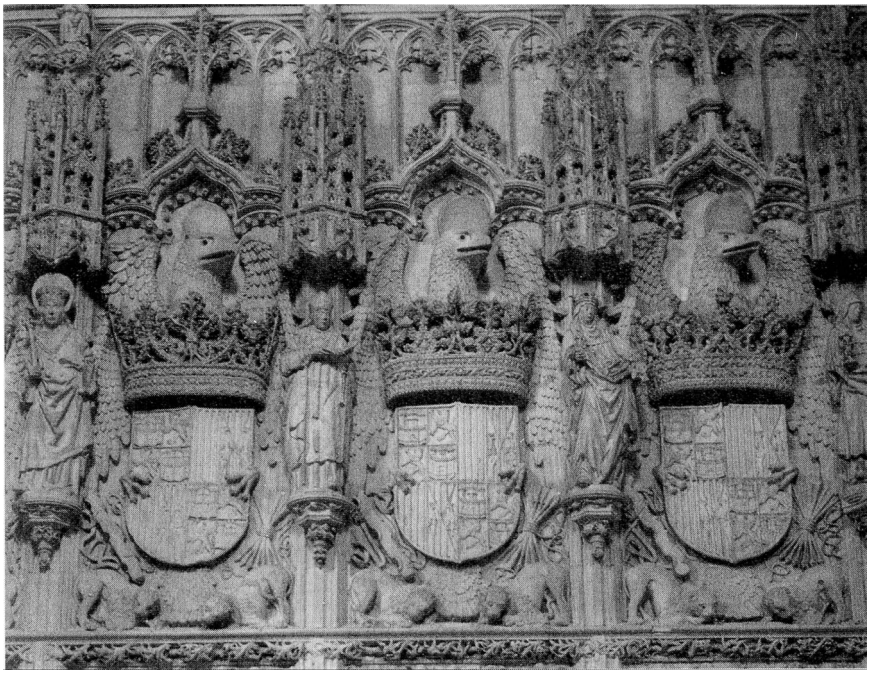
РЕНЕССАНС В ИСПАНИИ

К началу XVI в. Испания стала одной из сильнейших держав мира, войдя в состав огромной империи Габсбургов. Однако такого мощного ренессансного процесса, как в других странах Европы, она не знала.

Необычайное могущество католической церкви, сыгравшей позитивную роль в период реконкисты - отвоевания страны у мавров, - наложило глубокий отпечаток на развитие всей ренессансной культуры. Получив безграничную власть, церковь превратилась в реакционную силу, подавлявшую все новое, прогрессивное. Поэтому столь свойственное итальянцам вольнодумство здесь почти не имело возможности проявиться, и огромный пласт драматургии, созданный писателями-гуманистами, составляли пьесы религиозно-нравоучительного содержания. Религиозная мораль наложила отпечаток и на живопись, где поэтизация человека была не только невозможна, но и неуместна.

Вместе с тем XVI столетие было ознаменовано появлением в Испании плеяды замечательных писателей, архитекторов, скульпторов, живописцев. Недаром вторую половину XVI-начало XVII в., когда творили Сервантес, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Гонгора, Хуан де Эррера, Эль Греко, принято называть «золотым веком» испанской культуры, несмотря на все ужасы инквизиции и деспотизма властей.

Начальный этап развития национального испанского искусства был связан с объединением страны в 1479 г. под властью Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Изабелла приглашала к своему двору иностранных зодчих, которые работали в стиле поздней, «пламенеющей», готики. Но в Испании они столкнулись с ранее неизвестным им мавританским искусством мудехар. В результате возник новый, оригинальный стиль *платереск* (от *platero* - серебро, по ассоциации с изделиями ювелиров-чеканщиков по серебру). Фасады и интерьеры соборов и дворцов выглядели причудливыми ювелирными изделиями. Причем основной эффект достигался за счет сплошного коврового заполнения плоскости стены насыщенной скульптурой, лепнийой и игры яркого солнечного света и тени. В архитектуре платереска получил распространение декор в виде выступов различных форм - ромбов, крупных раковин, растительного орнамента, фигурок людей и гербовых знаков.



Стиль платереск. Фрагмент интерьера церкви св. Иакова. Толедо

В первой половине XVI в. произошло распространение ренессансных влияний в связи с наследованием испанским королем Карлом I короны германского императора под именем Карла V. Испания стала составной частью огромной империи Габсбургов, владевшей Германией, Нидерландами, частью Италии и колониальными землями в Америке.

Этот факт обусловил появление в Испании своеобразного «верхушечного» Ренессанса. Фасады зданий стали украшать элементами античных ордеров, гирляндами, медальонами, статуями, портретными бюстами.

К прекрасным образцам испанской ренессансной архитектуры относятся дворец Карла V в Гранаде и внутренний двор Алькасара в Толедо.

Но самым значительным произведением в истории испанской ренессансной архитектуры, подобных которому не знала Европа XVI в., является знаменитый Эскориал, дворец-монастырь, резиденция Филиппа И, короля-монаха. Грандиозное сооружение, посвященное св. Лаврентию, было воздвигнуто в 45 километрах от Мадрида как символ могущества великой монархии.

Строился Эскориал, получивший свое название из-за близости железных рудников (от escoria - шлак), прославленным испанским архитектором ***Хуаном де Эррера*** (1530-1597).

Эскориал вместил монастырь, дворцовые помещения, усыпальницу испанских королей, библиотеку, госпиталь. За основу абсолютно прямоугольного в плане дворца-монастыря была взята форма решетки, на которой был сожжен св. Лаврентий, небесный покровитель дворца. На четырех углах высились башни, символизирующие ножки перевернутой решетки; алтарная апсида собора св. Лаврентия, обрамленная прямоугольным выступом, в котором располагались личные апартаменты Филиппа II, напоминала ручку решетки, а многочисленные прямоуголь-



Эскориал. Испания

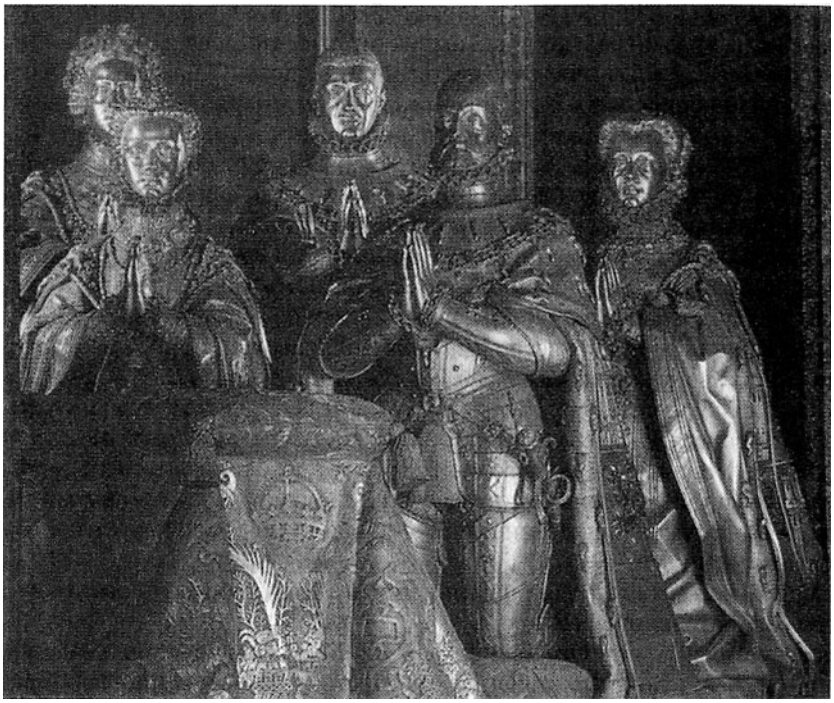
ные внутренние дворики-клаустро изображали ее прутья. В архитектурном облике Эскориала отразились все черты, присущие постройкам античности: симметрия, прямоугольный план, ордерные элементы. Вместе с тем Эррера учел и национальные традиции испано-мавританской архитектуры: неприступные стены, служащие одновременно жилыми помещениями, с угловыми башнями и шпилями, характерные для крепостей-алькасаров, внутренние дворы с водоемами, как было принято у мавров.

Эскориал положил начало новому классицистическому стилю, сменившему платереск и названному по имени архитектора - *эрреско*, особенностью которого было отсутствие каких-либо декоративных украшений, кроме шаров.

Доминантой всего ансамбля монастыря-дворца является увенчанный куполом величественный собор, западный фасад которого украшают беломраморные статуи ветхозаветных царей, давшие название двору перед входом. Собор представляет собой крестово-купольную базилику с нартексом. Его внутреннее пространство решено в строгом дорическом ордере и, как все постройки Эскориала, выполнено из светло-серого местного гранита, что усиливает строгий и величественный облик ансамбля. Единственным украшением служат фрески на сводах, живописный заалтарный образ - ретабло, бронзовые статуи святых и испанских королей по обе стороны от алтаря.

Статуи королей играют в интерьере собора важную эмоциональную роль. Выполненные из позолоченной бронзы, в плащах, инкрустированных цветными вставками из металла и эмалей, коленопреклоненные фигуры Карла V и Филиппа II создают иллюзию вечного присутствия царственных особ и их семей на происходящих в соборе мессах.

В связи с украшениями Эскориала фресками и картинами при дворе Филиппа II возникла школа придворных живописцев, получившая название *испанского романизма*. Это было своеобразное подобие французской школы Фонтенбло, но менее



***Пампео Леони*. Статуи Филиппа II, его сына Дона Карлоса и жен. Эскориал**

яркое. Классическая простота Эскориала обусловливала те же нормы в живописи. Но мастера, украшавшие Эскориал, относились к тому официальному художественному направлению, которое сложилось под влиянием итальянского маньеризма. Создаваемые произведения выглядели внешне нарядно, но в художественном отношении были незначительны. Таковы росписи сводов собора св. Лаврентия, выполненные *Лукой Камбьязо*, более известным в Испании под именем Луки Генуэзского. Таковы работы самого прославленного мастера в Эскориале *Тибальди Пеллегрино*, написавшего картины для ретабло, фрески для галереи Двора евангелистов и потолка библиотеки.

Эскориальская библиотека - сокровищница интеллектуальной жизни Испании - занимала одно из первых мест в Европе по собранию редких рукописей. Поэтому ее украшению Филипп II уделял самое пристальное внимание. Тибальди расписал свод, распалубки[1] и люнеты, точно следуя композиционному расположению росписей потолка Сикстинской капеллы. В средней части свода были представлены аллегории семи свободных искусств, каждая из которых повторялась в живописной композиции на распалубках.

Например, аллегорической фигуре Музыки соответствовали иллюстрация мифа об Орфее и Эвридике и изображение Давида-псалмопевца, вдохновенно аккомпанирующего себе на лире и исполняющего псалмы для ветхозаветного царя Саула.

Эти росписи, рассчитанные на внешний эффект, были мастерски скомпонованы и как будто полны движения. Но по сути живопись представляла собой чисто декоративное сплетение обнаженных или задрапированных в ткани тел, абсолютно ста-

[1] *Распалубка* - небольшой свод, образованный двумя криволинейными ребрами.

тичных Несмотря на яркую палитру и преобладающие в ней ядовито-зеленые, синие, красные, розовые тона, живопись кажется странно обесцвеченной. Однако не представляющая сама по себе художественной ценности живопись школы испанского романизма более всего соответствовала духу Эскориала, органично сливаясь с его особой атмосферой искусственности, отрешенности, ирреальности.

К концу XVI столетия в Испании уже явно обнаружились все признаки экономического упадка, приведшего к политическому распаду мировой монархии Карла V и Филиппа II и к утрате того господствующего положения, которое занимала Испания в Западной Европе. Безысходность и отчаяние, овладевавшие все более широкими слоями народа, сопровождались усилением мистических настроений, религиозным фанатизмом, восприятием мира как некоего сновидения.

Самим воплощением катастрофы, которая завершала эпоху Возрождения в Испании, явилось искусство *Доминика Теотокопули*, прозванного в связи с его греческим происхождением ***Эль Греко*** (1541-1614). Творчество этого художника в равной мере сочетало в себе традиции трех великих художественных культур -византийской, итальянской и испанской. Но, пожалуй, только в Испании, в период крушения мировой империи и торжества феодальной и католической реакции, могло развиться такое крайне мистически-экзальтированное искусство, созвучное итальянскому маньеризму.

Эль Греко именно в Испании нашел наиболее благоприятную почву для расцвета своего блистательного искусства.

Надеясь получить королевский заказ, Эль Греко написал для Филиппа II небольшое полотно «Сон Филиппа», где в пространстве совмещались образы рая, земли и ада. О том, что картина произвела желаемое впечатление, свидетельствовал королевский заказ на большой алтарный образ для собора св. Лаврентия. Но не похожая на шаблонные образцы романизма картина не была повешена в соборе Эль Греко переехал в Толедо, с которым оставался связан до самой смерти. Толедо, бывший некогда «сердцем Испании», славившийся торжественными религиозными процессиями, театральными представлениями, иллюминациями, был прежде всего центром интеллектуальной жизни. Тирсо де Молина, Лопе де Вега - величайшие драматурги «золотого века» испанского театра - создавали здесь свои бессмертные произведения.

За свою жизнь в Толедо Эль Греко написал большое количество картин: «Святой Мартин и нищий», «Распятие», «Сошествие Св. Духа на апостолов», «Троица»,«Крещение», «Эсполио» («Срывание одежд»), «Казнь Св, Маврикия». Многие изних можно назвать великими, но картина «Погребение графа Оргаза» являет собойзенит мастерства и славы мастера.

В основу сюжета положена средневековая легенда о кастильском вельможе, герое реконкисты, графе Оргасе, пожертвовавшем большие сокровища для церкви, где он желал быть погребенным. Во время похорон свершилось чудо: спустившиеся с неба св. Августин и св. Стефан собственными руками предали земле тело благочестивого графа.

Скорбной сцене погребальной церемонии отведена нижняя часть картины, и чуду, происходящему на земле, созвучно чудо, свершающееся на небе: Христос во главе сонма святых принимает душу умершего. Но участники похорон, среди которых художник нарисовал превосходные портреты своих современников, не видят мистического апофеоза на небе, хотя облака и развевающиеся одежды ангела, уносящего душу усопшего, почти касаются их голов. Происходящее в небесной сфере открывается лишь взору одного священника, который является своего рода связующим звеном двух планов композиции.

В живописи Эль Греко превалирует ирреальное начало. Сама среда, в которой художник помещает какую-либо сцену, - это фантастический потусторонний мир.

Грани между землей и небом смещены, смещены планы, небо воспринимается как обитель божества, к которому устремлены все помыслы живущих на земле.

Он создал и свой уникальный образ человека, преисполненного духовного аристократизма и мистической озаренности, но лишенного, разумеется, героического начала. Экзальтированные образы Эль Греко похожи на бесплотные тени. У них чрезмерно вытянутые фигуры, искаженные формы, судорожные жесты, удлиненные бледные лица с широко открытыми глазами.

Но самое важное в его образной системе - это колорит. Иконописные традиции, усвоенные им в юности, которым он, будучи уроженцем о. Крит, обучался у византийских мастеров, и его долгое пребывание в Венеции обусловили колористические достижения художника. Эль Греко достиг исключительной светозарности красок, словно излучающих внутреннее пламя. Обилие неожиданных рефлексов - желтых по красному, желтых по зеленому, ярко-розовых по темно-красному, зеленых по красному, применение ослепительно-белых и густо-черных красок -все сообщает его картинам потрясающую эмоциональную напряженность.

Эль Греко не имел последователей, его творчество послужило своеобразным водоразделом между двумя великими художественными эпохами, когда на смену уходящим в прошлое традициям Возрождения пришло новое искусство XVII в.

Ярким отражением ренессансных тенденций в культуре Испании явился классический романс. Он возник и развился из лиро-эпического стихотворения и стал самым распространенным литературным жанром, потому что его ритм максимально соответствовал певучести испанской речи.

Как жанр романс зародился во времена реконкисты, отражая эпизоды отвоевания испанцами своих земель у мавров. В эпоху Возрождения, в связи с повышенным интересом к народному началу, популярность романсов достигла апогея. Они проникли ко двору королевы Изабеллы, и на Пиренейском полуострове не было уголка, где бы не распевали романсы под музыкальный аккомпанемент. Это богатейшее и своеобразное литературное наследие распределяется по трем основным группам.

Так называемые *летописные* (noticieros) *романсы* возникали сразу же после реальных событий и являлись своеобразной литературной хроникой. Одним из самых ярких таких циклов были романсы о короле Родриго, при котором произошло завоевание Испании маврами.

Наряду с романсами исторического содержания появилась целая группа *новеллических романсов*, которые отличаются предельным лаконизмом и простотой.

Иногда романс завершался назиданием, как, скажем, романс о юноше, оскорбившем прах. Этот романс послужил источником для всемирно известной пьесы Тирсо де Молины «Севильский озорник», с которого началась бесконечная галерея образов Дон Жуана в мировой литературе:

К ранней мессе кабальеро
Шел однажды в Божий храм,
Не затем, чтоб слушать мессу, -
Чтоб увидеть нежных дам,
Дам, которые прекрасней
И свежее, чем цветы.
Но безглазый желтый череп
Оказался на пути.
Пнул ногой он этот череп,
Наподдал его ногой.
Зубы в хохоте ощерив,
Прянул череп, как живой.
«Я тебя к себе на праздник
Приглашаю ввечеру».
«Ты не смейся, кабальеро,
Нынче буду на пиру».
В дом смущенный кабальеро
Воротился в тот же час.
Долго он ходил угрюмый.
Наконец и день угас.
А когда спустился вечер,
Стол накрыть послал он слуг.
Не успел вина пригубить –
В дверь раздался громкий стук.

Тут пажа он посылает,
Чтобы тот открыл запор.
«Ты спроси-ка, твой хозяин
Помнит ли наш уговор?»
«Да, мой паж, скажи, что помню,
Пусть он входит, так и быть».
Череп сел в златое кресло,
Но не хочет есть и пить.
«Не затем, чтоб есть твой ужин,
Я явился в час ночной,
А затем, чтоб ровно в полночь
В церковь ты пошел со мной».
Чуть пробило час полночный,
На дворе петух поет,
И они идут ко храму,
Только полночь настает.
Там открытую могилу
Видит рыцарь посреди,
«Ты не бойся, кабальеро,
Ты входи туда, входи.
Будешь спать со мною рядом
И вкушать мою еду»,
«Бог не дал мне позволенья,
Я в могилу не войду»,
«Если бы не имя Божье,
Что хранит тебя от зла,
Если б ладанка на шее
Твою душу не спасла,
Ты б живым вошел в могилу
За недобрые дела.
Так ступай же недостойный,
Снова в дом к себе вернись.
Если череп повстречаешь,
Низко, низко поклонись.
Прочитавши «патер ностер»,
В землю ты его зарой,
Если хочешь, чтоб по смерти
То же сделали с тобой».

Третью группу составляли романсы *литературные, лирические*, за сочинение которых принялись величайшие испанские писатели *Лопе де Вега, Луис де Гонгора, Франсиско Кеведо*. Авторы этих романсов сумели в традиционную форму вдохнуть новую жизнь. Огромной популярностью в эпоху Возрождения в Испании пользовались, к примеру, такие романсы:

Ты, что целишься так метко,
Озорной слепец-стрелок,
Ты, меня продавший в рабство,
Древний маленький божок,
Мстишь за мать свою, богиню,
Что должна была свой трон
Уступить моей любимой?
Пощади! Услышь мой стон:
«Не терзай меня, не мучай,
Купидон!»

(Луис де Гонгора)

Но наряду с лирическими едва ли не большей популярностью пользовались романсы *бурлескные* (от итал. *burlesco* - шутливый), отражающие демократическую, глубоко народную традицию:

«Ты не жалуйся, не плачься,
Прародитель наш, Адам, -
Ведь жилось тебе вольготней,
Чем теперь живется нам.
Беззаботно, беспечально
От земных вкушал ты благ:
Не было портных, торговцев
И подобных им плутяг.
И тебе подругу жизни
Бог не всучивал, пока
Не пресытился ты вольным
Бытием холостяка.
Ты когда-то за супругу
Должен был ребро отдать,
Нашим женам ребер мало,
Семь бы шкур с мужей содрать...
Ты не должен был касаться
Лишь запретного плода,
А у нас на все запреты,
Хоть не суйся никуда.
В этот мир явилась Ева
Без мамаши, без отца, -
Стало быть, не знал и тещи
Ты по благости Творца.
На змею ты в злой обиде, -
Дескать, в ней беда твоя,
Но поверь мне, прародитель:
Теща хуже, чем змея.
Та змея вас накормила,
Теща не змее чета:
Съела б вас она обоих –
И была бы не сыта.
Будь змеей не черт, а теща,
Сожрала б она весь рай,
От Эдема бы и фиги
Не осталось, так и знай.
Мудры змеи, но добавлю,
Змей отнюдь не понося,
Что еще мудрее тещи:
Теща знает все и вся.

Тещи подают советы
И зятьям они твердят:
То не ешь, того не выпей! -
Мол, вино и пища - яд.
Теща зятю день скоромный
Превращает в день поста,
А сама телка обгложет
От рогов и до хвоста.
Так что ты на змей не сетуй,
Дорогой сеньор Адам,
Жребий твой не столь уж горек,
Как теперь ты видишь сам.
А сменять жену на тещу
Мог бы ты легко весьма:
Ведь охотников меняться
(И с приплатой) будет тьма».
Так взывал однажды некий
Долготерпеливый зять,
Умоляя провиденье
Тещу в рай скорее взять.

(Франсиско Кеведа)

В середине XVI в. в Испании зародился литературный жанр, который получил название *плутовской роман*, ставший своеобразным ироническим противопоставлением рыцарским романам с их чудесным и сентиментальным миром и фигурой идеального героя-рыцаря. Плутовской роман оказался настолько стойким жанром именно в Испании, что даже был принят за чистейшее выражение национального духа. Люди жили в ужасающей нищете, отягощенные презрением к каждодневному систематическому труду и всеобщим ослеплением легкой наживой за океаном, что способствовало созданию обширной прослойки бродяг, авантюристов, тунеядцев. Нищета, безнадежность и моральное разложение породили пикаро - человека, не имеющего профессии и живущего либо случайными заработками, либо мошенничеством. Первый роман «Жизнь Ласарильо с Тормеса» - горькое руководство по искусству жить среди невзгод и злоключений, побеждать враждебную фортуну с помощью хитрости и обмана, соревнуясь с себе подобными в алчности и бесцеремонности.

Во всех житейских эпизодах просматривается фальсифицированная реальность, характерная для эпохи Ренессанса: то, что есть на самом деле, и то, что кажется. Великий испанский писатель ***Мигель де Сервантес Сааведра*** (1547-1616) назвал ее «обманом зрения», жертвой которой человек становится довольно часто. Эта идея нашла отражение в его гениальном романе о приключениях «Хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского», ставшем вершиной испанской ренессансной литературы. На протяжении всего романа, состоящего из двух частей, Сервантес стремится убедить читателя, что единственной причиной, побудившей его писать, было стремление высмеять нелепости рыцарских романов и убить их смехом. Вместе с тем, «расправившись» с рыцарской литературой (истребление библиотеки Дон Кихота), Сервантес приводит своего безумного героя в соприкосновение с действительностью, где истина может быть простой мистификацией, честь - пустой видимостью и только нужда и голод являются бесспорной реальностью.

Выбор главных героев романа - безземельного рыцаря-идальго и его оруженосца - был неслучаен, поскольку именно крестьяне и дворяне являлись главной силой при отвоевании страны у мавров и сословиями, обнищавшими в первую очередь. В уста рыцаря печального образа, отправившегося в одиночку на борьбу с несправедливостью, Сервантес, прикрываясь его безумием, вкладывал передовые гуманистические идеи о роли и достоинстве человека. Устами Санчо Пансы говорил здравый практицизм крестьянина. В сущности, роман Сервантеса есть непрекращающийся диалог рыцаря и его оруженосца, ведущий к гармоничному слиянию гуманистической мысли и народной мудрости. Весь роман пронизан пафосом раскрепощения человеческого духа.

«Дон Кихот» - это энциклопедия целой эпохи. В нем почти 700 действующих лиц, принадлежащих ко всем слоям испанского общества. Этому способствует и

место действия романа, развертывающегося в одной из беднейших испанских провинций - в холмистой Ламанче с ее ветряными мельницами, пустынными дорогами, харчевнями, с ее профессиональными нищими, плутоватыми монахами, невежественными, но добрыми людьми. Идеи Сервантеса о защите слабых и угнетенных, о войнах справедливых и несправедливых, о мире, о свободе делают «Дон Кихота» одним из самых великих творений в литературе Возрождения.

Роман был написан по-кастильски, и при его создании автор опирался не только на античную литературу и мифологию, но и на многочисленные жанры ренессансной литературы - поэзию Данте и Петрарки, новеллы Боккаччо, сюжеты, характерные для мавританской повести, отдельные элементы плутовского романа.

Испанским писателям-драматургам принадлежит пальма первенства в истории создания народного театра «для всех». В первых пьесах при сохранении формы античной классической драмы использовались сюжеты народных испанских романсов. В них уже появилось смешение трагического и комического, использование стихотворных размеров народной поэзии.

В борьбе за свободный от произвольно установленных правил и доступный народному зрителю театр ведущая роль принадлежит ***Лопе де Вега*** (1562-1635). Лопе де Вега обосновал новые принципы сочинения комедий, суть которых сводится к нескольким основным положениям. Первое: следовать вкусам зрителя и доставлять ему наслаждение. Этот принцип с блеском был развит Мольером, который говорил: «Самое важное правило - нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, - хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться...» Второе: из закона о трех единствах античной драмы - места, действия и времени - оставлять как безусловное только единство действия, предоставляя драматургу свободу в выборе места и времени. Третье: смешивать комическое и трагическое в литературе, подобно тому, как оно смешано в жизни. При этом все свои трехактные стихотворные пьесы Лопе де Вега называл «комедиями», независимо от их содержания. Из двойственности культуры Возрождения он суммировал идеал и реальность, подражание природе и следование высоким образцам. Даже в его наиболее народных произведениях присутствуют черты ученой ренессансной культуры. Среди колоссального творческого наследия драматурга принято выделять две самые большие группы пьес: народно-героические драмы и бытовые комедии.

В серии народно-героических пьес Лопе де Вега воссоздавал эпизоды национальной истории, беря за основу исторические хроники, предания, романсы, добиваясь удивительно органичного единства романса и театрального действия.

В народно-героических драмах Лопе де Вега образ монарха всегда являлся воплощением высшей законности, и авторитет монархии основывался не только на силе, но и на той исторической роли, которую она сыграла в освобождении страны от мавританского владычества. В то же время идеальный союз просвещенного монарха и народа, который подчеркивается во всех драмах, представляется несколько утопичным. Например, в одной из лучших драм испанского театра «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник») уже только появление короля разрешало конфликт между восставшим населением Фуэнте Овехуны и командором.

К другой категории пьес, не менее замечательных, относятся комедии, в основе которых - всепобеждающая любовь. Лопе де Вега строит интригу на развитии чувств. Сама любовь шаг за шагом сметает сословные предрассудки, преодолевает эгоизм и заполняет все существо героев без остатка. Так, «Собака на сене» представляет собой великолепный образец бытовой комедии, где любовь является и главным стержнем действия, и главным действующим лицом.

Контрольные вопросы и задания

1. Каковы особенности стиля платереск?
2. Назовите архитектурные сооружения, относящиеся к испанскому Ренессансу.
3. Расскажите о самом прославленном архитектурном сооружении Хуана де Эррера и его живописном оформлении.
4. Раскройте особенности живописного стиля Эль Греко.
5. Расскажите об основных жанрах испанской ренессансной литературы.

РЕНЕССАНС В АНГЛИИ

Эпоха Возрождения в Англии приходится на XVI столетие. Развитие английской культуры в этот период шло очень неравномерно, и явлением мирового значения стала только драматургия.

Несмотря на то что в Англии господствовала деспотическая королевская власть, она не сковывала инициативы ни в предпринимательстве, ни в науке, ни в искусстве. Генрих VIII Тюдор уничтожил экономическое и политическое могущество церкви, объявив себя самого главой новой, англиканской церкви. Период его правления является началом Ренессанса в Англии и отмечен возникновением стиля *Тюдор-Ренессанс*. Он представлял собой своеобразное сочетание ренессансного орнамента, декоративной скульптуры и фресок с готической архитектурой и резными дубовыми панелями. Решающее влияние на стиль Тюдоров оказывали приглашенные королем голландские, французские, итальянские художники, в том числе Ф. Приматиччо, но более всего Г. Гольбейн Младший.

Дальнейшее развитие стиль получил в эпоху правления Елизаветы I. Это было время «просвещенного абсолютизма», «открытия миров», контактов с другими странами и культурами, дворянского свободомыслия, усиления роли творческой личности и новых гуманистических идей. Английское ренессансное искусство жило отраженным светом иностранных мастеров, впитывая в себя достижения итальянской, нидерландской, французской культур, различные художественные стили, и потому носило несколько подражательный характер.

В Англии «елизаветинского Ренессанса» происходил необыкновенный расцвет науки, философии, литературы, но особенно большое место в культуре эпохи занял самый демократический вид искусства - театр. Уже в Средние века театральное искусство получило широкое распространение: все большие религиозные праздники сопровождались представлениями библейского и нравоучительного содержания - моралите.

Английские гуманисты придали театру совершенно светский характер, полностью уйдя от его религиозных мотивов и обратившись к животрепещущим вопросам истории и современности. Жизненные противоречия, конфликты находили отражение в драме. Театр заменил народу книги.

Величайшим драматургом Англии, без сомнения, является ***Вильям Шекспир*** (1564-1616). Его называют художником-мыслителем, поскольку им точно были запечатлены сотни жизненных ситуаций и характеров, настолько типичных и так художественно обобщенных, что до сих пор в совершенно иных условиях они позволяют узнавать себя. Жизненность искусства Шекспира в способности видеть и показать личность во всем ее многообразии, подвижности, изменчивости, воссоздавать жизнь во всей ее сложности. Наряду с другими гуманистами Шекспир видел в человеке «венец природы», богоподобное существо, но вместе с тем и то несовершенство, зло, гнездившееся в душе его героев, побуждающее их сеять смерть и разрушения вокруг себя.

Макбет - волевой и несгибаемый человек, душевно тонкий и все понимающий, подлинный герой по своим личным качествам, бесстрашный и талантливый военачальник -становится жертвой пагубного властолюбия, которое вынуждает его совершить цепь кровавых злодеяний. Отелло - благородный, верный, любящий - оказывается беззащитным перед гнусной клеветой и в ослеплении ревностью совершает убийство. Гамлет -воистину царственная личность, поэт, воин, мыслитель с тонкой душой - утрачивает на время свои достоинства, становясь жертвой роковых жизненных обстоятельств и причиной смерти любящей его Офелии.

Тональность произведений резко меняется с годами. В прекрасной лирической трагедии «Ромео и Джульетта» смерть юных героев расценивается как моральная победа обоих над родовой враждой семейств Монтекки и Капулетти. В большинстве трагедий, написанных в зрелые годы, гибель героев не искореняет зла в мире, зло торжествует. Причем внешне оно может терпеть поражение, как, например, в трагедии «Макбет». Захватчик трона и убийца побежден, но трагедия заключается в моральной, нравственной гибели некогда прекрасного и благородного человека, ставшего злодеем.

Трагедия Гамлета - в другом. Этот честный, умный, верящий в идеалы человек утрачивает веру в людей, в любовь, в жизнь, столкнувшись с коварством и изменой: его дядя - убийца и клятвопреступник, его мать - кровосмесительница, его друзья - соглядатаи Розенкранц и Гиндельстерн - льстецы и лицемеры, Гамлет не может жить, как они, притворяясь, приспосабливаясь, обманывая, поэтому он надевает маску безумца. Но истинная его трагедия в том, что, живя в мире, где царит зло, он каждый миг сам подвергается опасности быть жестоким. Так, желание быть честным и последовательным в обстановке, где зло неизбежно, явилось причиной гибели его возлюбленной - Офелии. Но как фактическая невиновность Гертруды не делает, ее действительно чистой, так фактическая виновность Гамлета не пятнает его нравственного облика. В своем стремлении к правде он менее всего щадит самого себя: Гамлет беспощаден в самооценке, следуя высокому идеалу человека:

Что человек, когда он занят только
Сном и едой? Животное, не больше.
Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной,
Глядящей и вперед и вспять, вложил в нас
Не для того богоподобный разум,
Чтоб праздно плесневел он.

Он заключает в себе образ «универсального человека», такого, каким его видели гуманисты: все умеющего, все испытавшего, развивающего разнообразные задатки, заложенные в нем природой, до высокой степени совершенства. На протяжении действия пьесы он проявляет себя и как политик, и как мыслитель, и как воин, и как знаток искусства. Он великолепно владеет шпагой, изучает науки, знает театр и сам пишет стихи. Но образ Гамлета стал для всего мира еще и образцом человека великой совести, искателя истины. Жестокую средневековую легенду о кровавой мести Шекспир наполнил глубокими раздумьями о жизни и смерти, о добре и зле, о силе и слабости человека, о борьбе разума против зла, царящего в мире.

Трагедии Шекспира изображают не только гибель и падение личности. Их герои необыкновенные люди, наделенные титаническими душевными силами и обладающие такими человеческими качествами, что даже в своем падении они сохраняют достоинство.

Комедии Шекспира значительно отличаются от театральных представлений более позднего времени, когда театр, отображая на сцене нарушения социальных и нравственных норм, стал подвергать их осмеянию. Шекспировским комедиям при-

сущ смех, но не осмеяние. Они полны радости, веселья, праздничности и добродушия; они далеки от реальной действительности, построены на невероятных случайностях и совпадениях. Основу сюжета составляет какая-нибудь любовная история романтического характера, с приключениями, переодеваниями, недоразумениями и смешной путаницей. Таковы «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится» и др. Их герои живут для радостей, наслаждения и любви. В отличие от исторических хроник и трагедий, где господствуют силы зла, здесь правят добро и веселье. В комедиях, правда, встречается небольшое количество разных злонамеренных лиц, но все их происки завершаются неудачей.

В комедиях Шекспира сохраняются еще элементы народных празднеств - ряжение, песни, пляски, веселые розыгрыши, близость к природе. Рядом с его героями романтического плана, в первую очередь прелестными девушками, преданными в любви и стойкими в жизненной борьбе, тонкими в чувствах и остроумными в беседах, выведена целая галерея комических персонажей и шутов-острословов по профессии. Радостное весеннее ощущение жизни нигде не проявилось так полнокровно, как в комедиях Шекспира.

Вне зависимости от жанра драматургии Шекспир умел облечь свое видение жизни в неповторимо прекрасную поэтическую форму. Особенности его поэтического мастерства по-особому проявились в *сонетах*. Форма сонета, созданная провансальскими трубадурами, получила классическое развитие в Италии эпохи Возрождения в лирике Данте и Петрарки, а затем Ронсара во Франции. Сонет имеет жесткую форму: в нем всегда четырнадцать строк с определенной системой рифм. Шекспир создал более простую по сравнению с итальянской композицию сонета - три четверостишия и заключительное двустишие, получившую название *шекспировской*:

Украдкой время с тонким мастерством
Волшебный праздник создает для глаз.
И то же время в беге круговом
Уносит все, что радовало нас.

Часов и дней безудержный поток
Уводит лето в сумрак зимних дней,
Где нет листвы, застыл в деревьях сок;
Земля мертва и белый плащ на ней.

И только аромат цветущих роз -
Летучий пленник, запертый в стекле, -
Напоминает в стужу и мороз
О том, что лето было на земле.

Свой прежний блеск утратили цветы,
Но сохранили душу красоты.

По тематическому признаку сонеты распадаются на две большие группы: первые 126 посвящены другу, остальные 25 - Смуглой даме. Уже это отличает цикл Шекспира от других сонетных циклов не только в английской, но и во всей европейской поэзии Возрождения. Преклонение перед красотой и величием человека, которую раньше считали возможной только по отношению к Богу, составляло важнейшую черту гуманистического мировоззрения эпохи Возрождения. Дружбу между мужчинами гуманисты считали более высоким проявлением человечности, чем любовь по отношению к женщине. Абстрактный идеал они находили в конкретных людях, и юный друг был для Шекспира именно живым воплощением такого идеала:

Фиалке ранней бросил я упрек:
Лукавая крадет свой запах сладкий

Из уст твоих, и каждый лепесток
Свой бархат у тебя берет украдкой.
У лилий - белизна твоей руки,
Твой темный волос - в почках майорана,
У белой розы - цвет твоей щеки,
У красной розы - твой огонь румяный...

Каких цветов в саду весеннем нет!
И все крадут твой запах или цвет.

Но если друг изображался как существо идеальное, то возлюбленная поэта рисовалась без всякой идеализации, как вполне земная женщина:

Ее глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь,

С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.

Ты не найдешь в ней совершенных линий,
Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.

И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.

Сонеты Шекспира - это ренессансный гимн жизни, но в них нашли отражение и трагические переживания. Трагические интонации звучат в знаменитом сонете 66:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,

И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,

И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Все мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг!

Сонеты Шекспира - не только венец английской лирики эпохи Возрождения, они - лирический синтез всей эпохи Возрождения.

Контрольные вопросы и задания

1. Почему в культуре «елизаветинского Ренессанса» театр занял ведущее положение?
2. На примере любой трагедии и комедии раскройте роль Вильяма Шекспира в английской драматургии.

* * *

После «золотого века» классического искусства Древней Греции Возрождение представляет собой вторую великую эпоху, когда человечество совершило грандиозный скачок вперед в своем культурном развитии. На смену веками господствовавшей духовной диктатуре церкви, грандиозному комплексу идеологических иллюзий пришло гуманистическое мировоззрение. Если средневековая философия считала человека существом жалким и ничтожным, то гуманисты провозгласили его центром мироздания. Жажда знания стала великой страстью эпохи. Энергия людей, раскрепощенных социально и духовно, обратилась на созидание нового, при этом сами творцы были разносторонне развитыми людьми, что соответствовало гуманистическому идеалу.

Различия в характере гуманистической культуры и в соотношении между отдельными искусствами были обусловлены различием местных и национальных условий. В Италии, где все виды искусства, за исключением театра, достигли высочайшего расцвета, центрами новой художественной культуры поочередно становились Флоренция, Рим, Венеция. Наиболее светский характер приобрело искусство Англии, поскольку в начале XVI в. там произошла реформация церкви. Главенствующее место в искусстве Англии занимал театр. Характерной чертой зарождающихся независимых национальных художественных школ в Нидерландах и Германии стало выдвижение на первый план живописи, тогда как скульптура не сумела преодолеть рамки узкоместного значения. В Испании культура Возрождения развивалась в условиях церковно-полицейского режима инквизиции, и церковные строгости наложили свою печать не только на живопись и скульптуру, но даже на драматургию, огромный пласт которой составили пьесы религиозно-нравоучительного содержания.

Эпоха Возрождения была прежде всего мощнейшим преобразованием умов, а не жизни, воображения, а не реальности, культуры, а не цивилизации. Закономерно поэтому, что великие гуманистические устремления и жизнерадостное свободомыслие почти сразу же породили в изобразительном искусстве такие сложные и противоречивые явления, как *маньеризм* и *барокко*.

ПОСТРЕНЕССАНСНАЯ КУЛЬТУРА

АРХИТЕКТУРА И СКУЛЬПТУРА БАРОККО В ИТАЛИИ

Немногие этапы истории культуры могут сравниться по творческой продуктивности и по значительности достижений с XVII столетием. Восприняв из Италии основы гуманизма и духовную свободу, европейские народы создали национальную культуру настолько высокого уровня, что стало возможно говорить о новой европейской культуре. Ее формирование было связано со стремительно меняющейся «картиной мира» и кризисом идеалов итальянского Возрождения. Для духовной жизни общества XVII в. большое значение имели Великие географические и естественно-научные открытия: первое плавание Христофора Колумба в Америку, открытие Васко да Гамой морского пути в Индию, кругосветное путешествие Магеллана, открытие Коперником движения Земли вокруг Солнца, исследования Галилея, Кеплера, Ньютона. Новые знания разрушили прежние представления о неизменной гармонии мира, об ограниченном пространстве и времени, соразмерных человеку. Идея Джордано Бруно о бесконечности Вселенной и множестве миров окончательно расшатала образ замкнутого мироздания, в центре которого находился человек. То, что раньше казалось незыблемым и вечным, стало рассыпаться на глазах. Если в XV в. итальянский гуманист Пико делла Мирандола утверждал, что человек всемогущ и может владеть чем пожелает, то в XVII в. французский мыслитель Блез Паскаль писал, что человек всего лишь «мыслящий тростник» и удел его трагичен, так как, находясь на грани «двух бездн - бесконечности и небытия, он не способен своим разумом охватить ни то ни другое и оказывается чем-то средним между всем и ничем».

Человек начал остро ощущать зыбкость и неустойчивость своего положения, противоречие между иллюзией и реальностью. 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, уравновешенности. Возник новый стиль - ***барокко***. Барокко (итал. baroccо - странный, причудливый) жаргонное словечко - португальских моряков для обозначения бракованных жемчужин неправильной формы стало использоваться в значении «смягчить, растворить контур, сделать форму более мягкой, подвижной, живописной». Вместо стремления к бесстрастному; равновесию горизонтальных линий и больших плоскостей, свойственных классическому Возрождению, новый стиль барокко означал стремление к подвижному. живописному, постоянно меняющемуся облику здания в зависимости от разных точек зрения. В моду вошли «тревожные силуэты». Сначала нужного эффекта добивались путем беспощадного дробления стены выступами, нишами, пилястрами, колоннами, подчеркивая вертикальную устремленность здания. Мощные пилястры, собранные в пучки, отбрасывая тени, создавали впечатление иллюзорной глубины. Колонны, сгруппированные по две-три и установленные на высокие пьедесталы, из опорных столбов превращались в струящиеся потоки формы и зрительно усиливали скульптурность фасадов. Затем в борьбе с неподвижной прямой линией. и плоскостью, лишенной теней, вовсе отказались от прямой линии и плоскости,

обратившись к кривым линиям и эллиптическим поверхностям, «вбирающим» в себя окружающее пространство. Фронтоны «разрывали» посередине и украшали огромными картушами, карнизы причудливо изгибали все с той же целью - создать иллюзию движения. Динамизм стал художественной основой барочного мировосприятия точно так же, как вертикаль - готического. В скульптуре мистическая экспрессия достигла своего максимального выражения: каменные одеяния развеваются так, словно силы тяжести не существует и они не зависят от физического положения в пространстве-

Вместе с тем именно в формах барокко, в его чрезмерной декоративности, динамичности и иллюзорности было удовлетворено стремление к величию и пышности, продиктованное католическим мироощущением. В пору усиления феодальной реакции и активизации католицизма, когда церковь стремилась распространить свое влияние на все сферы жизни, именно архитектура как самый доступный для обозрения вид искусства стала мощным средством эмоционального воздействия. Торжественно-театрализованный ход богослужения, сопровождаемый духовной музыкой, нашел эффективную поддержку в архитектурном облике храма, в подавляюще пышном декоре, ведущая роль в котором отводилась скульптуре и живописи.

Внутреннее родство барочных архитектурных форм с церковным католическим обрядом очевидно. И то и другое преследует одну цель - привести верующих в состояние религиозного экстаза. Отсюда в барокко чрезмерности во всем - то, что французы называли «l'eclatante folie» - «блестящим безумием». Крайний мистицизм и повышенная экзальтация католического обряда потребовали не только соответствующих художественных форм, но и неправдоподобно увеличенных масштабов. Основополагающий принцип классики - соразмерность человеку -был заменен гигантизмом. Порталы церквей, окна и статуи превышали всякие разумные границы, усиливая чувство иррациональности.

Но максимальный эффект в создании иррационального пространства, в котором теряются привычные представления о его реальной протяженности, был достигнут в росписях плафонов, где стиралась граница между архитектурой, скульптурой и живописью. Иллюзорные перспективные росписи создавали ощущение «светового столпа» и как нельзя лучше выражали эстетический идеал искусства барокко - динамизм, возвышенную духовность на грани аффекта, стремление к величию и пышности, совмещение реальности и иллюзии.

Стиль барокко получил распространение в архитектуре тех абсолютистских государств, где господствующее положение заняла католическая церковь: в Италии, Испании, Австрии, Германии, Чехии, Польше. Но бесспорным лидером тут стала Италия, где он зародился и принес наивысшие художественные результаты.

Обычно начало какого-либо художественного этапа трудно привязать к определенной дате, но начало итальянского барокко связано со строительством римской *церкви Джезу* (1575 г.), фасад которой был оформлен *Джакомо делла Порта* (1540-1602). Она в буквальном смысле «создала эпоху», став выражением стилевых тенденций времени и основой для множества повторений: традиционным делением на два этажа, полуколоннами, пилястрами, дробными фронтонами, нишами, статуями и неизбежными волютами на углах. Основу фасада составляет фронтон, последовательно увеличивающийся в размере по вертикали: небольшой «лучковый» (повторяющий абрис лука) фронтон над средним порталом вписан в треугольный фронтон первого этажа, включенный в поле другого «лучкового» фронтона большего размера, вплоть до огромного треугольного фронтона, венчающего весь фасад здания.



Церковь Джезу. Арх. *Дж. дета Порта*. Рим

Волюта, не новый в зодчестве элемент, играла теперь в силу своей динамичности решающую роль, связывая два фасадных яруса и подчеркивая их почти физически ощутимое взаимное сцепление.

Широкое распространение подобных барочных храмов было связано с тем, что в XVII в., в отличие от Средневековья и эпохи Ренессанса, храм больше не мыслился как самостоятельный объем, отделенный от светских зданий. Теперь он органично вписывался в сплошную линию уличной застройки и за счет лишь одного фасада достигал необходимого представительного эффекта.

Дальнейшая эволюция церковного фасада шла по линии общего композиционного усложнения: пилястры сменялись полуколоннами и колоннами, прихотливее становились; рисунок фронтонов и приемы их размещения на фасаде храма.

Первой по времени и самой крупной дворцовой постройкой той эпохи был палаццо Квиринале, летняя резиденция римских пап, возведенный на вершине Квиринальского холма.

Но, пожалуй, главным архитектурным памятником XVII в., определившим облик сооружений дворцового типа, стал *палаццо Барберини* (архитекторы Мадерна, Лоренцо Бернини и Франческо Борромини). В основу его плана был положен принцип открытого парадного двора, образуемого двумя выступающими крыльями по обеим сторонам главного фасада. Сходный композиционный прием использовался и в противоположном, садовом фасаде. В результате вместо привычного замкнутого каре план палаццо Барберини приобрел подобие открытой Н-образной конфигурации.

Безусловным лидером в создании типичных форм стиля барокко является ***Лоренцо Бернини*** (1598-1680), который был не только архитектором, но и скульптором. С именем Бернини связан очередной этап преобразования 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, т.е. соединяя монументальную скульптуру и архитектуру малых форм. Свою работу в соборе Бернини начал с алтаря, над которым он возвел сень - 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 в 29 м) балдахин - четыре спиралевидные колонны с причудливыми базами держат ажурный верх, украшенный фигурами ангелов. Балдахин стал композиционным центром, приковывающим к себе внимание -прихожан с момента входа в храм, он как бы направлял движение в пространстве собора. При этом надо отметить, что и размеры его очень удачны, и стилистиче-

ский контраст неслучаен. Помещенный непосредственно под куполом балдахин, будь он выполнен в более фундаментальных архитектурных формах, привел бы к дублирующему эффекту. Контраст же был усилен тем, что сооружение полностью изготовлено из бронзы, а не из более традиционного и привычного камня, колонны украшены ребристыми спиралевидными каннелюрами и растительным орнаментом. Декоративный эффект усиливается причудливой формой колонн, хотя это было продиктовано традицией: именно так выглядели колонны в алтарной части раннехристианской базилики св. Петра, стоявшей на месте собора, которые, в свою очередь, воспроизводили колонны иерусалимского храма Соломона.



Балдахин в соборе св. Петра. Арх. *Л. Бернини*. Ватикан

Издали истинный масштаб витых бронзовых колонн не ощущается, но по мере приближения они начинают расти на глазах, «ввинчиваясь» в подкупольное пространство, причем форма колонн еще более усиливает впечатление движения вверх. Купол возносится на головокружительную высоту, потоки света льются сверху, порождая ощущение иррациональности всего происходящего. Человек чувствует себя совершенно раздавленным перед сверхъестественным, чудовищным масштабом увиденного. Но это и есть идеальное воплощение идеи римского католического барокко.

Помимо того что балдахин стал «идейным» и визуальным центром храма, он является также ядром архитектурного ансамбля. В нишах каждого из четырех подкупольных столбов Бернини поместил колоссальные мраморные статуи святых и персонажей, связанных с темой крестного пути и мученической смерти Иисуса. Расположенные по диагонали статуи образовали нижний ярус общей круговой композиции.

В центральной апсиде храма архитектор расположил так называемую кафедру св. Петра, в которую вошли четыре громадные фигуры отцов церкви в торжественных облачениях. Они расположены попарно у подножия возносимого к небесам трона первого папы - св. Петра. Завершает композицию витражное изображение летящего голубя - символа Св. Духа. Бернини мастерски использовал направление алтарной части храма не на восток, а на запад, что обеспечивает доступ солнца в апсиду в послеполуденные часы. Проникая в храм сквозь витражное окно, солнечные лучи довершали мистификацию, наполняя пространство храма неземным, ирреальным светом.

Не менее значительным был вклад Бернини в создание архитектурного ансамбля 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 ко-



Площадь перед собором св. Петра. Ватикан

лоннады с объятиями церкви, готовой принять в свое лоно всех страждущих. И действительно, площадь вмещает огромное количество людей и вовлекает их в пространство собора. При всей новизне общего замысла площади в нем просматривался элемент исторической преемственности - мотив атриума, окруженного колоннадой, перед входом. Одновременно пространство перед собором св. Петра являлось и городской площадью, оформленной обелиском в центре овала и двумя монументальными фонтанами.

Фонтаны играли в облике города одно из самых важных слагаемых. Приобщение архитектурно-пластического образа к динамике водной стихии, изменяющейся каждую секунду, на редкость полно отвечало самому существу, основе барочной концепции. Бернини создал такие скульптурные образы для фонтанов, которые, органично сливаясь со стихией воды, удачно вписывались в пространство улиц и площадей города. Таков, например, его однофигурный фонтан Тритона. Статуя Тритона, выдувающего мощную струю воды сквозь раковину, кажется парящей в воздухе. Такая иллюзия возникает благодаря изящным пропорциям створок раковины, опирающейся на хвосты дельфинов, между которыми помещены гербы с «пчелами Барберини» - гербового знака римского папы Урбана VIII Барберини, в долгое двадцатилетнее правление которого произошло становление и расцвет барочного гения Бернини.

Своеобразную параллель скульптурной пластике фонтанов в искусстве украшения города составила чистая скульптура. Лоренцо Бернини обнаружил в этой области не только дар ваятеля, но и мышление зодчего, ибо органичное слияние скульптуры с динамичной жизнью города, природы составляет глубинную основу барочного мировосприятия.

Вот ряд примеров. В центре площади Минервы Бернини соорудил скульптуру, представляющую собой обелиск, поставленный на спину слона. Оригинальность замысла в том, что в просвет зданий, ограничивающих площадь, просматривается могучая круглая стена бетонной ротонды Пантеона, гигантскому объему которой вторит телесная пластика карликового слона Бернини. Надпись, сделанная на постаменте, славит мощь Разума, способного выдержать груз Знаний, которые олицетворяет обелиск. Этот монумент выполнял важную художественную функцию,

не только объединяя в ансамблевое целое различные по стилевым признакам сооружения: античности (Пантеон), Средних веков (готическая церковь Санта Мария сопра Минерва) и Ренессанса (дворцы, замыкающие площадь с двух сторон), но и вводя их в художественную атмосферу нового, барочного Рима.

Другим примером гармоничного соединения скульптуры с архитектурными городскими сооружениями являются мраморные статуи ангелов. Используя большую пространственную композицию, Бернини разместил их на парапетах моста через Тибр против замка Св. Ангела. С площади перед мостом двойная череда охваченных вихревым движением белых фигур в развевающихся одеяниях очень эффектно смотрится на фоне циклопической красной громады замка.

Еще органичнее слияние скульптуры с «зеленым шумом» парка, с качанием ветвей, бликами солнца, тенями плывущих облаков и журчанием воды в необычайно динамичной, изысканной по силуэту группе «Аполлон и Дафна», предназначенной для парка виллы Боргезе.

Сюжет был позаимствован из «Метаморфоз» Овидия: однажды Аполлон, сразивший из серебряного лука чудовищного змея Пифона, посмеялся над богом любви Эротом, натягивающим свой золотой лук. Оскорбленный Эрот взмыл на Парнас и оттуда стрелой, вызывающей любовь, пронзил сердце Аполлона, а другой -убивающей любовь - сердце нимфы Дафны. Встретив прекрасную Дафну, Аполлон сразу же полюбил ее, а Дафна, увидев Аполлона, пустилась бежать быстрее ветра. Напрасно уговаривал ее Аполлон остановиться и не страшиться его, сына громовержца Зевса. Почувствовав, что Аполлон настигает ее» Дафна обратилась с мольбой к своему отцу, речному богу Пенею, лишить ее образа, который причинил ей страдание. Тотчас же ноги ее вросли в землю, тело стало покрываться корой, волосы обратились в листву, а руки, поднятые к небу, - в ветви лавра, который отныне стал священным деревом Аполлона, украсил его кифару и увенчал голову.



***Л. Бернини*. Аполлон и Дафна. Вилла Боргезе. Рим**

Лоренцо Бернини запечатлел в летящем движении момент превращения юной беззащитной Дафны, настигнутой легконогим Аполлоном, в лавр: жесткая кора уже наполовину скрыла нежное тело, углубляются в почву прорастающие корни, трепет гибнущего человеческого существа отзывается в шелесте распускающейся листвы.

Динамичная барочная стихия нашла у Бернини выход и в скульптурном барочном портрете, создателем которого он являлся. Безупречное чутье социальной значимости модели, умение схватить наиболее яркие. Черты характера и внешнего облика снискало барочному портрету Бернини определение «портрет-переживание» в отличие от «портрета-характера». Скульптор выбирал

мгновения, когда все душевные силы человека приходят в движение, он воодушевляется под влиянием чувства или внешнего действия. Так, например, внутренним стержнем портрета кардинала Шипионе Боргезе является его живая реакция на слова невидимого собеседника, которая рождает в облике прелата явную заинтересованность и обусловливает общую динамику скульптуры.

Бернини переосмыслил концепцию ренессансной гробницы, в основе которой - спокойное достоинство человека перед неизбежностью смерти, - и пришел к прославлению всесильной смерти, ставшему отличительной чертой мемориального искусства барокко. При этом главным является композиция, аллегорический смысл и декоративное расположение изображаемых фигур. Свойственная барокко театральность наиболее наглядно проявилась в двух знаменитых надгробиях римских пап в соборе ев, Петра. Соединяя в одной скульптуре мраморы различных цветов и позолоченную бронзу, Бернини достигал предельной выразительности скульптуры.

Будучи выдающимся скульптором, архитектором, прекрасным рисовальщиком, Бернини являлся истинным зодчим Рима. Про него говорили, что он строит не отдельные алтари и церкви, но возводит Рим. Его настоящей целью были перспективы улиц и площадей, колоннады-панорамы Вечного города.

Второй крупнейший итальянский зодчий XVII в. - ***Франческо Борромини*** (1599-1667). Его искусство являлось олицетворением крайней степени творческой индивидуальности, свободы художественного выбора. Для всякой постройки он находил новую и необычную архитектурную идею, достигая высшего артистизма при ее воплощении. Он сознательно формировал особенное, напряженное динамичное пространство вокруг своих построек «волнением стен». При разработке фасада Борромини часто использовал мотив вогнутой кривой, редко встречающийся в римской барочной архитектуре, по этой черте почти безошибочно можно определить автора. Таков, например, монументальный фасад церкви Сант-Аньезе ин Агоне.

Другим созданным Борромини культовым сооружением необычайно сложной формы, представляющей некий симбиоз овала и ромба с волнообразной линией стен, является церковь Сан-Карло алле Куатро Фонтане («У четырех фонтанов») в одноименном монастыре. Монастырский комплекс Сан-Карло - одно из интереснейших порождений римского барокко. Фасад церкви даже в своих архитектурных формах выглядит как апофеоз скульптурной пластике, настолько подвижной и динамичной кажется его масса: стена изгибается, насыщается выступами и углублениями; дверной портал и оконные наличники выступают из толщи стен; гирлянды, волюты, медальоны, пучки колонн, пилястры предельно заполняют поле фасада. К тому же архитектор включил в фасадную композицию большое количество скульптурных изображений: статуи в нишах нижнего яруса, фигуры ангелов под килевидным фронтоном, а в центре, над входным порталом, он поместил статую св. Карла Борромея, над которой ангельские крылья образуют обрамление наподобие стрельчатой арки - как знак нераздельности архитектурного и скульптурного начал. К этому следует добавить действие светотени, благодаря чему богатство архитектурных деталей и скульптуры дополнялось оптическими эффектами.

Борромини был непревзойденным мастером приводить инертную массу в зрительное движение и тем самым как бы вырываться за пределы физического свойства материала. Все его ансамбли строились с расчетом на чисто внешний, «театральный» эффект, «обман зрения», контрасты масштабов, стремление поразить воображение.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ

Фламандская живопись XVII в. была вторым после итальянской архитектуры к скульптуры ярчайшим порождением стиля барокко, и все самые значительные ее произведения были подвластны закономерностям этого стиля: динамизму, возвышенной духовности, изяществу и иллюзорности.

Главным критерием живописи барокко считалась красота. При этом художники видели красоту не в природе, не в прозе жизни, а в мистическом озарении, в «величественном», выраженном через намеренно укрупненные формы, пышные мантии, драпировки.

Другой важной особенностью живописи была передача движения, пластики.

Театральность и вычурность форм, свойственные живописи барокко, невероятное сочетание возвышенной духовности и крайнего натурализма, грандиозности и излишества мелких деталей нашли отражение в творчестве самого великолепного живописца барокко - ***Питера Пауля Рубенса*** (1577-1640). Написав для одной из антверпенских церквей алтарный триптих «Водружение креста», он сразу стал законодателем в сфере живописного искусства Фландрии.

Картина буквально пронизана движением. «Взлетающий» по диагонали крест задает тон всему произведению, в котором жизненная энергия, необузданная сила бьет через край, и в каждом штрихе проступает любовь художника к жизни, преобразующая все, вплоть до темы смерти.

Движение осталось основой живописного языка Рубенса во втором триптихе -«Снятие с креста»: каждый персонаж, каждая складка одежды, каждый жест переданы в движении, как бы повторяя абрис тела Христа.

Все персонажи обеих алтарных картин показаны крепкими мускулистыми атлетами, причем самым могучим, похожим на Зевса Олимпийского, несмотря на мертвенный цвет кожи, является сам Христос. Оба произведения никак не назовешь скорбными, хотя они и воскрешают страшные события, происшедшие почти два тысячелетия назад на Голгофе. Именно в этих картинах, как в зеркале, отразились два важных принципа, воспринятых Рубенсом в Италии: ренессансная оценка человека как главного носителя духовных ценностей и расчет на внешнюю красоту и экспрессию, присущие церковному католическому обряду.

Это невероятное соединение материализма и иррациональной, мистической атмосферы определило главные особенности созданного Рубенсом постренессансного «*большого стиля*» - динамичного, напряженного и жизнерадостного. В творчестве Рубенса монументальные формы органично слились с ярко-чувственным восприятием мира, основу которого составляли телесная красота и стихийное природное начало.

Поскольку обнаженное женское тело в первую очередь являлось основой чувственной стихии, отвечающей идеалам художника, на его картинах много женщин, как правило, героинь мифологических сказаний. Андромеда, Юнона, Венера, грации, менады отражают идеал женской красоты, как его понимал Рубенс: это пышная, дебелая блондинка с развитыми формами тела, довольно длинными ногами, выпуклым животом, тяжелыми ягодицами, широкой спиной, нежно-розовой эластичной кожей, мягкими локонами светлых волос и красивым бездумным лицом.

Работая над пейзажем, Рубенс формально следовал традиции нидерландских романистов, придерживаясь принципа построения «классического» ландшафта, разработанного в Италии и предусматривающего композицию с традиционно расположенными по сторонам в виде кулис скалами и деревьями и глубокой пер-

спективой на дальнем плане. Но эта условная схема ландшафтного изображения до неузнаваемости менялась под кистью Рубенса, насыщалась мощной природной стихией. Несущиеся по небу в неудержимом вихре облака, громоздящиеся скалы, низвергающиеся в пропасть потоки воды придают его пейзажам необычайно бурный и динамичный характер.

Еще большим движением наполнены любимые Рубенсом охоты - «Охота на кабана», «Охота на крокодилов и гиппопотамов», «Охота на львов», «Охота Аталанты», составляющие особый раздел его пейзажных композиций и больше напоминающие битвы (см. цв. вкл.).

Рубенс являлся одним из создателей и крупнейших мастеров живописного барочного портрета. Причем особенность его творчества в этом жанре состояла в том, что между официальными портретами высокопоставленных лиц и изображениями близких ему людей не существовало значительного стилистического различия, разве что в постановке фигур и костюмах: в первом случае наблюдается больше торжественности и внешнего блеска. Рубенс развивал портретный жанр в чисто декоративном направлении. Его гуманизму был несвойствен интерес к духовной сущности и психологическому состоянию человека. Портретная характеристика от этого теряла в своей глубине, но блеск исполнения искупал этот недостаток. Рубенса интересовала не столько индивидуальность, сколько природная первооснова, отражение чувственного мира моделей, к какому бы социальному кругу они ни принадлежали.

В то же время в двух «интимных портретах», относящихся к позднему периоду творчества Рубенса, проступает душевная теплота и искреннее чувство. В «Портрете Елены Фоурмен с детьми» и в «Шубке» художник отказался от парадных одежд, эффектных поз, нарядного обрамления фигур. В портрете Елены Фоурмен нежность любящей матери, склонившейся к мальчику, сочетается с прелестью цветущей молодой женщины. А в образе полуобнаженной красавицы, шелковистую кожу которой оттеняет пушистый мех шубки, отражен идеал красоты, радость бытия, насыщенная душевной теплотой.

Особая эмоциональная тональность рубенсовских картин достигается тонко продуманными цветовыми сочетаниями: прозрачными легкими тенями моделированы лица, складки одежд легки и расплывчаты, мерцают золотистые нимбы волос, Рубенс всегда писал сильно разведенными красками, едва касаясь кистью холста или доски. Но из этих прозрачных и текучих мазков рождались неповторимые образы художника, соединившего в своем творчестве два заветных дара: рисунок Микеланджело и колорит Тициана.

Не справляясь с огромным количеством заказов, Рубенс организовал целую фабрику по производству картин, на которой работали лучшие художники Фландрии: Ян Брейгель Старший «Бархатный», Антонис ван Дейк, Франс Снейдерс. Влияние (картин рубенсовской школы на все европейское искусство было столь значительно, что до сих пор ее стиль отождествляется с фламандской национальной школой в целом.

ТЕАТР И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО БАРОККО

Комедию масок - *commedia del'arte* - можно считать самым древним искусством, и эта зрелищная импровизационная драма не случайно достигла своего расцвета в эпоху барокко. В комедии дель арте театр взял верх над литературой, ибо главным в комедии масок были не написанные для актеров сюжеты, где рассказан ход пьесы и указана последовательность выходов, а их импровизированные диалоги, шутки и

проделки. Разумеется, актеру не приходилось каждый вечер импровизировать роль, он играл свою маску всю жизнь, постепенно сживаясь с ее характером и накапливая запас фраз, движений и комических положений. Множество масок возникало на короткий миг и исчезало, но главные комедийные характеры оставались неизменными: знаменитый венецианский купец Панталоне - ревнивый, нерешительный и бестолковый, в неизменном коротком камзоле, плаще с капюшоном, красных чулках; его слуги - плуты и повесы Бригелла и Арлекин, наряженные в костюмы, один - в полосатый, а другой - из разноцветных кусочков; служанка Коломбина, простак Тарталья, забияка Скарамуш. Кроме того, в каждой пьесе непременно имелась влюбленная пара. Каждая итальянская маска говорила на диалекте родного города. При стереотипных драматических ситуациях и нескольких шаблонных «характерах», выраженных определенными масками, свободно импровизирующих свои роли, с особенной силой проявлялось индивидуальное мастерство актера.

Второй значительной формой театрального искусства XVII в. стала опера. В оперном искусстве драма подчинялась музыке, лишавшей сценическое действие той динамичности, которая была присуща комедии дель арте. Опера потребовала иной архитектуры театрального помещения, иного устройства сцены, иного декоративного оформления, обеспечивающего опере зрелищность, Первым архитектором-декоратором был ***Джованни Баптиста Алеотти*** (1546-1632). Он возвел впереди просцениума арку и углубил сценическую площадку на 20 м, создав тем самым новую конструкцию сцены - сценическую коробку. Арка давала возможность закрывать на время сцену занавесом и менять декорации. Декоративное убранство сцены полностью отвечало эстетике барокко и имело целью произвести впечатление подавляющего великолепия, значимости, роскоши. В барочном театре все было грандиозным, преувеличенным: если пейзаж, то с могучими деревьями, если дворец, то с изобилием колонн, арок, статуй. Величавость зрелища усугублялась иллюзорной перспективой, превращавшей сцену в часть вселенной.

Барокко обогатило театр живописными костюмами. В театре Шекспира и Лопе де Беги актеры одевались в подлинные костюмы знати, которые доставались им «с барского плеча». В комедии дель арте актеры выступали в наряде, который указывал либо на профессию - купец, юрист, доктор, воин, куртизанка, либо на психологическую характеристику - болтун, хвастун, развратница. В театре барокко впервые костюмы создавались для сцены и должны были ошеломлять богатством отделки, обилием драпировок, разнообразием ткани. Костюм стал важным декоративным элементом театрального действа и начал оказывать влияние на придворную моду, проявляясь в необыкновенно пышных, изобилующих украшениями модах XVII в.

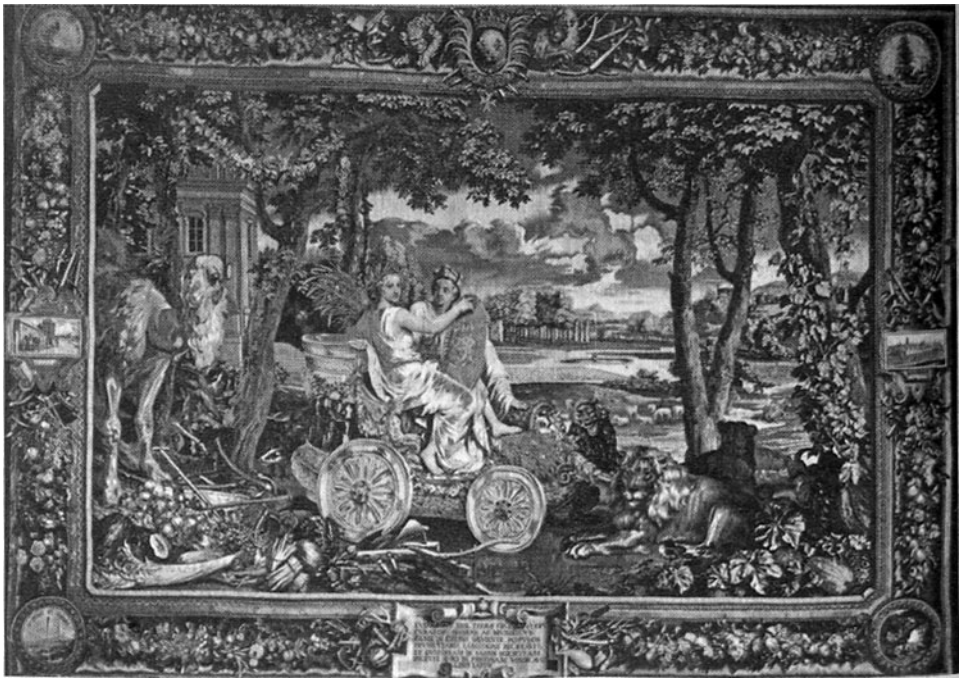
Особенность театра барокко заключалась в том, что он превратился постепенно в закрытое помещение и обусловил появление специальной отрасли архитектуры -строительство театральных зданий. В закрытом помещении возникла проблема освещения, которое превратилось из технического средства в художественное. В театре применялись различные осветительные эффекты: яркий свет, темнота с мерцающими огнями, фейерверк, дымовая завеса и пожар - излюбленный сценический эффект в театре барокко. Таким образом, динамика присутствовала не только в движениях актеров, но и в подвижности самой сцены: постоянно обновляющиеся декорации приобретали особую динамичность из-за полета колесниц по воздуху, движения облаков, изображения волнующегося моря. Мир барочного театра стал подвижен и изменчив так же, как архитектура и живопись барокко.

В области *декоративно-прикладного искусства* наиболее интересной представляется мебель, отличающаяся тяжеловесностью форм и прихотливым орнаменталь-

ным декором. В Испании распространение получили кресла и стулья на точеных ножках с высокими спинками, обитые кожей с тисненым орнаментом, который часто дополнялся росписью золотом. В Германии вошли в моду массивные двустворчатые гамбургские шкафы на ножках в форме шаров с мощными карнизами и «лучковым» фронтоном посередине. Во Фландрии невероятно фантастического вида орнамент - *ормушль* (от нем. *ohrmuschel* - ушная раковина) использовался в отделке спинок кресел и деревянных панелей. Мебель постепенно приобрела на. столько сложные криволинейные очертания, что вместо резного декора использовались бронзовые накладки. Вошли в моду также шкафы, секретеры, столики, криволинейные поверхности которых украшали рисунком из кусочков шпона различных пород дерева, имеющих свою окраску и рисунок. Этот новый вид декора - деревянная мозаика, появившийся впервые во Фландрии, а затем в Германии и Франции, называется *маркетри* (от фр. *marqueterie* - «испещренный знаками»).

Одним из проявлений стиля барокко в декоративно-прикладном искусстве стали изделия из *богемского стекла*, поскольку техника стеклянной резьбы наибольшее развитие получила в Южной Германии и Чехии, территория которой когда-то называлась Богемией. Это стекло было абсолютно прозрачным и толстостенным, поэтому его гранили, как драгоценные камни, и получали резные, сверкающие алмазными гранями изделия, названные за их блеск *хрусталем* (от греч. *krystallos*). Из богемского хрусталя делали ограненные бокалы и большие кубки в виде перевернутого колокола с точеными ножками, а также люстры и зеркала.

Стены интерьеров в эпоху барокко затягивали дорогим глазетом - тканью с вплетенными в рисунок золотыми и серебряными нитями, брюссельскими шпалерами с бахромой и кистями. Их своеобразие заключалось в соединении изобразительных композиций с обилием фигур, декоративных драпировок и пышных бор-



Аллегория Земли. Шпалера. Палаццо Публико. Сиена

дюров из букетов, фруктов и птиц. Самые знаменитые брюссельские шпалеры были созданы по картонам Рубенса, и вместе с усложнением изобразительных ком позиций, с их по-рубенсовски барочным великолепием, усложнился и бордюр, дополнившийся архитектурными деталями: витыми колоннами, карнизами, картушами, гирляндами из плодов,

МУЗЫКА БАРОККО

Барокко было не только архитектурно-художественным стилем, это целая эпоха в истории нравов и отношений людей. П. П. Муратов писал: «У барокко были не только свои церкви и дворцы, у него были свои люди, своя жизнь. Они не менее живописны, чем его архитектура... Повсюду наплыв преувеличенных эмоций... Повсюду слишком пышное воображение». Культура барокко породила «человека барокко» с его культом богатства, роскоши, взрывоопасной радости жизни, который противопоставлялся гармоничной и уравновешенной личности «человека Ренессанса». Наиболее полно и ярко проявилась особенность барочного мироощущения в театре, в пышных аллегориях дворцовых празднеств, в музыке. Эстетика барокко требовала трагических развязок, прославления героического, глубокого анализа душевных состояний, причудливой смены образов, пышности и декоративности изложения. XVII столетие - подлинный век музыки. Театрализация жизни обусловила создание новых музыкальных жанров: в вокальной музыке - оперы, оратории, кантаты, в инструментальной - концерта, сюиты, прелюдии, токкаты, фуги.

Событием величайшего значения стало рождение *оперы* (по итал. *opera* - произведение), особого музыкально-театрального жанра сугубо светского содержания. Первоначально этот жанр назывался «*dramma per musica*» (драма «посредством» музыки). Родиной оперы считается Флоренция, где еще в конце предыдущего столетия сложилось своеобразное содружество просвещенных гуманистов - «камерата», членом которого были *Якопо Пери* и *Джулио Каччини*. Их музыкальные пьесы «Дафна» и «Эвридика» история музыки считает началом оперы, хотя скорее это были пасторали на античные сюжеты, а не драмы. Спектакль был приурочен к свадьбе Марии Медичи и Генриха IV, поэтому трагическая концовка мифа была изменена, что надолго обусловило традицию «счастливого конца в опере», а сам жанр стал восприниматься как придворное торжественное представление.

Дальнейший шаг на пути развития оперного искусства был сделан ***Клаудио Монтеверди*** (1567-1643), придворным музыкантом герцога Гонзаго в Мантуе. Монтеверди справедливо считают создателем оперы как жанра музыкально-драматического, где текст и музыка оказались идеально слиты Первой оперой была «Коронация Поппеи». Почувствовав в новом музыкальном жанре большие возможности для выражения человеческих страстей, он в опере «Орфей» на редкость продуманно и точно передал драматическое содержание древнегреческого мифа.

Певец Орфей, искусству которого подвластны все, спускается в царство Аида, чтобы вывести оттуда свою умершую от укуса змеи жену Эвридику. Он должен выполнить лишь одно условие - не оглядываться назад, пока они не выйдут на землю. Внезапный шум за спиной, когда уже забрезжил впереди свет, заставляет Орфея оглянуться, и Эвридика навсегда исчезает в царстве теней. Орфей безутешно скитается по лесам и полям, утратив свою магическую силу покорять своим пением все вокруг. Его растерзали вакханки.

. Пока Орфей счастлив, его партия звучит как дифирамб жизни и природе. При появлении вестницы, рассказывающей о смерти Эвридики, музыка меняется с песни на декламацию. Плач-монолог Орфея «Она мертва» содержит целый ком-

плекс выразительных средств для передачи скорби: сумрачное звучание лютни и органа, плавное течение музыки, паузы - моменты молчания, ниспадающие, затухающие интонации. Музыке принадлежала в опере ведущая роль: сольное пение и декламация перемежались хоровыми и оркестровыми эпизодами, одна музыкальная форма дополняла другую.

К середине XVII в. оперная школа сложилась в Венеции, где на первом плане была любовная интрига и музыка передавала содержание через чувства действующих лиц, т.е. выражала не развитие действия, а внутреннее состояние героев, их чувства. Та же особенность характеризовала и неаполитанскую оперную школу, стиль которой получил название *bel canto* (прекрасное пение), в котором центральное место заняла ария, выражающая чувства, переполняющие героя. Арии как бы останавливали действие, чтобы привлечь внимание слушателей к состоянию героя, к его реакции на происходящее. Прославленным мастером неаполитанской оперы считается ***Алессандро Скарлатти*** (1659-1725), при котором утвердилась структура оперы: три акта с предшествующей оркестровой пьесой, названной позже «увертюрой итальянского типа», последовательное чередование арий и речитативов[1], передающих ход событий. Хор существенного значения не имел, балет не участвовал вовсе. Опера в Неаполе стала любимейшим видом искусства не только придворно-аристократических кругов, но и демократических. Итальянская опера подразделилась на два вида: *опера-сериа*, т.е. серьезная, и *опера-буффа* - комическая, которые впоследствии развивались параллельно, хотя опера-сериа появилась раньше.

К концу XVII в. самобытные оперные школы стали возникать повсюду, в том числе во Франции. Во Франции творцом оперы стал ***Жан Батист Люлли*** (1632-1687), создавший иной, чем в Италии, тип оперы, называвшийся «*лирической трагедией*». Возвышенная, аффектированная декламация нараспев текстов трагедий послужила образцом для музыкального стиля опер Люлли. Истинно французскими чертами стали вокальная декламация текста, пять актов - так называемая *большая опера*, обязательное использование не только арий и речитативов, но и хора, балета, величественных шествий под оркестр.

Параллельно с оперой в Европе развивались такие вокальные жанры, как оратория и кантата. *Оратория* (от лат. *oro* - говорю, молю) произошла из чтений библейских текстов и песнопений в специальных помещениях при церквах того же названия. В отличие от оперы в оратории нет сценического действия, ее исполнение не требует специального оформления - костюмов и декораций. *Кантата* (от лат, *cantare* - петь) - вид сольной музыки - приближалась по своему характеру к небольшой камерной опере.

Для исполнения инструментальной музыки, кроме *органа* - «короля всех инструментов», появились «молодые» клавишные инструменты: *клавесин* и *клавикорд*, а также новые смычково-струнные инструменты: *скрипка, альт, виолончель, контрабас*. XVII век был временем стремительного развития музыки для струнных инструментов, но среди музыкантов, писавших в инструментальных жанрах, наиболее известными стали Корелли и Вивальди.

Арканджело Корелли (1567-1613) был создателем жанра *concerto grosso* (буквально - большой концерт), в котором в качестве солирующей партии выступали две скрипки и виолончель (concertino). Concerto grosso был типичным жанром эпохи барокко, ценившей многообразие и изменчивость, и не имел определенного количества частей. Дальнейшим развитием концертный жанр обязан ***Антонио Вивальди*** (1678-1741), который помимо традиционного concerto grosso создал

[1] Речитатив-роц вокальной музыки» основанный на стремлении приблизиться к естественной речи

концерт для оркестра без ведущей роли струнных инструментов, сольный концерт, «смешанный» концерт с чертами того и другого. Для его программных произведений («Буря на море», «Ночь», «Времена года») характерен трехчастный цикл. Первая часть - быстрая, динамичная; вторая - всегда певучая, проникновенная, максимально приближенная к арии, особенно красивая; третья часть идет в быстром темпе и может рисовать как жанровые сцены, так и стихийные силы природы. К примеру, третьи части концертов «Весна» и «Осень» жанрово определенны (танец нимф, охота), а концертов «Лето» и «Зима» - рисуют стихию (гроза, буря). Вивальди и другие итальянские композиторы создали законченный классический стиль музыки для струнных инструментов, остающийся до сих пор эталоном красоты и возвышенности в музыке.

В Германии XVII столетие представляло собой довольно мрачную полосу. Бедствия Тридцатилетней войны, обнищание и разорение земель, раздробление страны на суверенные княжества - все это не способствовало развитию культуры. И только музыкальное творчество продолжало развиваться, несмотря на узость рамок придворной жизни герцогских дворов и зависимость от католической и протестантской церкви. В музыке, так же как в архитектуре и живописи барокко, при внешней помпезности господствовал внутренний драматизм и искренность. В значительной мере музыка XVII в. была связана с церковной тематикой.

Немецкая музыка в XVII в. - это по преимуществу оратории и сочинения для органа. Выбор тем и жанров во многом зависел от принадлежности музыканта к той или иной конфессии. Вкусы католических дворов определяла итальянская мода, образцами служили венецианская и римская церковная полифония (т.е. многоголосие), а затем итальянское оперное искусство и французская инструментальная музыка. В протестантских центрах заметна была опора на местную традицию (хорал) и немецкую органную музыку. Лишь на рубеже XVII-XVIII вв. в творчестве гениального композитора И.С. Баха и его знаменитого современника Г.Ф. Генделя разрозненные достижения и тенденции XVII в. оказались в полном смысле синтезированными.

Среди крупнейших композиторов прошлого ***Иоганн Себастьян Бах*** (1685-1750) -явление исключительное. Музыка Баха является соединением духовного субъективного переживания, подчас сентиментального, с пышной монументальной подачей. Недаром Л. Бетховен, потрясенный его музыкой, писал: «Не ручей, а море должно быть имя ему» (Bach по-немецки - ручей).

Бах воплотил в своем творчестве богатую и сложную духовную жизнь своих современников, их высокий нравственный идеал. Он обобщил художественные принципы большой исторической эпохи и совместил в своем искусстве высокий пафос мессы и пассионов - «страстей» с жанровыми зарисовками, грандиозные органные фантазии с детскими пьесами из тетради Анны Магдалины Бах. Композитор использовал почти все известные в то время музыкальные жанры, хотя основное место в его творческом наследии занимает церковная музыка - органная и хоровая.

Религиозная тема традиционна для немецкого искусства, потому она органична и для творчества Баха, верующего протестанта. Одно из главных мест в произведениях композитора занимает образ Иисуса Христа, являющийся для него олицетворением лучших духовных качеств человека: готовности к самопожертвованию во имя людей, верности раз избранному пути, способности черпать мужество в силе своего духа и способности возвыситься над собственным страданием и даже над смертью. Но в отличие от средневековой религиозности с ее культом страдания Бах делал акцент на духовном величии человека. Мы слышим эти образы в баховских ораториях и духовных кантатах, «Страстях» и Мессе си минор.

Но религиозная тема вовсе не исчерпывает творчества Баха. Композитор писал инструментальные пьесы, концерты, произведения для клавира, концерты светского содержания. Так, например, в «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», чисто жанровой сценке, он передает и уговоры близких остаться, и грусть расставания, и звук почтового рожка.

Главное место в творчестве Баха занимает органная музыка. Орган был любимым инструментом композитора, и владел он им в совершенстве. Самые крупные и величественные произведения Бах создал для органа. В игре на органе раскрывался его дар импровизатора, гениальное умение развивать начальную тему, нередко заимствованную у кого-либо из современников.

Кульминационной точкой в работе над вокально-инструментальными жанрами являлось создание *пассионов*, или «*страстей*», и *Мессы си минор*[1].

Баху принадлежат «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею» и «Страсти по Марку». Из всех его вокально-инструментальных произведений это самые крупные произведения. Они являются не столько воплощением евангельской драмы, сколько размышлениями по поводу происходящих событий.

Евангельское предание приобрело в баховской интерпретации глубокую жизненную достоверность. Христос предстает живым человеком, глубоко страдающим, но мужественно принимающим свой жребий. Характерно, что эпизоды Евангелия почти лишены мистики и религиозной символики, представляется, что они взяты прямо из жизни.

«Страсти» открывает большое оркестрово-хоровое вступление, рисующее шествие на Голгофу. Бах вынес эту зловещую картину, представляющую собой народную сцену, полную драматизма, скорби и смятения, в начало произведения, отдавая тем самым дань народной традиции, ибо вступительный хор воспроизводит эпизод, которым обычно начинались народные театрализованные действа на евангельский сюжет.

В «страстях» Бах претворил один из основных художественных принципов барокко: в музыке, так же как в архитектуре, главная тема обрастала побочными вариациями, становящимися не просто украшением, но игравшими важную композиционную роль.

Георг Фридрих Гендель (1685-1754) является второй по значимости величиной в музыкальной культуре немецкого барокко. Будучи автором многих произведений во всех жанрах, известных эпохе, - опер, концертов, сюит, сонат, Гендель прославил себя созданием оратorий. Само представление об оратории как о жанре прочно связано с именем композитора.

Гендель воспевал в них величие человека, его способность к подвигу. В большинстве оратorий Гендель обращался к религиозным сюжетам из Ветхого завета. В библейских сказаниях Генделя привлекали прежде всего конфликты, вовлекавшие в свою орбиту не только отдельных героев, но и целые народы. И в ораториях Гендель отражал прежде всего картины народных движений, мысли и чувства больших масс людей, а не личные переживания героев. Таковы оратории «Самсон», «Израиль в Египте», «Валтазар».

Гендель широко использовал в музыке оратorий различные оперные формы: героическая ария, основанная на фанфарных мелодиях, лирико-пасторальная,

[1] *Пассионы* (страсти) - жанр духовной музыки в протестантской церкви. Масштабные произведения для хора, солистов и оркестра» сюжет которых заимствован из последних глав Евангелия, где рассказывается о страданиях и распятии Христа. Пассионы написаны на немецком языке. Исполнялись на Страстной неделе.

Месса - форма католического богослужения, состоящая из нескольких традиционных разделов, исполняется на латинском языке. Принята также и в протестантской церкви.

скорбная, с характерными для нее интонациями «вздохов». Однако главное место в ораториях отводилось хору, так как в хоровых номерах наиболее полно выражались чувства толпы.

Одним из самых величественных созданий Генделя является оратория «Мессия», в основу которой положена евангельская легенда. Но главное действующее лицо, имя которого упоминается всего один раз, не имеет в оратории самостоятельной партии, да и образ его раскрывается не напрямую, через драматическое действие, а косвенно - в монументальных хоровых сценах, в гимнах, которые слагает своему герою народ. Таков хор «Аллилуйя», кульминационный момент оратории, звучащий как гимн во славу героя.

Необычный подход к теме привел в конечном счете к перестановке самих смысловых акцентов в произведении, ибо подлинным героем этой грандиозной музыкальной эпопеи оказался народ. И это, пожалуй, наиболее ярко отражает героический дух творчества Генделя. В Англии, где Гендель провел большую часть своей жизни, его сочинения приобретали актуальное политическое звучание, поскольку победившая буржуазная революция создала новые общественно-политические условия. Острая политическая полемика, свобода слова, печати создавали там особую атмосферу, которая была немыслима в абсолютистских государствах континентальной Европы.

Эпоха, в которую жили Бах и Гендель, была сложной и противоречивой, а в истории музыки - переломной. В художественном творчестве того времени пересекались старинные музыкальные традиции - религиозная тематика, различные формы хоровой музыки, выражающей коллективное сознание, - и новые тенденции, отражающие личностное начало, психологию человека, быт. Оба музыканта отразили в своем творчестве усложненную картину мира, характерную для барокко, с ее декоративной пышностью, сильными аффектами, катастрофичностью. При этом каждый претворил в музыке с наибольшей силой то, что ему было особенно близко: Гендель - героику, пафос борьбы за гражданские права, Бах - нравственные искания, возвышенные духовные идеалы.

* * *

Как исторический художественный стиль барокко охватывает около двух столетий. Эстетизация призрачности, иллюзий материального мира, крайний мистицизм, повышенная экзальтация потребовали соответствующих художественных форм, которые были найдены в новом стиле. «Жизнь есть сон» - эти слова стали девизом эпохи. Однако параллельно с барокко развивались иные художественные направления, течения и стили, в том числе классицизм.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об эстетических признаках стиля барокко.
2. Какие изменения произошли в облике светских и культовых зданий?
3. Какие архитектурные ансамбли связаны с именем Л. Бернини?
4. Приведите примеры органичного слияния скульптуры Л. Бернини с городской застройкой и окружающей средой.
5. Расскажите об особенностях живописи барокко на примере творчества П. П. Рубенса»
6. Какие изменения претерпел театр барокко?
7. Вспомните, к появлению каких музыкальных жанров привела театрализация жизни в Италии XVII в.

ИСКУССТВО КЛАССИЦИЗМА

«БОЛЬШОЙ СТИЛЬ» ЛЮДОВИКА XIV В АРХИТЕКТУРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ

В странах, где произошли буржуазные революции, - в Голландии, Англии, - ведущей стилевой системой стал ***классицизм***. Особое место заняла Франция, где драматические испытания конца XVI в. поставили нацию перед угрозой распада и деградации. В этих условиях победа *порядка* абсолютной монархии над *беспорядком* феодального сепаратизма предопределила все дальнейшее развитие культуры. Восторженная религиозность была заменена политизированной религией, «верой без эксцессов». Идеалы абсолютизма требовали художественных форм, которые вызывали бы ассоциации с величием правителей древних греков и римлян. Но строгий рациональный классицизм казался недостаточно пышным и помпезным дня прославления Людовика XIV - короля-солнца, что никогда не заходит над Францией. Поэтому обратились к прихотливым, вычурным формам итальянского барокко, связанного с демонстрацией мощи католицизма. Сложился один из самых ярких художественных стилей - «большой», или «королевский», который наиболее полно выражал идеи торжества национального единства и сильной, абсолютной королевской власти. В нем соединились элементы *классицизма* и *барокко*.

Черты классицизма мы находим во всех видах искусства. Но, пожалуй, самым ярким проявлением классицизма стала архитектура. И если в Италии памятники архитектуры это прежде всего культовые постройки, то вершиной французской архитектуры той эпохи стали светские сооружения. Абсолютизм предоставил зодчеству возможность строить великолепные дворцы, создавать грандиозные и высокохудожественные регулярные дворцово-парковые и градостроительные ансамбли.

Новый классицистический Париж возник не как очередное наслоение в архитектурной среде, а как начало коренного преобразования, продолженного в XVIII и XIX вв. В основу планировки города была положена возникшая еще в античности трехлучевая система улиц, исходящих из одной точки. Париже такой точкой являлся парк Тюильри с центральным лучом - Елисейскими полями, два крайних проложены не были. В Версале эта идея была реализована полностью. Неотъемлемой частью классицистического ансамбля стал парк. Была предпринята первая в истории новоевропейской архитектуры попытка создать большой и универсальный «дворец - парк - город».

Развитие классицизма во Франции принято делить на три этапа.

Первый этап охватывал период первой трети XVII в. и характеризовался вертикальной устремленностью архитектурных форм, не свойственной классицистической системе. Средневековье сохраняло привлекательность для французской архитектуры даже на стадии классицизма. В это время еще сильны были готические традиции: высокие пирамидальные кровли, башнеобразные объемы фасадов. Самым ярким архитектурным образцом ранней стадии классицизма явился Люксембургский дворец, построенный Соломоном де Броссом для Марии Медичи. По желанию королевы, флорентийки по происхождению, Люксембургский дворец должен был напоминать палаццо Питти, ренессансное творение Брунеллеско. Однако только рустовка служила косвенным указанием на подразумевающийся



Площадь Вогезов. Арх. *К. Шаптийон*. Париж

образец. Основой композиции архитектор сделал курдокер - большой парадный двор, образованный фасадом и выступающими по бокам флигелями.

Интересным архитектурным ансамблем, который как бы открывал собой период регулярного градостроительства, явилась *Королевская площадь*, или *площадь Вогезов*, созданная *Клодом Шантийоном.* Абсолютно прямоугольная в плане, замкнутая похожими один на другой домами, площадь стала отображением нового способа организации городского пространства: она была разомкнута на улицу только с одного угла, и еще две улицы соединялись с ее прямоугольным пространством через аркады. Подобные площади стали появляться во многих европейских городах, из них наиболее интересными являются площадь Майор в Мадриде и площадь св. Марка в Венеции.

Второй этап классицизма во Франции начался с 1630 г. и продолжался тридцать лет. Он характеризовался стремительным формированием стилевых особенностей, проявившихся прежде всего в строительстве дворцов. Внутренний парадный двор мало-помалу сошел на нет, центральная ось дворца, обозначившаяся двумя порталами, парадным и садовым, стала организующим началом окружающей местности, превращающейся в регулярный, т. е. правильно распланированный парк.

Дворцы, созданные архитекторами Франсуа Мансаром и Луи Лево, представляют собой здания, неразрывно связанные с ландшафтом и ставшие центром паркового ансамбля. Первым таким дворцовым ансамблем был *Во-ле-Виконт,* сооруженный ***Луи Лево*** (1612-1670). Впервые расчет был сделан на удобство и функциональность помещений. Парадная часть дворца состояла из вестибюля, главного зала, лестницы и столовой. Индивидуальные жилые «блоки», куда входили прихожая, спальня, кабинет, гардероб, были изолированы, однако связи между ними



Дворцовый ансамбль Во-ле-Виконт. Арх. *Л. Лево*. Франция

тщательно продуманы и позволяли избегать далеких переходов. В таком скрупулезном продумывании планировки проявился новый жизненный принцип «art vivre» - искусство жить. Отсюда и стремление связать жизнь внутри дворца с окружающим ландшафтом. Большой овальный салон, увенчанный мощной купольной кровлей, являясь центром внутренних помещений, служил также композиционным центром паркового ансамбля: главная продольная ось ансамбля переходила в центральную аллею с геометрическими ячейками цветников по обеим сторонам от нее, словно повторяющими очертания внутренних комнат.

Равнинный ландшафт обусловил многие особенности дворца Во-ле-Виконт, рассчитанного на далекое восприятие: это и усложненный заостренный силуэт, и преувеличенные по масштабам статуи, украшающие фронтон главного фасада, и колоссальные пилястры. При этом безукоризненная геометрия партеров, дорожек, водоемов, рациональная упорядоченность всего ансамбля нивелировали прихотливость форм самого дворца. И именно в парковом оформлении Во-ле-Виконт просматривались черты будущего классического садово-паркового ансамбля: зеленый ковер, водный партер, каналы, гроты, фонтаны, статуи.

В тот же период возник своеобразный вид архитектурного сооружения - *французский отель*, представляющий собой особняк торжественный и великолепный, созданный для жизни в нем частного лица, а не как «родовое гнездо», подобно палаццо в Италии.

Отели строились двух типов. Первый представлял собой отодвинутый от улицы дом с флигелями и въездом во двор, второй - вытянутый по линии улицы дом, имеющий в первом этаже сквозной проезд во двор. Но в любом случае при их возведении решались сложные практические задачи. Во-первых, вписать здание в неправильный участок земли таким образом, чтобы возникало впечатление регу-



Отель Сюбиз. Париж

лярности и симметрии. Во-вторых, связать требования комфортабельной повседневной жизни с принципом парадности и торжественности. Все это сумели воплотить архитекторы Л. Лево и А. Лепотр в отелях *Сюлли, Карнавале и Сюбиз*.

Третий этап классицизма во французской архитектуре охватывал последнюю треть XVII в. и знаменовал собой появление *строгого* стиля классицизма, который во Франции отмечался своеобразным сочетанием классической строгости внешнего оформления с прихотливостью и декоративной перегруженностью интерьера. Основные черты этого стиля, называемого *высоким*, или *строгим*, проявились в преобладании горизонтальных членений над вертикальными; в исчезновении высоких раздельных крыш и появлении единой кровли, маскируемой балюстрадой; в упрощении композиции здания и полном соответствии его внешних размеров величине и расположению внутренних помещений.

Начало нового этапа классицизма ознаменовалось строительством *Коллежа четырех наций*, учебного заведения, предназначенного для дворянской молодежи присоединенных к Франции областей. В этой постройке архитектор Луи Лево развил принципы классицистической архитектуры в условиях городского ансамбля. Расположив здание Коллежа на левом берегу Сены, Лево развернул главные полукружия фасада в сторону реки так, что купольная церковь, являющаяся центром композиции Коллежа, оказалась на оси квадратного двора Лувра, расположенного на правом берегу.

Было достигнуто пространственное единство двух выдающихся городских ансамблей, не последнюю роль в котором сыграла водная гладь реки. Если для барокко характерной стилевой принадлежностью являлись водные струи фонтанов, т.е. вода в ее подвижном, изменчивом состоянии, то для классицизма таковой являлась водная гладь. Причем ее роль не столько живописная, сколько подчеркивающая горизонталь в фундаменте ансамбля.

Классицизм XVII в. в чистом виде представлен немногими произведениями, и безусловным лидером стиля явился восточный фасад Лувра, называемый *Колон-*



Церковь св. Людовика.
Арх. *Ж. Ардуэн-Мансар*. Париж

надой Лувра. Его авторами считаются К. Перро и Л. Лево. Фасад почти двухсотметровой протяженности расчленен центральным и двумя боковыми ризалитами, едва выступающими из плоскости стены. Между ними на монументальном гладком цоколе с редкими оконными проемами покоятся мощные сдвоенные колонны коринфского ордера, поддерживающие высокий антаблемент. Впервые во Франции было использовано совершенно горизонтальное перекрытие с плоской кровлей. Наиболее богатый по формам и декору центральный ризалит увенчан классическим фронтоном, украшенным рельефами. Восточный фасад Лувра является единственной крупной постройкой, в которой явно угадывается античный образец.

Грандиозен по своему замыслу и великолепен по исполнению ансамбль *Дома Инвалидов*, состоящий из церкви св. Людовика, выстроенной ***Жюлем Ардуэн-Мансаром*** (1646-1708), и корпусов для престарелых ветеранов французской армии, возведенных Либиралем Брюаном.

Строго симметричный комплекс Дома Инвалидов, состоящий из замкнутых по периметру четырехэтажных корпусов, подчинялся возведенной в центральной части монументальной купольной церкви. Купол церкви Инвалидов с необычайно высоким барабаном, один из самых красивых куполов в мировой архитектуре, не только стал доминантой в пределах комплекса, но и создал выразительный силуэт южной части городского пространства.

Широкая площадь - Эспланада Инвалидов, простирающаяся до Сены, является логическим продолжением правобережного ансамбля Тюильри и Лувра.

Наиболее полное и всестороннее развитие классицистические тенденции в архитектуре получили в самом грандиозном ансамбле - *Версале*.

Строительство Версаля как главной королевской резиденции осуществлялось не одно десятилетие. В 1624 г. был выстроен охотничий дворец Людовика XIII в стиле раннего классицизма, т.е. с большим парадным двором, с башнями, увенчанными высокими кровлями.

В 1668 г. начался второй этап застройки, в котором ведущую роль играли Луи Лево и садовод-планировщик ***Андре Ленотр*** (1613-1700). Им принадлежал первоначальный замысел ансамбля Версаля, состоящего из дворца, парка и города. Лево; видоизменил замок, создал П-образную композицию, фасадом выходящую в парк. С парадной стороны старые постройки с курдонером были оставлены как дорогие для Людовика XIV воспоминания. Здесь на Мраморном дворе разыгрывались



Версаль. Цветная литография

спектакли под открытым небом и сервировались знаменитые ужины при свете факелов.

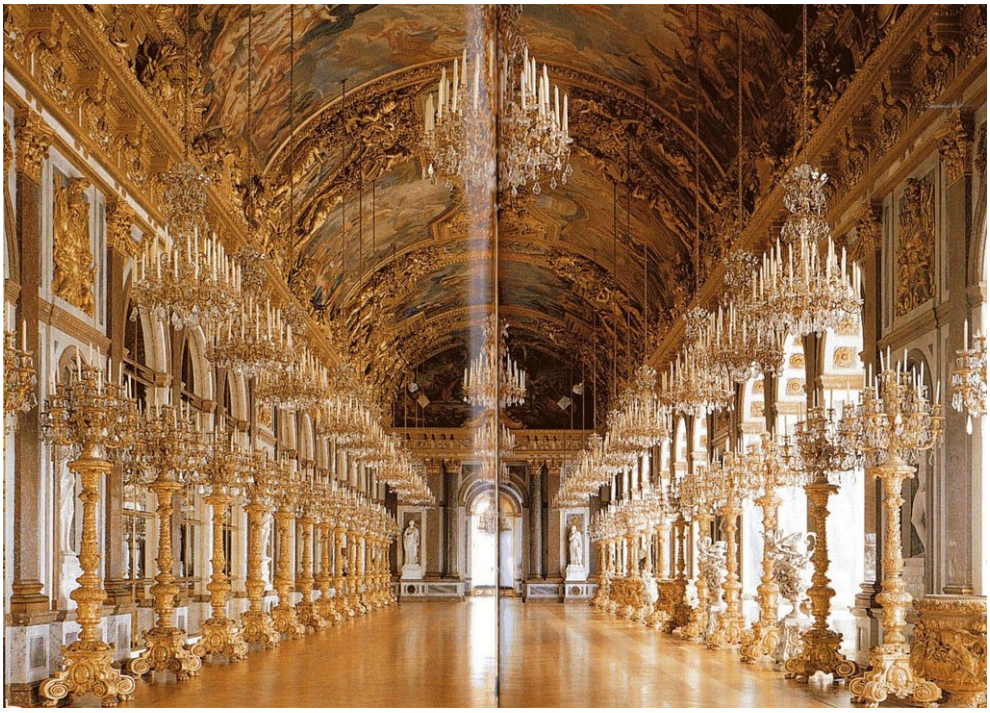
С 1678 по 1687 г. Версаль становится официальным центром государства и воплощением в парадно-официальной архитектуре «великого царствования». Заканчивал строительство Жюль Ардуэн-Мансар, значительно увеличив дворец пристройкой двух корпусов - южного и северного - и Зеркальной галереи в центральной части паркового фасада с боковыми залами Войны и Мира.

Все помещения совмещали функции жилья с «ритуальными». Главная «святыня» дворца - спальня короля располагалась на центральной планировочной оси восток-запад и обращена была окнами в сторону восходящего солнца.

С восходом солнце освещало спальню, и король-солнце вставал. Затем вслед за солнцем жизнь перемещалась в «ритуальную зону» западной стороны. В Зеркальной галерее, залах Мира и Войны, образующих анфиладу, происходили церемониальные шествия. Приемы, представление королю знатных лиц, послов, простых дворян считались важнейшими государственно-историческими актами и оформлялись в виде долгого и пышного театрального действа, в котором главным действующим лицом был король-солнце.

При оформлении интерьеров использовались темы, связанные с солнцем -Аполлоном и прочими мифологическими образами, напоминающими о достоинствах личности Людовика XIV, При этом гобелены, живописные полотна, скульптуры, бронза, многоцветные мраморы полов и стен, драгоценная мебель образовывали среду, максимально удаленную от прозы жизни и приличествующую обитанию короля-солнца.

Интерьеры дворца создавались под руководством «первого художника короля» ***Шарля Лёбрена*** (1619-1690). Лёбрен соединил в своем искусстве классицизм Рафаэля с элементами итальянского барокко, создав тем самым триумфальный стиль,



Зеркальная галерея. Арх. *Ж. Ардуэн-Мансар. Худ. Ш. Лёбрен*. Версаль

отвечающий стремлению прославить абсолютную монархию Людовика XIV. В интерьере значительное место отводилось зеркалам, которые помещали между пилястрами по стене напротив окон, с тем чтобы парковый ансамбль отражался в них, создавая иллюзию бесконечного пространства. Вместе с тем мода на зеркала диктовалась тем, что люди XVII в. хотели видеть себя со стороны, любоваться своим видом, манерами, одеждой, позой. В интерьерах Версаля особое внимание художники уделяли плафонам, расписанным так, что создавалась иллюзия уходящего вверх пространства. Сюжеты росписей заимствовали из античной мифологии, они в аллегорической форме служили прославлению короля-солнца.

Важной составной частью стиля Людовика XIV стал стиль «*булль*», по имени выдающегося мастера-мебельщика ***Андре Шарля Булля*** (1642-1732). Монументальные дворцовые интерьеры «большого стиля» требовали мебели, которая своими размерами, выразительностью силуэта, богатством отделки, цветом не потерялась бы на фоне общего великолепия. Булль стал использовать мощные скульптурные накладки из позолоченной бронзы по углам, на концах ножек, у замочных скважин, т. е. в самых уязвимых местах. Маркетри он заменил *интарсией - инкрустацией*, для которой использовались слоновая кость, перламутр, панцирь черепахи, латунь, медь, серебро, олово.

Но особенно прославили «большой стиль» *гобелены*[1], созданные по картонам. Лёбрена. Огромные по размерам ковры выпускались сериями на одну тему, занимали всю стену и становились главной ценностью интерьера. Наиболее знаменитой

[1] *Гобелен* - декоративный тканый ковер французского происхождения, получивший название по, имени мастеров - красильщиков шерсти Гобеленов, в доме которых была основана мастерская по производству шпалер, преобразованная затем в «Королевскую мануфактуру Гобеленов».

была серия гобеленов «Месяцы, или Королевские замки», а также шестнадцать шпалер «История Людовика XIV», в которых Лёбрен успешно соединил классический стиль Рафаэля с барочной пышностью Рубенса. Широкая палитра красок с употреблением золотых и серебряных нитей уподобляла ковры грандиозным живописным панно. Характерным элементом французского шпалерного искусства «большого стиля» Людовика XIV были шпалеры с изображением пейзажа, леса, сцен охоты, сельских мотивов в пышном обрамлении растительного орнамента.

Та же идея подчиненности величию короля-солнца была положена Ленотром в основу оформления им *регулярного парка*. Цветники и дорожки планировались симметрично, так, чтобы с определенных точек, отмеченных декоративными вазами и скульптурой, можно было наблюдать линейную перспективу. Ощущение бесконечной глубины пространства и исключительной грандиозности версальского парка достигалось лучевыми аллеями, каналом, огромными водоемами, низкими партерными газонами и цветниками. Парк являлся важной частью ансамбля, неотделимой от дворца, расположенного по центральной оси симметрии. Линейному трезубцу дорог с востока вторила регулярная планировка парка с запада. Уходящая в западном направлении большая аллея вбирала в себя другие аллеи и переходила в Большой канал как бы для того, чтобы все леса и воды страны в установленном порядке могли явиться к повелителю, как по трем дорогам со стороны дворца являлись к нему сильные мира сего.

Придворная культура версальского периода любила именно такие нюансы. Ансамбль Версаля использовался как театральная декорация при ритуальном разыгрывании сюжета «повелитель природы». К примеру, в зимний день король выходил со свитой в парк, и оказывалось, что все цветники цветут, как будто присутствие короля-солнца оживило растения.

Грандиозный ансамбль Версаля отразил коренные проблемы духовкой жизни эпохи: с одной стороны, культ власти, дошедший до крайности, оказался несовместимым с классической уравновешенностью и прибегал к барочным формам во внутреннем оформлении дворца. С другой - идея разумного, просвещенного правления, в основе которого лежал принцип человечности, получала все больший резонанс в обществе.

Эти противоречия чрезвычайно остро стояли для драматургии, философской мысли, изобразительного искусства и наиболее ярко отразились в творчестве самого прославленного мастера французского классицизма - художника ***Никола Пуссена*** (1594-1665).

В соответствии с идеалами классицизма им была разработана строгая регламентация жанров. Ведущим - высоким - считался жанр исторической картины, включающий композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма фактически отсутствовали.

Главенствующее значение придавалось рисунку, а не колориту.

Образцом для творчества Пуссена стали античность и сюжеты античной мифологии, ибо, по его мнению, только сквозь призму представлений древних 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.

Огромное значение придавал художник ритмической организации картин, все они представляют собой живописные пантомимы, в которых с помощью жестов, Поворотов фигур, словно сошедших с античных рельефов, передавалось душевное состояние героев. Этот творческий метод, названный «пластическим созерцани-

ем», был следствием глубокого увлечения Пуссена архитектурой Древнего Рима и античными рельефами. Чтобы придать картине определенное эмоциональное звучание в зависимости от идеи, лежащей в основе сюжета, Пуссен разработал собственную теорию модусов для живописи, взяв за основу систему музыкальных ладов Аристотеля.

Строгий «*дорийский лад*» применялся им для воплощения темы нравственного подвига и, как писал сам Пуссен, «для изображения сюжетов важных, строгих и полных мудрости».

Печальный «*лидийский лад*» использовался при реализации темы идиллии, тронутой печалью.

Нежный «*эолийский лад*» передавал тему нежности, мягкости, легкости, «наполнявшую души зрителей радостью».

Радостный «*ионийский лад*» воплощал тему безудержного веселья и бурных эмоций.

Бурный «*фригийский лад*» отражал тему драматического характера, являясь «мощным, неистовым, приводящим людей в изумление».

В картине «Вдохновение эпического поэта» был применен дорийский модус, в дальнейшем наиболее часто используемый Пуссеном. Композиционное построение картины было образцовым для классицизма: в центре находится фигура Аполлона, опирающегося на лиру, по обе стороны от него симметрично расположены фигуры музы Каллиопы, покровительницы эпической поэзии и науки, и вдохновенно творящего поэта. Это полотно явилось своего рода программным произведением в творчестве Пуссена 30-х годов, поскольку отражало ведущую идею о возможности гармонично преобразовать мир поэзией и музыкой, вернуть человечеству золотой век.

Созданные в этот же период полотна «Нарцисс и Эхо», «Аполлон и Дафна», «Ринальдо и Армида» объединялись темой любви. При создании их применялся лидийский модус. В основе всех сюжетов лежит ситуация «сна-созерцания», когда в каждом конкретном случае, с одной стороны, «пассивный герой» находится в состоянии забытья, сна, смерти, а с другой - «бодрствующий герой» предается любовному созерцанию, грусти или скорби.

Эолийский модус был использован художником при создании им одного из самых пленительных образов - спящей Венеры.

Ионийский модус применялся при изображении беззаботных и светлых, радостных вакхических сцен: «Триумф Пана», «Вакханалия перед гермой Пана». Художник воскресил мир античных мифов, где сатиры, веселые амуры и стройные вакханки неотделимы от природы.

Фригийский модус Пуссен использовал в своих лучших историко-эпических полотнах, где во главу угла поставлена проблема поведения человека перед лицом смерти: либо уже свершившейся и необратимой, как в «Оплакивании» и «Снятии с креста»; либо подступающей вплотную и оставляющей лишь малое время для выражения последней воли, как в «Смерти Германика», где уходящий из жизни доблестный, мужественный и благородный полководец Германик, отравленный завистливым и подозрительным Тиберием, принимает клятву римских легионеров, суровых, сильных, полных достоинства людей; либо смерти, властно напоминающей о себе тем, кто никогда прежде о ней не думал, как в «Аркадских пастухах». Он изобразил пастухов, неожиданно увидевших гробницу с надписью-«И я жил некогда в Аркадии... но теперь меня нет среди живущих, как не будет и вас, ныне читающих эту надпись».

Пуссен дважды обращался к этому сюжету, предельно остро выражающему глубокую мысль о быстротечности жизни и неизбежности смерти. В раннем варианте, исполненном во фригийском модусе, более эмоциональном и драматич-



***Пуссен*. Аркадские пастухи. Лувр. Париж**

ном, отражено смятение пастухов, осознавших смерть, внезапно вторгшуюся в их светлый мир. Во втором варианте, где очевидно применение дорийского модуса, позы и лица пастухов исполнены мудрости и спокойствия перед лицом смерти как естественной закономерности. Композиция картины построена так, что создается впечатление незыблемости человеческого начала. Женская фигура, занимающая центральное место в картине, уподоблена колонне, и человеческое существо иносказательно обретает прочность камня. Акценты смещаются, и смерть начинает выступать как частность, бессильная определять судьбу людского рода. Таким образом, использование различных модусов, т.е. образных и композиционных приемов, приводит к различному эмоциональному звучанию картины.

Для последнего периода творчества Пуссена характерны отказ от прежней образной системы и обращение к пейзажной живописи. Пуссеновские пейзажи пронизаны ощущением грандиозности и величия мира. Природа становится олицетворением высшей гармонии бытия, а человек воспринимается лишь как одно из ее порождений. Но при этом важную роль в пейзажах Пуссена играет рукотворная архитектура. Это единение природы с архитектурой несет глубокую нравственно-философскую нагрузку: во-первых, человек мал и слаб, но он создает грандиозные сооружения, прекрасные памятники под стать природе; во-вторых, несмотря на быстротечность человеческой жизни, творение рук человеческих живет долго.

В отличие от пейзажной живописи барокко, стремившейся передать непрерывную, сиюминутную изменчивость окружающего мира, пейзаж Пуссена отражал то вечное, незыблемое, что лежит в основе бытия.

Тема круговорота жизни, вечности и неразрушимости материи стала лейтмотивом всего его творчества. Восприятие мира в его развитии нашло отражение и в последнем пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», где продолжены были темы жизни и смерти человека, человечества и природы. Причем космиче-

ская тема «Времен года» связана непосредственно, с историческими циклами, которые прошло человечество в своем развитии.

Весеннее пробуждение природы, цветение мира соответствует его юности и нашло воплощение в образах Адама и Евы - «Весна. Адам и Ева в раю».

Золотое сияние лета, пора горячего труда, воплощенного в жатве, созвучно полноте бытия - «Лето. Встреча Вооза и Руфи» (персонажи Ветхого завета, предки царя Давида-псалмопевца, а следовательно, Иисуса Христа) (см. цв. вкл.).

Спадение зноя осенью и сбор урожая соответствуют зрелости и умиротворяющему покою - «Осень. Гроздь Ханаана».

Свинцовый холод зимы, потоки воды, с неумолимой неизбежностью поглощающие все живое, леденящая оцепенелость олицетворяли старость и гибель жизни - «Зима, или Потоп».

Во всех пейзажных работах Пуссен соблюдал принцип построения пространства, свойственный классическому пейзажу. Выбрав точку зрения стоящего на земле человека, художник располагал уходящие в глубину параллельные планы таким образом, что следующие друг за другом плотные массы деревьев и гор равномерно сокращались и высветлялись, а контраст переднего и заднего планов -мощного утеса, раскидистого дерева и перспективы холмов - рождал впечатление протяженности природы.

Для усиления иллюзии глубины Пуссен использовал классическое цветовое деление на три горизонтальные зоны - от золотисто-коричневого цвета земли через зелень деревьев к голубизне неба, тем самым подчеркивая материальную плотность первого плана, являющегося прочным постаментом для второго, а второго для третьего. Этот особый принцип построения, дающий исключительный эффект пространственности объемности и глубины, поставил пейзажи Пуссена в ряд наивысших достижений героического пейзажа. Именно в пейзажах Пуссена была отображена модель мира, утверждавшаяся классицизмом и получившая дальнейшее развитие в творчестве «пуссенистов».

ТЕАТР ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА

Абсолютная монархия во Франции была объединяющим началом общества. Анархия и хаос периода религиозных войн сменились строгим контролем со стороны государства, распространившимся даже на литературу. Самым влиятельным направлением французской литературы XVII в. стал классицизм, поскольку образцом для подражания писатели провозгласили античное классическое искусство. Для писателей-классицистов обращение к античным источникам означало обращение к универсальным общечеловеческим идеалам. Они не воспринимали человека как порождение определенных исторических условий, поэтому классицистическая драматургия изображает некий человеческий идеал, всеобщее, объективное, а не частное, субъективное.

Поскольку писатели классицизма обращались к жанрам античной литературы, наибольшее распространение получили комедия и трагедия. В трагедиях изображались общественные государственные коллизии, в комедиях - частная жизнь.

Трагедия классицизма была основана на условных правилах трех единств' единство места (события происходят в одном месте), единство времени (события разворачиваются в течение 24 часов) и единство действия (в основе пьесы лежит всего одно событие),

Великим создателем французской классической трагедии по праву считается ***Пьер Корнель*** (1606-1684). Франция Корнеля -это Франция кардинала Ришелье,

суровая, энергичная, воодушевленная идеей величия государства, поэтому главной идеей трагедий «Медея», «Сид», «Гораций» является подчинение личности государственным интересам.

В трагедии «Гораций» моральный конфликт между страстью и долгом показан как отречение от личного чувства во имя высокой государственной идеи.

Источником драматического конфликта служит политическое соперничество двух городов - Рима и Альбы-Лонги, жители которых связаны родственными узами. Судьба городов должна решиться в поединке между тремя братьями из семьи римлян Горациев и тремя братьями из семьи альбанцев Куриациев, породнившихся между собой. Оказавшись перед трагической необходимостью сразиться с близкими родичами во славу отечества, герои поразному воспринимают свой гражданский долг.

Гораций гордится честью, выпавшей на его долю, и видит в этом проявление высшего доверия государства к своему гражданину:

Но смерть нести врагу за честь родного края,
В сопернике своем себя же узнавая,
Когда защитником противной стороны -
Жених родной сестры, любимый брат жены,
И в бой идти скорбя, но восставая все же
На кровь, которая была своей дороже, -
Такая мощь души лишь нам судьбой дана...

Куриаций, напротив, покоряясь велению родного города, внутренне восстает, не желая предавать дружбу и любовь:

Я тверд, но не могу забыть любви и жизни...
Мне дружбы нашей жаль, хоть дорога награда,
А если большего величья Риму надо,
То я не римлянин, и потому во мне
Все человечное угасло не вполне.

Гораций выходит победителем из поединка, убив всех трех братьев Куриациев, в том числе жениха своей сестры Камиллы. Камилла встречает его гневным проклятием, обращенным не только к торжествующему брату, но и к той силе, которая послала его на бой с близкими:

Рим, ненавистный враг, виновник бед моих!
Рим, Рим, которому был заклан мой жених!
Рим, за который ты так счастлив был сразиться!
Кляну его за то, что он тобой гордится.
Покуда мощь его не так еще сильна,
Пускай соседние воспрянут племена,
А если сможет он не пасть под их ударом,
Пусть Запад и Восток восстанут в гневе яром,
И пусть надвинутся, враждой к нему горя,
Народы всей земли чрез горы и моря!..
О! Видеть, как его дробит небесный молот,
Как рушатся дома и твой венец расколот,
Последнего из вас последний вздох узреть
И местью насладясь, от счастья умереть!

Ее проклятие - пророчество крушения Римской империи под натиском врагов - заключает в себе основной трагический смысл пьесы: суровое подавление человеческого во имя государства в период его становления станет источником его будущей гибели. Оскорбленный в своих патриотических чувствах Гораций, выхватив меч, пронзил им сестру, воскликнув: «Отправляйся же к жениху со своей несвоевременной любовью, раз ты забыла о павших братьях и о живом, забыла об отечестве». За убийство сестры Горация ждало суровое наказание, но к нему неприменимы обычные нормы правосудия, ибо во имя победы гражданского патриотического долга должны подавляться личные привязанности.

При всем разнообразии трагедий Корнеля в них он утверждал победу государства над феодальным своеволием, что и делало его трагедии такими актуальными.

Творчество ***Жана Расина*** (1639-1699) представляет собой новый этап в развитии национальной трагедии. Годы регентства Анны Австрийской, матери малолетнего Людовика XIV, и Фронды[1] (от фр. *fronde* - праща) в корне изменили общественное настроение во Франции. Французов перестали привлекать великие интересы государства и героизм; им больше нравилась волнующая картина страстей, любви и ревности. Их воображение захватила новая философия Гессенди и Декарта, полагающая, что человеком движет самолюбие или «жажда жизни», будь то стремление к власти, желание славы или любовь. Отныне трагедия была призвана не восхищать героизмом, а волновать страстями. В отличие от Корнеля, который за основу своих трагедий брал сюжеты из римской истории с ее культом сильной воли, Расин для трагедий избирал греческие мифы и легенды, акцентируя внимание на столкновении разумного нравственного начала со стихийной страстью, несущей моральное разрушение личности и ее физическую гибель.

Герои его трагедий «Андромаха», «Британик», «Ифигения», «Федра» не в силах подавить в себе страстей, пагубность которых они сознают. Федра, дочь легендарного царя Миноса, жена Тесея, именем которой Расин назвал свое лучшее творение, оказывается жертвой греховной страсти к своему пасынку - Ипполиту, о чем говорит сама Федра:

Да, я тебя люблю. Но ты считать не вправе,
Что я сама влеклась к пленительной отраве,
Что безрассудную оправдываю страсть.
Нет, над собой, увы, утратила я власть.
Я, жертва жалкая небесного отмщенья,
Тебя - гневлю, себе - внушаю отвращенье.
То боги!.. Послана богами мне любовь!..
Мой одурманен мозг, воспламенилась кровь...
Но тщетно к небесам я простираю руки,
Взирают холодно они на эти муки.

Расин воскресил античную идею рока, показав трагическое столкновение разума с темными страстями. Он изобразил жертву, сознающую всю бесполезность борьбы против жестокой воли богов.

Боги желали смерти Федры, карая ее за преступление, в котором она неповинна, и заставив совершить преступление, которое внушало ей ужас. Федра явилась идеальным воплощением главной цели трагедии - вызывать сострадание и ужас. В то же время Расин придал трагическому образу Федры величие: перед нами не просто влюбленная женщина, она - символ человеческого протеста против рабской зависимости от своей судьбы.

Трагедиям Расина присущи тот же нравственный пафос, благородная патетика, которые были характерны и для греческой трагедии.

Уже в первой половине XVII в. теоретики классицизма определили жанр комедии как жанр низший, сферой изображения которого были частная жизнь, быт, нравы. Однако *Жан Батист Поклен* (1622-1673), сценический псевдоним - ***Мольер***, заявлял, что комедия не только равноправна с трагедией, но даже выше ее, ибо заставляет смеяться честных людей и «развлекая - поучает», способствуя искоренению пороков. Задача комедии - быть зеркалом общества, изображать нравы, не касаясь людей.

[1] *Фронда* - общественное движение 1648-1653 гг. во Франции против абсолютизма и правительства Дж. Мазарини.

У Мольера было два типа комедий - *комедии характеров* и *комедии нравов*. К первой группе относятся комедии интеллектуальные, в которых Мольер выводил обобщенный характер лицемера, скупца, мизантропа. Они были написаны стихами и состояли из пяти актов. К комедиям характеров относятся «Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан», «Мизантроп» и др. В комедиях нравов основное внимание уделялось характеристике общественной обстановки и более конкретной характеристике персонажей. Такие комедии имели фарсовый сюжет в прозе, один или три акта. Это «Смешные жеманницы», «Лекарь поневоле», «Проделки Скалена». По желанию короля Мольер создал новый жанр комедий-балетов, в которые музыка, написанная Люлли, входила как главная составная часть. Таковы, например, «Принцесса Элиды», «Психея», «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной».

В своих комедиях «Тартюф» и «Дон Жуан» объектом сатиры Мольер делал не просто человеческие пороки, а пороки, имеющие общественный резонанс, вреднейшим из которых он считал лицемерие. В комедии «Тартюф» Мольер обратился к наиболее распространенному в те времена виду лицемерия - религиозному, о котором не стесняясь говорит главный герой .комедии:

Да, нам запрещены иные из услад,
Но люди умные, когда они хотят,
Всегда столкуются и с промыслом небесным.
Круг совести, когда становится он тесным,
Расширить можем мы: ведь для грехов любых
Есть оправдание в намереньях благих.
Я тайным сим путем вас поведу умело,
Не бойтесь ничего, доверьтесь мне всецело,
Без страха можете вы внять моим мольбам:
За все последствия в ответе лишь я сам.

Впервые с театральных подмостков было показано, как под прикрытием самых высоких идеалов достигаются самые корыстные цели. Люди типа Тартюфа способны были одурачить кого угодно, спекулируя на идеях христианства и патриотизма, творили настоящие злодейства.

Пороку уродливого, карикатурного подражания аристократам в мещанской среде посвящена и комедия-балет «Мещанин во дворянстве». В ней изображен тщеславный, невежественный буржуа Журден, решивший любой ценой стать дворянином. Грубость, невежество, вульгарные манеры и язык господина Журдена комически контрастируют с его претензиями на дворянское изящество и лоск. Пользуясь его простодушием, его дурачат и обворовывают все: учителя-шарлатаны (музыки, философии, танцев, фехтования), портные и подмастерья.

Мольер, показывая превосходство дворянской культуры и ее власть над умами буржуа, в то же время отрезвлял третье сословие, выводя в комедии и тех, кому так стремился подражать Журден, - графа Доранта. Человек благородного происхождения с изысканными манерами и подкупающей вежливостью оказывается по сути нищим авантюристом, мошенником, готовым ради денег на любую подлость. Так комедия-балет, написанная, чтобы развлечь короля, превратилась в острую социальную сатиру.

Драматургическая реформа Мольера имела огромное историческое значение. Мольер создал комедию нового типа на основе органичного соединения национальной традиции народного театра дель арте и опыта театра французского классицизма.

Творчество Мольера, Расина и Корнеля создали тот «золотой век» французской драматургии, который длительное время рассматривался как культурный и художественный образец для других европейских народов.

Контрольные вопросы и задания

1. Назовите основные этапы становления классицизма во Франции и особенности каждого из них.
2. Расскажите об основных признаках «большого стиля» Людовика XIV на примере Версаля.
3. Каков творческий метод Н. Пуссена, создателя стиля классицизма в живописи?
4. В чем состоит сходство и различие «классической трагедии» П. Корнеля и Ж. Расина?
5. Объясните на примерах принцип Ж. Б. Мольера «развлекая - поучать».

ВНЕСТИЛЕВАЯ ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ: ТВОРЧЕСТВО КАРАВАДЖО, РЕМБРАНДТА, ВЕЛАСКЕСА

В XVII в. сложились два типа взаимоотношений национальной школы и ее лидера. В одном случае великий мастер концентрировал в своем искусстве наиболее характерные качества школы, являясь ее безусловным лидером. Такова роль Рубенса в живописи Фландрии и Бернини в скульптуре и архитектуре Италии. В другом случае виден явный контраст между крупнейшим художником национальной школы и прочими, составляющими большинство, мастерами. Таково положение Караваджо в Италии, Рембрандта в Голландии и Веласкеса в Испании, создавших внестилевую форму художественного мышления.

Вне всяких стилей стоит творчество ***Микеланджело Караваджо*** (1571-1610), целью которого было изображение реальности. Караваджо отвергал школу как систему подготовки живописцев и ставил во главу угла индивидуальные способности, которым нельзя ни научить, ни подражать. Сама жизнь была объявлена им предметом искусства, и римские живописцы, покидая мастерские, без труда находили на улицах образцы для подражания. По существу это было «второе открытие мира» после того коренного перелома, который знаменовала собой эпоха Возрождения.

Караваджо был первым художником, кто уравнял в своем творчестве жанры живописи. Хорошо выполненная картина с изображением цветов не уступала, по его мнению, картине, написанной на религиозный или мифологический сюжет, ни по затратам труда, ни по эстетической значимости. И хотя ведущим остался высокий жанр исторической картины, включавшей композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты, картины на бытовые темы и натюрморт получили право на существование.

Такое смелое обращение к предметам реальной действительности напрямую было связано с отказом от декораций, композиции, перспективы, т.е. некоего идеала, господствовавшего в итальянской живописи начиная с эпохи Ренессанса. Караваджо был предан только «натуральности», чего он достигал в своих полотнах благодаря живому колориту, рельефному изображению и особому свету.

Объектами его изображения были люди из народа, и Караваджо начал почти программную демократизацию Священной истории, утверждая, что подлинных героев и святых следует искать «на дне» жизни, на больших дорогах, в придорожных тавернах, среди крестьян и бродячих философов. Неприкрашенная действительность, запечатленная на его полотнах, балансировала почти на грани сознательного пристрастия к низменному и уродливому.

Это пристрастие не было случайным, так как в XVII в. только народная жизнь представлялась многим мыслящим людям средоточием жизни нации, где вызревало социально типичное.

В то же время рамки охвата художником внешнего мира очень сузились: объектом познания стал только человек, ради которого Караваджо совершенно отказался от пейзажного фона. Он создал непробиваемую пелену мрака и стал писать только черный фон со странно выделяющимися на нем бледными лицами.

При всем том колорит оставался одним из главных достижений художника, который добивался остроты звучания отдельных цветовых пятен за счет использования двух абсолютных тонов - черного и белого. Белый освещал, а черный оттенял излюбленные цвета караваджиевской палитры - красный, оранжевый, зеленый, серо-желтый, оливковый, коричневый. Особенно хорошо это видно на его картинах «Вакх», «Гадалка», «Шулеры», «Юноша, укушенный ящерицей».

Визитной карточкой художника, особенностью его творческого почерка является знаменитый *караваджиевский луч* - сфокусированный световой пучок, выхватывающий из мрака предмет и акцентирующий на нем внимание. Этот луч как бы имеет за краем рамы свой источник, сближая живопись Караваджо с театром, построенным на контрасте освещенной сцены и погруженного в темноту зала. Картинами с таким сценическим светом - *тенеброзо* - являются «Лютнист» и «мистериальные» драмы с трагическим подтекстом, написанные им для римской церкви Сан-Луиджи деи Франчези: «Призвание апостола Матфея», «Мученичество святого Матфея», «Святой Матфей с ангелом», «Христос в Эммаусе». Их трагический смысл - в обыденности происходящего (см. цв. вкл.).

Идея картины «Призвание апостола Матфея» в том, что Бог может призвать человека в любой момент, даже греховный, когда он менее всего ожидает этого. Матфей был сборщиком податей, и Караваджо изобразил его в караульном помещении, в убогой обстановке; вместе с Христом и св. Петром в помещение врывается жесткий луч света, это луч реального света и одновременно знак Божественной милости. В картине нет внешнего развития действия, но вспышка света означает, что выбор сделан и Матфей пройдет весь путь, уготованный ему Богом, до мученической смерти, которая превратится в апофеоз на полотне «Мученичество святого Матфея».

Тема события, свершившегося безвозвратно, стала в конце концов основной в творчестве Караваджо и всегда была связана со смертью. Художник постоянно возвращался к этой теме, а в последние годы мысль о смерти стала господствующей: «Погребение Христа», «Смерть Марии», «Усекновение главы Иоанна Крестителя», «Погребение св. Лучии», «Воскрешение Лазаря», и даже натюрморт, созданный Караваджо как отдельный жанр, связан был у него с мыслью о смерти.

Караваджо был художником, отказавшимся от поисков «прекрасного» во имя суровой правды жизни. Он явился создателем нового взгляда на живопись, нового живописного языка, новой живописной структуры.

Его гениальными преемниками в русле внестилевой линии стали Рембрандт в Голландии и Веласкес в Испании.

Творчество ***Рембрандта Харменса ван Рейна*** (1606-1669) было, по существу, отражением той эволюции, которую претерпела внестилевая линия после Караваджо. В это время усилился интерес к эпическому герою, носителю высоких духовных ценностей, обладателю богатого внутреннего мира. Но действительность не создавала таких образов. Они могли возникнуть только в рамках мифологической тематики.

В создании мифологизированного образа Рембрандту не было равных. В работах над композициями на библейские и мифологические темы - «Самсон и Далила»,

«Пир Валтасара», «Поклонение волхвов», «Уверение Фомы», «Снятие с креста» - он выработал одно из ключевых средств художественного выражения - эффект светотени. Сноп яркого света, падающий с высоты или направленный извне, освещает узловой момент композиции, оставляя в полумраке прочих участников сцены. Светотень не только «лепила» форму, придавала ей объемность, но и создавала определенный эмоциональный настрой. Так же написаны его знаменитые портреты и офорты, такие, как «Портрет Саскии в виде Флоры», «Портрет с Саскией на коленях», «Христос, исцеляющий больных».

В процессе творчества определились и эстетические наклонности Рембрандта, понимающего красоту не только как идеально классические формы, но и допускающего даже уродливые отклонения от них. Рембрандт никогда не приукрашивал даже самые некрасивые тела и лица. Он любил их такими, какие они есть, и возвышал их всем, что было во власти его искусства. Поэтому тела его «Вирсавии», «Данаи», «Флоры», отмеченные печатью вульгарности, превращены гениальностью Рембрандта в апофеоз красоте.

После переезда Рембрандта в Амстердам и создания первого крупного полотна «Урок анатомии доктора Тульпа», принесшего ему огромный успех, начался самый счастливый период в жизни и творчестве художника.

Для всех этих картин характерна передача эффектных драматических ситуаций, преувеличенных чувств (см. цв. вкл.).

Со временем Рембрандт значительно сократил число действующих лиц, акцентируя внимание на психологизме образов. Это - «Иаков, узнающий окровавленные одежды Иосифа», «Авраам, принимающий ангелов», «Ученики в Эммаусе» и «Явление Христа Марии Магдалине».

Даже среди этих полотен, предельно полно отражающих скорбь, доброту, милосердие, выделяются глубокой проникновенностью «Ученики в Эммаусе». Образ Христа, созданный гениальной кистью Леонардо да Винчи, Тициана, Рубенса, Рафаэля, кажется обыденным по сравнению с головой Иисуса, написанной Рембрандтом. Никогда живопись не видела такого поразительного лика Бога. Кажется, что он не существует в действительности, а только является: его лоб как бы излучает свет и мягко мерцает среди мрака, который окутывает весь мир, а глаза из необъятной дали смотрят на страдания человечества.

Еще более удивительным представляется полотно «Явление Христа Марии Магдалине». В сумерках среди утесов и потустороннего мира является Христос. Магдалина простирает к нему руки и хочет поцеловать край его одежды, но движением руки Христос останавливает ее. Вся сцена построена на контрасте залитого светом Иисуса и скрытой густой тенью его последовательницы. Они как будто олицетворяют собою один - жизнь, хотя он и мертв, другая - смерть, хотя она и жива. Это неподражаемое произведение представляет собой величайшую безмолвную и божественную реальность.

Эпилогом творчества Рембрандта по праву считается картина «Возвращение блудного сына». В мировом искусстве существует не много произведений такого мощного эмоционального воздействия. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, глубоко и полно отразил особенность в подходе Рембрандта к библейско-мифологическому повествованию. Он всегда следовал сюжету, воспроизводя необходимые атрибуты действия, но при этом насыщал действие реальным чувством, реальной мыслью, наделял их живой убедительностью. Рембрандт, как никто другой, умел передавать многозначность библейского текста - не только его букву, но и его дух..

Упавший перед отцом на колени блудный сын, дошедший в своих скитаниях до последней степени нищеты и унижения, воплотил в себе трагический путь познания жизни. И в образе отца воплощена не только радость встречи, руки старца, обнимающие плечи сына, передают целую гамму чувств: беспредельную любовь, долгое ожидание, надежду, то угасающую, то вспыхивающую вновь, потрясение и наконец счастье обретения.

Особое место в творчестве Рембрандта занимает портретная живопись. В мировой истории портрета это своеобразная вершина не только в передаче внешнего облика, но и в раскрытии внутренней сути человеческой личности. В каждом его портрете присутствует ощущение человеческой судьбы. И это не случайно, поскольку для Рембрандта внешний ход жизни являлся отражением прежде всего внутренних чувств и переживаний человека. Это портреты-судьбы, портреты-биографии: «Портрет старушки», «Хендрикье у окна», «Читающий Титус», «Давид и Урия».

На картине «Давид и Урия» изображен момент, когда царь Давид отправляет своего военачальника Урию на войну с филистимлянами, где тот будет убит. Это событие имеет свою предысторию.

Однажды, прогуливаясь по террасе, царь Давид увидел в соседнем саду прекрасную купающуюся женщину. Это была Вирсавия, жена Урии, одного из военачальников царской армии. Давид решил избавиться от Урии, послав его с поручением в самое гиблое место сражений, а Вирсавию взять в наложницы.

Лицо Давида отражает сложную гамму чувств: он сознает свою слабость и неискупимую вину, понимает, что поступает неблагородно, но страсть не оставляет времени для взвешенных раздумий. Урия, смиренно прижавший руку к груди, готов исполнить любой приказ царя, но печально опущенные глаза, скорбно сомкнутые губы и весь его облик свидетельствуют о дикой безысходности.

Колорит, строящийся на сочетании красных, золотистых и коричневых тонов, усугубляет напряженную атмосферу. Красный плащ Урии, тлеющий в густом коричневом сумраке, поддерживает ощущение тревоги, а в сиянии белого, мерцающего золотом тюрбана Давида, в зыбкой пластике его лица угадывается отзвук иных, благородных, качеств его натуры, оказавшейся слабой перед ликом любви.

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 глухо-коричневых тонов. Этот особый характер цветового звучания рембрандтовских полотен удивительным образом выявлял, подчеркивал, усугублял драматический характер их содержания.

В творчестве испанского художника ***Диего Веласкеса*** (1599-1660) отражена эволюция внестилевой линии, которую условно можно обозначить тремя фазами. Первая совпадает с реформой Караваджо. Это отображение реальной действительности в отдельных эпизодах.

Вторая фаза (30-е годы XVII в.) связана с показом реальной среды, которая окружает духовно богатого человека; но осуществлялся этот показ только в рамках библейско-мифологической тематики.

Основной чертой третьей, постмифологической, фазы внестилевой линии (50-60-е годы XVII в.) было формирование жанровой картины нового типа.

На первом этапе творческого пути Веласкеса его талант наиболее ярко проявился в бытовых картинках из жизни простых людей Севильи, откуда художник был родом. В «Завтраке», «Старой кухарке», «Продавце воды» он помещал

фигуры всегда на первом плане, окружая их немногочисленными предметами повседневного обихода - кувшинами, чашками, плетеными корзинами. В этих картинах Веласкес следовал манере тенеброзо, изобретенной Караваджо, с применением сценического (бокового) освещения, темного фона и светотеневой моделировки фигур.

В 1623 г. Веласкес был назначен первым живописцем короля, что в условиях Испании того времени обеспечивало ему определенную творческую самостоятельность. В первый период деятельности при дворе Веласкес помимо портретов написал две картины «Вакх» и «Кузница Вулкана» в достаточно редком для испанской живописи мифологическом жанре. Но, обратившись к мифологическому образу, художник, по существу, преобразовал мифологическую тему в жанровую сцену. Он сохранил и караваджиевские традиции: резкие черные подмалевки, контрасты светлого и темного, выдвинутые к передней плоскости холста фигуры, типы лиц, не оставляющие сомнения в их принадлежности к низшим слоям общества. Однако вынесение действия в «Вакхе» на природу превратило его из вульгарной попойки в торжественный ритуал и способствовало совмещению образов мифологического и обыденного планов. А в «Кузнице Вулкана» впервые появилось освещение из двух источников: от серебристого сияния нимба Аполлона и от пылающего горна.

Тонко звучащие золотистые, розовые, сиреневые тона «Вакха» уже предвещали начало той виртуозной красочной гаммы, которая впоследствии составила особенность живописной манеры Веласкеса - его знаменитые *валёры* (от фр. *valeur* -ценность), оттенок цвета, выражающий определенное соотношение света и тени, Эта живописная манера предполагает то тончайший слой струящихся красочных мазков, как бы «втертых» в холст, то энергичный плотный цвет, взаимодействие которых передает едва уловимые оттенки цвета в световоздушной среде.

После возвращения из Италии, куда уезжал в 1629 г., он работал в жанре портрета, главным образом придворного, в котором достиг небывалых высот. Оставаясь верным староиспанской иконографии с ее статичным изображением фигур и особой сдержанностью в передаче образа, Веласкес добивался поразительных результатов в передаче характера, личностных особенностей портретируемых за счет виртуозно показанного неуловимого движения губ, бровей, поворота головы, за счет передачи взгляда - сурового, властного, печального, насмешливого.

Особую группу составляли конные портреты короля Филиппа IV, графа Оливареса, принца Бальтасара Карлоса, королевы Изабеллы Французской. Веласкес следовал традициям парадного портрета, предполагающим парадное обмундирование, жезл полководца в вытянутой руке, развевающиеся гривы скачущих лошадей, эффектную позу, но ввел в них пейзаж - светлые сияющие дали. С величайшим мастерством Веласкес передавал мягкие оттенки золотистых, розовых, зеленых тканей одежд, блеск металлических доспехов, трепещущую листву, блики солнца на земле и наполненный светом пейзаж вблизи Эскориала, который Веласкес всегда выбирал в качестве фона для своих полотен.

Большое место в творчестве Веласкеса занимали изображения шутов. Шуты -калеки, карлики - содержались в большом количестве при европейских дворах. Этих людей ценили наравне с любимыми обезьянками, попугаями, собачками редкой породы. Шутов писали многие европейские живописцы, подчеркивая главным образом их физическое уродство, особенности строения тела, шутовской наряд. Веласкес, обратившись к этой теме, увидел в этих униженных людях человеческую индивидуальность.

В 1650 г. Веласкес во время своей второй поездки в Рим написал портрет папы Иннокентия X, ставший одним из шедевров мирового портретного искусства. Иннокентию было семьдесят шесть лет, когда он позировал Веласкесу. В своей жизни он совершил много злодеяний, жестокости, и художник поразительно верно передал облик этого человека. На портрете в кресле сидит грузный, багроволицый старик с мясистым красным носом, растянутым ртом, редкой щетинистой бородкой и пронзительным взглядом злых глаз.



***Д. Веласкес*. Портрет карлика дона Диего де Аседо, прозванного Эль Примо, Прадо. Мадрид**

Как и все выдающиеся представители искусства внестилевой линии, Веласкес был мастером колорита. Малиново-красная шелковая шапочка на голове папы, короткая накидка-мантелетта на груди и плечах, красная спинка кресла, красный занавес и белый Кружевной стихарь (длинное платье священника) составили мощную красочную гамму. Портрет является великолепной цветовой симфонией красного и белого, но внутри этих основных тонов с помощью знаменитых «валёров» художник виртуозно передал переливы шелка мантелетты, глубину и тяжесть бархатных драпировок, тонкие переходы серых, золотистых, нежно-зеленоватых и розовых тонов папского одеяния. Увидев свой портрет, изумленный папа воскликнул: «Слишком верно!»

Последний период творчества Веласкеса - вершина не только испанского искусства той эпохи, но и одна из вершин европейской живописи XVII в.

Главные произведения позднего периода - крупномасштабные композиции «Менины» («Фрейлины») и «Пряхи» - являются образцом постмифологической фазы в развитии внестилевой линии, характерная черта которой - создание бытовой картины нового типа.

Сюжет «Меиин» отражает не парадную, а будничную жизнь королевского двора. В одном из покоев художник пишет портрет короля и королевы среда карликов, шутов и придворных. Маленькой инфанте Маргарите одна из фрейлин-менин подает на золотом блюде бокал воды и, согласно церемониалу, опускается на колени, другая - приседает в поклоне (см. цв. вкл.).

Характерную особенность «Менин» составляет тесный контакт изображения со зрителем. Он достигается двумя способами. Большинство персонажей ориентированы на зрителей, стоящих перед картиной. Веласкес, который изображен на картине вместе с фрейлинами и шутами, пишет короля и королеву, но их на полотне нет, они отражены в висящем на стене зеркале, создавая иллюзию нахождения в том же месте, что и зритель, т.е. там, куда смотрят Веласкес и инфанта.

Второй способ связан с четкой структурной организацией пространства. Стены комнаты уходят в глубину; придворный, изображенный в проеме раскрытой двери, придерживает занавес, за которым пространство продолжается. Источников света является не только дверь, свет льется из окна справа, создавая иллюзию световоздушной среды, Фигуры окутаны воздухом. Свет объединяет в единое целое сложную и тонкую красочную гамму. Мазки кисти, передающие переливы и блеск шелковых нарядов, тончайшее, как дымка, кружево, тяжелый бархат, тонкие золотистые волосы, создают чудесную симфонию алых, розовых, зеленоватых, серебристо-серых тонов с их неизмеримо богатыми оттенками, неуловимо переливающимися и дополняющими друг друга. И это единство направленных на зрителя взглядов действующих лиц, реальности окружающей их атмосферы создает эффект присутствия, дополнительно подчеркнутый очень низким расположением картины на стене.

Творчество Веласкеса, вобравшее в себя все черты, характеризующие искусство внестилевой линии, знаменует собой финал великой художественной культуры XVII в.

Контрольные вопросы и задания

1. В чем заключаются революционные преобразования в живописи М. Караваджо.
2. Расскажите о живописной манере Рембрандта,
3. Расскажите об эволюции творчества Д. Веласкеса.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

СТИЛЬ РОКОКО В ИСКУССТВЕ ФРАНЦИИ

XVIII век в истории мировой художественной культуры обозначен как период кризиса грандиозной, воздвигавшейся веками художественной системы, в соответствии с которой искусство создавало некую идеальную среду, модель особой жизни, отличной от реального бытия реального человека. Искусство диктовало человеку свои нормы, поднимало его до себя. Искусство как бы держало перед человеком образец высшего совершенства.

В XVIII в. вся система подверглась пересмотру. Важным новым началом в искусстве того времени было появление течений, не имевших собственной стилистической формы - ордера и не испытывавших потребности в ее создании.

Первым безордерным стилем европейского искусства за многие века стал стиль рококо, возникший во Франции. Если предыдущие художественные стили складывались в архитектуре, а затем уже распространялись в живописи, скульптуре, прикладном искусстве, то рококо возникло сразу как стиль камерный, стиль аристократических гостиных и будуаров.

Стремление к камерному уюту при оформлении интерьеров после шумной и помпезной эпохи Людовика XIV появилось еще в период Регентства, когда после смерти короля-солнца правление перешло к Филиппу Орлеанскому, объявленному регентом до совершеннолетия его племянника Людовика XV.

Этот смутный период Регентства (1715-1723 гг.) современники воспринимали по-разному. Одни видели в нем время полного падения всех идеалов, развращенности нравов, утраты моральных и этических норм, другие - затянувшийся беспечный праздник, время легкомысленное и блестящее. Наиболее ярким выразителем этого неустойчивого переходного периода являлся ***Антуан Ватто*** (1684-1721), один из самых прославленных художников Франции XVIII в., создатель нового направления французской живописи периода Регентства. Он вошел в историю живописи как мастер «галантных празднеств». Академия живописи, принимая его в свои члены, должна была специально для него изобрести это определение. Одной из самых известных, ставшей любимой аллегорией рококо, является картина Ватто «Остров Киферы» (мифический остров с храмом Венеры, место любви и наслаждения, где царствуют безделье, легкий флирт, вечные праздники и забавы).

«Галантные празднества» - это живописные элегии, бессюжетные лирические сценки, полные утонченной изысканности: кавалеры и дамы встречаются и поют, танцуют и музицируют в парках, на дворцовых верандах, в лугах. Причем все мужчины галантны, а женщины прелестны, нежны и наивно распутны. На полотнах Ватто «Общество в парке», «Венецианские празднества», «Мирная любовь», «Праздник любви», «Урок любви», «Урок пения», «Урок музыки» сквозит, с одной стороны, призыв к вечному наслаждению, а с другой - намек на эфемерность земного счастья и скорую пресыщенность удовольствиями (см. цв. вкл.).

Легкие и просветленные, полные хрупкой грации, неуловимых настроений и намеков, эти картины создавали особое элегическое настроение, чему способствовал тонкий и изящный рисунок, удивительный колорит Ватто. Мерцающие краски, тончайшие нюансы серого, голубого, розового, лимонно-желтого, цветные рефлексы

при изображении белой шелковой ткани, жемчужно-перламутровый колорит создавали причудливую, изысканную и грустную феерию. Это стремление к грёзе и недоверие к реальности, некая мистификация жизни отражали умонастроения эпохи.

Такова серия картин Ватто «Актеры итальянской комедии», «Любовь в итальянском театре», «Любовь во французском театре», «Актеры Комеди Франсез», «Жюль», «Мезетен». Эта серия открыла новую тему, ставшую одной из главных в искусстве рококо: маскарад, театр масок, персонажи спектаклей.

Ватто создал и новый тип орнамента - с сюжетной сценой в центре и сплошным кружевом вокруг, предвосхитивший стиль *рокайль* (от фр. *rocaille* - осколки камней, раковины), легкий и элегантный, сложившийся к двадцатым годам и достигший подъема к середине столетия.

Центром формирования рококо был не дворцовый парадный интерьер, а салон частного дома, аристократическая гостиная, где тон задавали женщины, которые сделали свою повседневную жизнь искусством.

Женственность стала главным критерием красоты. А главной заботой изобразительного искусства - декор помещений. Взамен классических колонн, пилястров и капителей появились настенные панно, плафоны и «*десюдепорты*» («*dessus-de-porte*») - декоративные композиции над дверными и оконными проемами. Они представляют собой причудливый асимметричный орнамент, состоящий из цветочных букетов, гирлянд, рогов изобилия, фигурок амуров, раковин, ленточных переплетений и так называемых атрибутов - композиций из музыкальных инструментов, предметов охоты и сельского труда. Вместо карниза, отделяющего плоскость стены от потолка, появилась *падуга* - плавный, полукруглый переход, богато декорированный тонким орнаментальным рельефом, выполненным из гипса в стиле рокайль. Рельефные завитки плавно переходили в роспись золотом по белому фону, создавая причудливые *арабески* - насыщенный прихотливый узор, многократно повторяющийся.



Фрагмент узора в стиле рококо. Интерьер отеля Сюбиз. Париж

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 призрачности, игры, соединения иллюзий и реальности в искусстве рококо приобрел ведущее значение. После перевода на французский язык сказок «Тысячи и одной ночи» мода на все экзотическое,

восточное, главным образом китайское, буквально захлестнула Париж. Наряду с китайским фарфором приобрели популярность лаковые панно, искусно вмонтированные в европейскую мебель, а также шелковые ткани с изображениями пагод, китайцев и китаянок, зонтиков, попугаев, обезьян, используемые для обивки салонов.

Мелкие фарфоровые статуэтки, шкатулки, подсвечники, вазы - безделушки, получившие название «багатель», в изобилии расставляли на каминных полках, столиках, специальных подставках-консолях. Это делало интерьер еще более живописным. Произведения изобразительного искусства уже не представляли ценности сами по себе, а превратились в предметы украшения интерьера.

Любимыми темами художников рококо стали не сила, страсть и героика, а нежность и игра. Традиционная французская куртуазность, воспетая трубадурами в середине века, как бы измельчала, и место прекрасного возвышенного идеала заняло пикантное и сладострастное.

Ведущим живописцем рококо был ***Франсуа Буше*** (1703-1770), придворный художник Людовика XV. Буше не пренебрегал ни одним жанром изобразительного искусства, он расписывал веера, изготовлял рисунки для гемм, посуды, рисовал эскизы маскарадных нарядов, причесок и многочисленных «багателей». Искусство Буше создало целую эпоху и стало почти синонимом слова «рококо».

Главной темой живописных полотен Буше являются традиционные для XVIII в. изображения пастухов и пастушек (пастораль), мифологических персонажей, развлекающегося общества.

Буше рисовал не просто картинки сельской жизни, его произведения - это идиллические картины «пастушеской» жизни с эротическим подтекстом. На них хорошенькие жеманные пастушки, одетые в богатые бальные платья, сидят у ручья, в парке, среди цветов, в живописных руинах, ловят рыбу, расставляют силки на птиц, показывают ладошки гадающим цыганкам, слушают серенады, которые исполняют им на флейтах разряженные в пух и прах пастушки.

Излюбленной темой Буше была фривольная мифология. Образ солнечного бога Аполлона - Гелиоса, олицетворяющего Людовика XIV, полностью исчез из искусства. Венера, нимфы и амуры затмили все остальные божества. Венера засыпающая, Венера просыпающаяся, Венера за туалетом, Венера, играющая с Амуром, Венера купающаяся, Венера с Вулканом, Венера с Марсом, Венера с Адонисом, влюбленные боги и их галантные похождения, вакханки, амуры - все это появилось в живописи Буше в десятках и сотнях вариантов (см. цв. вкл.).

Среди скульпторов первое место в искусстве рококо принадлежит ***Этьену Морису Фальконе*** (1716-1791). Начав с «Милона Кротонского», Фальконе сделал резкий поворот в сторону интимной лирики и малых форм. Его «Грозящий амур», изваянный для маркизы Помпадур, стал предметом всеобщего восторга. Фальконе исполнил одно за другим шесть повторений скульптуры, копиисты воспроизводили «Амура» множество раз и, наконец, копии из бисквита[1] окончательно сделали из него популярнейшую во Франции скульптуру.

Вероятно, Фальконе навсегда остался бы в истории искусства тонким, блестящим, но камерным скульптором, если бы в 1765 г. русский посол в Париже князь Голицын не обратился к нему с предложением взяться за работу над памятником Петру I в Петербурге. Гениальное творение «Медный всадник» - одно из тех произведений, которые не поддаются анализу с точки зрения стилистических категорий. Не в правилах Фальконе было банальное прославление монарха. Петр вызывал в нем искреннее восхищение своими

[1] *Бисквит* (фр, biscuit) - непокрытый глазурью фарфор.

великими свершениями. Но Фальконе сумел показать в образе Петра все, что знал о его жестокости, об одиночестве, о неумолимой прямолинейности и семейных трагедиях, омрачивших конец его жизни. Не умалив высоты образа, это придало ему оттенок драматической напряженности.

Эстетика нового стиля, эстетика будуара впервые в истории искусства легализовала изображение обнаженного женского тела в откровенно эротическом смысле, В моду вошли хрупкие и томные красавицы в «нежном возрасте». Сама Венера изображалась не богиней, а полураздетой светской дамой, подчас портретно узнаваемой. Небывалое распространение получили всевозможные «купания», «утренние туалеты», «летние удовольствия», «сравнения», имевшие весьма двусмысленный подтекст и служившие просто поводом для демонстрации пикантных поз.

Рококо завоевало репутацию изысканного, но самого легковесного и эфемерного стиля в истории искусства. И все же видеть в рококо только легкомыслие и гедонизм[1] - значит повторить знаменитую ошибку Марии-Антуанетты и ее аристократических друзей, которые в конце века с восторгом играли «Свадьбу Фигаро» Бомарше, не замечая за каскадами остроумных шуток и фарсовых ситуаций грозной сути монологов графского камердинера. Рококо явилось прежде всего поиском новых путей после долгих лет застоя последней трети XVII в. и начала XVIII в. Мода на восточное в стиле рококо открыла путь идеям Просвещения, которые могли высказываться в завуалированной форме аллегорий и иносказаний.

В 1721 г. появились «Персидские письма» *Ш. Л. Монтескьё*, и совсем неслучайно он перенес в них нарядную экзотику восточного маскарада, заимствованную у рококо. Она ничуть не заслонила глубоких размышлений автора о судьбах Франции, о правах человека, но лишь придала им увлекательность, сделала доступными пониманию многих.

Вслед за Монтескьё Вольтер, Гельвеций, Дидро заговорили о самых серьезных проблемах морали, эстетики, философии с легкой непринужденностью, остроумием и игривостью, присущими рококо, и именно благодаря этому мнения известнейших ученых стали достоянием самой широкой аудитории. Этот легкомысленный, изысканный стиль подготовил почву для мощной демократической эпохи Просвещения, начало которой можно отнести примерно на середину XVIII в.

ЛИТЕРАТУРА И МУЗЫКА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Движение Просвещения было общеевропейским, но зародилось и стало наиболее действенным именно во **Франции**, где новая идеология, новая мораль и новая эстетика в конце концов привели к разрушительным последствиям Великой французской революции.

Движущей силой исторического процесса просветители считали борьбу разума и суеверий. При этом они полагали, что поскольку на формирование личности решающее влияние оказывает общественная и природная (географическая) среда, постольку феодальный общественный порядок, его политические институты, правовые и нравственные нормы губительны для человека. Общественному благополучию, по их мнению, препятствовали невежество, суеверия, предрассудки, порожденные феодальными порядками и духовной диктатурой церкви. Поэтому так неистово ненавидел церковь Вольтер. Его фраза: «Раздавите гадину!» - стала

[1] *Гедонизм* (от греч. hedone - удовольствие) - направление в этике, утверждающее удовольствие как основной мотив человеческого поведения.

крылатой. Разум объявлялся самым могучим орудием преобразования окружающего мира.

Ключевым принципом политической программы просветителей являлся закон, который как бы автоматически предполагал наличие Свободы, Равенства, Братства. Свободу просветители понимали как добровольное подчинение закону. Равенство - как равное право перед законом каждой личности от пастуха до короля. Братство имело сугубо эмоциональное звучание. При соблюдении законности форма государственной власти не имела для просветителей принципиального значения. «Лучшее правительство то, при котором подчиняются только законам», - писал Вольтер в «Философских письмах».

Стремление оказать прямое влияние на умы, характерное для деятелей Просвещения, определило подчеркнутую публицистичность их творчества и его назидательный тон. Просветители признавали огромную роль искусства в общественной жизни, видя в нем едва ли не важнейшее средство просвещения. Бытовавший в эстетике со времен античности принцип «поучать развлекая» получил у просветителей новое толкование: литература и искусство призваны не только поучать, но и воспитывать, формировать человека в идеалах разума. В пределах ***литературы*** Просвещения возникли разные художественные направления, обладающие своей спецификой, главными среди которых были просветительский классицизм, просветительский реализм и сентиментализм.

Наиболее ярко характерные черты просветительского классицизма воплотились в творчестве *Франсуа-Мари Аруэ* (1694-1778), вошедшего в историю под именем ***Вольтер***. Просветительский классицизм отвергал стихийное вдохновение, поэтические «вольности», он предпочитал разум чувству, рационализм - эмоциям. Из этих принципов классицистической эстетики и исходил Вольтер во всех литературных и научно-публицистических жанрах: театральных пьесах, стихотворениях, поэме «Орлеанская девственница», исторических трудах, философских сочинениях, полемических статьях.

Все произведения Вольтера - философские, он привил публике вкус к философии и научил понимать ее достоинства и искать ее в сочинениях других авторов.

Самой известной «философской поэмой», рожденной эпохой Просвещения, является «Орлеанская девственница» - уничижительная сатира на церковь, духовенство, религию. Жанна для Вольтера - пассивное орудие и жертва чужих интересов и интриг, ибо, согласно его исторической концепции, не народ вершит историю, а столкновение идей - светлых и темных. Шутливая поэма, направленная на развенчание слащавой и ханжеской легенды о Жанне д'Арк как избраннице неба, ничуть не уменьшила авторитета народной героини, но значительно поколебала авторитет церкви.

Однако самым ярким художественным наследием Вольтера и по сей день остаются его философские повести. Философские повести - это прежде всего политическая, предельно заостренная сатирическая публицистика, ибо персонажи и сюжеты носят условный характер и используются лишь в той мере, в какой они пригодны для изображения социального зла. В ранней повести «Задиг, или Судьба» Вольтер пользовался традиционной для французской литературы XVIII в. восточной стилизацией, где под восточными именами действовали его современники. В дальнейшем он прибегнул к приему, введенному в литературный обиход Монтескьё и состоящему в том, что обыденные явления, к которым люди привыкли, смирились, приняли за норму, ставятся на обозрение «чужих» персонажей, которые сразу замечают их нелепости, В повести «Микромегас» нелепости европейской цивилизации увидены глазами пришельца из космоса, в повести «Просто-

душный» выявлены через восприятие дикаря «гурона», в повести «Кандид, или Оптимизм» - наивного неискушенного юноши. В этой последней, самой глубокой и значительной повести Вольтера проявляется перелом, происшедший в сознании писателя. Оптимистическая идея о гармонии добра и зла опровергается событиями жизни главного героя - скромного и добродетельного юноши Кандида. Повествование строится как пародия на авантюрный роман, где герои переживают самые невероятные приключения: их убивают, но не до конца, вешают, но не совсем, разлученные, казалось бы, навеки, встречаются вновь и соединяются счастливым браком, когда от их молодости и красоты не остается и следа. После самых невероятных приключений герои обретают счастье в труде, который, по мнению Вольтера, отгоняет три великих зла - скуку, порок и нужду.

Вольтер во всех литературных жанрах оставался верен своей просветительской миссии. Он излагал свои мысли с изящной простотой, и, несмотря на явную тенденциозность, присущую всем просветителям, самые сложные проблемы обретали в его изложении ясность и постигаемость. Вольтер в буквальном смысле правил общественным мнением Европы.

Расцвет *просветительского реализма* относился к зрелому этапу Просвещения и означал признание огромной преобразующей роли науки и искусства в жизни человека, способности его достоверно отражать реальность, причем реальность современную. Просветительский реализм решительно отверг прежнюю иерархию жанров, выдвинув на первый план роман как «эпос частной жизни»; веселую комедию, изображающую смешное и порочное; серьезную комедию, повествующую о добродетели и долге человека; мещанскую драму, воспроизводящую семейные несчастья; художественную критику.

Выдающимся представителем просветительского реализма был ***Дени Дидро*** (1713-1784). Прежде всего он известен как организатор и издатель «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусства и ремесел». Желая сделать издание научно значимым и авторитетным, Дидро привлек к написанию статей видных ученых философов, художников, музыкантов, писателей. «Энциклопедия», обобщив все сведения, накопленные человечеством к середине XVIII в., стала концентрированным выражением идей Просвещения. Статьи «Энциклопедии» отрицали идеологию католической церкви, абсолютизм как отжившую государственную систему и утверждали принципы нового буржуазного порядка.

В идеологической борьбе французского Просвещения искусство занимало столь значительное место, что возник новый жанр - *художественная критика.* Большое место в творческом наследии Дидро занимают труды, в которых были разработаны проблемы искусства. В статьях «Прекрасное», «Салоны», «Опыт о живописи» Дидро подверг убийственному осмеянию подражание римской античности, «высокие» жанры.

Главным жанром Дидро признавал «мещанскую драму», в которой изображались быт и нравы третьего сословия. Дидро наделял своих героев-буржуа высокими гражданскими добродетелями, заключавшимися в выполнении долга, умении сдерживать страсти разумом, раскаяться в дурном поступке, простить виноватого, что подчас открыто противоречило стяжательской природе их реальных прототипов. В жанре мещанской драмы были написаны «Побочный сын» И «Отец семейства», бесконфликтные сюжеты и благостные герои которых превращали их в проповеди в лицах.

Значительным был вклад Дидро и в жанр художественной прозы. Его романы, повести, рассказы создавались как импровизация по следам живой жизни. Роман «Монахиня» появился вследствие сенсационных разоблачений монастырского

быта и дикого изуверства, скрытого за монастырскими стенами. По существу эта горячая исповедь стала новым жанром светской литературы.

Вершиной художественной прозы Дидро является небольшая философская повесть-диалог «Племянник Рамо». Содержание ее составляет оживленный разговор В одной из кофеен Пале-Рояля между безымянным философом и приживальщиком в богатых домах, реально существовавшим историческим лицом - племянником композитора Рамо. В своем произведении Дидро высказывается в соответствии с просветительскими идеями разума, добродетели, человечности; собеседник обрушивает на философа целые потоки цинизма, пошлости, парадоксов, обнаруживая разорванность сознания, которое проявляется в откровенно паразитическом образе мыслей и в образе жизни героя. Наглый циник, беззастенчивый негодяй, он презирает общество, в которое стремится войти, и сознательно выбирает общественный паразитизм. Беспомощность нравственной позиции философа перед циническими разоблачениями племянника Рамо - своего рода самокритика просветительского разума, сознание его ограниченности перед нарастающими противоречиями жизни. «Племянник Рамо», где впервые был изображен реалистический характер, стал первым произведением критического реализма, опередившим свой век.

Кульминацией в эволюции французского театра эпохи Просвещения стали комедии ***Пьера Огюстена Карона де Бомарше*** (1732-1799). Его жизнь и творчество можно расценить как общественный подвиг, совершенный им во имя третьего сословия, представителем которого он сам являлся. Активная общественная деятельность Бомарше сопровождалась литературным творчеством. Настоящим апофеозом третьего сословия, которое Бомарше расценивал как истинную опору нации, способную разрушить феодальную систему, стали комедии «Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность» и «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

«Женитьба Фигаро» - комедия интриги, в которой блестяще воссоздана точная и детальная картина нравов Франции, хотя действие и разворачивается в Испании.

Фигаро собирается жениться на Сюзанне, горничной графини Розиины, но граф Альмавива, завлекшись Сюзанной, хочет воспользоваться старинным феодальным правом первой брачной ночи.

По ходу пьесы слуга ведет с графом упорную борьбу за свое человеческое достоинство; его ум и хитрость простолюдина оказываются сильнее сословных привилегий графа. В его уста Бомарше вложил знаменитую тираду о том, что сильные мира сего не всегда сильны разумом, что они дали себе труд родиться, но не приложили никаких усилий, чтобы достичь своего благополучия. Он сравнивает их с собой, вспоминая, что находился в толпе людей темного происхождения, и ради одного только пропитания ему приходится выказывать большую осведомленность и находчивость, каких в течение века не требовалось для управления Испанией. В «Безумном дне» Франция весело расставалась со старым режимом.

Жан Жак Руссо (1712-1778) был одним из виднейших представителей европейского сентиментализма, который расценивается как завершающая стадия эпохи Просвещения. Отличительными чертами сентиментализма, несмотря на разнообразие его художественных форм в различных странах, является культ чувства и культ природы. В связи с этим основной целью объявлялось воспитание чувствительности, т.е. особой восприимчивости к красоте природы, состраданию.

Подлинной энциклопедией сентиментализма стал роман «Юлия, или Новая Элоиза», написанный в эпистолярной форме. Форма писем придавала ему ощущение достоверности, правдивости и в то же время позволяла знакомить читателя с мировоззрением Руссо. «Новая Элоиза» буквально пронизана мыслью о примате

чувства перед разумом. Особое место в романе отводится социальному неравенству, сословным предрассудкам, которые и легли в основу фабулы: в произведении повествуется о любви дворянки Юлии и ее учителя-философа Сен-Пре.

Руссо через своего героя воспевает «естественное состояние человека», живущего на лоне природы и не испорченного цивилизацией. Начальные главы романа посвящены естественному чувству - любви Юлии и Сен-Пре, ставшей как бы запретной в буржуазном обществе. В следующих главах прославляется нравственный долг, обязанности человека как члена общества. Юлия страстно любит Сен-Пре, но понимает, что как член общества она должна выполнять свой долг, без которого «нет жизни порядочному человеку». Преодолев страсть, она обретает новое счастье в замужестве с равным ей по общественному положению человеком - в выполнении обязанностей преданной жены, добродетельной матери, мудрой хозяйки дома.

Действие романа происходит у подножия Альп, в Швейцарии, где природа играет главенствующую роль, являясь подлинной участницей событий, советчицей, утешительницей. Прекрасные швейцарские ландшафты, создавая важный эмоциональный фон всему происходящему, как бы сопоставляются и контрастируют с общественной парижской жизнью.

Идеи Руссо получили на пороге 1770-х годов кратковременное, но интенсивное и плодотворное развитие в движении «*Бури и натиска*» в **Германии**. Писатели-штюрмеры («Sturm» - буря) восставали против разума и «здравого смысла», в котором видели проявление мещанской ограниченности, и вслед за Руссо выдвигали культ сердца, чувства, страсти. В духе его идей они ратовали за «естественного» человека, спонтанное, ничем не ограниченное проявление сильной личности.

Сильная мятежная личность была привлекательна и для раннего творчества ***Иоганна Вольфганга Гёте*** (1749-1832). Поэзия борьбы отличает «Песнь странника в бурю»: странник, застигнутый бурей и грозой, с трудом пробивает себе дорогу. Эта мятущаяся сильная натура стала в творчестве Гёте символической. Те же идеи составили содержание од «Песнь Магомета» и «Прометей». Но подлинным шедевром, сделавшим Гёте известным не только в Германии, но и далеко за ее пределами, был роман «Страдания юного Вертераж Гёте показал духовную трагедию молодого бюргера, протест незаурядной, мятущейся натуры против убожества немецкой действительности.

Специфика Просвещения в Германии обусловлена была раздробленностью страны и тем, что бюргерство предпочитало решительному действию путь беспрерывных компромиссов. Надежды Гёте на осуществление реформ в Веймаре, куда он был приглашен на службу к герцогу, завершились крахом. Это повлекло за собой переоценку подхода к отражению действительности. В отличие от ранних мятежных творений новые произведения Гёте отмечены отказом от мятежа: «Не для свободы люди рождены». Гёте, обратившись к формам античного искусства, стремился преодолеть немецкое убожество «изнутри» путем «эстетического воспитания» гармоничной личности на почве захолустной феодальной Германии. Этот период в его творчестве назван веймарским классицизмом.

Грандиозным синтезом идейных и художественных завоеваний эпохи Просвещения явился роман Гёте - трагедия «Фауст», которая создавалась на протяжении шестидесяти лет и отразила эволюцию мировоззрения автора.

Материалом послужила легенда, сложившаяся вокруг реальной фигуры - ученого-чернокнижника доктора Фауста, жившего в первой половине XVI в., который якобы продал душу дьяволу в обмен на знания и искусство магии. Первоначально Гёте осмыслил сюжет в духе идей «Бури и натиска», показав Фауста мятежной титанической натурой, восставшей против мертвой схоластической науки.

Сохранив традиционные мотивы легенды и лубочной народной книги, Гёте добавил трагедию соблазненной девушки, убившей своего ребенка (социальный мотив, волновавший многих современников писателя), и важные с точки зрения общего философского замысла пролог на небе и сцену договора. В прологе Господь и Мефистофель на небе спорят о предназначении человека. Мефистофель утверждает, что человек по природе зол и его можно удовлетворить примитивными животными наслаждениями:

Божок вселенной, человек таков,
Каким и был он испокон веков.
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
Его ты Божьей искрой изнутри.
Он эту искру разумом зовет
И с этой искрой скот скотом живет.

Господь же верит, что, вопреки всем заблуждениям, добрый человек выйдет на истинный путь:

Он служит мне, и это налицо,
И выбьется из мрака мне в угоду.
Когда садовник садит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.

Ставкой в споре служит Фауст, его спасение или гибель.

В ключевой сцене первой части - сцене договора Фауста с Мефистофелем - заключен философский смысл всей трагедии. Фауст отвергает обычные земные блага - богатство, славу, любовные утехи, которыми соблазняет его Мефистофель:

Ты пищу дашь, не сытную ничуть.
Дашь золото, которое, как ртуть,
Меж пальцев растекается; зазнобу,
Которая, упав тебе на грудь,
Уж норовит к другому ушмыгнуть...

Он проклинает мнимые нравственные ценности, внушенные религией, и желает только живой, полезной деятельности, надеясь найти ее с помощью Мефистофеля и тем самым становясь его заложником.

Но в конце концов Фауст выходит победителем, выбирая созидательную коллективную деятельность на благо каждого члена общества,

«Фауст» представляет собой поэтическую и вместе с тем философскую энциклопедию европейской духовной культуры нового времени, вобравшую идейные и художественные завоевания эпохи Просвещения и отразившую проблемы следующего периода -эпохи романтизма.

Вторым крупным писателем веймарского классицизма эпохи Просвещения в Германии был ***Иоганн Христофор Фридрих Шиллер*** (1759-1805). Шиллер вступил в немецкую литературу на исходе движения «Бури и натиска», и его первая драма «Разбойники» полна героической патетики, направленной против тирании.

Как и Гёте, Шиллер был восторженным приверженцем античности, видя в ней тот идеал, на который следует равняться. Герои его драм «Дон Карлос», «Валленштейн», «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль» - прежде всего борцы за идеалы свободы, отрешившиеся от всего личного.

Особое место в творчестве Шиллера занимают баллады, ставшие особенно популярными в немецкой литературе со времени «Бури и натиска». Шиллер полностью видоизменил этот жанр, ориентированный на фольклорные мотивы, создав жанр классической баллады - баллады-притчи. Драматические ситуации, пере-

данные в них, несут определенную моральную идею. Например, в балладе «Порука» рассказывается о самоотверженной дружбе, смягчившей душу тирана.

В балладе «Ивиковы журавли» искусство, над которым надругались в лице его жреца, жестоко карает убийцу, открывая его и предавая гибели.

В балладе «Боги Греции» жизнерадостное мироощущение древних греков противопоставляется хмурому мистицизму и аскетизму христиан, сменившему радостное жизнелюбие античных богов:

В дни, когда вы светлый мир учили
Безмятежной поступи весны,
Над блаженным племенем царили
Властелины сказочной страны, -
Ах, счастливой верою владея,
Жизнь была совсем, совсем иной
В дни, когда цветами, Киферея[1],
Храм увенчивали твой!..
Не печаль учила вас молиться,
Хмурый подвиг был не нужен вам;
Все сердца могли блаженно биться,
И блаженный был сродни богам.
Было все лишь красотою свято,
Не стыдился радостей никто
Там, где пела нежная Эрато[2],
Там, где правила Пейто[3]...
Как дворцы, смеялись ваши храмы;
На истмийских пышных торжествах
В вашу честь курились фимиамы,
Колесницы подымали прах.
Стройной пляской, легкой и живою,
Оплеталось пламя алтарей;
Вы венчали свежею листвою
Благовонный лен кудрей.

Где ты, светлый мир? Вернись, воскресни
Дня земного ласковый расцвет!
Только в небывалом царстве песни
Жив еще твой баснословный след.
Вымерли печальные равнины,
Божество не явится очам;
Ах, от знойно-жизненной картины
Только тень осталась нам.
Все цветы исчезли, облетая
В жутком вихре северных ветров;
Одного из всех обогащая,
Должен был погибнуть мир богов.
Я ищу печально в тверди звездной:
Там тебя, Селена, больше нет;
Я зову в лесах, над водной бездной:
Пуст и гулок их ответ!
Да, ушли и все, что вдохновенно,
Что прекрасно, унесли с собой, -
Все цветы, всю полноту вселенной, -
Нам оставив только звук пустой.
Высей Пинда[4], их блаженных сеней
Не зальет времен водоворот;
Что бессмертно в мире песнопений,
В смертном мире не живет.

Баллады, написанные Шиллером в начале XIX в., значительно отличаются по тональности от его поэтических шедевров «балладного» года. Вместо гармонии просветительского мировоззрения все чаще проступает понимание трагической противоречивости бытия, созвучное романтическому восприятию мира:

Пред тобою мир необозримый!
Мореходу не объехать свет;
Но на всей Земле неизмеримой
Десяти счастливцам места нет.
Заключись в святом уединенье,
В мире сердца, чуждом суеты!
Красота цветет лишь в песнопенье,
А свобода - в области мечты.

Музыкальное искусство Германии также не осталось в стороне от насыщенного духовными исканиями времени. Во второй половине XVIII в., в пору расцвета немецкого и французского Просвещения, сложилось искусство венской классической школы музыки, сыгравшей решающую роль во всем последующем развитии

[1] *Киферея* - одно из имен Афродиты по имени острова Киферы, одного из центров культа богини,
[2] *Эрато* - муза лирической поэзии.
[3] *Пейто* - прозвище богини лесов и охоты Артемиды.
[4] *Пинд* - священная гора Аполлона (поэзия).

европейской музыкальной культуры. Искусство венских классиков Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена отразило в формах музыки важнейшие духовные искания этого времени, его нравственные и этические идеалы, его представления о прекрасном. Проблемы драматургии, волновавшие немецких писателей, были столь же животрепещущими и для музыкантов. Музыка выразила главное в мировоззрении просветительской эпохи - ее великий оптимизм, убежденность в гармоничности бытия. В творчестве «венских классиков» отражались надежды и чаяния европейской интеллигенции в наступлении века разума и умирании феодализма.

Свойственные искусству «штюрмеровского» периода раскованность, вдохновенность были характерны и для музыки Гайдна и Моцарта, проявившись в особых неожиданных эмоциональных переходах, отражающих пламенность чувства, постоянную устремленность вперед, к лучшему. Культ природы, провозглашенный Руссо, также получил отражение в немецкой музыке. У Гайдна он был запечатлен в зарисовках сельских сценок, крестьянского быта, связанного с жизнью природы; у Моцарта - в особой атмосфере душевной трепетности, возникающей от соприкосновения с ее вечной красотой.

Музыкальное искусство второй половины XVIII в. отмечено дальнейшим развитием таких музыкальных форм, как опера, симфония, и созданием новой сонатно-симфонической формы - так называемого *сонатного аллегро*. Это сопровождалось становлением и расцветом оперных театров, филармоний, камерных ансамблей.

Франц Йозеф Гайдн (1732-1809), крупнейший композитор классического направления и один из самых гармоничных художников в истории музыкального искусства. Гармоничное мироощущение музыканта опиралось на его представление о том, что судьба отдельного человека может быть драматичной и даже трагической, но вечное течение ее всегда прекрасно, так как несет постоянное обновление, радость и страдание в ней соразмерны.

Большую часть жизни Гайдн провел в Вене, где создал свои самые выдающиеся произведения. Его творческое наследие огромно: оперы, оратории, многочисленные культовые произведения, симфонии, увертюры, концерты для различных инструментов, смычковые квартеты, фортепианные произведения, сонаты и песни, Гайдн - автор австрийского императорского гимна и создатель первой оратории на светское либретто - «Времена года». Но настоящим его призванием была инструментальная музыка, прежде всего симфонии, в которых он выражал свое отношение к происходящему. Это отношение могло иметь лирическую, драматическую тональность, либо окрашено мягким юмором, как, например, знаменитая «Прощальная симфония».

Когда князь Эстергази, первым капельмейстером которого был Гайдн, отказался дать отпуск своему оркестру, композитор, желая продемонстрировать усталость оркестрантов, написал симфонию, в финале которой поочередно покидают сцену все музыканты, пока на ней не остаются всего двое скрипачей.

Народно-жанровые темы нашли воплощение в шести Парижских симфониях, принесших Гайдну мировую славу. Двенадцать Лондонских симфоний - вершина в развитии симфонизма Гайдна, определившая ту исключительную роль, которую он занял во всей последующей истории музыкального искусства.

Имя ***Вольфганга Амадея Моцарта*** (1756-1791) стало синонимом самой музыкальной стихии. Творчество являлось для него формой бытия, и он одинаково свободно владел всеми формами и средствами как светской, так и духовной музыки, как вокальной, так и инструментально-оркестровой, камерно-ансамблевой, концертной, сольной. В музыке Моцарта соединились серьезная немецкая и легкая

итальянская музыка. Завораживающая звуковая красота, техническое совершенство, безупречная чистота стиля рождают ощущение простоты и ясности. Иллюзорная простота скрадывает сложность содержания. Музыкальное наследие композитора огромно и многопланово: им были написаны оперы, среди которых «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», мессы, Реквием, симфонии, произведения культовой музыки, серенады, концерты для фортепиано, скрипичные концерты, сонаты, арии и песни. Неизменным оставалось лишь неустанное стремление вперед, способность охватить творческим духом проблемы бытия, облечь их в гармоничную форму. Полярность его художественных замыслов и сложность видения жизни символизируют два произведения, идущие как бы рука об руку: любимое создание Моцарта - опера «Волшебная флейта» и заупокойная месса Реквием, с мыслями о которой Моцарт покинул сей мир.

«Волшебная флейта» была написана Моцартом на сюжет в духе популярных в то время народных феерий, полных экзотических чудес. В либретто фигурируют мудрец Зарастро, появляющийся в колеснице, запряженной львами, мстительная Царица ночи, феи, волшебные мальчики и дикари, испытания в египетской пирамиде и таинственные превращения. Вместе с тем в этот наивный сюжет Моцарт вложил глубокие морально-философские представления масонства - религиозно-этического движения, проповедующего идею нравственного усовершенствования человека, его духовного очищения и духовного братства - с одной стороны, и духовную власть над миром - с другой. Гуманистические идеалы масонства носили характер наивной утопии, что было в целом характерно для прогрессивных воззрений конца XVIII в. В трактовке Моцарта социальная утопия и фантастика совмещались с меткими жизненными наблюдениями, выразительными бытовыми штрихами, а фантастические персонажи обрели характеры реальных людей. Масонство Моцарта проявилось в «Волшебной флейте» и в идее разумности жизни, и в конкретных сюжетных подробностях, и в сценах испытания, словно происшедших от обрядовых традиций масонства. Опера удивительным образом соединила в себе мудрость философского взгляда на жизнь и исключительную простоту музыкального воплощения при отсутствии внешних эффектов, казалось бы, предполагаемых сюжетом. Музыка Моцарта не всегда принималась современниками, поскольку намного опережала свое время. Моцарт всегда был устремлен в будущее, как бы ни был «традиционен».

Исторически к венской школе относится и ***Людвиг Ван Бетховен*** (1770-1827), хотя его эстетические идеалы формировались в иное время и связаны с эпохой. Французской революции 1789 г, Бетховен развил в новых условиях художественные принципы Гайдна и Моцарта, что позволяет говорить о двух этапах в развитии искусства венских классиков. Бетховен был человеком бурного темперамента, он жил якобинскими идеями, был полон несокрушимого оптимизма и веры в конечную победу лучших сил человека, при этом часто впадая в крайности. Презирая аристократию за ее чванство и ненавидя тиранию, композитор одновременно посвящал свои произведения венским аристократам-меценатам и даже русскому царю. Бетховен - автор оперы «Фиделио», двух месс, девяти симфоний, нескольких увертюр, фортепианных концертов, квартетов, различных камерных произведений, сонат для фортепиано, в том числе «Патетической», «Лунной», «Аппассионаты». Сам Бетховен связывал содержание «Аппассионаты» с «Бурей» Шекспира, показывая могущество сил природы и державную волю человека, укрощающего и покоряющего стихию. Вместе с тем ни в каком другом музыкальном произведении трагизм борьбы и революционное сознание композитора, выступающего против всех сил угнетения, не нашли такого потрясающего выражения, как в «Аппассионате».

Самое заметное место, однако, в творчестве Бетховена занимают симфонические драмы, в основу которых были положены идеи опер Глюка, воплощающие конфликтное столкновение человека с судьбой. Словно отделившись от сценических ситуаций, сама музыка стала у Бетховена выразительницей идеи борьбы и победы. Таковы Третья - «Героическая», Пятая, Девятая симфонии.

«Героическая» симфония открыла новую эру в истории жанра- Впервые было создано музыкальное произведение, представляющее собой гениальное симфоническое воплощение образов революционной борьбы и победы. Бетховен намеревался посвятить ее Наполеону, который был для него в те годы идеалом народного вождя, под победоносными ударами которого рушились европейские монархии. Имя Бонапарта уже стояло на титульном листе партитуры только что законченной симфонии, когда дошла весть о коронации: «Этот - тоже заурядный человек! - с горечью воскликнул композитор. - Теперь он будет топтать ногами все человеческие права, следовать только своему честолюбию... и сделается тираном!» Третья симфония получила новое название - «Героическая». Среди всех классических симфоний, включая произведения самого Бетховена, «Героическая» выделяется своим гигантским объемом, многообразием тематических элементов, динамизмом. Бетховен называл «Героическую» симфонию своим любимым детищем.

АРХИТЕКТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Идеи просветителей, связанные с распространением знаний, пропагандой науки, освобождением от предрассудков, обожествлением природы, призывами к простоте и естественности, соответствовали эстетике классицизма. В области архитектуры и декоративно-прикладного искусства вновь возродились классические традиции и классические формы. В живописи стало модным все, связанное с жизнью и бытом древних римлян, тем более что в 1748 г. начались раскопки Помпеи, а тридцатилетием раньше были открыты под пеплом Везувия развалины города Геркуланума.

Отличительной особенностью архитектуры неоклассицизма XVIII в. во Франции стал отказ от античных классических норм. Уже не соотношение несущих (цоколя, колонн) и несомых (антаблемента, фронтона) частей - альфы и омеги античного классического здания являлось основой архитектурной композиции. Во главу угла теперь ставилась функциональная задача - создание большого внутреннего пространства, соответствующим образом декорируемого.

В архитектуре утвердился классический тип симметричной крестово-купольной базилики. По образцу собора св. Петра в Риме архитектор ***Жак Жерми Суффло*** (1713-1780) возвел в Париже *собор св. Женевьевы*, построенный на месте старинной церкви, где были захоронены останки легендарной покровительницы Парижа. С 1791 г. по ассоциации с римским обычаем церковь была превращена в усыпальницу великих людей Франции и получила название *Пантеон*. Здание представляет собой в плане греческий крест, в центре которого возвышается купол, опирающийся на четыре столба. Фасад воспроизводит древнеримский портик, украшенный фронтоном. Купол с фонарем покоится на высоком барабане, окруженном колоннадой, над которой расположен еще один, аттиковый пояс - вид барабана, созданный Ардуэном Мансаром для церкви Инвалидов. Именно этот вариант неоклассицизма надолго определил развитие церковной архитектуры не только во Франции, но и во всей Европе (собор св. Павла в Лондоне, Исаакиевский собор в Петербурге).



Собор св. Женевьевы (Пантеон).
Арх. *Ж. Ж. Суффло*. Париж

Другим типом зданий той эпохи стала церковь св. Магдалины, строительство которой началось в 1764 г. Несмотря на христианские мотивы обильного декорума, сооружение напоминает больше языческий храм, являясь воплощением античной простоты и целесообразности.

Выдающимся архитектором и декоратором французского неоклассицизма был ***Жак Анж Габриэль*** (1698-1782). Один из его шедевров - знаменитый *Малый Трианон* загородный дворец, построенный в Версале по заказу Людовика XV. Малый Трианон на десятилетия определил тип паркового дворца-павильона. Характерным для «стиля Габриэль» было изящное сочетание прямых и округлых линий в оформлении интерьера и в мебели. Этот стиль еще не порывал с рококо, а лишь вводил его формы в более спокойное, рациональное русло.



Малый Трианон. Арх. Ж. А. Габриэль. Версаль



Площадь Согласия. Арх. *Ж. А. Габриэль*. Париж

На смену асимметрии и усложненности рококо в декоре все шире использовались античные мотивы: факелы, колчаны со стрелами, рога изобилия, грифоны, сфинксы. У кресел стали делать круглые спинки и ножки в виде звериных лап. Господствовавшими цветами оставались все пастельные тона с преобладанием белого и золотого.

То же сочетание просторных плоскостей и округлых форм было положено в основу проекта знаменитой *площади Согласия в Париже*. И по масштабу, и по замыслу эта площадь явилась гениальным творением, перешагнувшим свое время, и даже столетия спустя она органично вписывается в непрерывно меняющийся план Парижа. С обеих сторон площади Габриэль оставил зеленые массивы Елисейских полей и парка Тюильри, ничем не заслонив мягкие естественные линии ландшафта. Третья сторона нашла природную границу в набережной Сены. И лишь на четвертой архитектор поместил здания, но не замкнутой стеной, а двумя корпусами, в просвете между которыми открывается вид в глубину на церковь св. Магдалины, созвучную боковым ризалитам корпусов. Так родилась площадь нового типа, со всех сторон наполненная движением: в нее вливаются улицы, парковые аллеи, мост, переброшенный через Сену, и сама Сена. Совсем небольшая по своим размерам, она кажется огромной из-за широкой раскрытости пространства и из-за глубины панорам, открывающихся с нее и включающих в ее ансамбль даже отдаленные здания.

Под влиянием нравоучительства французских просветителей и примитивизма их эстетических оценок классицистические тенденции постепенно выродились в сентиментализм.

Сентиментализм являлся крупнейшим в художественной культуре течением, связанным с просветительскими идеалами о доброте, присущей каждому человеку от природы. Слова «добродетельный» и «чувствительный» стали в эти годы самыми лестными эпитетами. Любые проявления какого-либо переживания - сострадания, горя, восторга, любви - принимали самые причудливые формы. Знатные Дамы украшали свои прически портретами подруг или медальонами с видами Церквей, где похоронены их родители; в театральных залах стало обычаем задыхаться от рыданий или терять сознание.

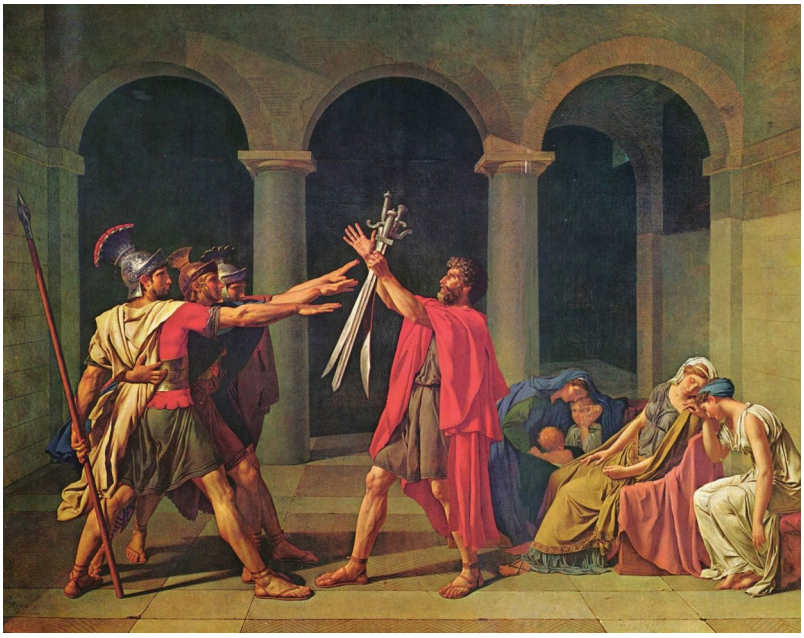
В живописи идеалы сентиментализма наиболее полно выразил ***Жан Батист Грёз*** (1725-1805). Его картины отличаются морализаторством, назидательностью, граничащей с пошлостью, а кроме того, слащавостью в изображении молоденьких, соблазнительных, но обязательно бедных и несчастных девушек, нищих детей, обездоленных стариков (см. цв. вкл.). Как отмечали многие, «его простота была наигранной, а нравственность часто оказывалась двусмысленной». Успех художника именно в силу этих качеств был огромен, особенно в том, что касалось его бытовых картин с пропагандой банальных житейских истин. «Паралитик, за которым ухаживают его дети, или Плоды хорошего воспитания», «Балованное дитя, или Плоды дурного воспитания», «Наказанный сын», «Разбитые яйца» и другие картины Грёза вызывали фурор; перед ними собирались благоговейные толпы, люди плакали. Резонер заглушал в Грёзе художника, ему так важно было быть рупором добродетели, что он писал пространные письма с подробными комментариями и объяснениями сюжетов и каждой детали своих картин.

Такая всепроникающая литературность, когда картины стали пересказывать, как роман, была отличительной чертой живописи эпохи Просвещения, девизом которой была фраза: «Живопись и поэзия - сестры».

Сентиментализм не требовал особого стилистического оформления, поскольку обращен был к личному и утверждал самоценность внутреннего мира человека, его интимные переживания.

Только ***Жак Луи Давид*** (1748-1825) сумел соединить классические образы и формы с идеями и ценностями, ставшими доминирующими во французском обществе. И это гениальное соединение дало искусству и всей культуре новый стиль -революционный классицизм.

К концу XVIII в. французская буржуазия превратилась в могучую силу, способную оказывать решающее влияние практически на все стороны общественной жизни. В области культуры она также выработала собственный вкус и эстетические



***Ж.Л. Давид*. Клятва Горациев. Лувр. Парцж**

нормы, противопоставляя скромные добродетели, полезные для нации, легкомыслию паразитической и расточительной аристократии. Новые ценности - чувство ответственности, готовность выполнить гражданский долг, способность на искренние и верные чувства, скромность - были созвучны духу римской античности.

Давид первым воскресил трагически суровую республиканскую античность, полную политических бурь. Появление «Клятвы Горациев», живописного шедевра французского неоклассицизма, возвещало начало новой, романтической эпохи. Неслучайно Давид в основу сюжета положил древнее предание, рассказанное римским историком Титом Ливнем и воспроизведенное в трагедии П. Корнеля.



***Ж.Л. Давид*. Спальня императрицы Жозефины. Мальмезон**

В искусство, таким образом, пришел новый герой – римский республиканец, для которого гражданский долг превыше всего и который во имя исполнения его готов принести в жертву и себя, и своих близких. Воплощенный Давидом в Горациях идеал политического деятеля и борца стал художественной религией эпохи. И он как нельзя лучше соответствовал представлениям и настроениям того поколения, которому предстояло совершить революцию.

Художественная манера Давида отличается удивительной точностью рисунка, «чеканностью» формы, В то же время его живописи присущи богатые, тончайшие цветовые нюансы,

Давид, один из вдохновителей Великой французской революции, ее активный участник, пережил затем тяжелый идейный кризис и стал первым живописцем Империи и придворным художником Наполеона Бонапарта, прославляя его так же, как до того - героев Римской республики, создав для него стиль «ампир» (от фр. empire - империя). За основу «стиля империи» были взяты формы искусства Древнего Рима, поскольку Наполеон стремился к блеску и славе римских императоров. Пышность, великолепие и театральность отличают этот «величественный стиль римлян». К примеру, спальня императрицы Жозефины во дворце Мальмезон представляла собой некое подобие походного шатра римских императоров; стало модным украшать любые предметы античными и египетскими орнаментами.

Выдающийся художник, Давид был, пожалуй, единственным живописцем, роль Которого так велика в создании не только стиля в искусстве, но и стиля жизни Целой исторической эпохи. Давид диктовал моду в одежде, прическе, манере поведения. Но при этом он был величайшим эклектиком в силу того, что всю жизнь

приспосабливал классицистические формы для выражения самых разных, быстро меняющихся актуальных идей. Его огромные полотна, истинно классические по духу, реалистичны по композиции и трактовке сюжета, романтичны по настроению и ампирны по художественным амбициям,

XVIII век с точки зрения истории искусства был «коротким» веком, отделенным от предыдущего несколькими бесплодными десятилетиями. Его «сердцевина», наиболее значительная часть - была создана во Франции в годы между смертью Людовика XIV - короля-солнца и первыми признаками приближающейся революции, т.е. в промежутке между двумя жесткими государственными системами.

Контрольные вопросы и задания

1. Вспомните новые черты в искусстве начала XVIII в., в том числе в живописи.
2. Объясните, почему живопись Ф. Буше считают синонимом рококо.
3. Охарактеризуйте основные направления в литературе эпохи Просвещения.
4. Расскажите о жанрах просветительского классицизма Вольтера.
5. В чем заключается просветительский реализм Д. Дидро и П. Бомарше?
6. Объясните на примере, почему творчество Ж. Ж. Руссо называется сентиментализмом в литературе.
7. Расскажите о «веймарском классицизме» Гёте и Шиллера.
8. Расскажите о творчестве композиторов - венских классиков.
9. Расскажите об отражении просветительских идей в архитектуре и живописи Франции.

ЕВРОПЕЙСКАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XVIII - НАЧАЛА XX ВЕКА

РОМАНТИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Рубеж XVIII и XIX столетий характеризуется новым направлением в духов-, ной культуре -романтизмом, возникшим на почве разлада идеала и действительности. Решающую роль в его зарождении сыграли эпоха Просвещения и Французская революция. Идеи «свободы, равенства, братства» оказались утопической мечтой, а эпоха революции и десятилетняя наполеоновская эпопея закончились мрачной реакцией. Все это породило настроения разочарования жизнью, пессимизма, новую модную «болезнь» - «мировую скорбь» и нового героя, бунтующего, не находящего себе места, обуреваемого глухой тоской, которая гонит его из края в край, из страны в страну, часто в поисках смерти.

Властителем дум в эпоху мрачной реакции стал английский поэт ***Джордж Гордон Байрон*** (1788-1824), сумевший выразить этот надрыв. Его герой Чайльд-Гарольд - мыслитель, снедаемый тоской. Он всегда мрачен, погружен в себя, всюду он видит насилие, обман, коварство, жестокость. И когда находит наконец желанную смерть, уходит из жизни спокойно, без малейшей тени сожаления, потому что «жизнь такова, что она и вздоха не стоит».

Итак, содержанием нового романтического искусства стал бунт романтического героя против обывательщины. Этот бунт, увы, бессилен. Неприятие «вульгарной» действительности - серой, будничной - вынуждает композитора, художника или романтического героя бежать в сферу вымысла, поэтической фантазии.

О, пусть я кровью изойду,
Но дайте мне простор скорей.
Мне страшно задыхаться здесь,
В проклятом мире торгашей...
Нет, лучше мерзостный порок,
Разбой, насилие, грабеж,
Чем счетоводная мораль
И добродетель сытых рож.
Эй, тучка, унеси меня,
Возьми с собой в далекий путь,
В Лапландию, иль в Африку,
Иль хоть в Штеттин - куда-нибудь! -

писал Г.Гейне о трагедии мыслящего современника.

«Бегство» совершалось в историческое прошлое, в сферу чистого вымысла или в экзотические страны, не тронутые цивилизацией. Эти различные пути определили и основные темы романтического искусства: историческую, фантастическую и экзотическую.

Большой капиталистический город был чужд восприятию романтиков, поэтому они обращались к прошлому, ко не к античности, которая использовалась, классиками, а к Средневековью. Романтика Средневековья воспевалась в романах англичанина В. Скотта и французов Шатобриана и Виктора Гюго, в стихах английских поэтов «озерной школы» Вордсворта и Кольриджа, в произведениях немецко-

го поэта и философа Новалиса. Основой либретто почти любой Романтической оперы был средневековый эпос: «Волшебный стрелок» Вебера, «Роберт-дьявол» Мейербера, «Летучий голландец» и «Кольцо Нибелунгов» Вагнера, «Фингалова пещера» и «Сон в летнюю ночь» Мендельсона.

Воображение романтиков будоражила таинственность старинных замков, готических соборов, руин, рыцарей, одетых в стальные доспехи. Вместе с романтикой Средневековья воскресла и средневековая фантастика. Это была эпоха, когда верили, что по развалинам замков бродят призраки, по ночам из могил появляются упыри, вурдалаки и вампиры, что по морям носится призрачный корабль с багровыми парусами, нигде не находящий себе пристанища.

Любовь к таинственному, неизведанному и ужасному обусловила появление знаменитых «черных», или «готических», романов, долгое время остававшихся очень популярными. В 1764 г, вышел первый английский «готический» роман ужасов «Замок Отранто», написанный Горацием Уолполом, за ним - «Нисхождение Одина», полный всяких загробных ужасов, «Поэмы Оссиана» - стилизация под шотландский эпос. Полвека спустя в Германии Гофман написал роман «Эликсир дьявола», и все в этом романе, начиная от демонического героя - преступного монаха Медарда, до внешнего реквизита - монастырей, таинственных замков, привидений, казней, убийств - роднило его с английскими образцами.

Музыкальным произведением, в котором, как в фокусе, отразились черты романтического идеала, стала опера ***Рихарда Вагнера*** (1813-1883) «Летучий голландец». Источником сюжета послужила распространенная среди моряков легенда о корабле-призраке, возникшая в эпоху великих географических открытий.

По преданию, Летучий голландец - это призрачный корабль, который никогда не может достичь гавани и с незапамятных времен без надежды, без цели носится по бурному морю. Если он встречается с другим судном, то моряки из таинственного экипажа подъезжают к нему на лодке и покорнейше просят захватить с собой пакет с письмами, адресованными людям, которых уже нет на свете. Письма следует накрепко прибить к мачте, иначе с кораблем приключится несчастье. Этот страшный корабль-призрак носит имя своего капитана-голландца» который некогда в страшную бурю поклялся дьяволом обогнуть мыс, хотя бы ему пришлось носиться под парусами до Страшного суда. Дьявол поймал его на слове, и голландец вынужден скитаться по морям до Второго пришествия, если только его не освободит от заклятия женская верность.

В общих чертах сюжет оперы Вагнера сводится к тому, что корабль норвежского моряка Даланда, заброшенный бурей в пустынную бухту у скалитых берегов, встречается с таинственным кораблем под кроваво-красными парусами, капитан которого просит приюта, обещая в награду несметные богатства. Даланд не прочь выдать за него свою дочь Сенту. Она в это время дома рассматривает старинный портрет незнакомого моряка с бледным печальным лицом и рассказывает подругам легенду о Скитальце, плавающем на таинственном корабле по морям и каждые семь лет выходящем на берег в поисках верной и чистой любви, которая снимет с него заклятие. Охваченная восторженным порывом, Сента клянется сделать это. Тут на пороге появляются Даланд и капитан, в котором пораженная Сента узнает моряка с портрета и клянется ему в верности. Влюбленный в Сенту Эрик, узнав о помолвке, настойчиво убеждает ее не связывать свою судьбу с незнакомцем, напоминая о прежних признаниях во взаимной любви. Это повергает Скитальца в отчаяние, он открывает свою тайну и спешит на корабль, чтобы вновь пуститься в вечное плавание. Но Сента тверда в решении спасти любимого. Она бросается со скалы в море, искупая своей смертью грех Голландца. Призрачный корабль тонет, и души влюбленных соединяются в ином мире.

Таинственная обстановка, ревущие волны, угрюмые скалы, блеск молний, призрачный корабль под кроваво-красными парусами, загадочный портрет, трагический образ Скитальца в черном плаще, роковое стечение обстоятельств - все это идеально соответствовало романтическому идеалу. Но тот, кого принимали за

мираж, оказывался глубоко страдающим человеком, ибо если отвлечься от нагромождения романтической атрибутики, Летучий голландец был одним из вариантов «молодого человека XIX столетия», одержимого «мировой скорбью», гонимого тоской и неприятием действительности.

Характерное для эстетики романтизма смешение поэзии и реальности, «сна и бодрствования» породило качества, общие для романтической архитектуры, живописи и декоративного искусства: игру величин, обман зрения, неясность ориентации. Архитектурные формы представляли собой невероятно увеличенные элементы декора, и напротив - для украшения интерьеров, мебели, реликвариев был распространен характерный прием использования форм архитектуры, В архитектуре возник неоготический стиль, первым образцом которого явился знаменитый замок Стробери-хилл, спроектированный самим-писателем Г. Уолполом. В этом первом псевдоготическом сооружении камин был сделан в виде средневековой гробницы, столовая скопирована с монастырской трапезной, двери имели форму церковных порталов, потолки оформлены как готическая розетка. Неоготика являлась своеобразной художественной игрой, она создавала особую атмосферу для интеллектуального, мечтательного, мистически настроенного и тонко чувствующего дух Средневековья человека. Для романтиков важно было видеть себя и свои образы, а нереальную действительность.

Вторым способом ухода от действительности являлся чистый вымысел, создание фантастических образов, духовных видений. Непревзойденным мастером тут стал немецкий писатель, композитор, художник ***Эрнст Теодор Амадей Гофман*** (1776-1822). Герои Гофмана, простые люди, находятся «на пороге как бы двойного бытия», разрываясь между своими «ничтожными» делами и великими иллюзиями, разлад между их мечтой и действительностью очевиден. Фантастическое у Гофмана - безумие самой действительности, где люди, обыденные вещи существуют как бы в двух измерениях, плавно и беспрерывно перетекая из мира повседневности в мир фантастических образов и обратно. Действие всех произведений Гофмана - «Золотого горшка», «Щелкунчика», «Крошки Цахеса по прозванию Циннобер» происходит в немецких городках, и герои его заурядные немцы, но события случаются с ними самые необыкновенные.

Герой «Золотого горшка», студент Ансельм, одна из самых характерных фигур в длинном ряду романтических героев; ом бедняк и великий неудачник, один из тех людей, которых принято называть «двадцать два несчастья». Он лихорадочно мечется между враждебной ему действительностью и миром фантастических видений, куда то и дело уводит его воображение: то обычный дверной молоток превращается в отвратительное лицо торговки яблоками, а шнурок звонка в призрачную змею; то архивариус Линдгорст в широком плаще преображается в исполинского филина, расправившего крылья для полета; то прелестная голубоглазая Серпентина становится игривой золотистой змейкой, змейка же оказывается девушкой.

Смысл всех этих превращений неслучаен, он - в освобождении героя от бремени повседневности и слиянии с гармоническим миром красоты и природы.

Фантастическая тема - гофманианство - была связана с личностью не только Гофмана, но и немецкого композитора ***Роберта Шумана*** (1810-1856), сумевшего музыкальными средствами передать волшебный мир грёз и мистических видений. Одно из своих самых значительных произведений Шуман связал с образом гофмайского капельмейстера Крейслера. Но в отличие от литературного прототипа герой Шумана не столько «приподнимается» над действительностью, сколько поэтизирует ее, увидев под будничной оболочкой множество красочных оттенков. Тема бунтарства и ухода получила у него своеобразную лирико-психологическую

трактовку, представляющую собой «исповедь сына века», в которой композитор показал богатый внутренний мир художника как отражение сложных явлений реальной жизни.

Третий способ ухода романтического героя от действительности состоял в его бегстве из современного города в какие-либо экзотические страны, не тронутые цивилизацией. Байрон воспевал идеальную жизнь примитивных первобытных людей. Герой *Шатобриана* удалялся в безбрежные просторы американских прерий и там находил забвение. *П. Мериме*, французский писатель, создал образ романтической Испании с ее убийственными страстями, пунцовыми розами, веерами, кастаньетами, кинжалами и сверкающими глазами испанки.

В романтически возвышенном мире жили и обуреваемые сильными страстями герои опер *Дж. Верди*, который находил сюжеты для своих произведений то в Древнем Египте («Аида»), то в феодальных Испании и Италии («Дон Карлос», «Риголетто»), то в современном ему Париже («Травиата»).

Этот путь романтиков впервые привел к систематическому изучению фольклора, правда, под специфическим углом зрения - как возврат к прошлому. Композиторы *Шопен, Лист, Брамс* ввели в обиход европейской музыки польские, венгерские народные мелодии. Лист в фортепианных произведениях и Бизе в «Кармен» использовали испанский фольклор, особенно стиль «фламенко». Скажем, действие «Дон Жуана» и «Свадьбы Фигаро» Моцарта или «Фиделио» Бетховена также происходило в Испании, но в партитуре этих опер не встречается ни одной по-настоящему испанской темы или ритма болеро, хоты, фанданго.

Былины, баллады, легенды, народные песни легли в основу искусства романтизма. Эту глубинную связь романтического музыкального и изобразительного искусства с литературой особо следует подчеркнуть. Властителями дум вновь стали Данте, Шекспир, Сервантес. Шуман создавал свои вокально-драматические произведения непосредственно на поэтический текст, и невозможно понять его музыки, не зная того круга музыкальных образов, которые продиктовали ему «Крейслериану» и «Карнавал»; французский композитор Гектор Берлиоз переводил на язык симфонической музыки трагедии Шекспира, «Фауста» Гёте, поэмы Байрона, введя в музыкальный обиход байроновского героя Чайльд-Гарольда. Лист написал сонату «После чтения Данте», вдохновленный образами «Божественной комедии», симфонические поэмы «Мазепа» и «Гамлет», опираясь на литературные тексты Гюго и Шекспира. Но источником вдохновения для Листа наряду с литературным материалом являлись также живопись и скульптура. Он передавал музыкальными средствами свои впечатления от «Божественной комедии» Данте, от картины Рафаэля «Обручение», от статуй Микеланджело Джулиано и Лоренцо Медичи. На литературу нередко опирались в своем творчестве и художники, особенно английские. Так, почти к каждому английскому пейзажу можно подобрать цитату из «Времен года» Дж. Томсона. Литературная первооснова была определяющей и в творчестве художников-прерафаэлитов; практически все их картины представляли собой иллюстрации легенд, баллад, сказок.

Общим для романтического мироощущения и в литературе, и в музыке, и в живописи было отображение спокойной, величественной природы как контрастного фона для мятущегося героя. Например, в симфонии Г. Берлиоза «Гарольд в Италии» образ героя представлен среди ликующей, озаренной лучами солнца роскошной природы, но она лишь подчеркивает опустошенность его души. Поэтому романтическое искусство предпочитало либо ночной пейзаж - кладбища безбрежная унылая гладь моря, седые туманы, дикие отроги скал, либо пейзаж, говорящий о былом величии, - развалины старого замка, одинокая часовенка.

Эстетизация всего грустного и печального, ушедшего безвозвратно, обусловила появление моды на романтические сады с руинами, водопады с стоящими поблизости развалинами старинных зданий. Такие пейзажные парки зародились в Англии, где наиболее ярко проявились все основные черты романтического искусства и где истоки романтизма коренились в горестном разочаровании итогами промышленной революции (60-70-е гг. XVIII в.) с ее господством «чистогана», невыносимого для всякого подлинного творчества. В романтических парках XVIII в. специально воссозданные искусственные развалины, павильоны-руины зримо выражали идею течения времени.

Наиболее значительным вкладом английского романтизма в мировое искусство явилась пейзажная живопись, родоначальником которой считается ***Томас Гейнсборо*** (1727-1788). Будучи придворным портретистом Георга III, наперекор установленным канонам, он стал совмещать в одной композиции портрет и пейзаж. Его необычная для того времени живописная техника мелких раздельных мазков разного цвета, составлявших красочный ковер, холодный серебристо-жемчужный колорит, передача световоздушной среды и глубокое, почти мистическое пространство положили начало оригинальному английскому стилю *пикчуреск* (от лат. *pictus* - разноцветный, живописный).

Романтические традиции английской пейзажной живописи были развиты ***Джоном Констеблом*** (1776-1837), которого называли «естественным живописцем», до того его живопись пронизана светом и воздухом. Констебл писал этюды с натуры, предвосхитив тем самым работу на пленэре французских импрессионистов. Несмотря на то что сама схема пейзажной композиции по традиции была заимствована у классиков: темные кулисы деревьев на первом плане и прорыв в глубине посередине, Констебл отказался от отвлеченного рассеянного света в классическом пейзаже и видел реалистическое освещение из единого источника света в небе. Это преобразило пейзаж, наполнив его жизнью, переливами красок, бликами солнца, колеблющимся воздухом. Констебл, воплощая в своих полотнах романтическую концепцию «шероховатости как основы прекрасного», в противовес регулярности и геометризму классики, писал: «Обратите лужайку в пересеченную местность, посадите суровые дубы вместо цветущих кустарников, сделайте края дорожки неровными, придайте им безыскусственность тропинок, проложите в колеях следы колес и расположите несколько камней и хвороста; одним словом, вместо «приглаженности» сделайте все шероховатым; и вы сделаете все тем самым живописным. Всеми остальными чертами красоты пейзаж уже обладает». Сообразуясь с этими принципами, написан один из самых замечательных пейзажей в мировой живописи - «Телега для сена».

На картине запечатлен обыденный эпизод из жизни английской деревни; в поле крестьяне собирают в скирды сено и грузят его на телеги, одна из которых, уже пустая, направляется через брод к косарям.

Множество мелких и на первый взгляд незначительных деталей придают изображению жизненность и особую прелесть: собака, направляющаяся по берегу к телеге; прачка, полощущая белье в речной заводи; рыболов, притаившийся с удочкой в камышах; куст цветущей бузины, разросшейся у дома; плавно уплывающие за горизонт облака. Разнообразные оттенки зеленого цвета, серо-коричневые тона, густые белые блики, красные мазки - вся эта красочная палитра, преображенная светом с неба, насыщает картину выразительным движением и создает эффект присутствия в пейзаже,

Наряду с Т. Гейнсборо и Дж. Констеблом певцом английского романтического пейзажа является ***Уильям Тернер*** (1775-1851). Он первый из английских

художников проделал путь от изображения природы как второстепенного объекта до понимания природы как главного, самодовлеющего образа в искусстве. Он писал ливень, пургу, пар, бурю, метель, пожар, фейерверк, туман, которые в сущности были разработкой одной темы - игры опаловых прозрачных красок, хотя в картине всегда содержался какой-либо намек на реальность - лодка, гора, замок.

Тернер многократно повторял различные комбинации красок, опираясь на теорию цветов Гёте, который считал, что «плюсовые цвета» - красный, желтый и зеленый - порождают ощущение радости, теплоты, счастья, а «минусовые» - синий, сизо-зеленый, пурпурный - беспокойства, страха, тревоги. Он даже написал под общим названием «Свет и цвет- теория Гёте» две парные картины: «минусовую»- «Вечер потопа» и «плюсовую» - «Утро после потопа»,

В смелых по колориту и наполненных светом и воздухом пейзажах Тернера очевидно пристрастие художника к необычной и красочной фантасмагории и передаче движения. Причем даже самые невероятные полотна, такие как «Дождь, пар и скорость», к примеру, всегда основывались на личном впечатлении.

Об истории создания этой картины осталось свидетельство некоей миссис Симон, ехавшей в купе с пожилым благообразным джентльменом, который вдруг попросил разрешения открыть окно и высунув голову под неистовый дождь держал ее так около десяти минут. Когда он втянул голову назад, с нее ручьями стекала вода, а он сел и блаженно прикрыл, глаза. Молодая леди из любопытства тоже высунула голову, совершенно промокла, но получила незабываемые впечатления. В следующем году на выставке в Академии она увидела «Дождь, пар и скорость» и услышала за спиной чье-то кислое замечание: «Очень похоже на Тернера, не правда ли? Никто никогда не видел такого смешения нелепостей». И она ответила: «Я видела».



***У. Тернер*, Дождь, пар и скорость. Национальная галерея. Лондон**

Наблюдения Тернера были исключительно точны, но он всегда стремился передать в первую очередь не форму предмета, а движение, поймать ощущение времени как основы постоянно меняющегося облика мира.

Тернер первым из английских художников стал писать свои впечатления и открыл принцип живописи тремя основными цветами: красным, синим и желтым, на много лет опередив искания французских импрессионистов. «Разве вы еще не знаете, что вам следует писать свои впечатления?» - сказал Тернер одному художнику за много лет до зарождения импрессионизма. Но он не просто являлся предшественником этого направления живописи, он был родоначальником его как бы параллельной линии. Тернер передавал не столько поверхность освещенных предметов, сколько сам блеск и сияние света, за что и получил ругательное прозвище Белый художник. В характерной для романтического мироощущения манере Тернер снабжал свои картины длинными стихотворными цитатами.

Романтизм как стиль в искусстве представляет собой явление сложное и неоднородное. В каждой национальной культуре, в зависимости от общественно-политического развития страны, ее художественных традиций, психологического склада народа, он имел свои особенности.

Для романтической живописи во Франции характерным был показ переломных моментов истории, наивысшего накала душевных сил, стихии сильных страстей, что и определило его оценку как *революционного романтизма*. Признанным его главой стал ***Эжен Делакруа*** (1798-1863), в картинах которого отражены острые драматические ситуации, трагический исход которых очевиден. Таковы «Резня на Хиосе» и «Взятие крестоносцами Константинополя», где с ужасающей достоверностью показано бессмысленное, жестокое кровопролитие.

В картине «Свобода, ведущая народ» Делакруа отразил пафос борьбы, воплотив освободительные идеи времени в аллегорической фигуре Свободы и собирательных образах романтических героев: молодая прекрасная женщина с трехцветным республиканским знаменем символизирует Свободу; рядом с ней студент и уличный мальчишка, в образах которых Делакруа воплотил силу и энергию революционного народа, борющегося за свои права. Но, пожалуй, самой характерной для романтизма является картина «Смерть Сарданапала», где воедино собраны все важные составляющие романтического искусства: восточный колорит, драматическая фабула, одиночество героя перед лицом неминуемой гибели.

В грандиозных композициях, полных динамики, патетики, Делакруа, которого современники называли поэтом в живописи, передавал накал страстей, подчас разрушая форму и строгий рисунок. Неслучайно французский поэт-символист Шарль Бодлер сравнивал его красочную живопись с «красочной» музыкой немецкого композитора-романтика Карла Марии Вебера.

В Германии и Австрии романтическая тоска по утраченному идеалу целостной личности воплотилась в элегических религиозно-патриархальных композициях, стилизованных под живопись художников раннего итальянского и немецкого Возрождения. Важнейшей составной частью немецкого романтизма начала XIX в. явилось творчество назарейцев[1], группы немецких и австрийских художников (*И. Овербек, П. фон Корнелиус, В. Шадов*), поставивших целью создать подлинно христианское благочестивое искусство. При этом анатомически правильный рисунок, условный колорит, статичность композиции и связь с литературным

[1] Художники жили монастырской общиной в кельях заброшенного монастыря Сан Исидоро в Риме, носили длинные волосы на пробор, и по ассоциации с образом Иисуса Назаретянина были прозваны назарейцами.

источником делали их творчество «искусственным». Деятельность назарейцев предвосхитила художественные поиски английских *прерафаэлитов*, в творчестве которых преобладает вымысел и мистическое озарение.

Движение *прерафаэлитов* возникло в 1848 г., объединив английских живописцев, ориентированных на эстетический идеал периода поздней готики и искусства Возрождения до Рафаэля (отсюда и название).

Художники-прерафаэлиты пытались возродить чистоту религиозно-эстетического мышления, присущую мастерам Средневековья и кватроченто. Они выписывали на своих картинах травинки, насекомых, капли росы, цветы, листья на деревьях - все, что опускалось в классицизме. Стремление к естественности, с одной стороны, и ориентация на Средневековье - с другой, реализовывались ими через «пересказ» средствами живописи легенд и историй из далекого прошлого. Однако им было важно любой романтический или религиозный сюжет показать так, точно в нем действуют реальные люди. И получалось, что легенду они писали с натуры. В начальный период творчества прерафаэлитов самое важное для них было передать на картине многозначительные взгляды, сдержанные позы героев, выражение каждого лица. Их картины удачно соединяли внешнюю детальность и внутреннюю интенсивность чувств.

Самой яркой личностью среди прерафаэлитов был ***Данте Габриэль Россетти*** (1828-1882). Современные сюжеты казались Россетти неизбежно связанными с викторианским лицемерием, прозой, скукой и ханжеством. Гораздо больший интерес вызывала у него Италия времен Данте и Беатриче и средневековые легенды, особенно сказания, связанные со св. Георгием. Одну из самых очаровательных его акварелей «Брак св. Георгия и принцессы Сабры» сравнивали с «золотым смутным сновидением: золотые доспехи и золотая любовь...»

То же самое можно сказать о небольших акварельных композициях «Дантов ангел», «Первое известие о смерти Беатриче», «Паоло и Франческа да Римини».

Картина «Паоло и Франческа да Римини» разделена на три эпизода, каждый из которых представляет собой почти точное воспроизведение терцин из «Божественной комедии» Данте.

В центре Россетти изобразил Данте и Вергилия, спустившихся во второй круг ада, охраняемый царем Крита Миносом, превращенным в беса:

«О ты, пришедший в бедственный приют, -
Вскричал Минос, меня окинув взглядом
И прерывая свой жестокий труд, -
Зачем ты здесь и кто с тобою рядом?
Не обольщайся, что легко войти!»
И вождь в ответ: «Тому, кто сходит Адом,
Не преграждай сужденного пути.
Того хотят - там, где исполнить властны
То, что хотят. И речи прекрати».

Справа - неразлучные тени, «которых вместе вьет и так легко уносит буря эта», Франческа да Римини и Паоло Малатеста, приблизившись к путникам, рассказывают свою историю:

Любовь сжигает нежные сердца,
И он пленился телом несравнимым,
Погубленным так страшно в час конца.
Любовь, любить велящая любимым,
Меня к нему так властно привлекла,
Что этот плен ты видишь нерушимым.



***Д. Россетти*. Паоло и Франческа да Римини. Галерея Тент. Лондон**

Слева изображены Франческа и Паоло, склонившиеся над романом о рыцаре Круглого Стола Ланселоте и о его любви к королеве Гвиневре:

«В досужий час читали мы однажды
О Ланселоте сладостный рассказ;
Одни мы были, был беспечен каждый,
Над книгой взоры встретились не раз,
И мы бледнели с тайным содроганьем;
Ко дальше повесть победила нас.
Чуть мы прочли о том, как он лобзаньем
Прильнул к улыбке дорогого рта,
Тот, с кем навек я скована терзаньем,
Поцеловал, дрожа мои уста.
И книга стала нашим Галеотом!
Никто из нас не дочитал листа».

Эта картина предвещала позднюю манеру Россетти, когда он стал ограничиваться изображением одной женской фигуры, обычно погруженной в мучительно-тяжкое созерцание или раздумье. Таких картин несколько, и все они в какой-то мере отражают внутренний духовный мир художника и тот идеал женской красоты, который Россетти посчастливилось встретить в жизни.

Как романтик Россетти создавал картины на литературные произведения, а к живописным полотнам сочинял стихи. И ему удавалось одинаково интересно выразить душевное переживание, неясное состояние сознания и в лирических, и в пластических образах. Таковы, например, его символическая поэма «Небесная подруга» и картина на тот же сюжет

Для романтизма Россетти было характерно смешение поэзии и реальности, «сна и бодрствования», и нельзя сказать точно, искусство ли отражало действительность или реальный мир подгонялся под воображаемый, более значительный и психологически насыщенный для Россетти,

Женские образы так называемого россеттиевского типа с решительно выдвинутым вперед подбородком, разительно отличавшиеся от слащавых и скромных Викторианских барышень, многократно воспроизводились эпигонами Россетти.

Вторым значительным художником братства прерафаэлитов был ***Джон Эверетт Миллес*** (1829-1896), первая картина которого написана на сюжет, засмст-

вованный из поэмы Джона Китса о злодеях-братьях, убивших бедного возлюбленного их сестры Изабеллы:

Прекрасная, младая Изабелла!
Лоренцо, восхищенный пилигрим!
Она душою нежною робела,
За общей трапезой встречаясь с ним,
И юноша тянулся к ней несмело,
Ее блаженной близостью томим, -
И по ночам вздыхал и плакал каждый,
Обуреваемый любовной жаждой...

На картине Миллес изобразил все семейство, собравшееся за обеденным столом. Справа сидит, скромно потупившись, Изабелла, а Лоренцо предлагает ей какое-то блюдо. Она нежно гладит любимую левретку, которую сидящий напротив брат пинает ногой. Второй брат любуется благородным цветом красного вина в своем бокале. Остальные заняты едой и ни на что не обращают внимания (см. цв. вкл.).

Солнечный свет заливает всю картину, ложась на золотистый штоф задней стены, покрытый крупным, типично тосканским узором, на желтый пол, на белую скатерть. В картине нет еще неприятной пестроты и жесткой локальности красок, что стало характерной особенностью живописи поздних прерафаэлитов.

Живопись прерафаэлитов представляла собой в значительной мере смесь натурализма со стилизацией декоративного свойства. Образы, соединявшие «античную» простоту с сентиментальной «христианской кротостью», грешили отсутствием подлинно художественной ценности, несмотря на их внешнюю привлекательность.

Дилетантизм прерафаэлитов как художников проявился в слабости рисунка, ошибках в пропорциях фигур, сумбурности композиции, в неумении связать все ее элементы в единое целое. Но все это искупалось искренностью романтическогочувства и той ролью, которую они сыграли в противостоянии вкусам викторианской эпохи, академическому искусству. Исторически важной оказалась деятельность прерафаэлитов, провозгласивших возврат к «золотому веку» ручного ремесленного труда и возрождение художественных ремесел в фирме У. Моррис. Они и подготовили новый взлет романтизма в искусстве последнего большого стиля - модерна.

***

Общие для мировоззрения романтиков культ сильных страстей и порывов, интерес к фольклору, тяга к прошлому, к дальним странам, чуждым буржуазной цивилизации, по-разному преломлялись в художественной культуре различных национальных школ. Проявление романтизма в литературе, музыке, изобразительном искусстве также существенно различалось. В то же время в развитии разных искусств XIX в. существует множество важнейших точек соприкосновения. Трагический конфликт между героем и окружающей средой стал господствующей темой и в литературе, и в музыке, и в живописи. Мотив одиночества пронизывает 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.

Художник-романтик в своем творчестве подчеркивал прежде всего автобиографические моменты. Каждая страница романтической музыки является симфонической исповедью, вокально-песенным или фортепианным дневником. Неудачный роман Берлиоза с ирландской актрисой Гарриет Смитсон породил «Фантастическую симфонию», трагически оборвавшаяся любовь Вагнера вызвала к жизни «Тристана и Изольду».

Общей тенденцией романтического искусства стал повышенный интерес к отечественной культуре, вызванный обостренным национальным самосознанием в связи с национально-освободительными войнами против Наполеона. В литературных и музыкальных образах Скотта, Гюго, Дюма, Мейербера, Вагнера, в живописи Россетти и других художников-прерафаэлитов разрабатывались темы героического эпоса, старинных легенд, языческого фольклора.

Романтики впервые заговорили о синтезе искусства, о том, что все виды искусства по существу едины, только формы и материал выражения у них различны. Поэтому именно романтизму свойственно, чтобы музыка рассказывала содержание романа и трагедии, чтобы поэзия была музыкальна, чтобы живопись воспроизводила литературные образы.

Но общим являлось и то, что романтизм провозгласил ценность человеческой личности и полную свободу художественного творчества от оков классицизма и академизма. Вместе с тем романтизм не только противостоит классицизму, но и связан с ним, существует даже понятие «романтический классицизм». И в этом проявляется одна из важнейших характеристик романтизма, который есть не только стиль, но и целостное развернутое мировоззрение. Ш. Бодлер, рассуждая о романтизме, отмечал, что он заключается «в восприятии действительности, а вовсе не в выборе сюжетов, и обрести его можно не на стороне, а только в своем внутреннем мире и передать свое личное видение другим».

Контрольные вопросы и задания

1. Что обусловило появление романтического мировосприятия на рубеже XVIII-XIX вв.?
2. Расскажите об историческом направлении в романтическом искусстве.
3. Объясните значение термина «гофманианство» и скажите, с каким направлением в романтическом искусстве он связан.
4. Раскройте содержание экзотической темы романтического искусства.
5. Какую роль играет природа в творчестве романтиков?
6. Расскажите о творчестве французских революционных романтиков, немецких назарейцев и английских прерафаэлитов.

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

В недрах романтического искусства начала XIX в, стал формироваться реализм, связанный с прогрессивными общественными настроениями. Впервые этот термин ввел в обиход в середине XIX в. французский литературный критик Ж. Шанфлери для обозначения искусства, противостоящего романтизму и символизму» Но реализм является категорией более глубокой, нежели отдельные художественные стили в искусстве. Реализм в широком смысле слова нацелен на полное отражение реальной жизни. Он является своеобразным эстетическим стержнем художественной культуры, который ощущался уже и 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, невольно обличало буржуазную действительность. По времени это течение, получившее название *критический реализм*, совпало с подъемом рабочего движения в различных странах Европы.

Первоначально реализм отождествляли с натурализмом, и переходом к нему, скажем, в Германии и Австрии, являлся *бидермайер* - стилевое направление, для которого была характерна поэтизация мира вещей, уюта домашнего интерьера, пристальное внимание к семейным бытовым сценам. Бидермайер довольно быстро выродился в мещанский слащавый натурализм, где на первое место выступали незначительные бытовые подробности, но выписанные «точь-в-точь как в жизни».

Во Франции реализм был связан с прагматизмом, преобладанием материала стических взглядов, господствующей ролью науки. Среди крупнейших представителей реализма в литературе - О. Бальзак, Г. Флобер, а в живописи - О. Домье и Г. Курбе.

Оноре де Бальзак (1799-1850) уже в одном из первых своих произведений «Шагреневая кожа», сочетая романтическую образность и символику с трезвым анализом, реалистически отобразил атмосферу Парижа после революции 1830г. По законам своего искусства Бальзак в серии романов и повестей, составивших эпопею «Человеческая комедия», показал социальный срез общества, в котором живут и взаимодействуют представители всех классов, состояний, профессий, психологических типов, ставшие нарицательными, такие как, например, Гобсек и Растиньяк. Эпопея, состоящая из 90 романов и рассказов и связанная общим замыслом и персонажами, включала три раздела: этюды нравов, философские этюды и этюды аналитические. Этюды нравов отображали сцены провинциальной, парижской, сельской жизни, частной, политической и военной. Тем самым Бальзак гениально показал законы развития реальной действительности по спирали от фактов к философскому обобщению. По словам самого автора, он добивался изображения общества, «заключающего в себе основу своего движения». Эпопей Бальзака - грандиозная по широте охвата реалистическая картина французского общества, отражающая его противоречия, оборотную сторону буржуазных отношений и нравов. При этом Бальзак не раз утверждал, что пишет не портреты определенных лиц, а обобщенные образы: его литературные персонажи были не рабски копируемыми моделями, а представляли собой некий образец рода, сочетающий в себе наиболее характерные черты того или иного образа. Обобщение одна из главных заповедей эстетики Бальзака.

Эстетика ***Гюстава Флобера*** (1821-1880) нашла свое выражение в созданной им концепции об особой роли и элитарности литературы, уподобляемой им науке Появление романа «Госпожа Бовари» ознаменовало новую эпоху в литературе. Воспользовавшись простым сюжетом о супружеской неверности, Флобер нашей способ показать глубинные истоки окружающей пошлости, моральное ничтожество провинциальных буржуа, удушливую атмосферу Второй империи, сложившейся после июльского переворота Луи Бонапарта 1848 г. Роман, этот шедевр французской литературы, недаром называют энциклопедией французской провинции XIX в. Писатель, отбирая характерные детали, восстанавливает из незначительных примет времени историческую картину всего общества. Крошечный городок Ионвиль, в котором разворачивается действие романа, в миниатюре представляет всю Францию: здесь есть свое дворянство, свое духовенство, своя буржуазия, свои рабочие и крестьяне, свои нищие и пожарные, занявшие место военных. Эти люди, живущие бок о бок, по существу разобщены, равнодушны друг к другу и подчас враждебны. Социальная иерархия здесь нерушима, сильный

помыкает слабым: хозяева вымещают злобу на прислуге - на ни в чем не повинных животных. Эгоизм и черствость, как зараза, распространяются на всю округу, настроения безнадежности и тоски проникают во все поры жизни. Флобер-художник был озабочен цветом и звуковым строем романа, служившим своеобразным аккомпанементом к печальной истории Эммы Бовари. «Мне, - писал Флобер, - важно было только одно - передать серый цвет, цвет плесени, в которой прозябают мокрицы». Своей провинциальной драмой Флобер наносил удар по мещанскому вкусу, по лжеромантизму. Недаром «Госпожу Бовари» сравнивали с «Дон Кихотом» Сервантеса, положившим конец увлечению рыцарским романом. Флобер доказал огромные возможности искусства реалистического и оказал решающее влияние на развитие реализма в мировой литературе.

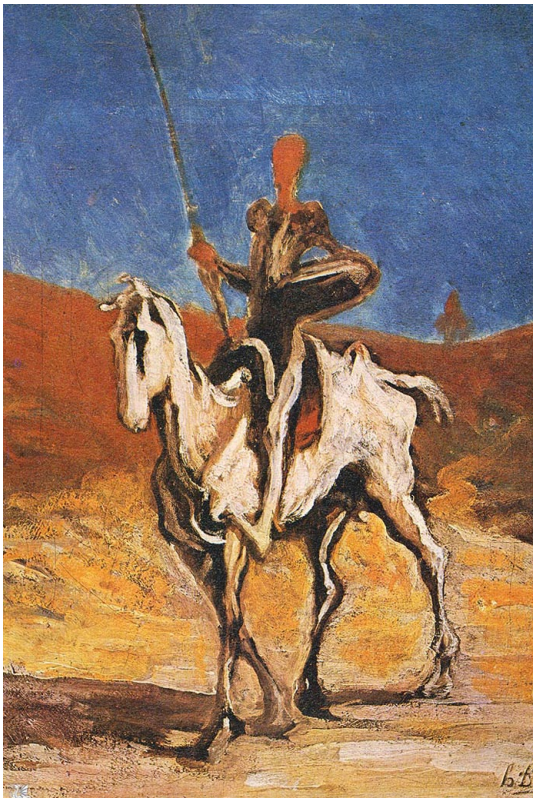
Революция 1830 г. открыла новый этап и в истории художественной культуры Франции, в частности способствовала развитию карикатуры как мощного средства критики. В литературе поэзия, в изобразительном искусстве - графика наиболее живо отзывались на революционные события. Признанным мэтром сатирической графики был ***Оноре Домье*** (1808-1879). Будучи блестящим рисовальщиком, мастером линии, он одним штрихом, пятном, силуэтом создавал выразительные образы и сделал политическую карикатуру подлинным искусством.

Виртуозно владея техникой светотеневой моделировки, Домье использовал в живописных работах графические приемы и всегда подчеркивал контур. Спокойной текучей черно-коричневой линией он очерчивал контуры фигур, профили, головные уборы, что составляло особенность его живописного метода.

Живописные работы Домье обозначаются циклами, первым из которых стал революционный. Вполне обоснованно можно сказать, что революция 1830 г, создала Домье-графика, революция 1848 г. - Домье-живописца. Домье был убежденным республиканцем, и симпатии художника были на стороне пролетариата и демократической интеллигенции. Самой значительной работой революционного цикла является «Восстание», где, изобразив всего несколько фигур, расположив их по диагонали, Домье добился впечатления и движения большой толпы людей, и воодушевления масс, и протяженности действия за пределами холста. Акцент был сделан им только на фигуре молодого человека в светлой рубашке. Он подчинен общему движению и вместе с тем направляет его, обернувшись к идущим сзади и поднятой рукой указывая путь к цели. Рядом с ним интеллигент, на бледном лице которого застыло изумление, но и он, увлеченный общим порывом, сливается с толпой.

Цикл «Дон Кихотов» можно назвать сквозным циклом в творчестве Домье. Его трактовка образов Дон Кихота и Санчо Пансы не имеет аналогов во французском искусстве. В противоположность банальным иллюстраторам Сервантеса, Домье интересовался только психологической стороной образа, и лейтмотивом всех его 27 вариаций является изможденный, невероятно высокий и прямой Дон Кихот, едущий среди угрюмого холмистого пейзажа на своем чудовищно костлявом, похожем на готическую химеру Россинанте; а за ним на осле вечно отстающий трусливый Санчо Панса. Образ Санчо как бы говорит: довольно идеалов, довольно борьбы, пора, наконец, остановиться. Но Дон Кихот неизменно следует вперед, верный своей мечте, его не останавливают препятствия, не привлекают Жизненные блага, он весь в движении, в поиске.

Если в «Дон Кихоте» Домье отражал трагическое противоречие между двумя сторонами человеческой души, то в серии «Судьи и адвокаты» вставала ужасающая противоположность между видимостью, внешним обликом человека, и его сущностью. В этих поистине гениальных сериях Домье поднялся до социальных и



О. Домье. **Дон Кихот. Музей д'Орсе. Париж**

политических обобщений. Его судейские, оставаясь характерными представителями французского правосудия XIX в., стали олицетворением не только буржуазного суда, но буржуазного общества в целом, приобрели типические черты.

Адвокатов и судей Домье можно назвать квинтэссенцией фальши и лицемерия, монументальным изображением порока. Таков образ опытного заматерелого адвоката в кар» тине «Защитник», пускающего профессиональную слезу и красивым жестом указывающего на подсудимую с лукаво-воровским лицом. Таков адвокат-победитель, величественно выступающий с гордо поднятой головой в картине «Во Дворце правосудия» и продолжающий играть роль перед публикой, олицетворяя собой силу и уверенность. Таков адвокат, оставшийся наедине с собой, с лица которого исчезли показное добродушие и важностью осталось только колючее хищное выражение.

Но истинными героем Домье, центральной темой его творчества были современники - простые люди: рабочие, мелкие служащие, ремесленники, прачки. Его ставшая крылатой фраза «надо быть человеком своего времени» отражала не только выбор темы, но и общее направление критического реализма.

Ключевой фигурой во французском реалистическом искусстве бесспорно является ***Гюстав Курбе*** (1819-1877). Он первым из западноевропейских художников открыто провозгласил своим творческим методом реализм, указав на его демократическую природу. Обращаясь к насущным вопросам действительности, он изображал их без прикрас, идеализации и сентиментальности, не обходя вниманием самые неприглядные стороны жизни. Персонажами его картин были представители всех слоев населения, в том числе самых низших - нищие, проститутки, рабочие. Но главным в творчестве Курбе было его умение при изображении конкретных людей придавать их облику черты типической значимости и в каждом герое угадывать судьбу целого поколения. Таковы его крупные работы «Послеобеденный отдых в Орнане», «Дробильщики камня», «Похороны в Орнане». Наиболее показательна в этом отношении картина «Ателье» - сложная аллегорическая композиция, где за каждым реалистическим, портретно узнаваемым образом скрывается определенный типаж, возведенный в ранг символа.

В центре этого огромного по размерам холста художник пишет маслом картину. За его спиной обнаженная модель - любимый Курбе тип женщины с пышными формами и далеко не идеальными пропорциями - олицетворяет неприкрытую правду, которой послушна



***Г. Курбе*. Ателье. Музей д'Орсе. Париж**

его кисть. Помещенный в тени за мольбертом манекен в позе распятого свидетельствует о презрении к академической живописи, ему противопоставлено новое искусство - реалистический пейзаж на мольберте, который академизм не признавал жанром, достойным истинного художника. Мальчишка в продранной на локте рубахе, обтрепанных штанах и стоптанных башмаках, застывший в восторге перед холстом, символизирует свежесть и непосредственность восприятия народа в противоположность ложным оценкам вкуса буржуа. Справа от мольберта размещены реальные персонажи: пристроившийся на столе мужчина, погруженный в чтение, - поэт Шарль Бодлер, автор «Цветов зла», символизирует поэзию; сидящий на табурете критик Шамфлери - прозу; пять стоящих мужчин - это друзья художника, которых он высоко чтил за социалистические взгляды. Мужчина с бакенбардами и женщина в дорогой шали - богатые любители искусства, заказами поддерживающие художника, - аллюзия на просвещенных буржуа; парочка у окна символизирует свободную любовь - демонстративный вызов буржуазной морали. Ребенок, рисующий на полу, воплощает один из основных принципов реализма - внутреннюю свободу от сковывающих правил академической художественной школы.

Слева столпились представители различных социальных слоев общества и вероисповеданий, каждый из которых является своего рода аллегорией: бедная женщина в рваной одежде, кормящая ребенка, - аллегория нищеты; рабочий в блузе и кепке - аллегория труда; человек в клетчатых брюках с тканью на коленях, - аллегория торговли и т.д. Сидящий на переднем плане егерь с собакой олицетворяет охоту, которой увлекался Курбе. Разложенные у его ног атрибуты романтизма - гитара, широкополая шляпа с пером и кинжал, воплощающие надуманную романтику, противопоставлены романтике действительной - охоте. На столе слева от холста череп - символ смерти - помещен на газету, что по замыслу Курбе свидетельствовало о неблаговидной роли правой печати и критиков, определяющих художественный вкус.

Художник подчеркивал, что это аллегория нового типа, реалистическая, в которой каждый образ взят из жизни, а место действия вполне конкретно. Для Курбе неотъемлемым качеством реалистического искусства являлась его полезность и социальная характеристика модели, а отнюдь не отражение ее внутреннего мира.

Ставя вопрос о функции реалистического искусства, Курбе уподоблял его философскому трактату или литературному манифесту, утверждая, что сущность реализма - это отрицание идеала, что разум должен главенствовать во всем, что касается человека. Отрицание идеала, считал Курбе, приводит к освобождению личности и в конечном счете к демократии. Реализм в своей основе, утверждал он, искусство демократическое.

***

Реализм XIX в. всесторонне развил и углубил воспринятую от романтизма критику материального, бездуховного прогресса и буржуазной цивилизации. Его ведущими принципами являлись объективное отображение существенных сторон жизни, воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах, жизненная достоверность изображения, преобладающий интерес к проблеме зависимости личности от общества и истории.

Контрольные вопросы и задания

1.Объясните, что означает термин «критический реализм» на примере творчества О. Бальзака и Г. Флобера.

2.Расскажите о критическом реализме в живописи О. Домье и Г. Курбе.

ИМПРЕССИОНИЗМ

Импрессионизм (от фр. *impression* - впечатление) - направление в искусстве последней трети XIX-начала XX в., представители которого стремились передать свои мимолетные впечатления и наиболее естественно запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости.

Во французском искусстве второй половины XIX в. импрессионизму принадлежит важнейшее место, и с ним связаны решительные сдвиги в развитии живописи последующих десятилетий не только во Франции.

Важную роль в формировании ***живописи импрессионизма*** играли художники так называемой *барбизонской школы*, возникшей в деревне Барбизон близ Фонтенбло. В середине XIX в. барбизонцы *Г. Руссо, Ж. Дюпре, К. Тройон* основали национальную школу пейзажной живописи, отказавшись от традиционного классицистического пейзажа Пуссена с обязательными руинами, аллегорическими фигурами, строгим композиционным построением. В основу своего творчества они положили «пейзаж настроения», изображение родной природы и ее постоянно меняющегося состояния. Барбизонцев объединял общий художественный стиль, состоящий в передаче взаимодействия цвета и света, предмета и пространства, и общий художественный метод, заключающийся в зарисовках непосредственно с натуры.

Выдающийся художник-пейзажист ***Жан Батист Камиль Коро*** (1796-1875) не был в строгом смысле барбизонцем, но именно его искусство стало по колориту и живописной технике связующим звеном между классической традицией и импрессионизмом. Он поэтично изображал серебристый утренний туман - «Утро», вечерний сумрак в одноименной картине, предгрозовой ужас - «Порыв ветра», ясные просветы среди чащи деревьев - «Купание Дианы». В своих пейзажах, которые парижане называли «интимными», художник передавал настроение в природе сумеречной порой, при гаснущих закатах, в предрассветной мгле и использовал

технику раздельных мазков, что уже можно было считать началом импрессионизма. Излюбленный образ художника тонко воссоздал Теофиль Готье:

Вот вечер шествует уже с окрестных гор,
Наводит мглу и тень на весь земной простор.
Закат еще горит, как желтизна лимона,
Но блекнет алая полоска небосклона»
Молчат кузнечики. Повсюду тишина;
Лишь жалоба ручья вдали едва слышна.
Омытая росой ночная колесница
Над миром дремлющим в безмолвии катится.
И вот уж все кругом так мглисто и серо,
Что где-нибудь в углу едва прочтешь: Коро.

Особенно важную роль в формировании импрессионизма сыграло творчество ***Эдуарда Мане*** (1823-1882). Его ранние работы отличались более строгим рисунком, сдержанным колоритом с темными и даже черными тонами и более глубоким, обобщенным отражением жизни. В картинах «Лола из Валенсии», «Завтрак в мастерской», «Олимпия», «Флейтист» Мане декларировал свою программу: «Жить своим временем и изображать то, что видишь перед собой, открывая подлинную красоту и поэзию в повседневном течении жизни». При этом в большинстве работ Мане отсутствовало действие, даже минимальная сюжетная завязка. Это отражало типичную для эпохи особенность - сведение сюжета к мотиву. Трудно определить самый жанр картин. Нередко они объединяли портрет и бытовую сцену либо бытовую сцену и пейзаж. Считалось, что полотна Эдуарда Мане плоскостным изображением формы напоминают лубочные картинки, с той только разницей, что ремесленники пользовались чистыми тонами, не заботясь о



***Э. Мане*. Завтрак в мастерской. Новая Пинакотека. Мюнхен**

полутонах, а Мане их усложнял. В свою очередь поклонники творчества Мане восхищались великолепными пятнами и своеобразной элегантностью изображения и сравнивали его упрощенную живопись с японскими гравюрами.

Мане был создателем и признанным главой *батиньольской школы*, получившей название по местоположению на улице Батиньоль кафе, где любили собираться художники. Эта группа, куда входили К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, Э. Дега, составила впоследствии ядро импрессионистов.

Само название импрессионизма обязано своим происхождением пейзажу Клода Моне «*Впечатление. Восход солнца*», показанному в 1874 г. на выставке группы художников из круга Мане (см. цв. вкл.). Всех этих очень разных художников объединяло неприятие консерватизма и академизма в искусстве и субъективное переживание цвета, света и пространства. Стараясь максимально точно выразить свои непосредственные впечатления от вещей, импрессионисты создали новый творческий метод живописи - работу на пленэре (на открытом воздухе). Пленэр открыл им реальную действительность, суть которой состояла в следующем.

Во-первых, в природе ни один цвет не существует сам по себе и окраска предметов - чистая иллюзия. Единственный источник цвета - солнце: зеленый цвет листа, коричневый цвет ствола дерева меняются в зависимости от времени дня и световоздушной среды.

Во-вторых, тени имеют свой цвет в зависимости от силы и качества световых лучей, но никогда не бывают черными, как не существует в природе черного цвета в чистом виде.

В-третьих, рефлексы на поверхности предмета изменяются в зависимости от угла падения света и его интенсивности. Если, к примеру, голова освещена с одной стороны оранжевым дневным светом, а с другой - голубым, комнатным, то на носу и середине лица неизбежно появятся зеленые рефлексы.

Особое внимание к свету и тщательный анализ цвета повлекли за собой изменение техники живописи: импрессионисты наносили на холст краски чистых тонов раздельными мазками, что зрительно растворяло форму в окружающей свето-воздушной среде. Используя эту технику, художники отказались от четкого рисунка и строгого контура, отчего предметы теряли свою плотность и материальность.

Эта «отстраненность» зрительного восприятия привела также к подавлению «цвета памяти», т. е. связи цвета с привычными представлениями и ассоциациями, согласно которым небо синее, а трава зеленая.

На своих картинах впервые в живописи К, Моне, К. Писсарро, Ж. Сёра в зависимости от рефлексов стали изображать траву в тени синей краской, а на солнце золотистой охрой.

У Ренуара к черной краске было такое отвращение, что он употреблял лишь темно-синюю, чтобы выразить самые темные места. Над чрезмерной склонностью импрессионистов к фиолетовым теням много насмехались, а между тем они являлись чистейшей фантазией, так как представляли собой изменчивую комбинацию оранжевого, красного и синего - от самого бледно-лилового к самому яркому красному.

Оптические эффекты и абсолютизация зрительного подхода к изобразительному искусству сделали импрессионистов «фанатиками зрения». Им было неважно, что изображать, а важно *как*.

Импрессионисты провели восемь выставок, последнюю в 1886 г. Этим десятилетием, собственно, исчерпывается история импрессионизма как художественного течения, после чего каждый из художников пошел своим собственным путем.

Каждый из ведущих мастеров этого течения обогатил его по-своему, но значение их не было равноценным.

Клод Оскар Моне (1840-1926) был не только одним из создателей импрессионизма и крупнейшим его мастером. Он стал признанным вождем новой школы. Он первым сформулировал ее принципы, разработал программу пленэра, живописную технику.

Пейзаж приобрел ведущее значение в творчестве Моне. Именно в изображении природы художник осуществлял смелые эксперименты с цветом и светом, заложившие основу импрессионистического видения мира. Этюды «Гренуйер» («Лягушатника»), излюбленного места загородных прогулок парижан в живописной излучине Сены, воплотили все его особенности- Сам мотив - пронизанный светом пейзаж, пестрая толпа на террасе ресторана, мелькающие в воде фигурки купающихся и скользящие по ней лодки, блики света и зыбкие отражения на поверхности реки -определил и новые выразительные приемы. Общий взгляд не улавливал деталей, а воспринимал всю картину целиком в динамическом богатстве красок, нанесенных на холст отдельными мазками разной величины. При этом очертания предметов теряли свою определенность, а колорит картины приобретал особую свежесть.

Расцвет творчества Моне пришелся на 70-е годы, когда он жил в Аржантее и, устроив мастерскую на лодке, плавал вверх-вниз по Сене, останавливаясь там, где ему вздумается. В этой «мастерской» были написаны такие шедевры импрессионистического пейзажа, как «Регата в Аржантее», «Маки», «Парусные лодки. Регата в Аржантее». Палитра Моне полностью избавилась от темных тонов, приобретя радужность, свежесть и ослепительное богатство света. Озаренные солнцем, овеянные свежим ветром изображения Сены - настоящие поэмы воды и света.

Стихия света, в котором формы и краски обрели новую жизнь, вторглась и в городские пейзажи художника. Именно к этому периоду относится изумительный «Бульвар Капуцинок», где брошенные на холст мазки передают и уходящую вдаль перспективу оживленной улицы, и движущийся по ней бесконечный поток экипажей, и веселую праздничную толпу.

Пейзажи, созданные в Аржантее и Париже, ознаменовали целую эпоху и в развитии импрессионизма, и в творчестве Моне.

Далее художник обращается к решению новых задач, ставших программой на многие годы: запечатлеть мгновение, а главное, атмосферу и свет, разлитый в ней.

Он писал множество картин с одним и тем же, но по-разному освещенным предметом наблюдения. Например, стог сена утром, в полдень, вечером, при луне, в дождь и так далее. То же самое представляют его «Тополя», «Руанский собор», «Лондонский туман», «Кувшинки» - череда очень красивых вещей, в которых сверкающий цвет поглощал и реальные предметы, и пространство, и объем.

Многие достижения импрессионизма связаны с творчеством ***Пьера Огюста Ренуара*** (1841-1919), вошедшего в историю искусства как «живописец счастья»» Он действительно создавал на своих картинах особый мир пленительных женщин и безмятежных детей, радостной природы и прекрасных цветов.

В течение всей своей жизни Ренуар писал пейзажи, но его истинным призванием оставалось изображение человека. Он любил рисовать жанровые картины, где с поразительной живостью воссоздавал суету парижских улиц и бульваров, праздность кафе и театров, оживленность загородных прогулок и праздников под открытым небом. Все эти картины, большей частью написанные на пленэре, отличает особая светозарность и звучность цвета, В напоенном солнечным светом искусстве импрессионистов полотна Ренуара остались памятником самого оптимистического отношения к «обожаемому виденному миру».

Картина «Мулен де ла Галетт», на которой представлен народный бал в саду монмартрского танцевального зала, не только шедевр ренуаровского импрессионизма, она во многом программное произведение всего течения. Общий взгляд улавливает в ней прежде всего живой ритм танца, мелькание юных лиц. Но постепенно становится ясно, что в композиции нет резких движений и ощущение динамики создается ритмом цветовых пятен на поверхности холста. Интересна пространственная организация картины, где первый план дан сверху, так что сидящие фигуры не заслоняют танцующих. Даже в творчестве Ренуара трудно назвать картину, где подвижность света и цвета выражала бы столь яркое чувство радости бытия (см. цв. вкл.).

На многочисленных портретах Ренуара преобладают дети и молодые девушки: в этих портретах раскрылось его подлинное призвание, его сердечная нежность и его сверкающее мастерство. «Мальчик с кошкой», «Девушка с веером»,«Анна», «Белокурая купальщица», «Портрет актрисы Жанны Самари» полныпоэтического изящества и душевной ясности.

Восьмидесятые годы в творчестве Ренуара знаменуют начало нового этапа, называемого классицистическим. В этих работах наблюдается отход от импрессионистической техники, четкое выявление контура при прорисовке формы, но связано это только с изображением человеческих фигур. Пейзажи художник пишет с прежней свободой, и они кажутся искрящимся радужным маревом. В такой манере написаны «Завтрак гребцов», «Танец в Буживале», «У моря», «Зонтики». В работах этого времени изменяется колорит: от голубовато-синих тонов, которые были цветовой доминантой импрессионистических полотен, Ренуар переходит к красным, золотистым, зеленоватым.

С середины 90-х годов искусство Ренуара вступило в новую, заключительную фазу, отмеченную редким стилистическим единством, но узостью тематики по сравнению с импрессионистическим периодом. Художник особенно охотно пишет обнаженную или полуобнаженную натуру на фоне природы, и эти работы являются самыми совершенными его созданиями. «Большие купальщицы», «После купания», «Спящая», «Девушка в соломенной шляпе», «Ода цветам», «Габриэльс розой» - картины, в которых воплотились декоративные искания художников конца XIX и начала XX в.

Особое место в группе импрессионистов занимал ***Эдгар Дега*** (1834-1917). Активный участник всех выставок, он был далек от многих основополагающих принципов импрессионистов: был противником пленэра и никогда не писал свои картины с натуры, не стремился уловить характер различных состояний природы, обусловленных изменениями света и атмосферы, более того, утверждал преимущественное значение рисунка перед цветом, считая его главным для передачи впечатления. Вместе с тем Дега вполне импрессионистически воспринимал действительность, полноту и интенсивность жизни - движение стало лейтмотивом его творчества. Его композиции, динамичные и свободные, построены в излюбленном им ракурсе: по диагонали и в глубину. Таков портрет графа Лепика с дочерьми, передающий стремительное движение. Причем граф изображен пересекающим площадь в одном направлении, в то время как его дочери и собака следуют в противоположном, что подчеркивает динамизм композиции. В картине дана высокая линия горизонта, и пространство площади, замкнутое в глубина террасой сада Тюильри, служит фоном для фигур, резко сдвинутых и частично срезанных краем холста.

Те же стилистические приемы словно случайно увиденного «кадра» действительности были взяты за основу и при создании полотен «Скачки. Перед стартом»,

«Музыканты оркестра», «Балетные сцены». В балетных сценах наиболее полно прослеживается стилистическая эволюция искусства Дега. Балет был его любимой темой, и художник с необычайной точностью фиксировал каждую деталь, каждую позу. С одинаковым блеском он передавал и утомительно-однообразные будни танцовщиц, многократно повторяемые ими движения, доводившиеся до отточенного совершенства («Танцкласс», «Репетиция балета на сцене», «Голубые танцовщицы»), и праздничную феерию спектаклей («Звезда, или Танцовщица на сцене»).

В течение всей жизни Дега уделял большое внимание вопросам живописной техники, постоянно экспериментируя и объединяя различные живописные приемы. Начав с масляной живописи, он все чаще использовал пастель, накладывая ее раздельными штрихами, соединяя тем самым рисунок и живопись. В этой технике были выполнены почти все его поздние работы.

Значительное место в творчестве Дега занимает серия картин с изображением обнаженного женского тела. Дега, подобно Рембрандту, считал, что красота заключается в характерном, поэтому в противовес академическим идеальным нормам он изображал женское тело в движении. Множество его картин последних лет посвящено «женщине за туалетом». Дега создал целую серию обнаженных женщин, купающихся, моющихся, обсыхающих, вытирающихся, причесывающихся или дающих себя причесывать. Художник не только с небывалой достоверностью передал сложнейшие движения тела, но и доказал, что оно обладает своей индивидуальной и красноречивой «мимикой», не менее выразительной, чем лицо. Будничные, каждодневные мотивы преображались под кистью Дега в поэтические образы, полные жизненной энергии и красоты.

Переворот, который в живописи осуществили несколько поколений художников, в области ***скульптуры*** был совершен одним человеком - ***Огюстам Роденом*** (1840-1917). Его искусство соединило в себе различные художественные тенденции эпохи и, подобно очищающему вихрю, смело отжившие идеалы академической школы. Родена, несмотря на стилистическое многообразие его творческого метода, считают первым импрессионистом в искусстве, поскольку определяющим в его статуях всегда оказывался не объем, а цвет. Ощущение цвета создавалось неровной бугристой поверхностью статуй, на которой из-за впадин и возвышений возникали многочисленные светотеневые блики. Подвижная, рельефная, беспокойная поверхность создавала не только сложный психологический образ, но и насыщала его динамизмом и экспрессией. Скульптор говорил, что всегда стремился передавать движение игрой мускулов. Уже в одной из первых своих работ «Бронзовый век» - аллегории человечества, пробуждающегося от первобытного сна, - Роден виртуозно показал нарастающее внутреннее движение, едва уловимое в отяжелевших ногах обнаженного юноши, крепнущее в упругом торсе и наполняющее энергией руки, которые он расправляет, как бы стряхивая с себя дремотное оцепенение.

Все эти особенности скульптуры Родена получили развитие в грандиозной композиции «Врата ада» для главных дверей музея декоративного искусства, строительство которого предполагалось в Париже. Сонм человеческих фигур в вихревом потоке заполнил створки, перетекая на обрамляющие их пилястры, архитрав и карниз. Ничем не ограниченное движение фигур в различных направлениях подчеркивалось неровным, шероховатым, словно вибрирующим фоном, на котором неясными очертаниями проступали все новые и новые образы, силящиеся вырваться из глубины на поверхность. Над трагическим хаосом возвышается неподвижная фигура «Мыслителя», погруженного в размышления; венчают композицию «Три тени ада».



***О. Роден*. Врата ада. Бронза. Музей Родена. Париж**

Многие образы, рожденные общим замыслом «Врат», получили в дальнейшем самостоятельную жизнь. Были увеличены и переведены в мрамор или бронзу фигуры Евы, Адама, Уголино, Мыслителя. В бурной стихии «Врат ада» возникли также многие вдохновенные создания Родена, навеянные темой томительной, неразделенной или обреченной любви. Роден создавал исключительные по пластике и силуэту символы чувства: «Поцелуй», «Вечный кумир», «Ускользающая любовь».

Даже при изображении модели в спокойном состоянии Роден наделял ее внутренней эспрессией, что достигалось наклоном головы, едва заметным поворотом, нервной линией силуэта, а главное - бугристой пластической поверхностью. Таким он изобразил и Бальзака, увидев в облике писателя «лицо самой стихии» и создав зримое воплощение его творческого гения; Решенная как целостный объем, задрапированная в халат фигура служит как бы постаментом для головы.

Роден работал либо в глине, либо в гипсе, а ученики и помощники переводили одну и ту же модель в бронзу ив мрамор. Роденовская бронза фиксировала следы гипса, мазки, подтеки, создавая разнообразные светотеневые эффекты, а мрамор рождал ощущение растворения силуэта в окружающем пространстве. Но в обоих случаях нетрудно обнаружить связь скульптуры Родена с импрессионизмом. По отзывам современников он был живописцем-импрессионистом, случайно попавшим в скульптуру, поэтому на поверхности его произведений так часто можно различить типично импрессионистский мазок. Да и сам скульптор утверждал, что моделирует не форму, а свет и тени. Вместе с тем, при всей импрессионистской направленности творчества, Родеи предстает в своих произведениях как один из величайших реалистов в историй искусства.

Музыкальный импрессионизм возник как прямая оппозиция академическим традициям в музыкальном искусстве Франции конца XIX столетия. Первым и наиболее выдающимся представителем этого направления был ***Клод Дебюсси*** (1862-1918). Импрессионизм Дебюсси опирался на национальные традиции французского искусства. Значительное влияние на музыкальный импрессионизм оказала поэзия, в первую очередь близкого по духу импрессионистам поэта-символиста Поля Верлена. Отображая в своей поэзии сложный мир чувств и переживаний, он придавал стихам тонкую музыкальность:

Эта улица, город- как в призрачном сне,
Это будет, а может быть, все это было:
В смутный миг все так явственно вдруг проступило...
Это солнце в туманной всплыло пелене.

Это голос в лесу, это крик в океане.
Это будет, - причину нелепо искать, -
Пробужденье, рожденье опять и опять.
Все как было, и только отчетливей грани:

Эта улица, город - из давней мечты,
Где шарманщики мелют мелодии танцев,
Где пиликают скрипки в руках оборванцев,
Где на стойках пивнушек мурлычут коты.

Это будет, как только что прерванный сон,
И опять сновиденья, виденья, миражи,
Декорация та же, феерия та же,
Лето, зелень и роя пчелиного звон.

Однако самым близким и непосредственно подготовившим музыкальный импрессионизм явлением стала живопись. Неслучайно музыкальные картины Дебюсси сравнивали с некоторыми пейзажами К. Моне, с их богатой палитрой, обилием полутонов, скрадывающих переходы от одного цвета к другому.

В творчестве художников и композиторов-импрессионистов общей была не только тематика, но и художественный метод - стремление к передаче первого непосредственного впечатления от явления. Это определило тяготение импрессионистов к миниатюрным формам: в живописи - к портрету и этюду, в музыке -к романсу, прелюдии, ноктюрну, фортепианной или оркестровой миниатюре с импровизационной манерой изложения. Несколькими точными штрихами Дебюсси умел создать вполне реальный, жизненный музыкальный образ: «Вечер в Гренаде», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели». Гармония лишена была у Дебюсси обычного классического порядка, аккорды выступают как характерные звуковые «пятна». Эти многочисленные красочные оттенки, быстро сменяющие друг друга, создающие ощущение «калейдоскопичности», наиболее полно были отражены в свободных импровизационных жанрах типа прелюдий («Туманы», «Вереск», «Сады под дождем», «Ветер на равнине», «Шаги на снегу» и др.). Способность прелюдии к воплощению различных сменяющихся впечатлений, отсутствие схем в композиции, импровизация - все это было близко эстетическим взглядам композитора-импрессиониста.

В отличие от прелюдий Шопена, который раскрывал перед слушателями богатство внутреннего мира человека, широкий диапазон его мыслей и чувств - от светлой безмятежной лирики до драматического пафоса, от страстного порыва до сосредоточенной скорби, Дебюсси в прелюдиях стремился создать не образ, а скорее атмосферу, окружающую данный образ, эмоциональное восприятие явления в совокупности со зрительными ассоциациями.

«Импрессионистичность» музыки Дебюсси наиболее ярко проявилась в двух его симфонических сочинениях - «Море» и «Образы», в которых композитор ставил не сюжетные, а колористические и живописные задачи. В «Море» он стремился передать средствами музыки различные состояния морской стихии, смену световых эффектов и красок на море в разное время дня. В первой части «На море от зари до полудня» развертывается картина медлительно-спокойного пробуждения моря на рассвете: шелест волн, блики первых солнечных лучей на них. Во второй части «Игра волн» господствует яркое солнечное освещение, полнокров-

ные краски. В последней, самой динамичной части произведения «Разговор ветра с морем» развертывается картина бури, но разгул морской стихии воспринимается как восторженный гимн морю и солнцу.

Композитором, во многом продолжившим творческие устремления Дебюсси, был ***Морис Равель*** (1875-1937). Но весь творческий путь Равеля представляет собой постепенный отход от созерцательного восприятия окружающего мира и преувеличенного чувства колорита. От Дебюсси его отличает сознательное тяготение к классической музыке, в которой он, используя современные средства музыкальной выразительности, интерпретировал творчество других композиторов, к примеру: «Менуэт в стиле Гайдна», фортепианный концерт «В духе произведений Моцарта», «Гробница Куперена», оркестрирование «Картинок с выставки» Мусоргского. Другие его творения - балет «Матушка Гусыня», «Болеро», «Дафнис и Хлоя», а также танцевальные «Цыганка», «Вальс» можно рассматривать как классические полифонические произведения.

В отличие от многочисленных направлений модернистского искусства начала XX в., творчество Дебюсси и Равеля отличает полное отсутствие болезненной утонченности, смакования уродливого. Искусство обоих композиторов, как и полотна художников-импрессионистов, по-настоящему оптимистично и передает радостное ощущение жизни.

* * *

Импрессионизм - чисто французское явление, хотя его предшественниками считаются английские пейзажисты Дж. Констебл и У. Тернер. Это галльское, веселое, радостное искусство. Несмотря на оппозицию академизму, импрессионисты были прямыми продолжателями ясного и светлого мироощущения французского классицизма XVII в.

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 смотрением на предмет, абстрагируя его от всех пространственно-временных смысловых связей. Как художественное течение импрессионизм очень быстро исчерпал свои возможности, в определенном смысле это было торжество материализма и буржуазного прагматизма над идеализмом мастеров старой школы. По мнению О, Шпенглера[1], импрессионизм - одна из характерных черт разрушения целостности мировоззрения, признак «заката Европы». Именно с импрессионизма начался глубокий разлад изобразительного искусства, приведший в конечном счете к нигилизму модернистов.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите о художниках, чье творчество сыграло важную роль в формировании импрессионизма.

[1] *О. Шпенглер* - один из виднейших культурологов, немецкий философ-идеалист, создавший учение о культуре как множестве замкнутых «организмов»» выражающих коллективную «душу» народу и проходящих определенный жизненный цикл. Главное сочинение - «Закат Европы».

2.Раскройте смысл термина «импрессионизм» и особенности живописного метода импрессионистов.

3.Подумайте, в чем сходство и различие живописи К. Моне и О. Ренуара.

4.Почему творчество Э. Дега занимает особое место в импрессионизме?

5.Объясните, почему скульптуру О. Родена считают импрессионистической.

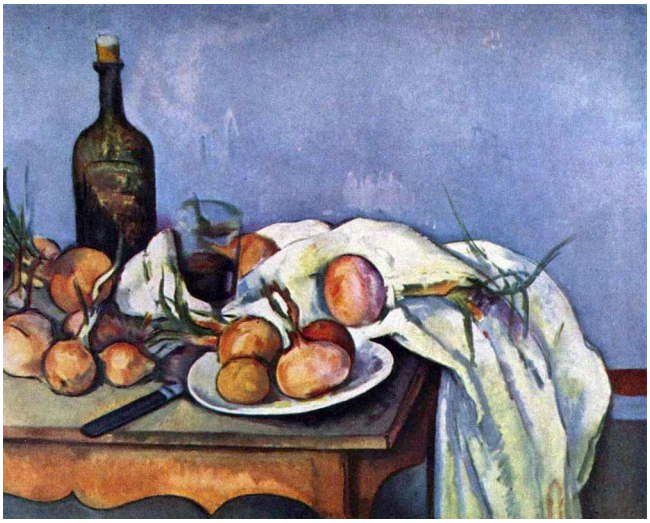
6.Что подготовило появление музыкального импрессионизма и что общего у него с живописью импрессионистов?

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ

На середину 80-х годов приходится своеобразный перелом в развитии французской художественной культуры. Важнейшим, но отнюдь не единственным течением в изобразительном искусстве стал ***постимпрессионизму*** представленный крупнейшими живописцами конца века - П. Сезанном, В. Ван Гогом, П. Гогеном, Ж. Сёра, А. Тулуз-Лотреком.

Эти художники в ранний период своего творчества сами были импрессионистами, но очень скоро приступили к поиску нового стиля. Главное отличие этих художников от ранних импрессионистов заключалось в отсутствии единой эстетической концепции, в их разобщенности, хотя искусство их, как и искусство импрессионистов, базировалось на визуальном восприятии мира. Они стремились через изменчивую видимость природы передать ощущение ее постоянства.

Наиболее полное воплощение эта идея получила в творчестве ***Поля Сезанна*** (1839-1906). Сезанн был первым, кто осознал, что импрессионизм чреват беспредметностью и соединил цвет и форму, как бы выстраивая четкими и жесткими мазками контуры изображаемых предметов, наделяя их пластической мощью. Техникой раздельных мазков Сезанн моделировал предмет посредством цилиндра, шара, конуса, добиваясь взаимодействия объема с окружающим пространством. Это обусловило некоторую геометричность его живописи, а самого Сезанна сделало провозвестником *кубизма* (от фр. *cub* - куб), течения в изобразительном искусстве начала XX в. При этом для более убедительного выявления фактуры и цвета каждого изображаемого предмета художник прибегал к смещению ракурсов, как, например, в «Натюрморте с корзинкой», на котором большая корзина с фруктами и ваза рядом с ней изображены с разных точек зрения. При этом Сезанн всегда сохранял полное соответствие художественного и обыкновенного видения, сохраняя живой контакт с натурой, т.е. правдоподобие. Он считал, что писать -значит не рабски копировать действительность, а улавливать взаимоотношение контура, плана и цве-



***Л. Сезанн*. Натюрморт с луком. Музей д'Орсе. Париж**

та, усиливая звучание каждой краски за счет контраста с соседней. Поэтому в его натюрмортах «Букет в дельфтской вазе», «Яблоки и апельсины», «Натюрморт с луком» так зримо ощущение воздушной среды, словно обволакивающей голубоватой дымкой все предметы и кое-где сгущающейся в резкие синие контуры.

Характерный для творческой манеры Сезанна «дефект зрения» - произвольное видоизменение реального пространства, приобретающего несвойственную ему в действительности сферичность, особенно воплотился в пейзажах. В картинах «Дорога в Понту азе», «Гора Сент-Виктуар», «Берега Марны» Сезанн нарушал незыблемые с эпохи Возрождения законы линейной перспективы, выдвигая дальний план как бы вперед и оказываясь мысленно внутри изображаемого пейзажа, «обтекающего» его со всех сторон. Живопись Сезанна отличалась легким, светлым, прозрачным колоритом,

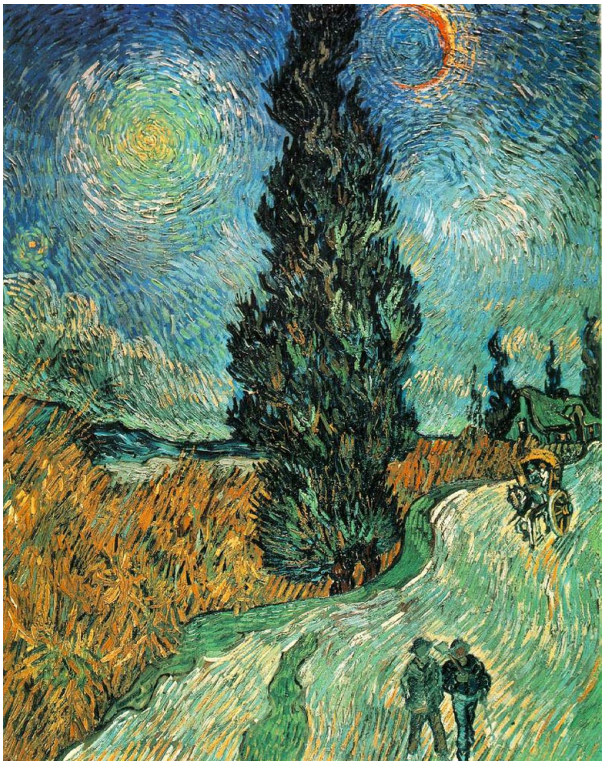
К «научным импрессионистам» относили себя также художники течения ***дивизионизма*** (от лат, *divisio* - дробление), или *пуантилизма* (от фр. *pointiller* - писать точками), которые накладывали на холст чистые краски разного цвета раздельными мазками в виде точек или квадратов, с некоторого расстояния оптически смешивающиеся.

Создателем метода был ***Жорж Сёра*** (1859-1891), он использовал научную теорию дополнительных цветов и одновременного контраста, усиливающего их воздействие. Сёра абсолютизировал изобретенную им технику, подведя под нее некую интеллектуальную базу; он стремился преодолеть «беспорядочность» техники импрессионистов, случайность мимолетных впечатлений, подчинить цвет строгой методичной системе.

Оптическое смешение трех чистых основных тонов - красного, синего, желтого - он усиливал взаимодополняющими цветами: красный - зеленым, синий -оранжевым, желтый - фиолетовым. Это давало значительно большую яркость, а главное, освобождало от необходимости работы на пленэре, которая казалась пуантилистам своего рода рабством. С натуры они писали лишь этюды, а над картинами работали в мастерской и даже при искусственном освещении. Таковы картины «Цирк», «Воскресенье на Гранд-Жатт», «Порт-ан-Бессен», «Натурщица со спины» и др. Сёра явился также автором теории о символике вертикальных, диагональных и изогнутых линий, выражающих в картине не поддающееся описанию эмоциональное состояние художника. По его мнению, синтез формы и цвета, логики и интуиции, расчета и настроения обеспечивали целостное художественное выражение. Ж. Сёра и его последователи П. Синьяк, отец и сын Писсарро называли себя «научными импрессионистами» в отличие от «романтических импрессионистов», хотя по мнению многих критиков новый метод превращал творчество в скучное педантичное занятие, не меняя при этом конечной цели работы - взаимодействия света и цвета.

Величайшим художником постимпрессионизма, родоначальником *экспрессионизма* (от лат. *expressio* - выражение) как течения в живописи XX в. считается ***Винсент Ван Гог*** (1853-1890). Это был художник, создававший максимально яркие художественные образы путем синтеза (соединения) рисунка и цвета. «Подлинный рисунок есть моделирование цветом», - писал Ван Гог своему брату. При этом упорядоченный мазок казался ему столь же невозможным, как фехтование при штурме. Поэтому техника Ван Гога - это точки, запятые, вертикальные черточки, сплошные пятна.

Он менял свою технику по нескольку раз даже в пределах одной картины, поскольку каждый предмет впечатлял его по-разному. Сам экспрессивный, Ван Гог видел мир как неустанный круговорот, как вечное движение. Его дороги, грядки



Ван Гог. **Дорога в Провансе. Галерея Тейт. Лондон**

и борозды действительно убегают вдаль, а кусты горят на земле, как костры. Но при этом он изображал не один схваченный миг, подобно Клоду Моне, а непрерывность мигов, Ван Гог писал не данный эффект заходящего солнца, а то, как солнце заходит вообще, посылая лучи окрест из золотого тумана. Он изображал не данный эффект согнутого ветром дерева, а самый рост дерева из земли. Его кипарисы кажутся готическими храмами, рвущимися к небу стрельчатыми видениями. Его горные кряжи изгибаются, точно образуясь из первоначального хаоса прямо на глазах. Все случайное Ван Гог умел претворить в космическое. Это - особенность его творчества.

Но еще большей выразительностью, нежели его техника, являлся колорит. Душа Ван Гога требовала ярких красок. Он постоянно жаловался брату на недостаточную силу даже его любимого ярко-желтого цвета. Желтая, мажорная, гамма, от нежно-лимонной до звонко-оранжевой, была для него символом солнца, ржаного колоса, «благовестом христианской любви»: «Сеятель», «Жнец», «Подсолнухи», «Долина Кро», «Красный виноградник». Синяя гамма, от голубой до иссиня-черной, казалась ему цветом холодной, бесстрастной вечности, ночного неба, смерти: «Хлеба и кипарисы», «Дорога в Провансе», «Терраса кафе ночью», «Звездная ночь». В картинах, где он изображал ночное небо, всегда ощущается небывалая интенсивность чувств: гигантские оранжевые звезды, окруженные золотистым ореолом, превращаются в грозные кометы на синем небе, словно стремясь победить эту бесстрастную синеву цветом жизни.

Творчество ***Поля Гогена*** (1848-1903) неотделимо от его трагической судьбы. Многие художники не принимали мир, в котором существовали, но никто не порвал с эти миром так решительно, как Гоген. Он оставил карьеру преуспевающего дельца ради занятий живописью, порвал с семьей, обрекая себя на все тяготы необеспеченной жизни и презрение респектабельной буржуазной среды.

Как и все мастера постимпрессионизма, Гоген испытал на своем творчестве влияние импрессионизма, но с самых первых работ он стремился отрешиться от чрезмерной привязанности к натуре и упорно искал свой стиль. Работая в небольшой бретонской деревушке Понт-Авен, Гоген с группой единомышленников (так называемая понт-авенская группа) изобрел новый стиль, названный *синтетизмом*, или *клуазонизмом* (от фр, *cloison* - перегородка). Термин объяснялся тем,



***П. Гоген*. Видение после проповеди» Королевский шотландский музей. Эдинбург**

что плоские цветовые пятна на картинах обводили черным контуром, как в перегородчатой эмали, повышая этим интенсивность цвета и подчеркивая линию. В линии Гоген видел прежде всего возможность передачи внутреннего состояния, характера человека, воли творца.

Однако самым важным в стилистической концепции Гогена было его понимание цвета. На о, Таити, куда художник уехал в 1891 г., под влиянием примитивных форм полинезийского искусства он писал картины, отличающиеся декоративной стилизацией, плоскими формами и исключительно чистыми цветами.

«Экзотическая» живопись Гогена - «А ты ревнуешь?», «Ее зовут Вайраумати», «Женщина, держащая плод» - отражает не столько природные качества предметов, сколько эмоциональное состояние художника и символический смысл задуманных им образов. Особенность живописной манеры «таитянского» Гогена состоит в ярко выраженной декоративности, стремлении закрашивать одним цветом большие плоскости холста, в использовании линейного контура, в любви к орнаментике, которая присутствовала и на тканях одежд, и на коврах, и в пейзажном фоне» Именно декоративный характер живописи Гогена объясняет то влияние, которое этот художник оказал на художников других стран и на возникновение группы наби.

В основе искусства *группы наби* (от фр. *nabis* - пророк), возникшей в Париже в 1888 г., лежал клуазонизм П. Тогена, «символический синтетизм» Сёра с сильным влиянием японской гравюры. Их творческим методом являлся символизм, причем у одних членов группы он тяготел к чисто декоративной стилизации (П. Рансон, П. Боннар), у других - к религиозному мистицизму (М. Дени, П. Серюзье). Объединяло художников увлечение религиозной философией, музыкой, символистским театром, эзотерическими учениями Востока. Именно в это время вышла книга Э. Шюре «Великие Посвященные», оказавшая сильное влияние на всех членов группы. В искусстве наби получили последовательное выражение характерные для конца столетия поиски единого стиля, объединившего в

более или менее стройную художественную систему различные виды пластических искусств: живопись, графику, скульптуру, гобелен, плакат, афишу. Их девизом стали слова Серюзье: «Нет картин, есть только декор». Разнообразные декоративные искания способствовали формированию стиля модерн. Это проявлялось прежде всего в плоскостном построении композиций; большом значении контура, приобретающего орнаментальный характер; исключительно важной роли цвета, превращающегося в плоские пятна.

Анри де Тулуз-Лотрек Монфра (1864-1901) принадлежал к древнему и богатому аристократическому роду, что сулило ему праздную и беспечную жизнь. Однако еще ребенком он сломал обе ноги и превратился в калеку. Искусство стало единственным смыслом его жизни и единственным способом утверждения личности. Порвав со своей средой, Лотрек перешел в мир парижской богемы и «полусвета», живущий вне светских условностей.

Освоив опыт Дега, Сёра и Ван Гога, изучив, как и все, полихромию (многоцветность) японских гравюр и никому не подражая, Тулуз-Лотрек выработал свой стиль, в котором активная роль принадлежала линии, а дерзкий гротеск сочетался с изощренной декоративностью. Недаром уже во многих ранних работах он изображал свои модели в профиль, что позволяло с особенной полнотой выявить выразительность линии.

Девяностые годы были отмечены в творчестве Лотрека исключительным тематическим разнообразием: цирк, скачки, велосипедный спорт, театры, суды и больницы, монмартрские кабаре и кафе-шантаны. Все это в равной мере привлекало художника своей неповторимостью.

Но настоящим миром Лотрека стал мир театра, цирка, кафе с его знаменитыми танцовщицами и шансонье. В танце, в цирковом представлении жизнь уже выступала преображенной законами искусства. Этот мир, в котором не было ничего стабильного, прочного, требовал особых выразительных приемов. Тулуз-Лотрек продолжал это преобразование своей кистью - удлинял фигуры, смещая масштабы, доводил до гротеска выразительность контура, наносил вычурные плоские пятна.

Наиболее последовательное выражение стиль Тулуз-Лотрека нашел в плакате. Работа над афишами составила важнейшую часть его творчества. Стиль его плакатов и афиш «Мулен Руж», «Диван Жапоне», «Аристид Брюан в своем кабаре», «Иветт Гильбер», основанный на обобщении формы, на динамизации ритма, на выявлении декоративных возможностей линии и цвета (см. цв. вкл.), стал неотъемлемой составляющей «ар нуво» («нового искусства»).

* * *

В целом постимпрессионизм как общее название различных течений французской живописи XIX в., сложившихся после импрессионизма, был важным, но переходным периодом. Поэтому он и получил такое неопределенное, беспредметное название и, несмотря на отдельные формальные достижения, является кризисным периодом развития европейского изобразительного искусства.

Контрольные вопросы и задания

1.Назовите основные течения в живописи постимпрессионизма.

2.Почему постимпрессионизм считается кризисным периодом развития западноевропейского изобразительного искусства?

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТИЛЬ МОДЕРН

Рубеж XIX-XX вв. был началом преобразований всех сторон жизни - от научного знания до коллективного поведения, от религиозной деятельности до художественного восприятия, от нового сознания до самого жизненного уклада. Острый духовный кризис, пережитый романтизмом во Франции, Германии и, в меньшей степени, другими европейскими странами, обусловил появление мировоззрения конца века - «fin de siecle», важнейшей установкой которого являлись подчеркнутый индивидуализм, космополитизм, изощренность, изысканность формы и аристократическое презрение ко всему обыденному. Слово-понятие «декадент» прозвучало впервые в сонете французского символиста П. Верлена, посвященном упадку (decadence) Римской империи, и было подхвачено бельгийцами М. Метерлинком и Э. Верхарном, норвежцами Г. Ибсеном, К. Гамсуном, шведом Ю.А. Стриндбергом. Своеобразным манифестом декадентского мировоззрения «fin de siecle» стал роман французского писателя ***Шарля Мари Жоржа Гюисмана*** (1848-1907) «Наоборот», главный герой которого в построенном по собственному проекту замке создает особую художественную атмосферу, мир грёз, где все наоборот по отношению к прозаическому миру действительности.

Стремление эстетизировать стиль жизни обусловливает и эксперименты героя, одним из которых является траурный обед, данный «по случаю внезапного упадка сил». Обед проходил «в обитой черным столовой, выходившей в сад с аллеями, усыпанными углем, с бассейном, окруженным базальтом и наполненным чернилами... Подавали обед на черной скатерти... под звуки скрытого оркестра, игравшего похоронные марши; гостям прислуживали голые негритянки,,. Ели из тарелок с черной каймой суп из черепахи, ржаной русский хлеб, турецкие маслины, черную икру, копченую франкфуртскую колбасу».

Но если современникам декаданс казался странным, болезненным и упадочным явлением, то спустя десятилетия стало очевидно, что это был период, завершавший целый цикл развития европейской культуры, начавшийся еще в античности, а также период осмысления новых художественных идей, сближения различных жанров искусства. Сформировавшийся новый стиль получил название ***модерн*** (от лат. *modernus* - новый, современный). Модерн являлся стилем синтетическим, своеобразной попыткой обобщить художественные традиции Запада и Востока, античности и Средневековья, классицизма и романтизма,

Главным критерием красоты модерн провозгласил целостность создаваемого художественного образа, начиная с проектирования здания и оформления интерьера декоративными панно, витражами, живописью, графикой, являющимися его неотъемлемой частью, до мебели, светильников, решеток, посуды, даже украшений и одежды.

В основных национальных школах он начинался в графике и прикладном искусстве и постепенно втягивал в свою орбиту архитектуру, в дальнейшем именно в архитектуре этот стиль проявился с наибольшей полнотой.

Уже предыстория модерна определила ведущую роль Англии на раннем этапе его развития. ***Уильям Моррис*** (1834-1896) был первым художником, который почувствовал, как пагубно сказалась на художественных вкусах индустриализация. Основав в 1861 г. фирму, Моррис стал первым художником-дизайнером, предметы труда которого - обои, ковры, изразцы, выполненные вручную, стали произведениями искусства. Деятельность Морриса положила начало новому движению в Англии - «modern style». Оно началось в тех областях художественного творчества, которые давали возможность соединиться ремеслу и искусству: оформление

интерьеров, мелкая скульптура декоративного характера, декоративная живопись, мебель, посуда.

Если Англия выступила как зачинатель, то Франция стала распространителем нового стиля, называемого здесь «ар нуво» («новое искусство»). Одним из самых выдающихся художников-декораторов модерна был ***Эмиль Галле*** (1846-1904). Изделия его являлись изысканной растительной стилизацией. Он создал так называемый *флориальный стиль*. Галле делал вазы из многослойного цветного стекла, при этом рисунок цветов и растений выглядел настолько натурально, что английский писатель О. Уайльд даже заметил, что в вазы Галле нельзя ставить цветы, так как в них они всегда выглядят увядшими. Галле создал технику эмалевой росписи «лунный свет», включая в стеклянную массу золотую и серебряную фольгу. Он воскресил технику маркетри и открыл мебельное производство.

Столь же плодотворной была разработка «ар нуво» художником по стеклу, ювелиром ***Луисом Комфортом Тиффани*** (1848-1933), получившим мировое признание за изобретение стекла с радужным, перламутровым отливом. Многослойное цветное стекло с мягкими переливами цвета широко использовалось в витражах при оформлении интерьеров (см. цв. вкл.).

В Вене, Берлине и Мюнхене зачинателями нового стиля стала группа немецких художников, главным идеологом и руководителем которых был живописец ***Густав Климт*** (1862-1918), «чужеземец из Византии», как его называли за стилизацию живописи под технику мозаики с золотым фоном. Его изысканно-декоративный стиль в живописи характеризуется яркими цветами - синим, зеленым, красным, плоскостным рисунком, орнаментальностью и особой живописной фактурой, состоящей из множества мелких квадратов, кругов и прямоугольников (см. цв. вкл.).

Художникам модерна, несмотря на различие их индивидуальных стилей, была присуща определенная общность сюжетов и мотивов. Излюбленные мотивы -морская волна, лебединая шея, томные женские фигуры с распущенными волнистыми волосами, павлины, стрекозы, бабочки и цветы с волнистыми стеблями. Причем орхидеи, ирисы, лилии, кувшинки знаменовали трагедию, гибель, смерть, подсолнухи, напротив, - жажду жизни, горение, сияние солнца. Эти мотивы, как правило, использовались в орнаменте в условной, стилизованной форме.

Самым распространенным сюжетом в графике и живописи модерна, а также, хотя и в меньшей степени, скульптуры стало изображение профессионального танца. Наиболее популярной моделью на рубеже столетий была Луи Фуллер, изобретшая «серпантинный танец», в котором она умело и ловко манипулировала драпировкой, повторяющей движения тела.

Поскольку модерн любил подчеркивать человеческую страсть, надрыв в отношениях, сюжет поцелуя буквально переходил от одного мастера к другому.

Для стиля модерн характерно обращение к мифологическим персонажам, аллегориям, театральным постановкам. При этом французы тяготели к балету, цирку, эстраде, кафе. Немцы запечатлевали оперных артистов, сцены больших театров. Представление о единстве всего сущего нашло отражение в соединении животных и растительных форм, в создании новых фантастических существ -женщины-птицы, волны-коня, рыбы-человека,

В архитектуре модерна выделились несколько направлений: *национально романтическое, «пластическое», классицистическое* и *рациональное*.

Формирование нового стиля в архитектуре связано прежде всего с работой английских архитекторов, опиравшихся на романтическую традицию, сочетавшую средневековую и народную архитектуру. Прежде всего это разработка ими коттед-



***У. Крен*. Кони Посейдона. Новая Пинакотека. Мюнхен**

жей, соединивших народную архитектуру малоэтажных домов с упрощенной готической формой. Наиболее известным примером здания, построенного в таком «готическом народном» духе, был «Красный дом» Уильяма Морриса в Беркли Хилл, достижения которого были в дальнейшем подхвачены многими архитекторами.

Самым выдающимся представителем модерна в английской архитектуре был ***Чарльз Макинтош*** (1868-1928). Как архитектор Макинтош опирался на традиции строительства сельского шотландского жилища и так называемый «баронский стиль» средневековых шотландских замков, т. е. был типичным представителем неоромантизма. Но он был еще и выдающимся художником, графиком, создавшим оригинальный стиль «изысканного эстетизма», основанный на жестких линиях и строгих прямоугольных формах. Создавая свою мебель, Макинтош часто пренебрегал высоко ценимой романтиками «правдой материала». Белая окраска его знаменитой мебели полностью скрывала текстуру дерева, подменяясь декадентской «искусственностью». Как график и как художник интерьера Макинтош принадлежал к модерну в его наиболее сдержанном варианте.



Собор Страда Фамилии. Арх. *А. Гауди*. Барселона

Признанным лидером испанского модерна в его национально-романтической интерпретации стал ***Антонио Гауди*** (1852-1926), совмещавший в своем творчестве каталонскую готику, испанские стили мудехар и платереск. Во всех зданиях Гауди и в первую очередь в его главном произведении - соборе Саграда Фамилиа («Святое семейство») в Барселоне нет ни одного прямого угла, конструкция незаметно переходит в скульптурное изображение, а затем в живопись или мозаику. Собор часто называют «энциклопедией Гауди», ибо вся эта архитектурная фантасмагория, состоящая из причудливых существ, фигурок людей и животных, усеянная

цветами и деревьями из камня, дополняется феерией цвета ярко окрашенных керамических черепков и кусков стекла, переливающихся на солнце подобно яхонтам, наверший из стеклянных шаров, заполненных окрашенным песком.



***А. Гауди*. Интерьер дома Батло**

Но, пожалуй, наиболее ярко мировоззрение «fin de siecle» с его стремлением к необычному нашло выражение в пластическом направлении архитектуры. В качестве нового стилистического языка, не имеющего аналогов в архитектуре прошлого, была выбрана причудливо изогнутая, пластичная линия растительных и животных форм. Образцом «пластического» модерна является *Каса Батло* архитектора А. Гауди в Барселоне (см. цв. вкл.). Необычные очертания кровли напоминают спину дракона, чья чешуя и спинной хребет мастерски имитированы черепицей и камнем; мозаика из битых керамических плиток нежных оттенков, покрывающая поверхность фасада, придает ему сходство с диковинными морскими рыбами; кованые решетки балконов вызывают ассоциации с акульими челюстями, а колонны нижнего этажа напоминают ребра гигантских рептилий. Стилевое единство фасада и внутренней планировки этажей обеспечивалось текучими формами, полностью игнорирующими прямые линии: эта волнообразная непредсказуемость присутствовала в каждом декоративном элементе, включая потолки в виде ребер динозавров, лестничные пролеты, напоминавшие сбоку позвоночник млекопитающего, перила в форме морских водорослей.

Первым, кто применил в архитектуре изогнутую линию, был бельгийский архитектор ***Виктор Орта*** (1861-1947) при строительстве особняка Тасселя в Брюсселе.

Особенно новаторским явилось внутреннее решение особняка, где регулярная планировка была заменена свободным расположением помещений с учетом их функционального назначения. Комнаты располагались не по анфиладному или коридорному принципу, а по вертикальному. Главную роль в организации интерьера играла лестница, ставшая в нем одним из самых парадных мест. Здесь особенно ярко проявились отличительные черты архитектурного модерна: живописное равновесие вместо строгой симметрии, свободное перетекание внутреннего пространства из одного помещения в другое, построение плана особняка по вертикали, роль лестницы как главной части внутреннего пространства.

Во Франции центральной фигурой в архитектуре флориального «пластического» направления был ***Гектор Жермен Гимар*** (1867-1942), прославившийся созданием наземных входов станций парижского метрополитена. Одни были решены



Наземный вход станции метро.
Арх. *Г. Гимар*. Париж

как небольшие павильоны из стекла и металла, другие в виде металлических балюстрад со светильниками и панно для маршрутных схем. Чугунные фонари, покрытые зеленой краской, составляли неотъемлемую часть конструкции и напоминали гигантские экзотические цветы, свисающие с металлических ветвей. Даже само слово «метрополитен» было исполнено в традиционной для ар нуво графике. Неслучайно модерн 90-х годов во Франции называли «стилем Гимар» или «стилем метро».

В других архитектурных постройках, главным образом в особняках, виллах, в многоэтажных домах, Гимар демонстрировал удивительную композиционную фантазию и тонкое понимание декоративного сочетания различных материалов - металла, стекла, дерева, керамики. Причем, сообразуясь с орнаментальной эстетикой ар нуво, Гимар задумывал и воплощал свои проекты целиком, вплоть до последнего гвоздя; дверных ручек, светильников, оконных переплетов, вентиляционных решеток, каминов, витражей. Великолепным примером тому служит знаменитая решетка входных дверей особняка Кастель Беранже в Париже. Для этого особняка Гимар сделал даже эскизы мебели. Все выдерживалось им в одном стиле - динамическом, текучем, «изысканном».

В целом архитектурный и прикладной модерн в «пластическом» направлении тяготел к ювелирной отточенности, изысканности, тонкости декорировки. В его формах проявлялись черты элитарности, и неслучайно этот стиль называют «стилем миллионеров».

Одним из направлений модерна, попыткой противостоять «хаосу» разностилья, эклектики явилось обращение архитекторов к традициям классицизма. Зарождение неоклассицизма как общеевропейского направления архитектуры в рамках модерна связано с постройкой архитектором ***Францем Штуком*** (1863-1928) виллы в Мюнхене. Штук создал лаконичный объем с мощным дорическим портиком на главном фасаде по типу классических греческих зданий. Архитектуру этого направления - неоклассицизма - отличали монументальность, помпезность. И именно он стал прямым источником архитектуры Германии 30-40-х годов XX в.

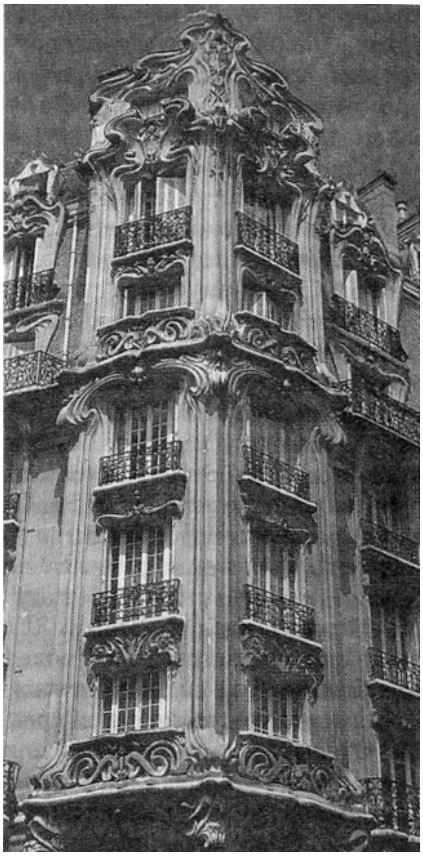
Совершенно новым в архитектуре модерна, получившим интенсивное развитие в начале XX в., стало рациональное направление, которое возникло как результат влияния технического прогресса на архитектуру. Большое значение в развитии архитектурной формы тут сыграло применение металлических конструкций. Металлический каркас позволял по-новому трактовать внутреннее пространство здания, создавать большие остекленные поверхности фасадов. Стекло

и металл стали основой предельно простых архитектурных форм. При этом выпущенные серийным методом элементы металлических конструкций вносили в облик здания определенное единообразие, что воспринималось как его «рациональность». Рационалистические тенденции в архитектуре модерна коснулись большинства национальных школ, и общим для них было сочетание горизонтальных и вертикальных линий, контраст голой стены и намеренно грубых металлических оконных переплетов, полное преодоление орнамента и облицовка фасадной стены мелкой керамической плиткой.

В рационалистических рамках модерна зародилась промышленная архитектура, проникнутая «машинным» духом. Фабричные здания, строившиеся из кирпича, и двухэтажные дома для фабричных рабочих отражали эстетику простоты и аскетизма.

Несмотря на богатство художественных идей и множество оригинальных направлений, стиль модерн не получил тем не менее дальнейшего развития.

В различных модернистских течениях более позднего времени исчезло художественно-образное содержание искусства, исчезло человеческое и прервалась «связь времен» и, как писал Н. Бердяев в 1917 г., «нарушились грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство». Именно поэтому искусство модерна называют «последним большим художественным стилем».



Жилой дом. Арх. *Г. Гимар*. Париж

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите о традиционных мотивах и сюжетах в живописи и декоративно-прикладном искусстве модерна.
2. Какие направления в архитектуре модерна вы знаете?

АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Двадцатый век ознаменовался множеством нововведений в искусстве и литературе, связанных с катастрофическими изменениями в общественном сознании в период революций и мировых войн. Новые условия социальной действительности оказали воздействие на всю художественную культуру в целом, с одной стороны, дав новое дыхание классической традиции, а с другой - породив новое искусство - *авангардизм* (от фр. *avant* - передовой и *gard* - отряд), или *модернизм* (от лат. *modernus* - новый, современный), наиболее полно отражавшее лицо време-

ни- По существу, термином «модернизм» обозначаются художественные тенденции,

течения, школы и деятельность отдельных мастеров XX в., отказавшихся от прежней изобразительной формы, порвавших с понятием стиля как целостности формы, пространства, плоскости, цвета и провозгласивших свободу выражения основой своего творческого метода.

Художественная культура переживала невиданный до сих пор грандиозный распад на резко различные движения. Возникли формы, отсутствующие в природе и присущие только искусству. Изобразительное искусство отошло от «копирования натуры»: акцент делался на создание формы, отражающей духовную сторону природы, невидимую, а следовательно, и неизобразимую.

В этих бурных и многочисленных художественных движениях можно выделить несколько основных: фовизм, экспрессионизм, абстрактивизм, футуризм, кубизм, сюрреализм, пуризм, орфизм, конструктивизм,

Фовизм (от фр, *les fauves* - дикие) основывался на необычной яркости цвета и нарочитой огрубленности формы, Фовисты максимально усиливали выразительность цветового пятна за счет контраста с дополнительными тонами, не заботясь о реальной окраске предметов. При этом чрезмерная красочность их картин, некая «зрительная агрессивность», вела к неизбежному упрощению формы, появлению резких контуров, разделяющих яркие пятна цвета.

Лидером движения за чистоту цвета считается ***Анри Матисс*** (1869-1954), который, как сказал его учитель Г, Моро, значительно «упростил» живопись. Он отказался от светотеневой моделировки; от линейной перспективы, предполагавшей движение цвета от теплых тонов на первом плане к холодным на дальнем; от передачи световоздушной среды с помощью зыбкой пуантилистической манеры. Открытие Матисса состояло в своеобразной «эмансипации» цветового пятна и линии от валёров. Красочный слой наносился на холст произвольно - либо крупными плоскими пятнами одного цвета, либо хаотичными разноцветными мазками. Он создавал не предметную, а некую «живописную» реальность, в которой цвет не зависел от изображаемого объекта, свет передавался посредством ярких и чистых красок, а трехмерное пространство уступало место ритмической организации плоскости в трехцветной гамме красного, зеленого и синего. При этом колорит картины всегда был более ярким, нежели краски природы, и вызывал радостное, праздничное ощущение мира. Таков, к примеру, «Вид из окна» (см. цв. вкл.), где с помощью градации холодных синих тонов создается эффект пространства, в бездонной дали которого виднеются освещенные солнцем светлые постройки. Присущая Матиссу декоративная манера живописи заключается в том, что контурная линия, очерчивающая плоское цветовое пятно, легко переводит изображение в орнаментальный узор и придает ему определенное эмоциональное звучание. Так, например, с помощью четкого простого рисунка и мажорной красочной гаммы в монументальных панно «Танец» и «Музыка» переданы ритм танца и звучание музыки. Это уникальное изобразительное воплощение души танца и музыки.

Дерзкая живопись французских фовистов оказала непосредственное влияние на немецких *экспрессионистов* (от лат. *expressio* - выражение), объединившихся в группы «Мост» и «Синий всадник». Немецкие живописцы отображали в картинах не действительность, а свои внутренние ощущения. Для более сильного выражения их они использовали подчеркнуто примитивные грубые формы, добиваясь острых ритмов за счет нарочитой деформации тел, повторов, абстрактных линий и плоскостей. Особое значение экспрессионисты придавали локальному цвету, его красоте и символике, оттеняя его черным и белым контуром. Так, например, круп-

нейший представитель этого течения ***Карл Шмидт-Ротлуфф*** (1884-1976), основатель группы «Мост», создавал монументальные условные пейзажи с упрощенными угловатыми формами, ритмизованными цветовыми плоскостями и агрессивной красочной палитрой, где вода изображалась красной, а прибрежный песок синим. Второй видный живописец-экспрессионист, один из основателей «Синего всадника» - ***Франц Марк*** (1880-1916), для того чтобы передать возвышенное эмоциональное состояние, использовал не свойственные природе цвета (см. цв. вкл.) и фрагментированные плоскости. В картинах «Башня синих лошадей» и «Синие лани» он, представляя животных гораздо одухотвореннее и прекраснее людей, писал их в синем цвете, символизирующем духовную чистоту и мир идеального. Для передачи движения Марк множил визуальный образ, как в картине «Олень в лесу, № 1», где пять животных в различных ракурсах изображали путь оленя. В своих поздних работах художник, совмещая в одной плоскости ритмичные силуэты животных, холмов, деревьев, постепенно перешел от изобразительности к абстракции.

Разновидностью экспрессионизма считается *абстрактный экспрессионизм*, являющийся в то же время одним из составляющих *абстрактивизма* (от. лат. *abstractio* - отвлечение). Эта наиболее активная тенденция модернизма понималась как высшая форма искусства, «очистившегося» от изобразительности и создававшего беспредметные цветовые и ритмические композиции, которые рождали свободные ассоциации. Абстрактивизм отражал отчуждение художника от действительности. По словам немецкого художника Пауля Клее, «чем ужаснее делался мир, тем абстрактнее становилось искусство».

Крупнейшим представителем абстрактного экспрессионизма был русский художник ***Василий Кандинский*** (1866-1944), в творчестве которого мы видим абсолютное господство цвета над изображением. В его композициях красочные круги, квадраты и треугольники, сочетаясь с прямыми черными линиями на белом фоне, вызывали разного рода предметные ассоциации. Кандинский связывал краски с определенным состоянием души и со звуками предметного мира («фиолетовые скрипки», «желтый звук»), выстраивая беспредметные аморфные композиции по законам музыки. Он опирался на такие элементы музыкальной структуры, как главная тема, вариации, нарастающие и гаснущие ритмы, инверсии. «Композиция № 6», «Композиция № 7», «Композиция № 8» и другие выражают внутренний мир художника, отстранившегося от внешних факторов и подражания природе.

Ярким представителем абстрактного искусства был немецкий художник ***Пауль Клее*** (1879-1940). Он также придавал первостепенное значение взаимосвязи музыки и цвета, что наиболее наглядно было отражено им в картине «Памятники в Г.».

Полотно представляет собой ритмическое чередование тонких полосок блеклого зеленого, терракотового и приглушенного красного цвета с редким вкраплением яркого желтого, на котором процарапаны треугольники и другие ломаные линии.

Согласно концепции Кандинского, устойчивый ритм полос должен был вызывать ассоциации с монотонным звучанием цитры. Вместе с тем чередование цвета порождало ассоциацию с бескрайней песчаной пустыней, полосками возделанной земли по берегам Нила и и вызывало ощущение вечности. Треугольники символизировали знаменитые пирамиды фараонов IV династии в Гизе; полоски и вертикальные черточки - песчаные дюны и ирригационные каналы; звездочки, стрелки, иероглифические значки - пальмы и пышную растительность там, куда доходили воды нильских разливов.

Клее уподоблял картину камерному музыкальному произведению, в котором горизонтальные темные линии, разделяющие цветные полосы, служили подобием

нотного стана, а геометрические фигуры - нотными знаками; желтый цвет соответствовал «высоким нотам», возвышающим душу, красный создавал ощущение тревоги и давал «звучание» громкого барабанного боя, а зеленый обладал уравновешивающим действием и соответствовал певучим звукам скрипки.

Вторым из основных течений абстрактивизма был *конструктивный геометризм*, или *супрематизм* (от лат. *supremus* - наивысший, последний), изображавший простые геометрические фигуры в цвете. Основоположником течения был тоже русский художник ***Казимир Малевич*** (1878-1935), открывший истинную реальность «в нуле форм». За основу бытия, «нуль форм» принимался статичный черный квадрат. Путем сдвигов, пересечений и делений он превращался в черный крест либо, вращаясь вокруг геометрического центра, трансформировался в динамичный черный круг. На одном из этапов превращений возникал цвет, и многофигурные композиции состояли из красочных геометрических элементов. На последней стадии супрематизма «растворение форм в космических глубинах мироздания» привело к «белому на белом» - символу бесконечного и непостижимого. Супрематическая беспредметность обозначала окончательное освобождение от любого образа.

Футуризм (от пят *futurum* - будущее) получил название по стремлению итальянских художников отразить в своих картинах темп и дух индустриальной жизни. Футуристы абсолютизировали динамизм и, стремясь создать эффект движения, прибегали к абстрактному синтезу фрагментов натуры, кубистских геометрических плоскостей и дробящихся, наползающих друг на друга линий. Так, например, ***Джино Северини*** (1883-1966) передал ритм танца в «Бале Табарин» при помощи наползающих друг на друга по принципу мультипликации дробящихся фрагментов (фигур женщины в красной юбке и мужчины в монокле, виолончели, абстрактных геометрических плоскостей). ***Умберто Боччони*** (1882-1916) изображав один и тот же объект под разными углами зрения, показывая тем самым различные стадии движения («Динамизм футболиста», «Динамизм велосипедиста»), ***Карло Карра*** (1881-1966) - бегущую лошадь с двадцатью ногами. Автобус на его картине въезжал в дома, мимо которых двигался, а дома обрушивались на автобус и сливались с ним.

Формированию *кубизма* (от фр. *cub* - куб) как самостоятельного течения в изобразительном искусстве способствовала выставка в 1904 г. картин Сезанна, призывавшего художников сводить весь видимый мир к простейшим геометрическим формам. Выдающимися выразителями кредо кубизма стали француз ***Жорж Брак*** (1882-1963) и испанец ***Пабло Пикассо*** (1881-1973). Брак упрощал формы до маленьких кубиков и, развернув их по разным осям, создавал комбинации из переплетенных плоскостей, начисто абстрагируясь от линейной перспективы и показывая предмет одновременно как бы с разных ракурсов. Написанная таким способом «Гавань в Нормандии» представляет собой изящное соотношение геометрических плоскостей с тончайшими нюансами бежевых, голубых, серо-зеленых тонов. Пикассо под влиянием «дикой» пластики негритянской скульптуры подвергал органические природные формы геометризованной деформации, эпатируя зрителей дерзостью и грубостью. Неслучайно его программная для кубизма картина «Авиньонские девицы» вызвала скандал и была прозвана «вывеской для борделя». Тела на ней, рассеченные крупными плоскими гранями, оттененные цветом, образуют жесткий динамичный рельеф.

Вслед за первой, «сезаннистской», фазой развития кубизма последовала вторая - «аналитическая», Пикассо дробил на тысячу кусков лицо и тело женщины, превращая картину в дробный узор мелких геометрических элементов, сквозь который проглядывало абстрагированное от действительности изображение.

Для третьей фазы - «синтетического кубизма» - характерны многоцветные живописные композиции, представляющие собой наложенные один на другой плоские фрагменты предметов, как правило, музыкальных инструментов - скрипок, виолончелей, гитар. В «Трех музыкантах» Пикассо красочные плоскости костюмов, нот, масок, музыкальных инструментов в контрасте с черным фоном создают многоступенчатую глубину изображения. Композиции синтетического кубизма отличают джазовость и упрощенная декоративность с применением коллажа, заключающегося в наклеивании на основу материалов другой фактуры и цвета (papiers codes). На основе кубизма сформировался новый вид искусства - ассамблаж, когда объемные, предметно раскрашенные изделия из разных материалов подвешивались к вертикальной плоскости.



***П. Пикассо*. Герника. Предо. Мадрид**

Творчество Пикассо не замыкается, впрочем, одним кубизмом, и значение его гораздо шире иных течений, ибо, по меткому определению, «Пикассо - это двадцатый век, и, как все искусство двадцатого века, Пикассо вне стилей». Самый ранний период творчества художника называют «голубым» из-за холодной гаммы синего цвета и тем обреченности, горя, одиночества. Героями его картин тогда были нищие, бродяги, одинокие старики. В «розовый период», для которого характерно более светлое мировосприятие и пристрастие к пепельно-розовым тонам, художник изображал бродячих цирковых артистов, арлекинов и акробатов. Отказавшись от кубизма, после 1914 г. Пикассо менял одну манеру за другой, поражая современников множеством разнообразных стилей, манер, приемов. В 1937 г. он написал знаменитое панно «Герника», посвященное уничтожению этого испанского города во время фашистской бомбардировки. Панно являет собой художественный символ всемирной катастрофы, той жестокой и бессмысленной бойни, в которую фашизм вверг человечество. Оно построено по принципу калейдоскопичности: отдельные фрагменты, обломки реальных и фантастичных предметов разламываются, рушатся и вместе с тем составляют единое, безупречно выверенное целое.

Значительное место в авангардном искусстве заняла иррационалистическая тенденция, наиболее рельефно выразившаяся в дадаизме (от фр. dada - конек, деревянная лошадка, детский лепет), отрицавшем искусство как ненужное и бессмысленное занятие. Лидер течения ***Марсель Дюшан*** (1887-1968) выдвинул программу «антиискусства», в соответствии с которой создание собственно художественных произведений заменяли экспонированием нелепых реальных предметов

(перевернутый писсуар, велосипедное колесо), подражанием детскому рисунку или искусству дикарей. Характерным примером творчества дадаистов служит «Мона Лиза с усами», где прославленный шедевр Леонардо да Винчи красуется с пририсованными усами и бородкой.

В русле иррационализма в Италии возникла так называемая *метафизическая* живопись (от греч, *meta* - после и *phisika* - природа), отражавшая духовные явления, недоступные опытному знанию и раскрывавшиеся через загадочные сочетания реальных предметов, архитектурных фрагментов и ирреальных объектов. Создателем ее стал ***Джорджо де Кирико*** (1888-1978), В его «метафизических» композициях «Меланхолия политика», «Метафизическая муза» геометрические пейзажи с застылыми фигурами-манекенами без лиц, погруженными в тягостное безмолвие, вызывали ощущение остановившегося времени, символизируя тем самым вечность, и подчеркивали иррациональные связи между внешне не связанными предметами.

Оба иррациокалистических течения - «метафизическое искусство» и дадаизм -стали провозвестниками *сюрреализма* (от фр. *sur* - над, сон и *realism* - реализм), провозгласившего источником искусства сферу подсознания - инстинкты, сновидения, галлюцинации. Главным в сюрреализме считается понятие *tromp-l'oeil* («обман зрения»), предполагавшее изображение знакомых предметов, но либо деформированных, либо в парадоксальных сочетаниях. Стилевые очертания сюрреализма напрямую связаны с персональными наклонностями художника.

Бельгийский живописец ***Рене Магритт*** (1898-1967) сталкивал точную предметную изобразительность с внутренним подтекстом; причем уже в самих названиях картин заключалось некое противоречие: нередко поэтичные, они лишены видимой связи с мотивов. изображения. Такова, к примеру, картина «Великая война».



***Л. Магритт*. Великая война. Частая коллекция**

Нарядно одетая дама по моде 1910 г в белом платье, белых перчатках, белой шляпе со страусиными перьями, под белым кружевным зонтиком - на фоне морского простора абсолютно реальна, но вместо лица у нее прелестный букетик фиалок. Фиалки поглотили лицо, но и скрытая плоть воспринимается как растительная, начисто лишенная плотского или эротического содержания. Женщина-цветок объявляет великую войну обыденному и привычному восприятию ее предназначения. Она демонстративно стала букетом, чтобы доказать загадочность мира, приоткрыть завесу над тайной, которая может быть выражена только поэзией.

В картине «Империя света» Магритт, абстрагируясь от привычного взгляда на жизнь и человеческую лот. гику, исходя из реальности, создает ; сюрреальное: на фоне лучезарного дневного неба высятся купы деревьев, погруженный в сумрак ночи дом с за-



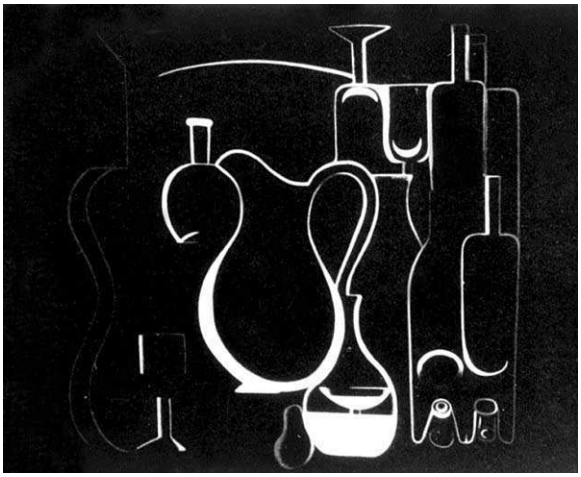
***С. Дали*. Искушение св. Антония. Частная коллекция**

крытыми ставнями отражается в водоеме, освещенный неверным светом фонаря. Ночь и день, тьма и свет составляют единое целое, и в этом дуализме просматривается реальное и условное.

Испанский художник ***Сальвадор Дали*** (1904-1989), опираясь на сюрреалистический метод «автоматического письма», противопоставлявший творческой воле художника иррациональные безумные видения, создавал галлюцинаторные фантазмы. Дали умел придать своим картинам эффект оптической иллюзии, объединяя натуралистическое изображение с абсурдными иррациональными темами. Самые противоречивые соединения и фантасмагорические существа на картинах Дали должны были восприниматься как символы бессознательного, а сама живопись -как галлюцинация. И все же, несмотря на некоторые стилистические различия, художников-сюрреалистов объединяла передача невозможного и алогичного путем сочетания натурализма с параноидальным неправдоподобием.

Значительным направлением в новом авангардном искусстве XX в. стал *пуризм* (от лат. *purus* - чистый), настаивавший на «очищении» действительности от внешних несущественных деталей. Согласно этой идее, объект изображения заменялся «пластическим символом», графически выражающим суть конструкции. Идеологи пуризма ***Амеде Озанфан*** (1886-1966) и ***Ле Корбюзье*** (1887-1965) в своих графических натюрмортах уподобляли живопись пластическому сочетанию линий и изысканных геометрических силуэтов, написанных в приглушенной гамме.

Живописцы, создававшие «новую реальность» не из линий, а из простейших цветовых сочетаний, оптически смешивающихся «в глазу зрителя», относили себя к течению *орфизма*. Основные черты орфической живописи, названной так по ассоциации с именем древнегреческого певца и родоначальника мистерий Орфея, состояли в особой музыкальности линий, отвлеченной беспредметной пластичности силуэтов, мистической иррациональности тончайших цветовых сочетаний.

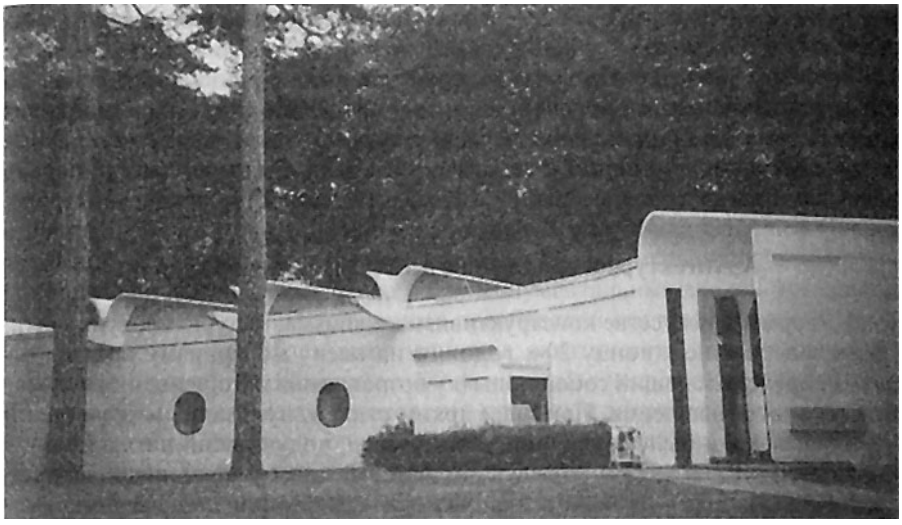


***А. Озанфаи*. Графика на черном фоне. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Москва**

Лидер этого течения ***Робер Делоне*** (1885-1941) составлял цветовые абстрактные конструкции из простых геометрических фигур, как правило, кругов и спиралей, окрашенных в семь основных цветов, которые, «смешиваясь в глазу» по системе М.Э. Шеврёля, создавали эффект движения и казались разрастающимися. В одном из вариантов пуризма подобные идеи привели к культу техники, когда все случайное, не соответствующее утилитарной функции, отбрасывалось. Это течение, представленное творчеством французского художника ***Фернана Леже*** (1881-1955), породило *конструктивизм* (от лат. constructio - построение), в основе которого лежала простая компоновка объемных и плоскостных фигур. Леже создал оригинальный «индустриальный» стиль, отразивший новую эстетику в век всемогущества машин. В его картинах «Город», «Красный стол», «Ныряльщики на желтом фоне» и других человеческие фигуры, интерьеры, городские пейзажи составлены из цилиндров, винтов, дисков, шаров, напоминающих детали машин и узлы механизмов. Объемные криволинейные формы, подчеркнутые черным контуром, в сочетании с энергичной красочной палитрой стали своеобразным символом машинной цивилизации.

Архитектура постмодернизма. Ле Корбюзье

В архитектуре еще на закате модерна железобетонная конструкция здания свелась в конечном счете к соответствию внутренних и внешних форм. Конструктивизм предполагал серийное проектирование жилых домов, как две капли воды похожих один на другой, где ордерный канон уступал место простому соединению конструкций. Признанным лидером нового движения стал Ле Корбюзье. Он выдвинул новую градостроительную концепцию «Современный город на 3 миллиона жителей», предвосхитившую на десятилетия композицию городского ансамбля: территория должна была застраиваться башенными домами, между которыми располагались зеленые зоны и транспортные магистрали. Любопытно, что Ле Корбюзье охарактеризовал дома как «объекты, поставленные посреди пейзажа», словно предвидя, что эти конструкции будут заведомо чужды природе. В своих зданиях архитектор широко использовал бетон, структуру ячеек, передвижные перегородки в интерьере, реализуя на практике пять пунктов новой архитектуры: дом поднимается над землей на сваях; применение каркаса обеспечивает свободную планировку интерьера; опоры каркаса отступают вглубь от плоскости фасада, что делает возможным любое его оформление; геометрический объем завершается плоской кровлей; ленточные окна выполняют сугубо функциональную роль. Принудительная геометризация, отсутствие зрительных акцентов, «верха» и «низа», основания и завершения делали конструктивистские здания невыразительными. В период между двумя мировыми войнами концепция строительства крупномас-



***Ле Корбюзье*. Павильон в парке Мелельхем. Брюссель**

штабных «машин для жилья» существовала лишь в проектах, и высотные здания, которым отводилась главная градообразующая роль, возводились только в Америке - в гуще городской застройки, вне связи с градостроительной системой.

В Европе наиболее продуктивно развивались две градостроительные тенденции. Первая - антиурбанистическая, основанная на старой идее города-сада, имела целью рассредоточить население больших городов в расположенных вокруг городах-спутниках. Идеальная модель города предполагала объединение в одном ансамбле жилых районов, парковых и лесных зон с вынесением за пределы этого «зеленого пояса» автомобильных дорог.

Вторая - урбанистическая тенденция состояла в благоустройстве жилых, особенно рабочих, кварталов, рационализации городского транспорта, зонировании территории. В русле этой тенденции производились частичная реконструкция и возведение дешевого муниципального жилья в Кёльне, Амстердаме, Берлине, Вене и других городах. Эта так называемая социальная архитектура соответствовала самым необходимым потребностям жильцов, что и обусловило строительство малоэтажных домов с малогабаритными «минимальными квартирами». Она базировалась на использовании новых конструкций (металлического каркаса, сборных бетонных панелей) и материалов (железобетона, стекла), способствуя зарождению новой эстетики утилитаризма и рационализма. В многочисленных жилых кварталах и рабочих поселках, застроенных секционными домами, выявились эстетическая скудость и удручающее однообразие «социальной архитектуры», отвечавшей лишь аскетическим нуждам человека. Таковы, например, поселки «Сите модерн» около Брюсселя, «Карл-Маркс-Хоф» в Вене, «Китайская стена» в Берлине. В целом рационалистическая архитектура превратилась в интернациональное явление, оперирующее едиными градостроительными и архитектурными принципами.

В то же время архитектурный облик административных и общественных зданий, несмотря на использование железобетонных конструкций и новых материалов, оформлялся в духе национальной романтики или неоклассики. Таковы крупнейшие общественные здания - Дворец Шайо в Париже, построенный Жаком Карлю, дворец Стоклетт в Брюсселе, спроектированный Жаном Ван Неком и Вик-

тором Орта, Дворец наций в Женеве, созданный по проекту Анри Нено, - сооруженные в конце 30-х годов.

Еще большее значение неоклассика приобрела как официальный стиль тоталитарных режимов, сформировавшихся в межвоенные десятилетия и опирающихся на классическое и национальное наследие. В таком стиле гигантских размеров, не соответствующих пропорциям человеческого тела, были построены парадные комплексы административных зданий в Риме, Мюнхене, Нюрнберге, Мадриде,

Архитектура и прикладное искусство стиля ар деко

Новые формы в искусстве конструктивизма, кубизма, футуризма, супрематизма получили завершение к концу 20-х годов, и на смену модернизму пришел пост-модернизму представляющий собой попытку возрождения историзма и гуманизации художественного мышления. Наиболее ярким стилем, призванным создать иллюзию благополучия и былой роскоши, стал *ар деко*, получивший название по проходившей в Париже в 1925 г. Международной выставке современных декоративных искусств и ремесел. Новый стиль был сознательно ориентирован на формы искусства Древнего мира - египтян, ацтеков, майя и др. Отсюда в архитектуре ступенчатые и обтекаемые силуэты, стилизованный цветочный и геометрический орнамент. Но в то же время он стал своеобразным выражением энергии, скорости и напора, с которым машины, корабли и самолеты, электричество и неоновая реклама меняли окружающий мир. Ар деко связал воедино главные приметы времени -равноправие полов, женщин в мужской одежде за рулем автомобиля, джазовую музыку, Голливуд, ассоциирующийся с блестящей жизнью кинозвезд, - и стал синонимом эффектности, роскоши и бескомпромиссности жизни в век машин.

Приметой времени стали и нью-йоркские небоскребы, ступенчатая форма которых была элегантной стилизацией архитектуры древних цивилизаций майя, ацтеков и шумеров. На их внешний вид оказал влияние закон о зонировании, устанавливающий нормы уступов фасадов с целью сохранения света и свежего воздуха в быстрорастущем городе. Самым высоким зданием стал *Эмпайр Стейт Билдинг* высотой в 102 этажа (381 м). Опорная пятиэтажная платформа занимала всю площадь отведенного под небоскреб участка, в центре которого располагались трехэтажный вестибюль и магазины в два яруса. Стальной каркас здания «обшивался» блоками серого известняка, обрамленными полосами алюминия. Ступенчатый профиль небоскреба завершался шпилем и антенной из хромированной стали.

В качестве внешнего декора использовался стилизованный цветочный и геометрический орнамент в виде зигзагов молний, солнечных лучей, силуэтов автомобилей, кораблей и самолетов, выражающих энергию и напор. Той же цели служили скульптурные рельефы из нержавеющей стали на фасадах зданий. Как правило, выбирались аллегорические сюжеты, отвечающие функциональному назначению здания и создающие нужный образ, например, фигура Духа Света на фасаде электрической компании «Ниагара Могавк Пауэр Корпорейшн-билдинг» в Западных Сиракузах. Представляя собой своеобразный симбиоз греческого бога торговли Гермеса, индейской Птицы-Гром и воина в доспехах. Дух Света стал олицетворением молниеносных, мощных, искрящихся электрических разрядов.

Помимо небоскребов в стиле ар деко возводились различные типы общественных зданий, самыми универсальными из которых были кинодворцы, призванные вводить зрителей в сказочный мир голливудских грёз и символизировать оптимизм, энергию и целеустремленность современной жизни. Снаружи кинотеатры украшали мозаичными панно из глазурованных плиток, деталями из нержа-

веющей стали и неоновой рекламой; изнутри по стенам - алебастровыми рельефами с орнаментальными узорами майя, ацтеков и т.п., панелями и решетками с геометрическим или растительным орнаментом.

Еще одной приметой времени стало массовое строительство гостиниц во многих странах мира, вызванное развитием коммерческих авиалиний в 20-30-х годах. Стилевыми признаками ар деко при строительстве отелей были чередование плоских и изогнутых стен, ступенчатая линия крыши, сочетание кессонированных горизонтальных выступов, ассоциирующихся со стилизованными «скоростными линиями», и закругленных «козырьков» над окнами, играющих одновременно орнаментальную и функциональную роль, монументальные входы, металлические перила. При этом в тематике орнаментов преобладали стилизованные мотивы тропического рая - пальмы, фламинго, пеликаны, экзотические цветы, фонтаны; различные морские детали -раковины, моллюски, рыбья чешуя, окна-иллюминаторы, балконы-палубы. Ритмическое чередование плоских и закругленных силуэтов, контраст гладких поверхностей и орнаментального узора решеток, ступенчатая линия крыши усиливаются окраской нежно-розовых, лимонных, салатных и белых тонов, еще ярче подчеркивающих вертикальные и горизонтальные контрасты.

В интерьере созданию атмосферы роскоши, элегантности и респектабельному современному виду способствовали обтекаемые силуэты мебели и роскошная отделка новыми материалами. Стильность достигалась путем покрытия обычных прямоугольных форм шпоном редких и дорогих материалов (красное, черное, пальмовое дерево, палисандр и т.д.) и лаком. К числу других необычных материалов, используемых при отделке мебели, относились акулья кожа, шкура пони, слоновая кость, шагрень (кожа пятнистой морской собаки), шелк, стекло, шкурки ящериц, перламутр, нержавеющая сталь. Ручки изготавливали из бронзы или заменяли их углублениями для пальцев. Интерьеры, группирующие отдельные стильные предметы, создавались дня дорогих ресторанов, отелей, океанских лайнеров и потому получили название стиля Риц.

В русле этого стиля развивалось и ювелирное искусство, непревзойденным мастером которого являлся ***Рене Лалик*** (1860-1945), начинавший как стилист ар нуво. Он создал окрашенное опаловое стекло, словно излучающее внутренний свет, и широко применял его при изготовлении ваз, статуэток, ювелирных украшений. Лалик использовал не только стекло, но и другие необычные материалы - цветные эмали, перламутр, янтарь, слоновую кость, введя в моду «элегантный стиль Лалик», ставший приметой межвоенных десятилетий.

* * *

Ар деко стал последним «новым» стилем, ориентированным в прошлое и соединившим разнородные элементы неоклассицизма, модерна, экзотического восточного и примитивного искусства. Он сформировал образ жизни людей в межвоенные годы, их манеру одеваться, путешествовать, разговаривать, отдыхать. Этот стиль нес на себе отпечаток общественной полезности и красивости, совмещая неоклассицизм и обтекаемость, монументальность и элегантность.

Контрольные вопросы и задания

1. Перечислите основные художественные течения авангардизма и объясните, в чем состоит их сходство.
2, Каким образом проявлялся авангардизм в архитектуре?
3. Найдите сходство и различия в стилях ар деко и ар нуво.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА РОССИИ

Истоки русского национального художественного стиля теряются в глубине веков. Предпосылки его складывались задолго до принятия Русью христианства в X в. И хотя художественные формы часто были заимствованы, сначала в Византии, а затем на Западе, русские, однако, эти формы всегда наполняли своим содержанием, что приводило к возникновению своеобразного художественного стиля. Такова, например, архитектура Киевской, Владимиро-Суздальской, Московской Руси, Новгорода и Пскова, искусство иконописи, мозаики и фрески. Таковыми стали «нарышкинское» и «голицынское барокко», архитектура «петровского барокко», русский классицизм, русский ампир, модерн.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙ РУСИ

КИЕВСКАЯ РУСЬ

Н.М. Карамзин в «Истории государства Российского», описывая истоки возникновения искусства Древней Руси, рассказывает, как «Владимир, увидев, подобно бабке своей, заблуждение язычества, стал искать истины в разных верах». Многие послы рассказывали ему о своих верах, но все не нравилось князю. Наконец философ, присланный греками из Византии, поведал Владимиру историю сотворения мира, первых людей, рая, христианского искупления и в заключение нарисовал картину Страшного суда с праведными, идущими в рай, и грешными, осужденными на вечную муку. Пораженный этим, Владимир вздохнул и сказал: «Благо добродетельным и горе злым!» - «Крестись, - ответствовал философ, - и будешь в раю первым».

Владимир крестился. Получив в крещении имя Василий, князь соорудил на том месте, где стоял Перун - языческий идол, деревянную церковь св. Василия и призвал искусных зодчих из Константинополя для строительства каменного храма во имя Богоматери (989-996). Церковь прозвали Десятинною, поскольку на ее возведение была выделена десятина, т. е. десятая часть княжеских доходов.

Византийские мастера принесли с собой разработанную византийскими зодчими систему крестово-купольного храма, основу которой составлял квадрат, расчлененный четырьмя опорами на три нефа и заканчивающийся на востоке апсидой. Как первый большой храм Киева *Десятинная церковь* имела вместительное помещение для готовящихся к крещению (оглашенных), нартекс, или, как его стали называть на Руси, *притвор*. В притворах начиналось богослужение, здесь же была крестильная купель. Удлиненный притвор делал храм вытянутым. С трех сторон его окружали галереи-гульбища - дань прежней языческой традиции. Как первый памятник монументальной архитектуры Киева Десятинная церковь являла собой образ-символ нового мира, в котором предстояло жить русскому человеку.

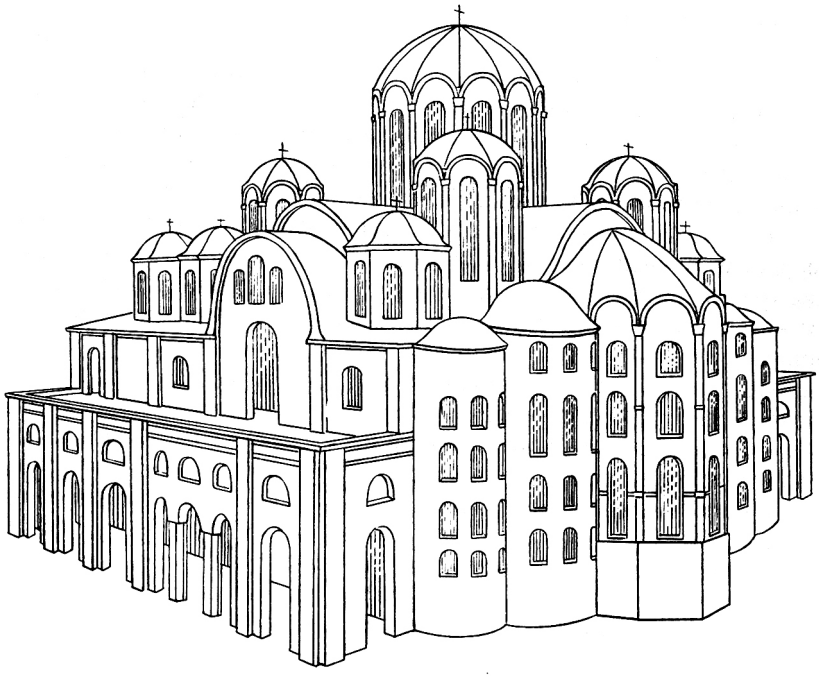
Снаружи прямоугольный объем членился на фасадах «лопатками» на отдельные вертикальные части - *прясла*, которые позже по традиции стали завершаться полукружиями *закомар*, повторяя линию внутренних сводов - подпружных арок.

После смерти Владимира Великого в Киеве стал княжить Ярослав Мудрый, расширивший территорию города в несколько раз.

Композиционным центром города Ярослава являлся грандиозный *Софийский собор*, посвященный Божественной Премудрости, с ансамблем сооружений, куда входили митрополичьи палаты и княжеский дворец. Софийский собор самый выдающийся памятник древнерусского зодчества и единственный собор, у которого нет прообраза в Византии или какой-либо другой христианской стране. Софийский собор - также крестово-купольным храм, но 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 25 куполами. Такое многокупольное завершение - явление чисто русское, берущее свое начало еще в грандиозных языческих капищах.

София Киевская не возносилась над землей, она гармонично разрасталась и вширь, и ввысь, и в длину. Общим обликом она меньше походила на твердыню, нежели София Константинопольская. Вся эта сложная конструкция создавала и снаружи, и внутри уходящую вверх пирамидальную композицию, одинаково торжественно воспринимающуюся со всех четырех сторон.

Изнутри храм был украшен мозаикой - «мерцающей живописью», значительная часть которой сохранилась. В истории византийского искусства знаменитые мозаики Киевской Софии фигурируют как уникальный по своему значению памятник эпохи Македонской династии, поскольку создавались они константинопольскими мастерами. Со свода высокой алтарной арки до сих пор смотрит на



Софийский собор. Реконструкция. Киев

входящих строгий и скорбный лик Богородицы с воздетыми руками - Оранты, покровительницы и охранительницы Киева (см. цв. вкл.). На том же уровне на подпружных алтарных столбах - мозаичные изображения Архангела Гавриила и Девы Марии. На «парусах» - образы четырех евангелистов, поведавших миру об Иисусе Христе.

Кроме «мерцающей живописи» храм украшен *фресками*, прославляющими царскую власть. Сам термин «фреска» (роспись по сырой штукатурке) появился в Италии только в XIII в., все виды стенной живописи в древнерусском искусстве обозначались до этого времени как «стенное письмо».

В тематику фресок входили и евангельские сцены, и бытовые. Поскольку хоры (полати) предназначались для князя и его приближенных (здесь же размещалась прославленная библиотека Ярослава Мудрого), они были украшены сценами княжеской охоты, травли зверей, цирковых состязаний. Так, на лестничных башнях, ведущих на хоры, запечатлены игры на константинопольском ипподроме. Портрет Ярослава не сохранился, но жена и три дочери со свечами в руках вполне узнаваемы.

К памятникам живописи эпохи расцвета Киевского государства относятся мозаики и фрески церкви Михаила Архангела из Михайловского монастыря, в первую очередь мозаика «Дмитрий Солунский», представляющая идеальный образ святого воина.

От Византии изобразительное искусство Киевской Руси восприняло не только живописное украшение храмов, но и иконопись. В России, как в Византии, иконы выполнялись первоначально в технике энкаустики или темперы, а с XVIII в. масляной живописью. К шедеврам так называемого домонгольского периода относятся иконы: «Спас», «Великая Панагия», «Св. Георгий», «Богоматерь Умиление», «Архангел Гавриил (ангел Златые власы)», «Устюжское Благовещение», «Богоматерь Владимирская», «Дмитрий Солунский», «Богоматерь Умиление (Белозерская)».

Все эти иконы написаны разными мастерами и в разное время, но у них много общего, и это общее - соотнесенность с византийской живописью. Византийские традиции заключаются в плоскостности изображения, в жестком линейном контуре фигур; в благородстве ликов с миндалевидным разрезом глаз, тонким прямым носом, маленьким изящным ртом и отрешенным от земных страстей взглядом, как бы устремленным внутрь себя; в тонком колористическом соотношении золотисто-желтых, вишневых, синих тонов, создающих в сочетании с мерцающим золотым фоном звучный цветовой аккорд. Объясняется это 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. Так, например, в XII-начале XIII столетия в Новгороде были созданы такие шедевры иконописи домонгольской поры, как «Спас Нерукотворный» и «Устюжское Благовещение». Отзвук византийского искусства чувствуется в торжественном монументальном строе этих икон, в моделировании фигур и ликов, в сложной и глубокой символике жестов, в колорите.

Первым русским иконописцем, о котором упоминают летописи, считается ***Алимпий***, инок Киево-Печерского монастыря, живший на рубеже XI-XII вв.

По легенде, когда константинопольские мастера украшали фресками Успенский собор Печерского монастыря, образ Богородицы преобразился и из уст ее вылетел голубь. При-

сутствовавший при этом Алимпий был так поражен, что постригся в монахи и стал заниматься иконописью, написав множество прекрасных образов. Далее легенда повествует, что к празднику Успения Богородицы ему была заказана икона, выполнить которую он не смог по причине тяжелой болезни. Заказчик (ктитор), явившись накануне праздника за образом, увидел, что икона не написана, и удалился, опечаленный. Тогда в келью Алимпия явился «некто, юноша светел» и начал писать икону. Завершив через три часа работу, чудесный иконописец водворил икону на предназначенное место, где ее и обнаружил изумленный ктитор. Он рассказал об этом игумену, они пошли в келью к Алимпию, но застали его уже на смертном одре.

Эта легенда очень точно передает отношение к искусству, которое в Древней Руси почиталось священнодействием: заменить умирающего великого иконописца мог только посланник небесных сил.



Устюжское Благовещение. Икона. Новгородская школа. ГТГ. Москва

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XI-XII ВЕКОВ

Христианизация Руси во многом способствовала распространению письменности и появлению первых литературных произведений, главным образом, религиозного содержания. Письменности и литературных текстов потребовала прежде всего церковь. В конце X в. на Руси появляется множество сочинений, изложенных выразительным литературным языком. И все это благодаря двум монахам, выдающимся болгарским просветителям *Кириллу* и *Мефодию*. Составленная ими славянская азбука способствовала образованию единой культуры, общей для нескольких стран: Болгарии, Руси, Сербии и Моравии.

К концу X-началу XII в. уже можно было говорить о богатстве жанров в древнерусской литературе. Здесь и проповеди, и эпические произведения - летописи, и жития святых, и апокрифы.

Первыми ораторскими сочинениями являются «Речь философа», составленная в форме речи, обращенной к князю Владимиру, и «Слово о Законе и Благодати» митрополита Илариона. Первое 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 равноправности народов в противовес средневековым теориям о богоизбранности одного лишь народа - еврейского. Первая часть произведения рассматривала взаимоотношения Ветхого завета - «Закона» с его национальной ограниченностью и Нового - «Благодати» с общедоступностью 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 для нового учения нужны новые народы, к числу которых принадлежит русский народ. Иларион необычайно высоко оценивает авторитет Русской земли среди стран мира. В третьей части возносится похвала князю Владимиру, которому приписывается заслуга крещения Руси, в противовес точке зрения греков, считавших крещение «варварского» народа своей заслугой.

Выдающимся литературным памятником, относящимся к летописному жанру, является «Повесть временных лет» монаха Киево-Печерского монастыря ***Нестора*** (около 1113 г.). Главная ее цель состояла в том, чтобы показать Русскую землю в ряду других держав, доказать, что русский народ - не без роду и племени, а имеет свою историю, которой вправе гордиться. 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 племени Иафета. «Повесть временных лет» определяет место русского народа среди народов мира, рисует происхождение славянской письменности, образование русского государства. Особо Нестор перечисляет народы, платящие дань русичам, показывая тем самым, что народы, некогда угнетавшие славян, все исчезли, а славяне остались и вершат судьбами своих соседей.

К жанру житийной литературы относятся «Чтение о князьях Борисе и Глебе» и «Житие Феодосия Печерского» Нестора.

В «Поучении» Владимира Мономаха, написанном им уже в период феодальной раздробленности Руси, Мономах учит соблюдать вассальные отношения. Основная политическая мысль «Поучения»: каждый должен довольствоваться тем, что имеет, не завидовать чужому и не покушаться на достояние соседа. Эта мысль подкрепляется красочным примером из жизни птиц: среди птиц есть не только сильные, но и «худые», живут они в разных местах и разным обычаем, но каждая птица находит свое место. И подобно птицам каждый человек должен быть доволен своим уделом и не претендовать на землю соседа. «Поучение» полно не только размышлениями по поводу мудрости божественного мироустройства, но и эмоциональным восхищением перед разнообразием мира.

Даже эти немногочисленные примеры литературных произведений X-XII вв. позволяют говорить об особенностях древнерусской литературы. Прежде всего, произведения древнерусской литературы можно расценивать 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, ибо сочинение с точки зрения средневекового человека - ложь, то и условных персонажей в ней не было, а только исторические: Борис и Глеб, Феодосии Печерский, Сергий Радонежский и др. Но исторические персонажи ведут себя так, как им положено себя вести согласно их положению, традиции. К примеру, идеальный полководец должен быть благочестив, молиться перед выступлением в поход и побеждать

многочисленного врага немногими силами, поскольку ему помогает Бог. Так ведет себя Александр Невский. Он выступает «в мале дружине, не сождавшися со многою силою своею, уповая на святую Троицу», а врагов его побивает ангел. Затем все особенности поведения святого переносятся в другое произведение на другого полководца - Тимофея Псковского, Дмитрия Донского и т.д. При этом древнерусская литература рассказывает только о тех лицах, которые принадлежат к верхушке феодального общества, - князьях, митрополитах, полководцах, которые повлияли на ход мировой истории военными подвигами, молитвами, нравственным воздействием на людей. По словам академика Д.С. Лихачева, «этикетность, церемониальность является одной из особенностей древнерусской литературы».

Все литературные произведения строились по «анфиладному» принципу. В центре мировой истории находилась жизнь одного лица - Иисуса Христа; все, что совершалось в мире до его воплощения, было лишь приуготовлением к ней, все, что совершалось после, - сопряжено с этой жизнью. Годичный круг праздников был повторением Священной истории, летописи не только записывали то, что произошло в годовом порядке, но дополнялись историческими повестями, житиями святых, посланиями. Поэтому в древнерусской литературе так много сочинений, объединяющих отдельные повествования в общий эпос.

Древнерусская литература ближе к фольклору, нежели к индивидуальному творчеству, она анонимна и создавалась путем накопления коллективного опыта. Исключение составляет «Слово о полку Игореве», написанное, как считают специалисты, одним человеком. Это лиро-эпическое произведение с элементами ораторской речи, плачей, с использованием слов и выражений, свойственных устной народной речи, было написано после похода киевского князя Святослава на половцев, закончившегося его страшным поражением, что и дало автору «Слова» повод для горьких размышлений о судьбах Русской земли, страстного призыва к князьям объединиться и защитить родную землю.

Поскольку для христиан книга являлась символом Божественного завета, религиозные рукописи всегда украшали очень богато - роскошными миниатюрами, выполненными, так же как и иконы, в технике перегородчатой эмали.

РУССКОЕ ИСКУССТВО В ПЕРИОД ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Со смертью князя Ярослава в 1054 г. строительная деятельность в Киеве не прекратилась, но преемники князя отказались от возведения таких колоссальных многоглавых городских соборов, как Десятинная церковь и София Киевская. С большим рвением они занялись сооружением монастырей, где они отрешались от мирских дел и должны были быть погребены.

Наряду с монастырями на Руси строились храмы - так называемые земельные соборы и соборы придворно-княжеские.

Земельный собор являлся главным храмом того или иного княжества. При возведении соборов обозначился отход от византийского архитектурного канона. Как правило, это были шестистолпные, трехнефные, трехапсидные, одноглавые крестово-купольные храмы с притвором. Он был необходим для людей, только собирающихся креститься, которых в удаленных от Киева землях было много и которые во время богослужения не должны были находиться в храме.

Функциональная принадлежность придворно-княжеского собора определялась самим его названием. Храм строился на княжеском дворе и соединялся с хорома-

ми князя крытым переходом. Он являл собой четырехстолпный, трехнефный, трехапсидный, одноглавый крестово-купольный храм без притвора. Обязательным атрибутом такого храма являлись хоры в западной части, предназначавшиеся, как правило, для женской половины феодальной аристократии. Нередко к храму с северной и южной сторон пристраивались галереи-паперти с многочисленными аркосолиями для погребения княжеской семьи. Такой тип придворно-княжеского храма представлял собой храм-усыпальницу - некрополь.

XII-XШ вв. - противоречивый и трагический период в истории Руси. 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 Владимир Залесский во Владимиро-Суздальской земле, Чернигов, Владимир Волынский (юго-западная Русь), Новгород, Смоленск. Политического и военного единства не было, но при этом было сознание языкового, исторического и культурного единства.

Архитектура и иконопись Владимиро-Суздальского княжества

При князе Владимире Мономахе начинается бурное строительство на северо-востоке Руси, в Залесье. В результате здесь был создан один из самых прекрасных во всей средневековой Европе художественных ансамблей.

При Юрии Долгоруком (сыне Владимира Мономаха) сформировался так называемый *суздальский стиль - белокаменное зодчество*. Первой церковью, родоначальницей стиля, сложенной из белого камня, блоки которого были идеально подогнаны один к другому, стала *церковь Бориса и Глеба в селе Кидекше*, в 4 км от Суздаля, на том самом месте, где якобы останавливались святые князья Борис и Глеб, когда они ходили из Ростова и Суздаля в Киев. Это был храм-крепость. Он представлял собой мощный куб с тремя массивными апсидами, щелевидными окнами; напоминающими бойницы, широкими лопатками, шлемообразным куполом.



Церковь Бориса и Глеба в селе Кидекше

Сын Юрия Долгорукого Андрей Боголюбский окончательно перебрался во владимирскую резиденцию. Он делал все, чтобы город Владимир (названный так в честь Владимира Мономаха) затмил Киев. В крепостной стене, окружавшей город, были сооружены ворота, главные из которых традиционно именовались Золотыми. Такие ворота возводились во всех крупных городах христианского мира, начиная с Константинополя, в память о

въезде Иисуса Христа в Иерусалим через Золотые ворота города. Золотые ворота Владимира венчала надвратная церковь, украшенная резным декором и золотым куполом. На противоположном конце города высились Серебряные ворота, не менее массивные и торжественные.

Белокаменные фасады соборов украшали резьбой по камню. Наличие каменного декора представляет собой отголосок романского стиля и связано с тем, что Андрей Боголюбский созывал к себе во Владимир мастеров не только из Византии, но со всех земель. Уже знаменитая *церковь Покрова на Нерли* несет на себе отпечаток этого стиля. Церковь посвящена празднику Покрова пресвятой Богородицы, установленному Андреем Боголюбским в ознаменование объединения Руси под главенством Владимира.

Андрей Боголюбский построил этот придворно-княжеский храм недалеко от своих палат в память о любимом сыне Изяславе, погибшем в победоносном походе на болгар в 1164 г. Изящная одноглавая церковь словно парит над широкой гладью заливных лугов. Ее устремленность ввысь создается прежде всего гармоничными пропорциями, трехчастным делением фасадов, которое соответствует организации внутреннего пространства церкви, арочным завершением стен (так называемые *закомары*), ставшим лейтмотивом здания, повторяющимся в рисунке оконных проемов, порталов, аркатурном поясе.

Стены храма украшены каменным орнаментом, составленным из тоненьких колонок, соединенных наверху полукруглыми арочками (аркатурный пояс), тонкими колоннами на «лопатках», придающими плотной массе стены легкость и воздушность, зигзагом (косо положенными кирпичами) на барабане. 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. С двух сторон от Давида симметрично расположены два голубя, которые воплощают идею мира, и под ними фигуры львов -побежденное зло. Намного ниже - три женские маски с волосами, заплетенными в косы, как символы Девы Марии, помещавшиеся на всех храмах, посвященных ей. Такой каменный декор является отличительной стилевой особенностью владимиро-суздальского зодчества. Церковь Покрова на Нерли - самый лиричный памятник русского зодчества.



Церковь Покрова на Нерли

В 1185-1189 гг. во Владимире был возведен земельный собор во славу Богоматери -

Успенский. В собор поместили величайшую русскую святыню - икону Богоматери, которая, по преданию, была написана евангелистом Лукой и тайно вывезена из Киева Андреем Боголюбским. Собор был воздвигнут в центре Владимира, на высоком берегу Клязьмы, возвышаясь над городом. Как всякий собор, относящийся к земельному жанру культовой архитектуры, Успенский был шестистолпным одноглавым крестово-купольным храмом с притвором. По словам летописца, «Бог привел мастеров из всех земель», в числе которых были и пришельцы с романского Запада, присланные к князю Андрею якобы императором Фридрихом Барбароссой. Расширенный при Всеволоде Большое гнездо, брате Андрея, собор приобрел более монументальный вид с протяженными фасадами, расчлененными на пять прясел, и пятью куполами.

Во времена Всеволода, чья слава и власть так поражали современников, Суздальская земля стала княжеством, господствующим над остальной Русью. В этот период во Владимире был возведен *Дмитриевский собор*, третий шедевр культового зодчества.

Дмитриевский собор - это сравнительно небольшой одноглавый храм с хором, какие строились на феодальных дворах. Но несмотря на размеры он выглядит величавым и торжественно-великолепным. Это один из самых красивых и самых оригинальных соборов Древней Руси. В плане он представляет собой греческий крест без какого бы то ни было отступления от византийского канона. Но снаружи Дмитриевский собор являет собой нечто столь самостоятельное, что не может быть включен в число построек византийского типа. Уже не широкие и плоские «лопатки» членят стены на прясла, а длинные тонкие колонны. В барельефах Дмитриевского собора мы видим элементы византийского, романского, даже готического стилей и, конечно, русского. Наличие богатого каменного декора храма свидетельствует о том, что его украшали мастера с романского Запада, хотя в барельефах нет ничего апокалиптического, т.е. намекающего на конец света и Страшный суд. Южный фасад украшает подчеркнуто плоская резьба, напоминающая резьбу по дереву, несомненно русских мастеров. И преобладание растительного и зооморфного орнаментов также свидетельствует о традиционно русском стиле. Можно предположить, что строителем собора был зодчий, хорошо знакомый с венецианским собором св. Марка, поскольку мотивы декора двух этих соборов абсолютно тождественны: невиданные львы, птицы и олени, цветы,



Дмитриевский собор. Владимир

листья, фантастические всадники, грифоны, кентавры и даже сцена восхождения Александра Македонского на небо заполняют плоскости стен.

Все здание по высоте делится на три яруса. Нижний - самый высокий, почти без украшений, его гладь оживляют лишь глубокое пятно портала и аркатурный пояс. «Колонки» пояса как бы свисают вниз, подобно тяжелым плетеным шнурам с массивными подвесками. На среднем ярусе, над аркатурным поясом, сосредоточено все декоративное убранство собора. Третий пояс - это массивная глава храма, поднятая на квадратном «постаменте».

В основе скульптурных композиций Дмитриевского собора лежит программа, связанная с идеей прославления княжеской власти. Центральным изображением на трех фасадах является фигура благословляющего Спасителя. Пестрая фантастическая масса зверей, птиц и растений, окружающая его фигуру, представляет собой единое, гармоничное целое. Обилием животных и растений художники показывали, что все живущее угодно Богу и радует сердце. По существу это гимн жизни.

Все три собора - Покрова на Нерли, Успенский и Дмитриевский - украшены фресками, так как с закатом Киевской державы навсегда померкло в Древней Руси искусство «мерцающей живописи». Слишком дорогостоящей была мозаика для удельных князей. Но, кроме того, техника фрески позволяла достичь более реалистического изображения.

Сюжетные композиции располагали так же, как это было в храмах Византии. Чем более значимым для христиан был смысл изображения, тем выше оно помещалось. На самом верху - на куполе, барабане, «парусах», в верхней части апсиды изображали лиц, занимающих верхние ступени в иерархии христианских святых: Христа, Богородицу, ангелов, евангелистов. Ниже, в верхней части стен храма, - эпизоды из жизни Иисуса Христа и близких ему людей: Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение, Преображение, Воскресение, Вознесение, Сошествие Святого Духа на апостолов, Успение Богоматери и т.п. Столбы и нижнюю часть стен расписывали фигурами великомучеников, святителей и пророков. Совершенно особое назначение имела западная стена храма, на которой традиционно размещали сцены Страшного суда, конца света. Краскам фресок вторили красочные изразцовые ковры полов.

Архитектура и иконопись Новгорода и Пскова

Монголо-татарское нашествие жестоко поразило Древнюю Русь. Естественно, что в большинстве городов центральной и северо-восточной Руси, таких, как Владимир, Суздаль, Ярославль, Ростов, замерло крупное строительство. Однако Великий Новгород и Псков, сильные независимые города, продолжали строить, в том числе и каменные церкви, понимая, что богатый соборный храм - зримое свидетельство могущества города. Правда, после появления на Руси татар полностью прекратилось сооружение крупных городских и монастырских соборов, появился обычай строить совсем небольшие храмы.

Были церкви монастырские, сооруженные по инициативе новгородских архиепископов, и уличанские, строителями которых выступали жители того или иного прихода, причем львиную долю расходов несли богатые «гости» - купцы.

Поскольку монастырская община состояла обычно из десяти-двадцати монахов, необходимости в монументальном монастырском храме и не было. Кроме того, в этих городах княжеская власть утратила свой авторитет и уступила место республике, в которой огромным влиянием пользовались архиепископы. Церковь же предпочитала иметь много, пусть и небольших, церковных зданий.

Первым каменным храмом после нашествия татар, построенным в 1292 г., была монастырская церковь Николая Чудотворца Липенского мужского монастыря. Другим образцом монастырского храма являлась церковь Успения Богородицы на Волотовом поле. Обычно монастырский храм - это квадратное в плане небольшое помещение с четырьмя столбами, тремя нефами, одной массивной апсидой на востоке, притвором на западе и одним куполом шлемообразной формы.

Уличанские храмы крупнее, и весь их вид более торжественный. Почти все они, как и монастырские церкви, одноглавые, с одной массивной апсидой, но без притвора. Вместо него на западной стене *паперть* - крыльцо перед входом.

Фасады всех новгородских храмов имеют обычно трехлопастное завершение, крыши, как правило, восьмискатные. Такое отступление в строении крыши от общевизантийского стиля определялось местными климатическими условиями - частыми холодными дождями, снегопадами. Нетрадиционное устройство внутренних посводных перекрытий 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 строили целиком из кирпича или из разноцветного булыжника с вставками из плоского кирпича - *плинфы*, что обеспечивало переливы цвета от серовато-голубого до ярко-красно-коричневого и сообщало зданию необычайную живописность.



Церковь Спаса Преображения на Ильине улице. Новгород

Украшали храмы очень скромно: вставленными в кладку крестами из кирпича; тремя маленькими прорезями там, где должно было быть одно большое окно; «бровками» над окнами и типичным псковско-новгородским узором на барабане. Узор этот состоял из квадратов и треугольников. Выше орнаментального пояса, а иногда вместо него, шла цепь *кокошников* - дуговых ступенчатых углублений. Алтарную апсиду оформляли вертикальными валиковыми разводами, соединенными поверху дугами. Особо следует сказать про свойственные только новгородским церквам так называемые голосники: горшки и кувшины, вмазанные горизонтально в стены, в барабан купола, в «паруса» и своды и служившие своеобразными микрофонами.

Главные культовые постройки Пскова располагались на территории кремля и в Довмонтовом городе - участке, тесно при-

мыкавшем к кремлю. Все псковские церкви невелики по размерам, приземистые, обширные в нижней части, и выглядят они чрезвычайно устойчиво. Для создания большей устойчивости и внешней мягкости очертаний мастера слегка «заваливали» стены внутрь. Все они одноглавые, на четырех либо шести столбах, с одной (редко с тремя) апсидой, притвором и позакомарным покрытием.

Церковные паперти были весьма массивными сооружениями, основу которых составляли мощные каменные столбы. На них укладывали один конец арки, а другим она упиралась в стену. Нередко сверху арки обрамляли *щипцовой* кровлей.

Отличительной особенностью псковских церквей являлось наличие *подклета* -специального подвала, предназначавшегося для хранения церковного имущества, товаров и даже оружия.

Характерный признак псковского церковного зодчества - асимметрия, создававшаяся наличием придела и звонницы. *Придел* - небольшая церковка, имеющая главу и апсиду на востоке и посвященная какому-либо святому, пристраивался к 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.

Склонность псковских мастеров к асимметрии особенно просматривается в церкви Николы на Усохе, построенной на границе осушаемого болота - усохе. Церковь представляет собой одноглавый храм с тремя апсидами, подклетом, притвором, крыльцом-папертью. С северной стороны к нему примыкает обширный придел, имеющий притвор, над которым возведена звонница. К южной апсиде пристроена одноглавая часовня «Неугасимая свеча», имеющая сильно выступающее крыльцо-паперть. Вся эта конструкция представляет собой сложную асимметричную композицию.



Церковь Николы на Усохе. Псков

Построенные вновь храмы непременно украшали. И если в Киевской Руси и крупных княжествах первоначального периода феодальной раздробленности храмы украшали в основном мозаичными композициями и фресками, то во второй половине XIII в. главенствующая роль отводится иконе. Вообще с татаро-монгольским нашествием больше развивались такие виды художественного творчества, которые не требовали крупных денежных затрат и предметы которого в случае нужды легко можно было перемещать.

До середины XIII столетия местные особенности иконописи выра-

жались довольно слабо, поскольку основной школой живописи, где приобретали свои умения мастера, была киевская, выросшая в свою очередь на традициях византийского искусства.

Вторжение татар, длительная изоляция Руси от Византии, а также разобщенность русских городов в известной степени способствовали развитию местных особенностей в искусстве. Именно в XIII в. произошло окончательное формирование новгородской школы живописи, а чуть позже, в XIV в., - псковской и московской.

Уже с конца XII в. в новгородской иконописи стали появляться 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 второй половины XIII в. являются иконы «Иоанн Лествичник, св. Георгий и св. Власий», «Спас на престоле», «Св. Георгий с житием», в них совсем не ощущается высокий аристократизм «Устюжского Благовещения». Глядя на лики святых и все, что их окружает, понимаешь, с каким теплым чувством писал эти иконы богомаз и почему они гораздо больше, чем иконы аристократического круга, отвечали вкусам широких слоев новгородского общества.

Для новгородских иконописцев чрезвычайно показателен выбор святых. Чаще всего изображались Никола, Георгий, Илия, Власий, Флор и Лавр, Параскева Пятница, Анастасия. Эти святые имели в народном сознании прямое отношение к ходу сельской и городской жизни. К Николе обращались во всех трудных случаях, он также охранял на водах и в путешествиях. Илию молили о дожде в засуху, просили уберечь от грозы и огня. Флор и Лавр почитались как покровители коневодов. Параскева Пятница и Анастасия слыли пособницами торговли и брака. Многие святые заменили прежние языческие божества. Так, Власий считался покровителем скота и как бы сменил Велеса - «скотьего бога». Велико-мученик и покровитель воинства Георгий стал покровителем земледелия и коневодства, поскольку его день отмечался 25 апреля, когда табуны выгоняли в поле. По народному убеждению все эти святые могли принести конкретную пользу.

На иконе «Иоанн Лествичник, св. Георгий и св. Власий» центральная фигура изображает Иоанна Лествичника, византийского религиозного писателя, автора «Лествицы», в тридцати главах которой говорится о тридцати нравственных подвигах монахов. Образ Иоанна Лествичника совпадал с образом популярного в Новгороде архиепископа Иоанна. В расположении фигур сказываются традиции ктиторских портретов, в которых покровитель главы семьи - большего размера, чем покровители сыновей, и изображен в центре. Контуры фигуры Иоанна, крупные черты лица, ровные пряди его бороды, которым как бы вторят вертикально падающие складки одеяния, делают похожим его на деревянное изваяние. При этом икона отличается большой художественной выразительностью благодаря красному фону, высветлению на одеждах, сочетанию ярких цветовых пятен (см. цв. вкл.).

На иконе «Св. Георгий с житием» вокруг св. Георгия на коне, поражающего копьем дракона, по периметру доски, в *клеймах* (небольших прямоугольниках), изображались сюжеты из жизни святого, «страсти»: отречение св. Георгия от богатства и раздача его нищим, суд царя, отсечение св. Георгию головы и т.п. Эта икона также написана на алом фоне (так в древнем Новгороде изображался «свет вечности»), яркими, звучными красками. По композиции она крайне проста. Клейма по краям средника служат орнаментальным украшением; рисунок четкий, несколько жестковатый, напоминающий вырезанные из дерева фигурки.

В целом для новгородской живописи характерны цельность формы, симметрия композиции, наличие орнамента и изображение неподвижно стоящего святого

несколько удлиненных пропорций, с крупными чертами лица и широко открытыми глазами. Лик и руки обводили черным контуром (что было характерно для романского искусства), сам же лик высветляли.

Композиции новгородского письма, какими бы сложными они ни были, пусть даже в несколько ярусов, всегда строились в одной плоскости. Композиция иконы XV в. «Чудо о Флоре и Лавре» также состоит как бы из двух ярусов. В центре ее верхней части - архангел Михаил, держащий за поводья двух лошадей; по сторонам от него на горках стоят, готовые принять поводья, святые Флор и Лавр, почитавшиеся как покровители коневодов. В нижнем ярусе изображены всадники, ведущие лошадей с жеребятами к водопою.



Чудо о Флоре и Лавре. Икона. Новгородская школа. ГТГ. Москва

Эта икона дает достаточно полное представление об основных особенностях новгородского письма. Композиция построена строго симметрично. Горы изображаются уступами, их вершины заканчиваются плоскими, как срезанными, площадками с завитками. Причем всегда в нижней части гор размещены пещеры; по горам разбросана редкая растительность - травы и деревья. Деревья веерообразной формы, с утолщенными книзу стволами, с цветами и ягодами. Кони прописаны плавной линией и имеют изящно выгнутую шею и слегка одутловатое тело.

Значительное место в новгородской живописи занимало так называемое палатное письмо, т.е. изображение помещения и обстановки. Фон был, как правило, светло-желтым, иногда золотился.

Изобразительное искусство древнего Пскова развивалось так же, как и зодчество, отличаясь своеобразием, обусловленным положением Пскова как города-форпоста на северо-западе Руси. Сам интерьер псковского храма, похожий скорее на пещеру, нежели на интерьер классического византийского здания, обязывал живописцев соответствующим образом украшать его. Особенность оформления диктовалась также тем, что псковитяне, можно сказать, молились с мечом, не снимая кольчуги, только забегали в храм, чтобы приложиться к иконе. Поэтому в иконах Пскова ощущается нечто драматическое, возникающее благодаря напряженному сочетанию глубоких красных и зеленых тонов. Повышенная драматичность передана беспокойным линейным ритмом, резкими ударами белой краской как в выступающих, так и в затененных местах. Для псковской иконописи характерно сочетание архаичных статичных форм и деталей, указывающих на движение. Наиболее убедительно это проявляется в излюбленных сюжетах псковских



Сошествие во ад. Икона. Псковская школа. ГТГ. Москва

мастеров - избранные святые и «Сошествие во ад».

На иконах с изображением святых за основу берется принцип статуарности, доведенный почти до абсолюта: это торжественные застывшие фигуры с одинаковыми жестами, сосредоточенными ликами. Таковы святые на иконе «Св. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий». Экспрессия отдельных сцен в сочетании с подчеркнутой монументальностью общей композиции характеризует «Сошествие во ад». Композиция иконы строится на сочетании динамичного треугольника, образованного фигурами Христа, Адама и Евы, и неподвижных толп праведников и пророков. В отличие от всех прочих изображений этого сюжета в псковских иконах слава вокруг Иисуса Христа неизменно имеет форму эллипса с заостренными вершинами, середина которой заполнена цветом фона, как правило, зеленого.

Лики святых на иконах псковской школы весьма характерные. Их отличают прежде всего треугольники глазниц, образуемые 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.

Наряду с иконописью очень интенсивно развивалась ***книжная миниатюра.***

Новгородские миниатюры из Симоновского евангелия (1270 г.) созвучны иконам. Четыре миниатюры с евангелистами представляют собой строго симметричную композицию, в центре которой под аркой подковообразной формы помещена фигура евангелиста в рост с открытой книгой в руках. К XV в. в Новгороде для украшения книжной миниатюры сложился особый орнамент, состоящий из растений, широких и узких лент, причудливо переплетающихся между собой и переходящих в фантастических полуптиц, полузверей.

Псковская миниатюра идентична новгородской. К произведениям псковского стиля относится псалтырь из собрания графа Ф.Толстого, по оформлению перекликающаяся с псалтырью Иоанна Грозного. В ней также помещены изображения евангелистов в обрамлении из сложного орнамента, представляющего собой трехглавый храм без крестов, который образован причудливым переплетением полос, растений и диковинных животных. Изображение каждого евангелиста помещено на зеленом фоне, типичном для псковских миниатюр. Лица евангелистов переданы объемно при помощи белых «оживок». На одеждах освещенные места также отмечены белым цветом.

ЖИВОПИСЬ ФЕОФАНА ГРЕКА И АНДРЕЯ РУБЛЕВА. ФОРМИРОВАНИЕ ИКОНОСТАСА

Когда на Руси после длительного перерыва стали вновь расписывать храмы фресками, русским художникам пришлось осваивать искусство настенной живописи почти заново. Отчасти они приобретали опыт в процессе самостоятельных поисков, как в Пскове, отчасти перенимали у приезжих греческих мастеров. Боярская знать и церковные власти предпочитали, впрочем, именно греческих художников. Новгород, как один из крупнейших городских центров Восточной Европы, притягивал иноземных мастеров, которые рассчитывали получить здесь выгодные заказы, и ожидания их не обманывали, так как активное строительство каменных церквей с середины XIV в. влекло за собой и расширение живописных работ. Очевидно, так попал в Новгород и ***Феофан Грек***, первый живописец на Руси, о котором имеются достаточно полные и достоверные сведения. О нем несколько раз упоминают летописи, его личность ярко обрисована в письме Епифания Премудрого, троицкого инока. По словам Епифания, до приезда на Русь Феофан работал в Константинополе, Галатеи Кафе (Феодосии), а на Руси - в Новгороде, Нижнем Новгороде и Москве.

В общей сложности им было расписано около сорока церквей, в том числе церковь Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде. Лучшие по сохранности фрески расположены в куполе и в угловой (в северо-западной части храма) камере, служащей личной молельней главного строителя церкви «боголюбивого боярина Василия Даниловича». В купольном своде - изображение Пантократора, безжалостно взирающего на землю. Он грозный судия, не знающий ни пощады, ни снисхождения. Идейную основу живописи Феофана составляет мысль о всеобщей греховности, в результате которой человек оказался настолько удаленным от Бога, что может только со страхом и ужасом ожидать прихода своего бескомпромиссного и безжалостного судии. Лик Вседержителя - воплощение всеразрушающей карательной силы. Между этим грозным судией и грешным человечеством в качестве посредников выступают праведники: праотцы, пророки и подвижники-столпники. Все они в изображении Феофана - строгие аскеты, поэтому так суровы их лица и величественны жесты. Стоя в молитвенных позах перед Вседержителем, каждый из них устремляет свой духовный взгляд внутрь себя, созерцая нечто «великое и ужасное», - так в Древней Руси обозначалось то, что в Византии именовали «возвышенным».



***Феофан Грек*. Спас Пантократор. Фреска Спасо-Преображенского собора. Фрагмент. Новгород**

Такое безысходно пессимистическое миропонимание греческого мастера выразилось и в другой его фреске - «Троице» в той же церкви.

В «Троице» Феофана Грека помимо трех ангелов включены в композицию Авраам и Сарра. Но, подчиняясь традиции, Феофан нарушает ее в другом, изображая среднего ангела чрезмерно большим. Его крылья, как арка, охватывают всю группу, и Троица как бы превращается в одного ангела с двумя спутниками. Ангелы, составляющие Троицу, в одинаковой степени «страшные», т.е. возвышенные. Так, гениальный художник, один из столпов духовной культуры своего времени, пытался напомнить людям, пребывающим в «слепоте духовной», о грядущем возмездии. Отсюда такой высокий драматизм и экспрессия его новгородских росписей, не имеющих аналогий в византийской живописи. Только на Руси Феофан смог осознать, как далеко отстоит реальный земной человек от тех духовных идеалов, на которые ориентировались византийские подвижники.

Наиболее характерным в художественной манере Феофана является энергичный и необычайно выразительный короткий мазок, который он накладывал диагонально и асимметрично, рисуя лицо - лоб, нос, щеки, подбородок. Усилению драматизма способствовал и суровый колорит красок, основанный на коричневых и как бы тлеющих тонах: темно-желтых, красновато-розовых, зеленовато-синих. Живопись Феофана в целом является уникальным и обособленным явлением в истории древнерусского искусства, но этот гениальный художник оказал огромное влияние на русскую культуру.

В конце XIV-начале XV в. древнерусская живопись, как иконопись, так и стенопись, переживала свой расцвет. В последней четверти XIV в., когда объединенная Русь дала решительный отпор Золотой Орде на Куликовом поле, духовная жизнь получила новый мощный импульс. Некоторые исследователи даже склонны идентифицировать этот период с эпохой Проторенессанса в Италии. Действительно, новые черты в иконописи созвучны тому, что делал Джотто при росписи капеллы в Падуе: прежде всего пространственное решение фона и пристальный интерес художника к личности. Это можно видеть в произведениях гениального русского живописца ***Андрея Рублева***, на все последующие времена определившего стиль иконописи. Его имя впервые упоминается в летописи вместе с именами Феофана Грека и Прохора с Городца в связи с росписью московского Благовещенского собора в 1405 г.



А. Рублев. **Спас. Икона. ГТГ. Москва**

В основе творчества Андрея Рублева лежит иная, нежели у Феофана, философская концепция. Она лишена 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 бес-

пощадный судия, 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. Звенигородский Спас - это тот идеал Богочеловека, о котором страстно мечтал весь христианский мир, но воплотить которого в искусстве удалось только русскому художнику Андрею Рублеву. Соединение двух миров - духовного и материального - в творчестве Феофана доведено до трагедии, а у Андрея Рублева это единство мудрости, добра и красоты.

Несомненно, вершиной творчества Рублева, вершиной всей древнерусской живописи является «Троица» (см. цв. вкл.). Он написал ее в память Сергия Радонежского для церкви, посвященной, как и весь монастырь, Троице. Для русских людей конца XIV- начала XV в. идея триединого Бога была важна как символ единения и объединения всех русских земель вокруг Москвы. Троица является одной из самых сложных христианских доктрин не постигаемого умом единства «неслитно соединенных» ипостасей триединого Бога. Рублев использовал хотя и достаточно древний, но редкий в его время вариант изображения: в нем нет Авраама и Сарры и бытовых подробностей их гостеприимства. Остаются лишь три ангела за трапезой - сама Троица. В иконе нет ни движения, ни действия, особая тишина ощущается в ней.

Изображая Троицу как нераздельное триединое божество, Андрей Рублев избрал очертания круга, символизирующего вечность. За левым ангелом изображен дом как символ «Божественного домостроительства», так называли в старину устроение вселенной. За средним встает дерево как напоминание о деревянном кресте, на котором был распят Иисус. За правым виднеется гора - знак возвышенного. Особенная, таинственная природа ангелов гениально передана Рублевым, создавшим необыкновенно нежные и вместе с тем величавые образы.

Лейтмотив творчества великого живописца - это душевное согласие, чувство любви. Все это достигается благодаря плавным, даже музыкальным линейным ритмам, которые подчеркиваются изысканной цветовой гаммой. А Рублев был воистину гениальным колористом. Краски его предельно светоносны, и фигуры на иконах как будто преображены мягким сиянием. В церквах этот эффект усиливался мерцанием свечей и голубоватой дымкой фимиама. Вместе с тем красочная палитра Рублева необычайно яркая: багрянец, чистая ляпис-лазурь (излюбленный рублевский «голубец»), золото, нежная зелень - краски сияющего летнего дня, на который приходится праздник Троицы; в них голубизна неба, зелень травы и деревьев, золото зреющей ржи, блеск солнца.

Икона была высоко оценена уже современниками художника, вызвала множество повторений, и на ее основе сложился канон, ставший основным в древнерусском искусстве при изображении Троицы.

Главным памятником творчества Андрея Рублева в области монументальной живописи являются фрески Успенского собора во Владимире. Он писал их вместе с *Даниилом Черным*. Основная часть сохранившихся фресок с композицией Страшного суда находится под хорами в западной части собора. На плоскости южного подхорного столба изображена заключительная картина суда - шествие праведных в рай, переходящее на юго-западный свод под хорами, где представлена головная часть процессии, ведомая апостолом Павлом. Это одна из лучших фресок Успенского собора. По традиции, установленной для подобных изображений, праведники разбиты на группы: впереди апостолы, за ними пророки, святители, мученики, праведные жены и миряне. Шествие возглавляют апостолы Петр и Па-

вел. Павел считается очевидцем рая, поэтому ему отведена роль проводника, он указует путь и держит в руках свиток с надписью: «Придете со мною благиих». Апостолу Петру доверены ключи от рая. Обернувшись к спутникам, он взглядом ободряет их, ибо скоро им откроются кущи рая и они услышат пение сладкогласых птиц. В северной части под хорами размещались не дошедшие до нас картины адских мучений грешников.

Внешне владимирская фреска кажется вполне традиционной, но по тональности - это совершенно новое явление в мировой живописи. Древнерусские художники, как и византийские и западноевропейские, воплощали в Судном дне идею возмездия за грехи человеческие. А Рублевым он представлен как день духовного согласия людей, объединенных чувством любви. Разгром полчищ Мамая на Куликовом поле вселял 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.

Московская живопись, основы которой заложил Андрей Рублев, лишена ярко выраженного драматического оттенка. Для нее характерны были тонкие красочные сочетания, в отличие от резких цветовых контрастов, присущих иконам Новгорода, и певучая плавность линий. Кроме того, еще до Андрея Рублева сложился тип святого с большим открытым лбом и с тонким прямым носом, маленькими, близко расположенными к переносице глазами, что создавало впечатление очень внимательного взгляда. В искусстве Византии и Новгорода такой образ святого не встречается.

Будучи без сомнения одним из самых гениальных художников мировой живописи, Андрей Рублев стал также создателем иконостаса - чрезвычайно важной детали внутреннего убранства храма.

В каменных расписанных церквах молящиеся должны были видеть алтарную роспись, поэтому алтарная преграда в них долгое время существовала в виде невысокой стенки с иконами деисуса. В Византии, где церковное зодчество было исключительно каменным, а традиция монументальной живописи никогда не пресекалась, проблема высокого иконостаса никогда и 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. Уже с XII в. начали украшать саму алтарную преграду, превратившуюся в ряд икон различного содержания. Они не представляли собой догматического целого, как деисус. Их можно было заменить, поменять местами, и именно этим объясняется, почему от XIV-XV вв. до нас дошли разрозненные, единичные иконы нижнего - местного ряда.

В иконостасе имелись двери. Центральные именовали «святыми царскими вратами», поскольку через них входит «Царь царствующих и Господь господствующих». Они служили главным входом в алтарь, символизирующий рай, и живопись, их украшающая, указывала на это. В верхней части врат писали Благовещение, открывшее людям путь в рай, под ним - четырех евангелистов, поведавших миру об этом спасении. На плоскости архитрава над вратами изображали сцену причащения - раздачи тела и крови Иисуса под видом хлеба и вина.

Иконография северных дверей в жертвенник и южных - в дьяконник не была такой строгой, как для святых царских врат. На них помещали образы святых, архангелов, Благоразумного разбойника.

Андрей Рублев и Феофан Грек увеличили размеры и число деисусных икон, занявших весь архитрав алтарной преграды. В нем с молитвой к Богу обращались не только Богородица и Иоанн Предтеча, но и архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, великомученики Георгий Победоносец и Дмитрий Солунский. Эти иконы вкупе выражают идею заступничества святых за человеческий род перед Иисусом Христом.

Но формирование иконостаса началось лишь с присоединением к деисусу праздничного ряда икон, отражающих земной путь Иисуса.

Через несколько лет, работая с Даниилом Черным над росписью Успенского собора во Владимире, Рублев повторил сделанное в Благовещенском соборе, но над праздничным рядом поместил иконы, изображающие ветхозаветных пророков. Этот ряд напоминал, что приход Христа в мир связан с Божьим промыслом, с его заботой о спасении человека, и делал еще более убедительной надежду, заключенную в молитве, обращенной к Спасу.

Эти три иконных ряда, слитые воедино, и составили иконостас. Именно такие ряды стали подниматься на алтарных преградах во всех русских храмах с XV в. Завершает иконостас праотеческий ряд.

Иконостас, как и храм, представляет собою образ Церкви. Но если храм есть пространство, вмещающее в себя верующих и символически все мироздание, то иконостас показывает становление Церкви от Адама до Страшного суда.

В своем сформировавшемся, классическом виде иконостас читается следующим образом. Верхний ряд, праотеческий, представляет ветхозаветную Церковь от Адама до Моисея. Изображенные здесь праотцы предстают со свитками в руках, на которых начертаны пророчества о пришествии Иисуса Христа. В центре -образ Троицы как знак первого Завета, данного Богом человеку.

В ряду пророков на свитках, которые они держат в руках, начертаны предсказания о Богородице, через которую в мир придет Иисус Христос. В центре этого ряда помещают икону «Знамение Богоматери».

Следующий ярус, праздничный, представляет собой новозаветную Церковь. В него включены двенадцать обязательных икон, посвященных двунадесятым праздникам. К ним относятся Рождество Христово, Сретение, Крещение Господне, Преображение, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне, Троица (пятидесятница), Воздвижение креста Господня, Рождество Богородицы, Введение во храм, Благовещение, Успение. Наряду с главным христианским праздником Пасхой они считаются наиболее значительными для русского православия. Но на иконах, входящих в этот ряд, фиксировались также события из жизни Иисуса Христа, не являющиеся праздниками, а также Страсти Христовы как вехи на пути человеческого спасения.

Ниже - деисусный чин (ряд) - моление Церкви, воссоединяющее людей с Иисусом Христом, моление, которое завершается и разрешается лишь на последнем Страшном суде.

МОСКОВСКОЕ ЗОДЧЕСТВО И ЖИВОПИСЬ XV-XVI ВЕКОВ. «РЕНЕССАНСНЫЕ» ТЕНДЕНЦИИ В ИСКУССТВЕ ПРИ ИВАНЕ III

В конце XIV в. Москва уже прочно утвердилась как политический центр северо-восточной Руси. Именно московский великий князь Дмитрий собрал общерусское сопротивление Золотой Орде. А на полвека раньше, в 1326 г., митрополит Петр, глава русского православия, перенес свою кафедру из Владимира в Москву,



Собор Спаса Нерукотворного.
Спасо-Андроников монастырь. Москва

подчеркнув тем самым ее приоритет. В новой резиденции митрополита и вокруг Москвы началось строительство каменных храмов. Многие, к сожалению, не уцелели, но есть все основания полагать, что это были весьма красивые храмы, поскольку в своем культурном развитии Москва опиралась на культурные традиции Владимирского княжества.

С тех далеких времен стоят Успенский собор на Городке и собор Рождества Богородицы в Саввино-Сторожевском монастыре в Звенигороде, Троицкий собор в Троице-Сергиевой лавре и собор Спаса Нерукотворного в московском Спасо-Андрониковом монастыре. Правда, построены они уже в начале XV в., но по своему внешнему виду вряд ли сильно отличаются от храмов середины XIV в., которые не пощадило время. Строили церкви из добывающегося под Москвой белого камня, весьма искусно обработанного. Все четыре собора одноглавые, на четырех столбах, с тремя апсидами и притвором. Но все они имеют стилевые особенности, характерные для раннемосковского зодчества. Прежде всего это высоко поднятая глава на световом барабане, почти равном по высоте нижней части собора либо составляющем одну треть высоты храма. Позакомарное перекрытие декорировано килевидными завершениями, килевидное завершение имеют и порталы. Пространство от фасадных стен к основанию купола выложено «кокошниками вперебежку». Фасады украшены узорной, высеченной из белого камня лентой, опоясывающей храм с двух или трех сторон. Вход с запада оформлен крыльцом. Некоторые раннемосковские храмы имели высокий цоколь. В отличие от псковских московские мастера отказались от отдельно строящихся приделов, за счет чего была достигнута пирамидальная композиция храма и его монолитность.

Во второй половине XV в., в годы правления Ивана III, произошло дальнейшее укрепление Русского государства. Москва присоединила к себе княжества Ярославское, Ростовское, Рязанское, ей подчинились сначала Новгород, затем Псков и могущественное Тверское княжество. Возникает идея «Москвы - третьего Рима», утверждающая преемственность власти великого князя московского от власти византийских императоров.

Завоевания Москвы положили конец феодальной раздробленности и вместе с тем культурному обособлению княжеств. Московская архитектура значительно обогатилась не только за счет владимиро-суздальских традиций, но и псковско-новгородских. Впрочем, главное состояло в том, что доминирующими стали ренессансные тенденции. Вторым браком Иван III был женат на византийской принцессе Софье

Палеолог, вслед за которой в Москве появились итальянские художники архитекторы, оказавшие большое влияние на развитие русской художественной культуры, прежде всего зодчества.

Особое значение Иван III придавал фортификационным сооружениям, поэтому в первую очередь приступили к замене полуразвалившихся известняковых стен старого Кремля, построенного при Дмитрии Донском, и возведению башен. Для перестройки Кремля пригласили миланских инженеров *Пьетро Антонио Солари, Марко Руффо, Антона Фрязина* и других. Под их руководством были возведены башни Тайницкая, Водовозная, Спасская, Боровицкая и др. Завершено строительство Кремля было в 1515 г. *Алевизом Новым*, поставившим стену вдоль реки Неглинной. Все стены и башни построены из кирпича, а в XVII в. они получили шатровые покрытия. Кремль стал одной из лучших крепостей Европы.

Стремясь создать резиденцию, которая бы соответствовала мощи и великолепию его власти, Иван III приступил к сооружению нового Успенского собора. Он должен был стать главным храмом Московского государства и затмить величием новгородскую Софию. Прежний центр с группой соборов и княжеским дворцом сохранялся, но в основу планировки кремлевского ансамбля легли новые архитектурные принципы: живописная асимметрия и живописная увязка с рельефом местности.

Сооружение Успенского собора было поручено приглашенному из Италии архитектору ***Фиораванти***, прозванному ***Аристотелем*** за «строительную мудрость». За образец им был взят Успенский собор во Владимире, но обогащенный ренессансными деталями. Аристотель Фиораванти повторил в Успенском соборе московского Кремля основные черты владимирского: пятиглавие, позакомарное покрытие, аркатурный пояс на фасадах, перспективные порталы. Однако московский собор производит впечатление более монолитного, более величественного и, по образному выражению художника М. Врубеля, более «сановитого», 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 усугубляющим его массивность. Новшеством стало декоративное крыльцо на западном фасаде с висящей гирькой-серьгой двойной арки, излюбленной архитектурной деталью в дальнейшем. Кроме того, новый собор сооружен по типу зального храма, что характерно для готической архитектуры: нефы храма сделаны бо-



Успенский собор. Арх. *А. Фиораванти*. Московский Кремль

лее широкими и равными по высоте и длине, а массивные столбы, поддерживающие свод, заменены легкими и тонкими колоннами. Последнее стало возможно благодаря строительным знаниям Фиораванти, облегчившего своды храма и применившего железные связи вместо деревянных, традиционно скрепляющих стены и своды. К тому же отсутствие хоров создает впечатление небывалого простора. Успенский собор - шедевр мировой церковной архитектуры и лучшее творение Аристотеля. В подражание ему были воздвигнуты храмы в Ярославле, Ростове и Новгороде.

Строительством Успенского собора началась длинная череда новых зданий в Кремле, причем авторами чаще всего были итальянские зодчие.

Черты, свойственные архитектуре итальянского Возрождения, узнаваемые в облике Успенского собора, еще нагляднее проявились в Архангельском соборе, великокняжеской усыпальнице, построенной ***Алевизом Новым*** в 1505-1508 гг. и завершившей архитектурное оформление Соборной площади. Сохранив традиционные формы и план русского пятиглавого храма с хорами, Алевиз Новый в наружном убранстве применил пышные архитектурные детали венецианского чинквиченто. Разделение стен собора по высоте поясом-карнизом придало зданию вид двухэтажного дворца-палаццо. Этому способствуют также пилястры коринфского ордера, заменившие традиционные «лопатки». Закомары имеют здесь чисто декоративную функцию и украшены белоснежными раковинами, излюбленным мотивом венецианской архитектуры. Богатая резьба порталов выполнена в стиле архитектурного декора итальянского Возрождения. Однако все эти ренессансные детали так органично вписались в русские архитектурные традиции, что не породили дисгармонии и не нарушили традиционного внешнего облика православного храма.



Архангельский собор. Арх. *А. Новый*. Московский Кремль

Грандиозный дворцовый комплекс Кремля, включавший множество каменных и деревянных построек, получил завершение после постройки Марком Руффо и Пьетро Солари Грановитой палаты в конце XV в., получившей название по облицовке фасада гранеными камнями. Палата служила тронным залом дли торжественных церемоний и приема иностранных послов. В плане она представляет собой традиционно русскую монастырскую трапезную, перекрытую четырьмя крестовыми сводами, опирающимися на мощный столп посередине помещения. Однако рустовка, размер и декоративное оформление оконных проемов, портретная скульптура на главном фасаде являются отражением ренессансных тенденций.

В начале XVI в. также итальянский зодчий Бон Фрязин соорудил храм-башню, получившую название колокольни Ивана Великого по имени стоявшей на этом месте деревянной церкви Иоанна Лествичника, построенной «иже под колоколы». Грандиозный столп, составленный из расположенных ярусами восьмериков с арочными проемами для колоколов, напоминает силуэтом ранние романо-готические кампаниллы, строившиеся в некоторых местностях северной Италии вплоть до XV в. В целом ренессансные черты сводились к рациональности, ясности плана и пропорций, к геометричности форм, ордерным элементам в декоре. В то же время «Иван Великий» является отражением псковско-новгородской традиции, согласно которой вблизи храмов возводились столпы-звонницы.

Отражением псковской архитектурной школы, одной из лучших на Руси того времени, считаются и церковь Ризположения, и Благовещенский собор в Кремле. Оба храма строились мастерами из Пскова.

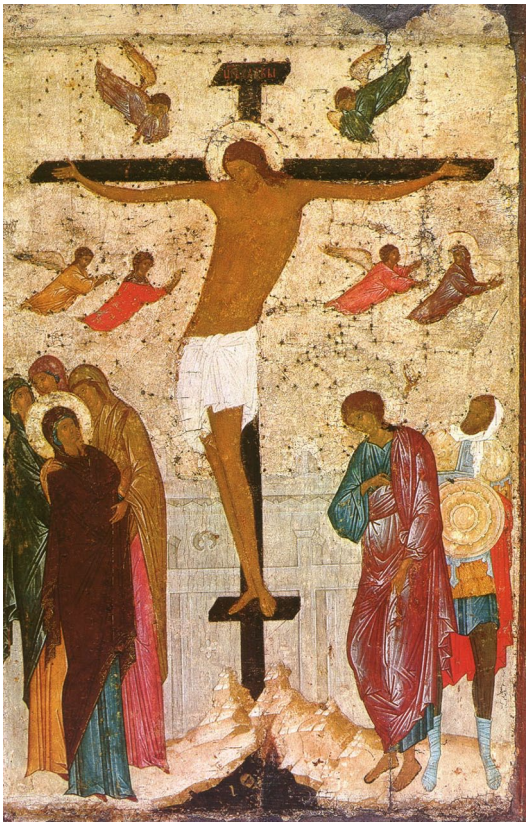
Благовещенский собор, бывший домовой церковью великих князей и непосредственно сообщавшийся с дворцовыми покоями, целиком отвечает русским архитектурным традициям, и в его внешнем облике соединились черты различных стилей. От Пскова в нем декоративные пояски на барабанах и высокий подклет, что впоследствии стало принадлежностью и московской архитектурной традиции (церкви Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре и Ризположения в московском Кремле). Высокие подклеты должны были предохранять собор от высоко стоящих грунтовых вод на Севере. Владимиро-суздальский стиль проявился в аркатурно-колончатых поясах на апсидах и барабанах. И чисто московское - оформление верха здания кокошниками с килевидным завершением в центре.

Главным направлением в живописи великокняжеской Москвы было творчество ***Дионисия***, крупнейшего после Феофана Грека и Андрея Рублева иконописца. Он был необычайно плодовитым художником - написал огромное количество икон и расписал со своими сыновьями Феодосием и Владимиром множество церквей, однако его творения - такая же редкость, как и иконы Андрея Рублева. В живописи Дионисия Иван III видел отблеск славы своего княжества, видимо, поэтому росписи вновь отстроенного Успенского собора и изготовление иконостаса поручили Дионисию «со товарищи». Манера письма Дионисия резко отличалась от манеры живописцев предыдущего столетия. В живописи Дионисия - и в станковой, и в монументальной - большое внимание уделяется внешнему оформлению, атрибутике, в ней нет изображения страдания. В иконе «Распятие» изящный изгиб тела Иисуса вызывает мысли не о его земной муке, а о высокой идее подвига Богочеловека, фигура Христа с широко раскинутыми руками словно парит в пространстве. На лицах оплакивающих не видно слез и страдания, а крест служит скорее фоном, нежели орудием пытки. Благодаря изысканному колориту, который строится на сочетании золотистых, зеленых, малиново-лиловых, оливковых и белых тонов, вся композиция проникнута духом умиротворения и величия.

Таковы и великолепные житийные иконы митрополитов Алексия и Петра, исполненные для Успенского собора Кремля. Заимствованный русскими из Византии жанр иконы с житием был доведен Дионисием до совершенства. На каждой иконе вокруг ее средней части - образа святителя - расположены красочные клейма, иллюстрирующие его жизнь, подвиги и чудеса от рождения до смерти - житие.

Нарядные, написанные яркими красками иконы, роскошные фрески являли собой идею торжества общенационального Русского государства при Иване III.

Излюбленными сюжетами Дионисия, его стихией были праздничные картины многолюдных торжеств, темы славы и величаний. В таком же ключе он расписал и собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре. Богородица почи-



***Дионисий*. Распятие. Икона. ГТГ. Москва**

талась на Руси, пожалуй, даже больше своего Божественного сына. Христианские идеи о триедином Боге или богочеловеческой сущности Иисуса Христа находили понимание далеко не у всех, зато чувства матери, горюющей по своему замученному и казненному сыну, были понятны каждому. Богородица стала символом материнства, заступницы всех обиженных и угнетенных. Ферапонтовский цикл Дионисия является не повествованием о жизни Марии и Иисуса (и в этом его отличие от других подобных росписей) - это гимн вечной Женственности и Святому Материнству. Роспись купола и сводов храма в соответствии с традицией включает фигуру Вседержителя в окружении ангелов, евангелистов и пророков. Для настенной росписи в качестве источника сюжетов художник использовал Акафист - церковные хвалебные песнопения, посвященные Богородице.

Идея милосердия Царицы небесной - лейтмотива всего фрескового цикла - смягчает тему конца света в композиции Страшного суда, а традиционный сюжет Успения Богородицы в росписях Дионисия и вовсе отсутствует.

Фресковая живопись Дионисия - глубоко духовна. Это подчеркивалось им особыми живописными приемами. Например, Дионисий выписывал чрезмерно удлиненные фигуры с плавными движениями и жестами, что делало их почти бестелесными, а образы - идеально-возвышенными. К тому же художник избегал обозначать реальное местоположение фигур, отчего они представлялись парящими в воздухе, лишенными объема и тяжести. Плавно переходящие одна в другую сцены с многократно повторяющейся фигурой Марии создают ощущение вечно длящегося богослужения в честь Богоматери.

Дионисий стремился изображать не столько человеческие фигуры либо действие, сколько молитвенную позу - предстояние. Нужный эффект достигался и тем, что живописец использовал художественный прием «пустого центра», помещая главные фигуры - Богоматери и Иисуса - среди других персонажей. «Пустой центр» композиции как бы наполнялся особым духовным смыслом. Высветление и обилие белого, нежно-красного, розового цвета, бело-голубого фона придают особую праздничность и торжественность изображению, уподобляя живопись Дионисия драгоценности (см. цв. вкл.).

Искусство Дионисия стояло на рубеже двух эпох; с одной стороны, оно завершало творческие искания художников XV в., с другой - начинало пышную и замысловатую живопись XVI столетия.

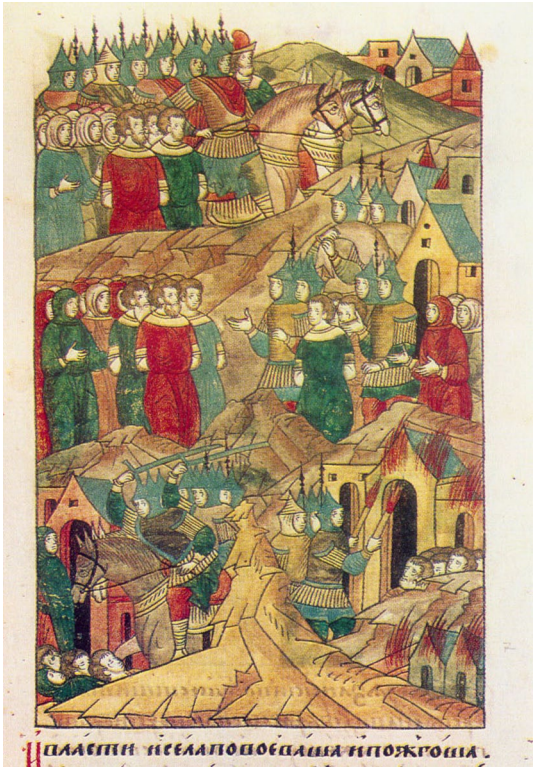
РУССКОЕ ИСКУССТВО XVI ВЕКА

Иван III добился объединения русских земель. Но строй и облик государства окончательно определились лишь при его внуке, Иване IV, Грозном. Все искусство той эпохи было связано с богословием и ориентировано на русскую старину.

В период раздробленности церковная жизнь в разных землях утратила единообразие. В княжествах появились свои святые и житийная литература, местные особенности в обрядах. Один из самых значительных культурных проектов XVI в. по преодолению разобщенности в церковной жизни страны был осуществлен в Новгороде, оставшемся крупнейшим культурным центром России даже после его подчинения Москве. Новгородский архиепископ Макарий, ставший митрополитом «всея Руси», взялся за составление полного собрания всех «святых книг, которые в Русской земле обретаются». Взяв за основу самый популярный сборник для ежемесячного чтения «Четьи Минеи», который содержал исключительно жития святых и некоторые поучения, Макарий, объединив усилия книжников, переводчиков и писцов, переработал множество священных книг, житий, посланий за двенадцать лет. Ради объединения церкви был составлен единый пантеон чудотворцев.

Символом патриархальности Московской Руси стал свод житейских правил и наставлений «*Домострой*», составленный при участии любимца царя священника Сильвестра.

При Иване IV было введено на Руси книгопечатание. Сразу же после коронации царь начал хлопотать об устройстве типографии в Москве и обратился к датскому королю с просьбой прислать печатников, дабы научить печатному делу русских мастеров. Некоторое время спустя в центре столицы был открыт печатный двор, и в качестве главного мастера поставлен Иван Федоров, который вместе с помощником Петром Мстиславцем напечатал первую книгу «Апостол». Иван Федоров был одним из образованнейших людей своего времени и смог издать текст священной книги, выправив древнерусский канонический текст по греческим оригиналам.



Миниатюра из Лицевого летописного свода. Библиотека РАН. Москва

Самым выдающимся литературным памятником времени Ивана Грозного был *Лицевой летописный свод* (летопись с рисунками), получивший во времена правления царя Алексея Михайловича название Никоновского, поскольку один из списков свода принадлежал патриарху Никону. Летопись имеет более десяти тысяч листов и шестнадцать тысяч миниатюр. Традиционно первые тома посвящены библейской исто-



Церковь Вознесения в Коломенском. Москва

рии. Затем следует хронограф - всемирная история и далее летопись, посвященная русской истории. Свод включает большое число повестей и сказаний, ранние летописные тексты. Составители свода использовали византийские источники с целью соединить историю Византии и Руси и представить Ивана IV прямым потомком и преемником римских и византийских императоров. Лицевой свод стал своеобразной исторической энциклопедией Московии.

Ориентация на русскую старину проявилась и в такой своеобразной форме, как столпообразные шатровые храмы. Родоначальником целого ряда таких храмов стал *храм Вознесения* в селе Коломенском под Москвой, сооруженный по велению Василия III в честь рождения наследника - Ивана IV. Это была первая каменная шатровая постройка, форма которой, как сообщала летопись, «не бывала прежде того на Руси».

Происхождение каменных шатровых церквей XVI в. восходит, очевидно, к национальному строительному опыту. Поскольку на Руси леса было всегда в изобилии, строили главным образом из дерева, и в русском народном зодчестве с давних пор существовала традиция шатрового завершения деревянных крепостных башен и деревянных церквей с шатровыми главками.

Храм Вознесения - необычное для церковного зодчества сооружение, ибо в нем отсутствует алтарная апсида. Из высокого подклета с гульбищем и живописными лестницами вырастает могучий «столп храма», органично переходящий через многоярусный пояс килевидных кокошников в восьмерик (архитектурное сооружение, имеющее в плане восьмиугольник). Завершает всю конструкцию устремленный в небо шатер, украшенный по граням и по плоскостям сеткой тесаных камней, словно жемчугом.

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 строение поражало современников и архитектурным декором: характерными для западноевропейской архитектуры капителями и карнизами, треугольными вимпергами и орнаментальным узором кирпичной кладки самого шатра. Таким образом, при строительстве каменной' церкви в традициях русского деревянного зодчества были использованы элементы античного ордера и готики.

При Иване Грозном традиция постройки шатровых храмов нашла продолжение в постройках храмов-монументов. Так, в ознаменование венчания Ивана IV на царство недалеко от Коломенского, в селе Дьяково, где жили царские слуги и

дьяки, соорудили церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи. В дьяковской церкви зодчие объединили на одном фундаменте пять восьмигранных столпов, как бы пять отдельных церквей, увенчанных шлемовидными куполами. Поскольку шатровые храмы в великокняжеских селах Коломенском и Дьякове выполняли функции домовых церквей, внутри они довольно тесные.

В композиционном плане церковь в Дьякове была непосредственной предшественницей *собора Василия Блаженного*. Причем сходство архитектурных, композиционных и декоративных приемов позволяет считать, что оба здания были построены ***Бармой*** и ***Постником***. Храм Покрова Пресвятой Богородицы «на рву» был сооружен в честь покорения Казанского ханства. Сооружению каменного храма предшествовала постройка на этом месте семи деревянных церквей вокруг восьмой каменной, посвященных тем святым, на дни празднования которых приходились ключевые события казанского похода. Новый каменный храм царь повелел построить так же. Центральная шатровая церковь храма окружена разными по высоте восемью церквами, добавленный для симметрии придел посвящен возвращению Ивана Грозного из похода и созвучен празднику входа Господня в Иерусалим. Храм представляет собой сложную в плане звездчатую форму. Все части его поднимаются из единого мощного каменного помоста и соединяются галереей-гульбищем. Столпы церквей в большинстве своем имеют форму восьмерика, идущую от традиций деревянного зодчества.

Декоративное убранство собора необычайно богато: ярусы полукруглых и граненых кокошников разных размеров, остроугольные «стрелы», ребра шатра, украшенные металлическими спиралями, а грани - глазурованными звездами. С течением времени внешний облик собора изменился. В конце XVI в. к нему был пристроен придел Василия Блаженного, а в 70-х годах XVII в. - колокольня, парадные лестницы и крыльца.

Приверженность Ивана Грозного старине обусловила появление огромных соборов - Софии в Вологде, которую царь решил сделать столицей опричнины, и Успенского в Троице-Сергиевом монастыре. Оба собора размерами намного превосходили Успенский собор московского Кремля и относились к архаическому стилю, представляя собой, по определению Д.С. Лихачева., «вторичный монументализм». Уступал им в размерах, но с абсолютной точностью воспроизводил их пропорции и общий тяжеловесный облик Покровский собор в Александровской слободе, где Иван Грозный основал монашеский орден.

Время правления Ивана IV нельзя назвать счастливым для русской живописи. Гармония образов, светящаяся колористическая палитра Андрея Рублева и Дионисия сменились маловыразительными иллюстративно-аллегорическими образами. Создавались циклы фресок на исторические сюжеты, иллюстрирующие идею божественного происхождения царя, преемственности его от римских и византийских императоров. Появились первые опыты исторического портрета. Свидетельством тому служат изображения Василия III, Ивана IV, царя Федора на фресках Грановитой палаты, считающиеся ранним опытом древнерусской портретной живописи. Композиции изобилуют символами. Иллюстрация к притче Василия Великого о добродетелях и пороках включает тщательно выписанные аллегорические фигуры, напоминающие аналогичные фрески Джотто в капелле Скровеньи в Падуе, созданные им двумя столетиями ранее. Разум изображает «девица стояща... пишет в свитке», Безумие - «муж наг, ризы с себя поверг долу», Блуд - «жена малонаклонная, обратившаяся вспять», Правда - «девица стояща, в руке держит весы».

В период правления Грозного усилились эсхатологические настроения, вызванные ожиданием второго пришествия и Страшного суда. Резня и погромы, учинен-

ные по всей Руси опричниками, обусловили болезненное пристрастие к апокалиптическим сюжетам. Сцены мучений изображались мастерами с предельной экспрессией и подчас отталкивающим натурализмом.

Отличительной чертой живописи XVI в. стала также перегруженность деталями, фигурами, предметами. Иллюстрируя жизнь святого или притчу, художники буквально воспроизводили каждое слово Священного Писания и даже отвлеченные догматические понятия и символы.

Характерным памятником настенной живописи этого времени являются фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря. В стенописи прослеживаются две темы: тема победы и славы и тема объединения русских земель под эгидой Москвы, создания Русского государства. Тема победы была представлена образом Богоматери Одигитрии, покровительницы Смоленска. Она помещена над иконостасом. По бокам от нее, на краях алтарных столбов, изображены «военачальники небесных сил» - архангелы Михаил и Гавриил. Множество фигур воинов, святых, покровителей русских князей в ратном деле, помещены на других столбах храма.

Вторая тема трактуется образами причисленных к святым князей, чьи княжества были объединены под властью Москвы. Представлены также сюжеты, отражающие личную жизнь Василия III. По композициям и пропорциям росписи напоминают дионисиевские фрески в Ферапонтовом монастыре, они парадны и торжественны.

Во времена Ивана Грозного наметились изменения в иконописном каноне. Икона стала изображать скорее идеи, нежели лики. Примером здесь может служить икона «Церковь воинствующая», посвященная знаменитому походу на Казань. В ней религиозная символика подчинена политической идее, что сказалось и на обилии фигур, распределенных тремя широкими потоками, и на необычном, вы-



Церковь воинствующая. Икона. Фрагмент. ГТГ. Москва

тянутом по горизонтали формате, и на множестве подробных деталей в одежде, снаряжении, позах.

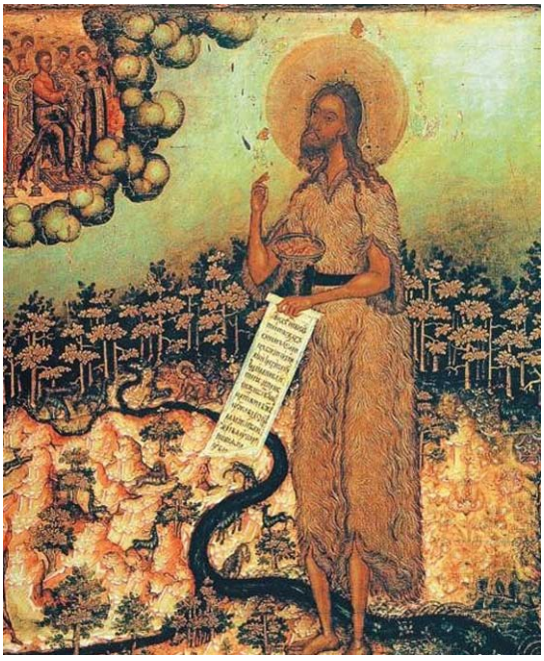
Войны Грозного привели к тому, что сооружение больших каменных крепостей на Руси надолго прекратилось. Однако уже при Федоре Иоанновиче Борис Годунов, будучи его опекуном, осуществил ряд крупных фортификационных проектов в интересах обороны государства. В конце XVI в. «городовой мастер» *Федор Конь* окружил Москву новым кольцом укреплений, получившим название Белого, или Царева, города, замкнувшего в себе Китай-город с его мощной стеной. Далее было кольцо деревянных укреплений Земляного города. В целом сто две башни плотно окружили Москву. А дальше от нее шло кольцо крепостей-монастырей: Иосифо-Волоколамский, Новодевичий, Кирилло-Белозерский и др. В тот же период развернулось строительство кремлей в Нижнем Новгороде, Туле, Смоленске, Коломне. Особую выразительность монастырским крепостным сооружениям придавали покрытия башен в форме деревянных шатров, прочно укрепившиеся с этого времени в декоративном убранстве построек самого различного назначения.

В 1598 г. Годунов стал царем. Желая прославить свое имя, он развернул строительные работы в Кремле. На два яруса была надстроена колокольня Ивана Великого и на ней сделана надпись, прославляющая царя; построен храм Вознесенского монастыря в Кремле. Москва обрела, по выражению летописца, «красоту и величество царствующего града». Сложился определенный тип построек - это четверик точных пропорций, выстроенный «как по линейке», пятиглавие, пирамидальный со всех точек зрения силуэт, три апсиды, симметрия боковых приделов и галерей, кокошники, аркатурные пояса. Все эти архитектурные особенности объединяются понятием «*годуновский классицизм*». В этом стиле построены старый собор Донского монастыря, здания Ипатьевского монастыря в Костроме, церковь Преображения в Вяземах и церковь Троицы в селе Хорошево.

Борис Годунов и члены его рода проявляли большой интерес к искусству, поощряли живописцев, заказывая им фрески и иконы. Была заново расписана Грановитая палата, фрески которой выражали идею кротости и милосердия царской власти, в противоположность фрескам времени Ивана Грозного, прославляющим военные завоевания правителя. По инициативе Ирины Годуновой, удалившейся после смерти Федора Иоанновича в Новодевичий монастырь, вновь был расписан Смоленский собор этого монастыря.

Некоторые искусствоведы считают возможным говорить об особой *годуновской школе* иконописи конца XVI в., противопоставляя ей *строгановскую школу*. «Годуновские письма» представляют собой своеобразный синтез различных иконописных школ, сложившихся в различных регионах Древней Руси: киевской, новгородской, псковской, ростовской, ярославской. Возникновение строгановской школы связывают с иконописной мастерской Строгановых, богатых купцов из Сольвычегодска. Но мастера, представлявшие эту школу, были царскими мастерами из Москвы и писали иконы по заказу царя Федора и Бориса Годунова.

Характерной особенностью икон строгановской школы являются прежде всего их очень 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 тонкие, изящные и очень вытянутые вверх.



Иоанн Предтеча в пустыне. Икона. ГТГ. Москва

Поскольку во время смуты строгановские владения не были разорены, наибольшее количество икон «мелочного письма» сохранилось в их коллекциях, что и породило название иконописной школы. Типичные образцы строгановских икон - «Никита-воин» Прокопия Чирина, «Чудо Георгия о змие», «Чудо Федора Тирона» Никифора Савина.

На иконе «Иоанн Предтеча в пустыне» неизвестного мастера впервые в русском искусстве изображена опушка леса, где деревья с кудрявыми золотыми кронами выделяются на фоне темной чащи и светлого неба. В лесу видны скачущий олень, жираф, лев, и над всем царит образ Иоанна Предтечи. Это первый образец русской пейзажной живописи.

Иконы строгановской школы занимают особое место в древнерусской живописи, это драгоценные изделия, предназначавшиеся не столько для храма, сколько для сокровищницы.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ПРИ ПЕРВЫХ РОМАНОВЫХ

Последним этапом древнерусской истории был XVII век. Он же явился началом нового периода в истории русского искусства. Оставаясь еще под сильным влиянием церкви, искусство приобретало новые, светские черты. Полагают, что в этот период расширилось проникновение западных идей через Польшу, Белоруссию и Украину. Происходило «обмирщение» культуры, т.е. усиление светских мотивов в культовых постройках. Под влиянием Запада в России возникают первые театральные представления, в литературе на первый план выходят произведения светского характера, светская музыка, гонимая церковью, начинает пользоваться все большей популярностью.

Стремление преодолеть средневековые принципы в искусстве сочетается в XVII в. с мощным воздействием на искусство народного творчества, с которым связывают декоративное великолепие художественной культуры России. В этот период инициаторами строительства храмов все чаще выступали богатые купцы и горожане, чьи вкусы внесли существенную поправку в художественную традицию. В Москве возник Приказ каменных дел, в стенах которого были собраны лучшие русские мастера и приглашенные с Запада инженеры.

Главными объектами гражданского строительства стали кремлевские дворцы: Теремной, Потешный и Патриарший.

В первой половине XVII в. зодчие ***Бажен Огурцов*** и ***Антип Константинов*** возвели для царя Михаила Федоровича «зело пречудные палаты» каменные - Терем-

ной дворец. Основой его служили фундамент и два нижних этажа белокаменного дворца Ивана III и Василия III. Последний этаж, названный Верхним теремком, предназначался для царских детей, имел высокую крышу, расписанную цветными ромбами, и башенку. Три этажа жилых хором нового дворца были возведены с отступом от фасадной стены старых палат, благодаря чему вокруг образовалась открытая терраса - гульбище. «Чердачный» ярус также был окружен открытой площадкой - Верхним каменным двором. Таким образом, дворец приобрел характерный для русского зодчества того времени ступенчатый ярусный силуэт.

В разных ярусах дворца располагалось несколько церквей. В 1681 г. каменных дел подмастерье Осип Старцев объединил под одной кровлей три церкви: Спаса «за золотой решеткой», Распятия и Воскресения Славущего. На крыше он воздвиг на тонких изящных барабанах-шейках с майоликовыми украшениями одиннадцать, по суммарному числу куполов, луковичных главок. Помимо необычной и изысканной архитектуры дворца с его ступенчатой композицией впечатление нарядности, красочности, парадности достигалось за счет белокаменных резных наличников оконных проемов, изумительно красивых наружных крылец, резных парапетов - гульбищ. Особенно широко в оформлении использовался мотив двойной арки с подвесной гирькой. Фасады украшали изразцовые карнизы и «разорванные» фронтоны над окнами трех верхних этажей.

Четвертый этаж - покои царя. Небольшие, почти одинаковых размеров четыре горницы, каждая в три окна, были перекрыты пологими сомкнутыми сводами. В окна были вставлены узорчатые слюдяные оконницы красного, сиреневого, золотистого, зеленого цвета, отбрасывающие в солнечные дни причудливые разноцветные блики на полы, предметы, обстановку. Подоконники покрыты резьбой. Стены и своды палат украшены росписью, воспроизводящей растительные и зооморфные мотивы, а также фигуры святых. Полы выложены дубовым кирпичом «в шашку». Почти во всех комнатах помещались печи, облицованные полихромными изразцами.

Пятый этаж, или «чердак», именовался также Теремком златоверхим, поскольку его крыша была расписана сусальным золотом, серебром и разными красками. Внутри теремок представлял собой зал, его украшали лишь две большие изразцовые печи, да по длинным сторонам стояли лавки-скамьи, покрытые тюфячками и бархатными накидками с яркой каймой. Здесь играли царевичи, а иногда заседала Боярская дума. Системой крытых галерей и переходов можно было, не выходя из дворца наружу, пройти в покои патриарха, в Благовещенский собор, церковь Ризположения, в Потешный дворец, где впервые на Руси стали проводить домашние представления, которые можно считать началом зарождения придворного русского театра.

Меньшим, чем царский дворец, но не менее значительным по своему местоположению в ансамбле Кремля был дворец патриархов. Он неоднократно перестраивался, горел, но при патриархе Никоне, славившемся любовью к пышному и представительному быту, был отстроен заново. Новая церковь апостола Филиппа, переименованная позже в церковь Двенадцати апостолов, трехэтажные палаты патриарха и Крестовая (Мироварная, где ежегодно варили миро для богослужения) палата составили ядро новой парадной части Патриаршего дворца. По отзывам лиц, видевших Крестовую палату, она поражала своими размерами, но более всего - сводом без подпор посередине. По периметру палаты были сделаны ступеньки, и пол в ней вышел наподобие бассейна, в котором нет воды. Окна, выходившие на Успенский собор, были закрыты разноцветной слюдой. Подле двери в палате находилась огромная печь, выложенная изразцами. Крестовая палата стала образцом при дальнейшем строительстве трапезных во многих русских монастырях.



Престольная. Теремной дворец. Московский Кремль

Церковь Двенадцати апостолов возведена на высоком подклете, прорезанном двумя проездными арками, служившими воротами для въезда на Патриарший двор с Соборной площади. Это - четырехстолпный храм, перекрытый по закомарам и увенчанный пятиглавием. Наличие и богатое оформление церковных дверей во втором этаже не было случайным, поскольку в XVII в. к фасаду храма примыкала галерея, через которую в него и попадали, поднимаясь по лестнице.

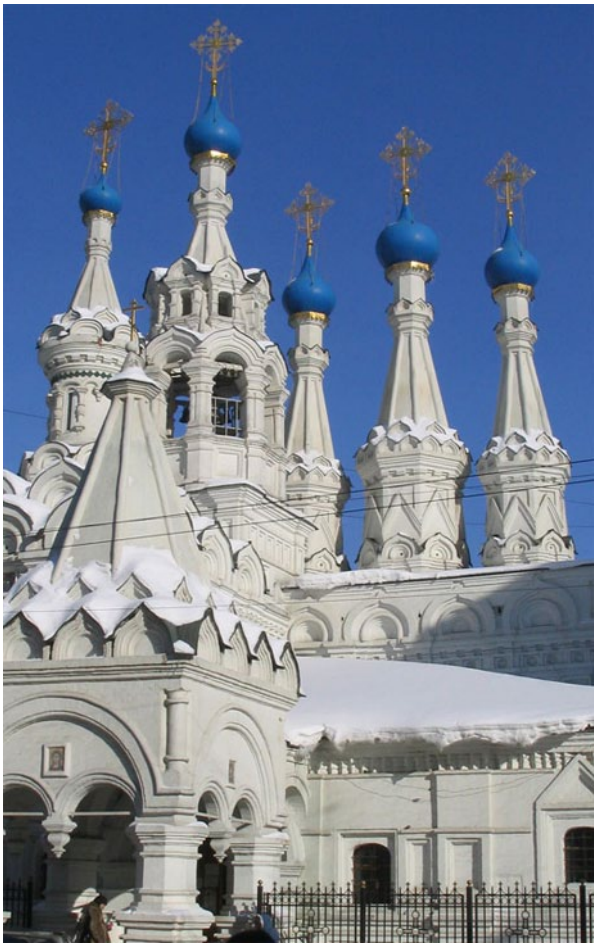
В архитектуре этой церкви уже видны те своеобразные черты, которые стали приметой нового стиля в культовом зодчестве середины XVII в. Прежде всего это относительно небольшой размер бесстолпного основного помещения, растянутого в ширину, размеры которого увеличивает примыкающая с запада трапезная. Здание представляет собой сложную асимметричную конструкцию, поскольку к нему пристроено множество приделов, крылец, галерей, высоких колоколен с шатровым покрытием.

Объем здания оформлялся по-разному. Во-первых, это могла быть пирамида кокошников и луковичные главки на тонких, большей частью глухих барабанах. Особую нарядность придавал храму декор из поливных изразцов. Так выглядели церковь Рождества Христова в Воскресенском Новоиерусалимском монастыре и московская церковь Троицы в Никитниках, построенная богатым купцом Никитниковым из Ярославля. Куб церкви обстроен приделами; с севера и запада ее опоясывает галерея, вход с южной стороны оформлен шатровым крыльцом. Наружные стены церкви членятся по вертикали сдвоенными колонками, на которых лежит пояс-антаблемент, украшенный цветными изразцами. Верх храма декорирован тремя рядами кокошников «вперебежку» и пятью луковичными главками на тонких «шейках». К основному четверику с юга примыкает придел Никиты Мученика, также увенчанный куполом. Двум этим объемам вторит шатровая колокольня, главный этаж которой занимает придел Иоанна Богослова.

В XVII в. возродилось шатровое покрытие, столь популярное во время Ивана Грозного. Среди шатровых храмов этого периода самым замечательным являлась Успенская церковь в Угличе. Последним шатровым храмом в Москве, отличающимся особым изяществом, стала церковь Рождества Богородицы в Путанках: Четыре венчающих ее шатра образуют сложную асимметричную композицию с шатровой колокольней по центру. Впечатление живописного беспорядка усили-

вают низкая трапезная и крыльцо под шатровым верхом. Это сложное строение как нельзя лучше отражало прихотливые вкусы своего времени. Декоративность в облике храма достигалась в первую очередь за счет того, что шатры, составляющие лишь часть кровли, в отличие от классических шатровых покрытий, были увенчаны еще и изящными луковичными главками на тонких барабанах. Богатая отделка оконных наличников, обилие вимпергов, кокошников, ступенчатых арок на плоскости стены делали церковь похожей на ювелирное изделие.

Культовые здания все больше отходили от строгих византийских канонов, и это вызывало тревогу церковных властей. Никон, занявший патриарший престол в 1652 г., повел борьбу против светского начала в церковном зодчестве и запретил постройку шатровых храмов, допуская шатровые покрытия только у колоколен и крылец. Греческие иерархи, из года в год приезжавшие в Москву «за милостыней», внушали царю Алексею Михайловичу и Никону идею возрождения Византии под эгидой Москвы. Никон готовился к роли главы мировой православной церкви. На берегу реки Истры под Москвой в основанном им Новоиерусалимском монастыре был построен Воскресенский собор, являвшийся копией храма Гроба Господня в Иерусалиме, главной святыни всех христиан. Воскресенский собор, строительство которого заканчивалось уже после смерти Никона, был очень велик и воплощал собой мысль о том, что духовная власть выше царской. В строительстве и украшении храма принимали участие художники и мастера из Белоруссии, которые принесли с собой искусство многоцветных рельефных изразцов. Они открыли в Новоиерусалимском монастыре мастерскую, где изготавливали рельефные изразцы с поливами пяти цветов - зеленого, желтого, белого, синего и коричневого. На них изображали сложные растительные узоры, нарядные цветы, птиц, клюющих ягоды, экзотические фрукты, скачущих всадников, ангелов и диковинных зверей. Помимо поливных изразцов традиционной формы мастера производили рельефные изразцы сложного профиля для колонн, карнизов, порталов, оконных наличников. Самые нарядные изразцы делал ***Степан Полубес***. Воскресенский храм был облицован этими сияющими



Церковь Рождества Богородицы в Путинках. Москва

многоцветными изразцами, и даже огромный шатер, венчавший ротонду храма, покрывала поливная черепица. Богатством декора и красочным многоцветием Воскресенский собор превосходил все созданное до него в русской культовой архитектуре.

В середине XVII в. крупные строительные проекты были осуществлены в одном из главных торговых центров Руси - Ярославле, избежавшем разорения во время смуты. Экономическое процветание способствовало превращению Ярославля в важный центр художественной культуры. Здесь были возведены церкви, по стилю напоминавшие соборы XVI в. Наиболее значительные из них церковь Ильи Пророка и храм Иоанна Златоуста в Коровниках.

Ансамбль церкви Ильи Пророка отличается асимметрией: к северной стене пристроен придел с шатровым верхом, а к южной - шатровая колокольня, они соединяются между собой невысокой галереей-папертью, опоясывающей южный и северный фасады здания. Сочетание луковичных глав и шатровых покрытий, прихотливое декоративное убранство (стены расписаны красными и синими цветами), разновеликость частей здания придают ему живописность, сказочный вид. Пятиглавый храм Иоанна Златоуста имеет по бокам парные шатровые приделы, два парадных крыльца, опоясывающую здание открытую галерею, которая позже была закрыта и оформлена окнами с парадными наличниками. Позже подле церкви появился еще один храм, а между ними колокольня с шатром.

В XVII в. строили много деревянных церквей, их ставили на погостах, в центрах сел. Деревянные церкви имели многогранное основание, их традиционно увенчивали шатрами. Как правило, деревянные храмы, даже многоглавые, имеют пирамидальный силуэт. В XVII в. деревянное зодчество достигло высшего совершенства, примером чему служит церковь Спаса Преображения в Кижах, представляющая собой восьмерик с четырьмя приделами, увенчанный шестью ярусами декоративных луковичных главок, восходящих к центральному куполу. Преображенскую церковь часто сравнивают с гигантской раскидистой елью, поскольку она поражает не только величием, гармонией пропорций, нарядностью облика, но и удивительной слитностью с окружающими просторами.



Церковь Спаса Преображения. Кижи

Гражданские постройки XVII в., напротив, ориентировались на западноевропейские образцы со свойственной им строгой симметрией, разделением на этажи, упорядоченностью декора. Вместе с тем пристрастие русских мастеров к красочному и живописному убранству не только сообщало зданиям парадность и величественность, но и вносило разнообразие в их внешний облик. Палаты Аверкия

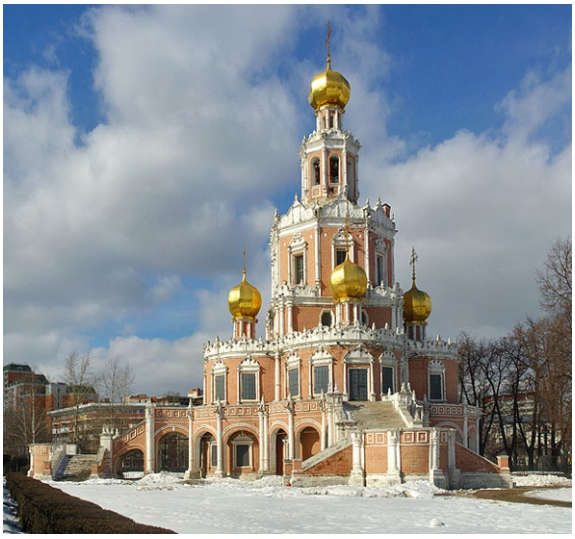


Деревянный дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском

Кириллова, Симона Ушакова, князя Голицына, теремок в Крутицком подворье, трапезные палаты Новодевичьего, Симонова монастырей представляют собой прямоугольные здания, поднятые на высокий подклет, но внешне различающиеся благодаря декоративному убранству. Особенно интересным в этом плане был деревянный дворец царя Алексея Михайловича (1667-1681) в селе Коломенском. Дворец представлял собой сложное сочетание большого количества срубов, объединенных переходами. Перед подъездными воротами стояли львы медные, обитые бараньими шкурами. Они приветствовали подъезжающих рычанием, двигали лапами, вращали глазами, разевали пасти. Над воротами в особом помещении находился механизм, который приводил львов в движение. Замурованные в кладку ворот «голосники» усиливали впечатление от «Львова рыканья».

В конце XVII в. наблюдается все больший отказ от канонов древнерусской архитектуры в храмовом зодчестве. Новый архитектурный стиль получил название «нарышкинского барокко» по имени родственников второй жены царя Алексея Михайловича - Натальи Кирилловны Нарышкиной, матери Петра I. Пожалуй, самым прекрасным образцом «нарышкинского барокко» стала церковь Покрова в Филях. Это многоярусный храм, имеющий в основе четверик, на который были водружены два восьмерика, убывающие в объеме. Традиционное пятиглавие получило в постройке новую интерпретацию: центральный одноглавый столп, состоящий из двух уменьшающихся восьмериков и служащий колокольней, доминирует над небольшими главками на боковых полукружиях собора. Здание окружено открытыми галереями с широкими лестницами. Сложена церковь из красного кирпича и украшена белокаменной резьбой.

Среди других построек бояр Нарышкиных примечательна трапезная Троице-Сергиевой лавры, имеющая богато декорированный фасад с расписными стенами и раковинами на карнизах, церковь в Троице-Лыково, храм Успения в Рязани.



Церковь Покрова в Филях. Москва

Строил их ***Яков Бухвостов***, который возводил также церковь Спаса Нерукотворного в Уборах для Шереметева.

Архитектурным шедевром XVII в. стал Новодевичий монастырь, постройки которого вокруг уже существующего Смоленского собора составили целостный ансамбль с колокольней, трапезной, с Успенской церковью, надвратными церквами. По композиции «нарышкинские церкви» представляли собою традиционный восьмерик на четверике, усложненный пышным ордерным декором (виноградная лоза, гранаты, тюльпаны, фрукты, цветы) и кружевной орнаментикой из белого камня на красной кирпичной плоскости стены. «Нарышкинский стиль» в Москве сохранялся довольно долго. Характерным примером его эволюции явился храм Архангела Гавриила, построенный для князя А. Меншикова, так называемая Меншикова башня. Это традиционный для древнерусского зодчества столпный храм, архитектурно соотносящийся с колокольней Ивана Великого, храмом Вознесения в Коломенском, но уже предвещающий золоченые шпицы петровской архитектуры.



Церковь Знамения Богоматери в Дубровицах

Своеобразным завершением зодчества XVII в. и началом архитектуры XVIII в. стала церковь Знамения Богоматери, построенная воспитателем Петра I Б.А. Голицыным в своем подмосковном имении Дубровицы. План церкви представлял собою типично ренессансное решение, основанное на сочетании окружностей и двух объемов: центрического бесстолпного храма, имеющего в плане крест, и двухъярусного восьмерика с ярко выраженными барочными чертами. В соединении с причудливым растительным рельефным орнаментом, обилием скульптуры и ажурной золотой короной взамен традиционной главы церковь в Дубровицах явила пример уникального, нигде более не повторяющегося стиля, получившего название «*голицынского барокко*».

О развитии стиля свидетельствует архитектура церкви в Перове и надвратной церкви Донского монастыря.

Экономическое оживление, последовавшее за временем смуты, способствовало возрождению монументальной живописи на Руси. При Михаиле Романове были заново расписаны соборы московского Кремля. В 1642-1643 гг. живописное оформление Успенского собора поручили ***Ивану Пасеину*** с мастерами. Перед ними была поставлена задача повторить композиции росписи начала XVI в., поэтому наиболее значительные фрески были посвящены покровительнице Москвы - Богоматери и новозаветной Троице[1]. Роспись иллюстрировала идею богоизбранности московской церкви как средоточия мирового православия. В 1652-1666 гг. Яков Казанец, а затем Симон Ушаков осуществили роспись Архангельского собора. Основная тема фресок - прославление московской династии, поэтому над каждым надгробием помещено изображение святого покровителя того или иного московского князя. Сами князья представлены как праведники с нимбами вокруг головы. В XVII в. успехи образования, расширение связей с Западом, а следовательно, и усиление влияния западной культуры неизбежно укрепляли светское начало и в изобразительном искусстве. Новые росписи, в основе своей повторяя прежние, отличались большей декоративностью и некоторым отступлением от живописных канонов.

По сравнению с кремлевскими фресками стеновая живопись в других церквах носила менее официальный и более свободный характер и сплошным многоцветным ковром покрывала стены и своды, столбы и купола. Устремленность к бытовому жанру и отход от старых канонов в иконографии становились приметой времени. Такова, например, стенопись церкви Троицы в Никитниках. При этом художник выбирал те сюжеты из Старого и Нового заветов, где он мог полнее выявить свой интерес к реальной действительности: «Брак в Кане Галилейской», «Блудный сын в обществе прелестниц». На стене южного придела в группе людей без нимбов были изображены члены семьи купцов Никитниковых. Западная стена храма с проходом в трапезную умело обыгрывалась фреской, иллюстрирующей притчу о разумных и неразумных девах: юных дев художник изобразил поднимающимися по ступеням лестниц, расположенных по сторонам арочного проема.

Особую линию развития в русской монументальной живописи XVII в. составили ярославские стенописи. Во второй половине века в Ярославле было создано около тридцати больших фресковых ансамблей. Подобного размаха не знала даже Москва. В них ценились прежде всего занимательность изображения, многочисленные бытовые подробности, использование европейских образцов, в том числе гравюр из известной Библии Пискатора, изданной в Голландии в 1650 г. При этом росписи по духу оставались русскими. Художники рисовали массовые сцены, и многие лица в толпе были портретно узнаваемы. Характерной особенностью многофигурных композиций стала передача движения, динамичность. Росписи делились на три, пять ярусов, и сцены переходили одна в другую, объединенные общим фоном, что было характерно только для живописи Ярославля. Лишь грандиозный Страшный суд, занимающий, по старому обычаю, западную стену, выглядит обособленно.

В церкви Ильи Пророка, которую расписывал ***Гурий Никитин***, особенно выразительны сцены, рассказывающие о житии и деяниях Ильи Пророка и его ученика Елисея, причем наиболее живописны побочные сюжеты, сопровождающие основное повествование. Самая впечатляющая из них великолепная картина «Жатва» -

[1] Один из неканонических типов Троицы: изображаются Бог Отец в образе Саваофа, Бог Сын - в образе Иисуса Христа и Дух Святой - в образе голубя.



***Никитин*. Жатва. Фреска. Церковь Ильи Пророка. Ярославль**

редчайшая по своей тематике в живописи Древней Руси, раскрывающая сцены крестьянского труда.

Декоративный характер росписи проявился в обилии орнаментики, которая не только украшала одежды, архитектурные детали, предметы, но и покрывала порталы храма, откосы окон, нижние ярусы стен. Праздничный колорит фресок строился на основе теплой цветовой гаммы коричнево-красных, желто-золотистых и сиренево-розовых тонов, среди которых особенно контрастно выделялся «голубец».

Огромную роль в развитии русской живописи XVII в. сыграли мастерские Оружейной палаты московского Кремля, по существу первой Академии художеств. На службу в Оружейную палату помимо русских изографов нанимали и иностранных художников, которые учили писать *парсуны* (портреты с натуры) и ландшафты.

В этот период происходит осознанное разделение светской и религиозной живописи, поэтому изографы подразделялись на иконописцев и живописцев, круг работ которых был очень широким: они украшали стенописью соборы и дворцовые палаты, писали «подволоки» на холстах (плафоны), расписывали знамена; походные шатры и «потехи» (игры, игрушки), мебель, повозки, конскую сбрую; они же были и иконописцами, портретистами и миниатюристами, причем между мастерами существовало разделение труда. Один, «знаменщик», сочинял композицию и наносил ее контуры («знаменил»), другой, «личник», выполнял лицо, «доличник» писал фигуру. Мастера, выполнявшие только растительный орнамент, назывались «травщики», те, что специализировались в наведении золота, именовались «златописцами».

Среди иконописцев, подготовивших русскую живопись к переходу на позиции реалистического искусства, самое видное место занимает ***Симон Ушаков*** (1626-1686). Одни исследователи видели в нем разрушителя основ русской традиционной живописи, другие, напротив, считали, что он оживил икону. В своих иконах Ушаков стремился к созданию реальной пространственной среды, к соблюдению

естественных пропорций лица, к объемной форме, которой добивался светотеневой моделировкой. Его главной темой был Спас Нерукотворный, в образе которого он пытался передать божественное. Многократное повторение Спаса привело к возникновению шаблона, но главная беда заключалась в том, что художник отошел от монументальных образов древнерусской иконописи, но не поднялся до выразительности западноевропейского искусства, служившего ему образцом.

Помимо образа Спасителя Ушаков обращался к образам Богоматери, Троицы. Наиболее значительной из его работ является икона «Богоматерь Владимирская», или «Насаждение древа государства Российского».

За стенами и башнями Кремля у подножия Успенского собора князь Иван Калита сажает дерево, а поливает его митрополит Петр. Подле них с одной стороны стоит царь Алексей, с другой – его жена с царевичами. На ветвях дерева - медальоны с портретами московских святых и государей, среди которых цари Федор Иоаннович и Михаил Романов подчеркивают преемственность старой и новой династий.



***С. Ушаков*. Богоматерь Владимирская. (Насаждение древа государства Московского). Икона. ГТГ. Москва**

Вторжение реального мира в иконопись XVII в. вызывало бурные протесты со стороны ревнителей старины, что слилось с общей борьбой раскольников против церковных реформ. Их глава протопоп Аввакум, непримиримый противник церковных реформ Никона, в своих «Беседах» писал: «...пишут Спасов образ Емануила, лице одутловато, уста червонные, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, так же и у ног бедры толстые, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишь сабли той на бедре не писано... А все то кобель борзой Никон умыслил образа будто живые писать. А устрояет все по фряжскому, сиречь по немецкому (иностранному. -Л.Е.). Вот и никониане учнут писать Богородицу чревату (беременную. -Л.Е.) в Благовещение, яко и фрязи поганые; а Христа на кресте раздутова: толстехонек миленький стоит, и ноги те у него, что стульчики! Ох, ох, бедная Русь! Чего тебе захотелось немецких поступков и обычаев!»

Новые тенденции в русской живописи особенно проявились в парсуне, которая завоевала прочное место в искусстве второй половины XVII в. Все именитые люди страны старались запечатлеть свой образ. К лучшим парсунам принадлежат изображения царя Федора Иоанновича (надгробный портрет), князя Скопина-Шуйского, Ивана IV. Голландскому художнику Д. Вухтерсу приписывается групповой портрет «Патриарх Никон, произносящий поучение клиру». Многие

надгробные портреты писали в старой иконной технике - на доске, яичными красками, что сближало их с фаюмскими портретами.

Большого расцвета достигло в XVII в. ***ювелирное и декоративно-прикладное*** искусство. Разграбленная в годы смуты сокровищница русских государей вновь начала пополняться. Мастера Оружейной палаты, ювелиры Серебряного приказа и приказа Золотых дел возобновили деятельность, вместе с ними работали немецкие и голландские ювелиры. Для царя Алексея Михайловича изготовили новые царские регалии - державу, скипетр и бармы, оплечное украшение. Была сделана новая парадная корона с ажурными пластинами, эмалью, крупными сапфирами и жемчугом. Вместо креста корону венчал огромный изумруд-кабошон. Персидские мастера изготовили тронное кресло, сплошь украшенное алмазами, - «Алмазный трон».

В произведениях декоративно-прикладного искусства XVII в. проявилось стремление русских художников к красочности, усложненности и разнообразию форм. Богато декорировали парадные оклады евангелий, применяя сложную технику наложения эмали на чеканные изображения и используя большое количество самоцветов и речного жемчуга. Церковные сосуды-потиры, использующиеся в обряде причастия, становятся драгоценностью. Золотой потир боярина Морозова, пожертвованный его вдовой в Чудов монастырь московского Кремля, украшен многоцветной эмалью и драгоценными камнями. Потир, изготовленный московскими мастерами по заказу царя Федора Алексеевича для церкви Спаса Нерукотворного в Москве, золотой с чернью. Растительный орнамент, рельефные плоды с лентами, медальоны с изображением святых выполнены сияющими эмалевыми красками, блеск которых подчеркивается мерцанием алмазов, сапфиров, изумрудов, украшающих потир по краю.



Золотой потир. Государственная Оружейная палата. Москва

Примером красочности и богатства форм являются выносные церемониальные фонари, вызывающие в памяти силуэты деревянных храмов с шатрами-главками. Выполненные из цветной слюды на железном каркасе, они имели восьмигранный конусовидный корпус, часто завершенный живописной группой из шатровых главок и украшенный ажурными оловянными накладками.

Особое место среди посуды феодальной знати в Древней Руси занимали ковши. Форма их происходит непосредственно от обычных деревенских ковшей и напоминает ладью или плывущую птицу. К концу XVII столетия ковши использовались в качестве украшения интерьера или награды, потому их называли «жалованными». Одним из лучших является ковш царя Михаила Федоровича с надписью вязью по бортику, играющей роль орнаментального украшения.

Широкое распространение получила декоративная роспись по эмали, впервые примененная мастерами строгановских художественных мастерских из Сольвычегодска, названная «усольской». Усольские эмали выполнялись по белому фону особой эмалевой массой желтого, голубого,

красного и зеленого цветов самых различных оттенков, образующей после обжига яркую сияющую поверхность. Изображая одни и те же цветы - тюльпаны, ромашки, васильки, подсолнухи, мастера достигали удивительного разнообразия узоров на неповторимых по красоте усольских эмалях.

В Оружейной палате изготовляли уникальные образцы парадного оружия.

Высокого искусства достигла так называемая живопись иглой, продолжившая традиции русских вышивальщиц XV в. Самым распространенным видом искусства вышивки являлась пелена, так называемый воздух, предназначавшаяся для подвешивания к иконе, повторяющая ее размер и композицию. Пелены вышивали не только мастерицы, но и царицы. Тонкость исполнения, изящество рисунка, изысканный колорит отличают пелены-«воздухи», вышитые Марией Милославской (первая жена царя Алексея Михайловича), по праву считающиеся уникальным памятником лицевого художественного шитья. Сохранились многочисленные вышивки, выполненные в мастерских именитых купцов Строгановых.



Пелена «Богоматерь Казанская». Галерея. Пермь

В XVII в. значительное внимание уделялось декоративному шитью, названному «жемчужным». Вышивальщицы украшали растительным и геометрическим орнаментом нарядные одежды высших духовных иерархов, парадные одежды. Помимо вышивки серебряными, золотыми, цветными шелковыми нитями широко применялись речной жемчуг и самоцветы.

Придворные круги при всем своем кажущемся западничестве не желали отказываться от старых художественных традиций. И только преобразования Петра I европеизировали Русь.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об архитектурных и живописных особенностях храмов Киевской Руси.
2. В чем состоят особенности древнерусской литературы?
3. Расскажите о белокаменном зодчестве Владимиро-Суздальского княжества.
4. Какими чертами характеризуются архитектура и иконопись Новгорода и Пскова?
5. Расскажите о московском зодчестве и ренессансных тенденциях в эпоху Ивана III.
6. Вспомните об особенностях творчества великих русских живописцев Феофана, Грека, Андрея Рублева и Дионисия.
7. В чем проявилось возвращение к русской старине в годы правления Ивана IV?
8. Каковы были особенности русского искусства при первых Романовых?
9. Какие изменения произошли в иконописном каноне в конце XVII в.?
10. Что представляют собой стили «нарышкинское» и «голицынское барокко»?
11. Расскажите о декоративно-прикладном искусстве Руси.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

«ПЕТРОВСКОЕ БАРОККО»

Петровское время - петровские реформы - явилось переломным для всей русской жизни, обозначило переход от Средневековья к Новому времени. При этом ориентация на Западную Европу стала определяющей и даже принудительной. Под влиянием Запада, а также по велению времени искусство постепенно все более принимало светский характер, освобождаясь от уз религии.

Основы нового искусства закладывались в Москве. Церковь в Дубровицах, церковь Архангела Гавриила (Меншикова башня), Сухарева башня, Лефортовский дворец были своеобразными предтечами нового, *петербургского, стиля*. Этот уникальный художественный стиль, сложившийся в особых исторических, географических и климатических условиях, был отражением личных вкусов Петра.

Город, заложенный в дельте реки Невы самим императором и названный им Петербургом в честь своего небесного покровителя, святого апостола Петра, должен был воплотить мечту о новом идеальном городе. Петр замыслил его как вариант любимой им Голландии, как портовый город-крепость. Но, по словам русского художника и историка искусства А.Н. Бенуа, только намерение было сделать из Петербурга что-то голландское, а вышло свое, особенное... Петербургский стиль - это особое ощущение пространства и исторического времени. Внешний облик Петербурга - это прежде всего сочетание низкого северного неба, свинцово-серой шири Невы и взмывающих ввысь вертикалей позолоченных шпилей. Нева, «ее державное теченье», является главным «проспектом» города, его главной «площадью». Этот «пафос шири» - преобладание горизонтальной линии над вертикальной - определялся своеобразием ландшафта -водными пространствами Большой Невы, Малой Невы, Большой Невки, Малой Невки, Фонтанки, Мойки, Екатерининского канала, Крюкова канала и т.д. Соединение воды и суши дает идеальные горизонтальные линии. Над горизонталями воды и набережных возвышается полоса приставленных друг к другу домов почти одного уровня в силу сложившегося требования строить не выше Зимнего.

Эта зубчатая, как бы дрожащая линия домов на фоне неба создает впечатление призрачности, эфемерности городской застройки, которое усиливается игрой света и красочной гаммой лимонно-белых зданий, мрамора и гранита. Сплошная застройка улиц типична для Петербурга, при этом улицы, в силу отсутствия подъемов и спусков, становятся как бы интерьером города. Сады и площади «встраивали» в плотные линии домов, что служит еще одним выражением горизонтальности города.

Характерные элементы городского пейзажа - шпили Петропавловской крепости, Адмиралтейства и Михайловского замка являются перпендикулярами к горизонтальным линиям и тем самым подчеркивают их. Шпилям вторят высокие колокольни соборов.

Уникальность петербургского стиля определилась и тем, что город поднялся по воле одного человека, сразу и на пустом месте. Москва, живописно раскинувшаяся «на семи холмах», росла стихийно вокруг своего исторического центра в

течение многих веков. Петербург же был воздвигнут всего за какую-нибудь четверть столетия и почти сразу же в камне.

Строительство новой столицы было связано с событиями Северной войны (1700-1721), которую вела Россия со Швецией за освобождение исконно русских земель на берегах Невы и Финского залива, чтобы утвердиться на Балтийском море.

В мае 1703 г. на Заячьем острове состоялась торжественная закладка крепости. В том же году в центре земляной крепости была заложена деревянная церковь во имя апостолов Петра и Павла, увенчанная шпилем. Первые семь лет существования города составили «деревянный период» его истории, от которого сохранился только домик Петра I на Березовском острове.

С 1714 г. Петр запретил каменное строительство везде, кроме Петербурга, и одним из первых выдающихся сооружений стал Петропавловский собор, заложенный в мае на месте разобранной деревянной церкви. Автором проекта являлся ***Доменико Трезини*** (1670-1734), итальянец, прошедший архитектурную школу в Дании. Собор представляет собою прямоугольную в плане трехнефную базилику, типичную для европейской культовой архитектуры. С запада ее венчает колокольня с золоченым шпилем, по форме напоминающая «столпообразный» храм, состоящий из постепенно уменьшающихся ярусов. Колокольня собора, несомненно, самая большая удача архитектора. Трезини нашел необходимый для мощного простора Невы вертикальный акцент, выразил неудержимое и вместе с тем легкое устремление ввысь, которое уравновешивает однообразное плоское пространство. Архитектурная композиция колокольни в верхней части типична для «петровского барокко»: волюты, «сцепляющие» этажи, верхний четверик перекрыт куполом, на который поставлен восьмигранный фонарик со шпилем.



Собор Петра и Павла. Арх. *Д. Трезини*. Петропавловская крепость. Санкт-Петербург

В ходе строительства каменной крепости Трезини оформил проезд в линии оборонительных укреплений в виде триумфальной арки, ставшей главными воротами, названными Петровскими. Такими арками отмечались все крупные победы русских в Северной войне, но Петровские ворота оказались единственными уцелевшими.

Главное идейное содержание этого памятника сводилось к прославлению государственной мудрости и военных успехов Петра I, что отразилось и в скульптурном декоре ворот. В нишах пилонов поставлены

статуи Афины Паллады - победоносной воительницы и Афины Полиады - защитницы города. Над аркой ворот - герб России в виде двуглавого орла. В центре аттика[1] деревянный барельеф изображает «Низвержение Симона-волхва апостолом Петром» - аллегорию победы Петра I над Карлом XII. По обе стороны от него в волютах помещены рельефные композиции, состоящие из предметов военного снаряжения: шлемов, лат, труб. На фронтоне горельеф, отражающий эпизод Троянской войны, как напоминание о победе Петра.

Охристо-белого цвета ворота с коричневыми резными рельефами, позолоченным и частично раскрашенным гербом, эффектно выделяясь на фоне красно-кирпичных стен, имели мажорное звучание, свойственное триумфальным сооружениям. Вообще значение триумфальных ворот оказалось чрезвычайно важным для развития почти всех видов русского искусства. Они служили высотными точками отсчета при строительстве городов; с их помощью через скульптурные украшения, имеющие аллегорический смысл, происходило приобщение к античной мифологии и Священной истории.

Петровские ворота, как и все сооружения Петербурга первой четверти XVIII в., были возведены в формах барокко, хотя стиль архитектуры Петербурга при жизни его создателя Петра I не являлся стилем барокко в полном смысле этого слова. Решающими для формирования стиля были личные вкусы императора, отдававшего предпочтение двухцветным голландским зданиям из красного кирпича с отделкой наличников, порталов, карнизов белым камнем. Это создавало образ скромной, практичной и вместе с тем нарядной архитектуры. Петр не допускал никаких излишеств даже при строительстве дома, именно дома, а не дворца, для себя в Летнем саду. Причем определялся такой подход вовсе не недостатком средств, а принципами целесообразности, строгости и простоты.

Действительно, прямоугольный в плане двухэтажный дом почти кубической формы, перекрытый высокой четырехскатной крышей, больше походил на жилище богатого голландского бюргера, чем на дворец главы сильного русского государства. Вместе с тем одинаково решенные фасады Летнего дворца с узким лепным фризом из дубовых веток имели по два ряда больших окон с расположенными между ними по горизонтали двадцатью девятью терракотовыми барельефами на тему борьбы России за выход к Балтийскому морю.

Вход во дворец украшает великолепный барельеф с изображением Минервы, военных трофеев и победных знамен. Первоначально дворец был окружен водой с трех сторон, и с крыльца можно было сразу же попасть на ботик. Стены светло-желтого цвета гармонируют с золочеными оконными переплетами, розовато-коричневыми барельефами и красной черепичной крышей, над которой поблескивает позолоченный флюгер в виде фигурки Георгия Победоносца на коне. Свинцово-серая вода, беломраморная скульптура и зеленые шпалеры сада усиливают декоративное звучание архитектуры.

Летний дворец был жилым домом Петра и его семьи, и в нем не предусматривалось парадных помещений. Большие приемы и празднества происходили не во дворце, а в саду. Главным создателем сада, который уже в 1710-е годы поражал современников своей красотой и изобретательностью «затей», был сам Петр I. Летний сад был разбит не по французской моде, господствовавшей тогда в Европе, а по голландской: без радиальных аллей, по квадратной схеме, со стриженными

[1] *Аттик* - стенка над карнизом архитектурного сооружения, обычно украшенная рельефами и надписями; как правило, венчает триумфальную арку.

шпалерами (рядами ровно подстриженных деревьев и кустов по обеим сторонам дорожки), с асимметричным расположением в нем дворца.

На трех площадках центральной аллеи были устроены фонтаны, а на пересечении прямых дорожек стояли беседки. Подстриженные кустарники создавали вдоль аллей зеленые стены с нишами для античных статуй, к которым Петр I проявлял огромный интерес. Он не жалел денег на приобретение скульптуры, которая должна была не только украшать сад, но и служить средством пропаганды проводимых им преобразований. Этим объясняется продуманность в подборе статуй. «Правосудие», «Милосердие», «Слава» в аллегорической форме возвеличивали преобразовательную деятельность Петра I. Бюсты Ахиллеса, Александра Македонского, Юлия Цезаря, римских полководцев напоминали о подвигах и деяниях героев, пробуждая «к мужественным делам усердие». Летний сад играл большую роль в общественной жизни столицы, в нем устраивались ассамблеи, разнообразные празднества и иллюминации по случаю побед и семейных торжеств.

В те же годы в восточной части Васильевского острова шло строительство дворцовой усадьбы, принадлежавшей А.Д. Меншикову. И дворец Меншикова, и палаты Кикина, и палаты князя А.П. Троекурова, и дом Д. Трезини, и прочие жилые дома проектировались не по типу усадьбы с глубокими внутренними дворами, а с выведением фасадов на улицу.

Все, что строил сам Трезини, и то, что строилось вокруг него, перекликается с голландской архитектурой. В здании Двенадцати коллегий, расчлененном с чисто голландской логичностью, обнаруживается сходство с копенгагенской биржей, и даже Благовещенская церковь и корпуса келий в Александро-Невской лавре напоминают голландскую ратушу. Любовь к Голландии, свойственная Д. Трезини, оставила очень заметный след в истории и петербургской, и вообще русской архитектуры (подмосковные Кусково, Вороново).

Постепенно вкусы Петра стали отклоняться от добротного утилитаризма бюргерской Голландии в сторону величавой пышности абсолютистской Франции. Это нашло отражение при строительстве Петергофа, ставшего истинным «парадизом» Петра на море. Петергоф был задуман им как «соединение вод источников и моря».

Оригинальный ансамбль, в создание которого внес свою лепту художник европейского масштаба и исключительного дарования ***Жан Батист Леблон*** (1679-1719), соединил в себе черты «большого стиля» Людовика XIV, итальянского ренессанса и голландской архитектуры. Ни один из петергофских павильонов -Эрмитаж, Марли и Монплезир - не может считаться произведением Леблона, но в каждом из них чувствуется влияние его вкуса и декоративного мастерства, особенно в постройке Эрмитажа, где консоли балкона и окна нижнего этажа особенно ярко отражают его стиль.

Исключительное мастерство Леблона проявилось в планировке усадьбы с террасами и лестницами, спускающимися к морю. Он, как первый последователь Ленотра, дал в Верхнем парке типичный образец французского регулярного парка с длинными стрелами аллей, пересеченных площадками и фонтанами, с геометрически подстриженными деревьями. В планировке Нижнего - соединил классицизм французского регулярного парка с барочной фонтанно-скульптурной декорацией, свойственной итальянским садам.

Центральную ось композиции петергофского Нижнего парка составлял морской канал, который под прямым углом пересекала аллея, идущая от дворца Марли, и лучевые аллеи, что обеспечивало исключительный пространственный обзор. Этот мощный пространственный размах усиливался могучей игрой водной стихии: вода каскадами низвергалась вдоль лестниц, взлетала струями фонтанов, спокой-

ной гладью канала вливалась в море. Петергоф с его морской романтикой оказался непохожим ни на один из известных европейских художественных стилей.

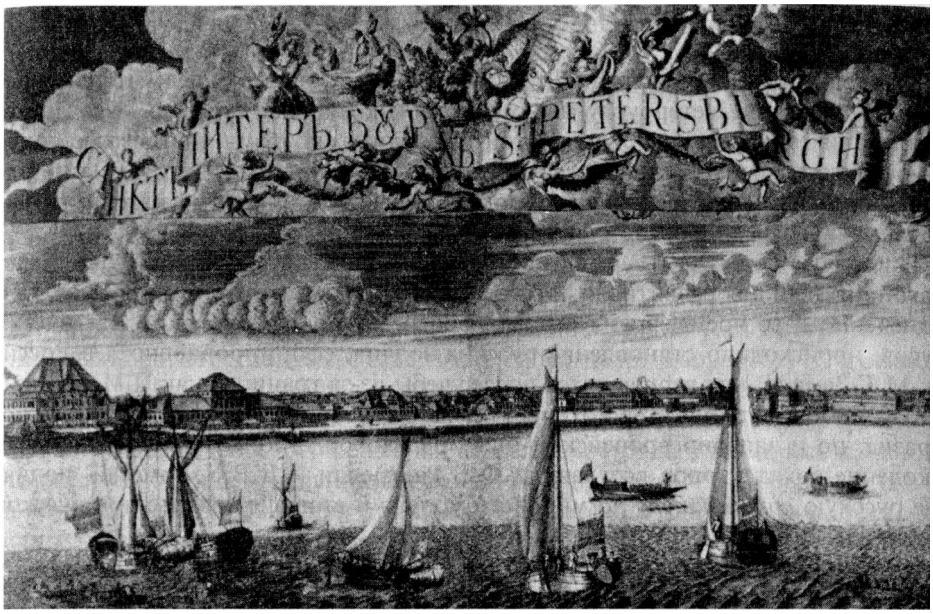
В петровскую эпоху получили развитие новые области изобразительного искусства, к которым в первую очередь следует отнести ***портретную живопись, гравюру*** и ***миниатюру по эмали***.

Одним из первых русских мастеров реалистического светского портрета является ***Иван Никитич Никитин*** (1690-1742). Он был первым русским художником, в творчестве которого отчетливо наметилось стремление преодолеть условность парсунного письма с его плоскостностью, графичностью изображения, интересом к мелким деталям и отсутствием на картине световоздушной среды. А главное, своей портретной живописью Никитин доказал значение портрета как особого жанра, в котором отражаются и историческая обстановка, и морально-этические устремления, и неповторимая индивидуальность человека своего времени. Вместе с тем в его первых работах - портрет царевны Прасковьи Иоанновны, царевны Натальи Алексеевны, Петра I на фоне морского сражения - еще просматриваются черты, присущие барочному портрету: передача внешнего сходства без углубления во внутренний мир модели, некоторая идеализация образа, обилие богатых аксессуаров, дорогих драпировок, драгоценностей. Прелестный овальный портрет Анны Петровны, старшей дочери императора, является первым детским портретом в русской живописи, где нет и намека на идеализацию. С портрета смотрит очаровательная веселая девочка, которая только пытается быть величественной и чинной. Все обязательные аксессуары парадного портрета не заслоняют, а скорее еще ярче выделяют прелесть маленькой царевны. Этому же способствует и приглушенный колорит, построенный на сочетании золотистых, алых, серебристо-серых, коричневых цветов. Сложный, неоднозначный образ служивого человека петровской эпохи запечатлен в портрете напольного гетмана. Общий характер портрета, лишенный парадности и представительности, психологическине обычайно выразителен. Именно в этой особой психологической убедительности состояло новаторство Никитина, предвосхитившего путь дальнейшего развития русского портретного жанра.

Андрей Матвеевич Матвеев (1704-1739), гордо называвший себя «первым русским живописцем», был придворным живописцем Екатерины I и продолжателем стиля «петровского барокко» с элементами рококо. Помимо портретов («Автопортрет с женой»), Матвеев писал исторические, батальные картины, занимался росписью плафонов и даже иконописью.

Новым для России видом искусства в петровскую эпоху стала *гравюра* (от фр. *graver* - вырезать) - печатное воспроизведение рисунка, вырезанного на деревянной доске (*ксилография*) или вытравленного на металлической пластине (*офорт*). Особенность гравюры состоит в возможности ее тиражирования: с одного рисунка получают большое количество оттисков - *эстампов*.

Первые гравюры были выполнены мастерами Оружейной палаты по рисункам С. Ушакова еще в конце XVII в. Но настоящий расцвет этого вида изобразительного искусства наступил только при Петре I, который придавал гравюре большое значение, поскольку в России ее использовали для пропаганды правительств венных реформ, а за границей - как средство информации о военной мощи России и грандиозном строительстве в Петербурге. Гравюра использовалась также как украшение, как иллюстрация в книге, как учебное пособие. Распространенными сюжетами были панорама Петербурга, морская или сухопутная баталия.» триумфальное шествие или фейерверк. Нередко графические листы сочетали в себе элементы пейзажа или портрета со сложными символами, аллегориями и



***А. Зубов*. Панорама Санкт-Петербурга. Фрагмент. Гравюра**

эмблемами, которым в эпоху «петровского барокко» придавалось ключевое значение.

Среди русских мастеров, за высокое мастерство прозванных «российскими голландцами», наиболее прославленным является ***Алексей Федорович Зубов*** (1682-1751). Его гравюры стали одним из художественных символов «петровского барокко». Они повторяли композиционные приемы, присущие голландским гравюрам: перспективное построение пространства; раскрытие пространства как бы с «птичьего полета», с тем чтобы ни один предмет не заслонял другой, документально точное изображение различных предметов, сцен и событий вплоть до мельчайших деталей. В то же время петровская гравюра являлась оригинальным, чисто петербургским стилем, точно отразившим романтику петровской эпохи, прорыва России на передовые европейские рубежи, возведения новой русской столицы. С кончиной Петра I искусство гравюры приостановилось на долгие годы.

Расписные эмали известны в России с XVII в., однако портретная миниатюра на эмали появилась лишь в начале XVIII столетия в связи с развитием в петровское время жанра портрета. Первым русским художником-миниатюристом по эмали был ***Георгий Семенович Мусикийский*** (ок. 1670-ок. 1740). Он исполнил более двадцати миниатюрных изображений Петра I, которые царь жаловал в качестве высокой награды. Интересны многофигурные композиции, где представлена семья Петра с аллегорическими фигурами Справедливости, Славы и Отечества. Не только художественную, но и историческую ценность представляют парные миниатюры Петра I и Екатерины I, выполненные к двадцатилетию со дня основания Петербурга, поскольку фоном для портрета Петра служит Петропавловская крепость и панорама Петербурга, а Екатерины ее загородная резиденция - Екатерингофский дворец. Все работы Мусикийского красочны, декоративны и отличаются изяществом, характерным для стиля «петровского барокко».

«ЕЛИЗАВЕТИНСКОЕ РОКОКО»

К концу царствования Петра I придворная культура все более тяготела к роскоши и пышности. Петербургу, задуманному как мировая столица, не соответствовал облик архитектуры европейской провинции, поэтому «петровское барокко» оказалось недолговечным. Осуществить то, что задумал Петр Великий, оказалось под силу «елизаветинскому рококо», «екатерининскому классицизму» и особенно - «александровскому ампиру».

Тридцатые годы XVIII столетия принято характеризовать как период, мало благоприятный для развития культуры. Однако не подлежит сомнению тот факт, что именно в то время, время строительного застоя и огрубления эстетических вкусов, происходило становление русских зодчих, сформировавшихся в России, как М.Г. Земцов, или вернувшихся после учебы из-за границы, как П.М. Еропкин, И.К. Коробов, в творчестве которых проявилось не только национальное своеобразие, но и западноевропейский опыт передовой строительной техники. Это поколение архитекторов возглавили Ф.Б. Растрелли и Д.В. Ухтомский, поднявшие русскую ***архитектуру*** до мирового уровня и ставшие создателями русского национального варианта стиля барокко.

Именно ***Петру Михайловичу Еропкину*** (1698-1740), бывшему петровскому пенсионеру, принадлежит грандиозный градостроительный проект, реализация которого началась в 1737 г. Сохранив регулярную планировку, задуманную Петром I, он завершил создание четкой трехлучевой системы магистралей, сходящихся к башне Адмиралтейства, окончательно закрепив за адмиралтейской частью значение главного района столицы. Эти три лучевые проспекта Петербурга - Невский, Гороховая и Вознесенский, расположенные под абсолютно равными углами, пересекались дугами трех водных потоков - Фонтанки, Мойки и Екатерининского канала. Вокруг этого трезубца проспектов были сосредоточены главные площади города, разбиты сады и возведены монументальные архитектурные сооружения.

Елизаветинскую эпоху характеризует сочетание великолепия с игривостью. Сама личность Елизаветы, женщины образованной и соединявшей в себе набожность с легкомыслием, фривольностью, наложила своеобразный отпечаток на все области жизни, в том числе на искусство. В блестящие годы ее царствования франко-итальянское влияние достигло апогея, придав русской культуре радостное настроение, красочность.

Излюбленным мотивом орнамента для Елизаветы Петровны был рокайль (раковина), импортированный из Франции, поэтому в оформлении дворцовых интерьеров, ювелирных украшениях, столовых сервизах, мебели и в мелкой пластике широко использовался стиль рококо.

Не только обычаи елизаветинского двора напоминали нравы французского рококо, и не только русское декоративно-прикладное искусство было тождественно французскому, архитектура также следовала новой моде.

Но, как это не раз бывало, сила петербургского пейзажа была настолько велика, что иностранные художники, работавшие там, начинали творить в совершенно ином, нежели в Европе, стиле. Блестящим тому примером служит творчество ***Франческо Бартоломео Растрелли*** (1700-1771), итальянца по крови, француза по образованию, русского по духу, стиль которого не укладывается ни в какие европейские рамки. Он соединил в своих постройках ордерность классической итальянской архитектуры, барочную динамику, орнаментику французского рококо и полихромию древнерусского зодчества. В результате возник особый, растреллиевский стиль, или, как его еще называли в России, *«монументальное рококо»*.

Широкие строительные работы, развернувшиеся в Петербурге при Елизавете Петровне, означали, что Петербург из города-крепости, города-порта превращается в город дворцов, в которых отражалась не одна пышность придворного быта, но и могущество русского государства. Сам Растрелли говорил, что сооружение Зимнего дворца велось им «для единой славы всероссийской».

Произведения этого ведущего архитектора середины XVIII в. выглядели даже при сравнении с крупными дворцовыми комплексами того времени монументальными и величественными. Разрабатывая варианты включения здания в городскую застройку, Растрелли использовал градостроительные принципы классицизма, выработанные во Франции столетием ранее.

Так, дворец графа М.И. Воронцова являлся постройкой усадебного типа, и на улицу выходили его главный фасад и парадный двор. Дворец С.Г. Строганова, напротив, представлял собой городской тип здания и располагался по линии улицы, был замкнут в себе и не связан с парковым ансамблем.

Особенность творческого решения Растрелли состояла в сочетании пышности и торжественности центральной части здания с простотой и строгостью его основного массива. Впервые при строительстве светского здания - Воронцовского дворца - Растрелли использовал наружные сдвоенные колонны, не играющие прямой конструктивной роли, а служащие лишь для усиления эффекта света и тени и придания тем самым стене динамичности и иллюзорности. При этом колонны второго этажа в средней части дворца были заменены пилястрами, что придавало фасаду визуальную легкость и устремленность ввысь. Богато декорирована пучками колонн, скульптурой и мощным лучковым фронтоном была также центральная часть главного фасада Строгановского дворца, выходившего на Невский проспект.

Последовательное развитие стиля Растрелли проявилось и в построенных им царских резиденциях близ Петербурга - в ансамбле Петергофа и Царского Села. Великолепные царские резиденции были призваны демонстрировать высокую культуру царского двора и мощь империи.

В Петергофе, сохранив основную композицию Петровского дворца, Растрелли расширил его за счет галерей, надстроил третий этаж и изменил форму куполов на боковых павильонах. Более радикальным изменениям подверглись внутренние интерьеры, где впервые гений Растрелли проявился в области декоративно-прикладного искусства. В результате полной перестройки Царскосельского дворца за четыре года был создан грандиозный ансамбль парадной резиденции, «русский Версаль», воспетый Ломоносовым.

И внешний облик дворца, и композиция интерьеров создавали эффект бесконечной протяженности (лента дворца составляла 306 м) при нарастании масштабов к центру. Сам центр выделен лишь более высокой крышей, изогнутым фронтоном и тремя ризалитами. Изысканность сочетания лазурного цвета стен, белизны архитектурных деталей и позолоты скульптур, декоративных рельефов и капителей, способствовала зрительному преодолению некоторой тяжеловесности чрезмерно длинного фасада. При этом следует подчеркнуть, что и растянутые здания, и пышность декоративного убранства, и двух-трехцветная раскраска фасадов продолжали традиции русской архитектуры XVII в.

Дворцовые интерьеры Растрелли - это бесконечная анфилада залов и кабинетов, бесконечная благодаря тому, что парадная лестница размещалась не в центре дворца, а сбоку.

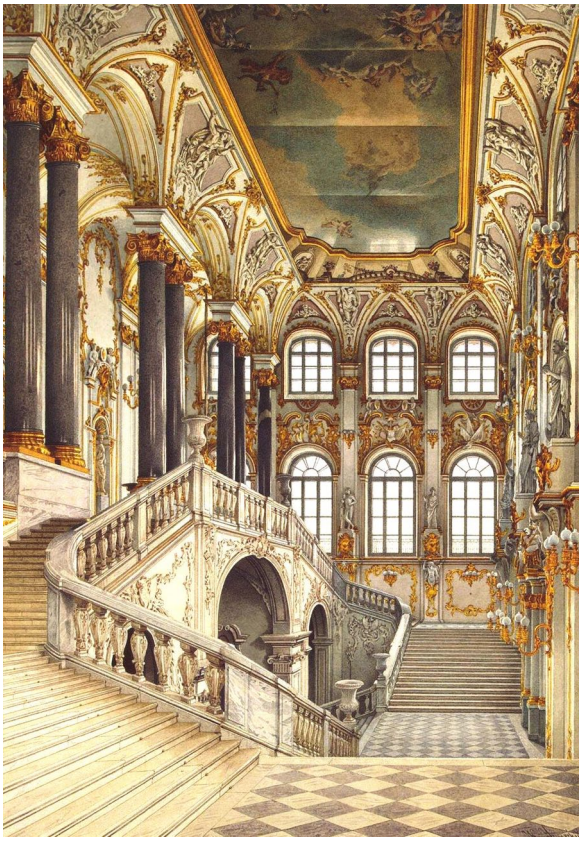
В Царскосельском дворце принцип анфиладности был осуществлен с идеальной последовательностью: две парадные анфилады, более короткая со стороны сада и

невероятно длинная по главному фасаду, позволяли видеть всю перспективу залов с одного конца до другого.

Другой характерной чертой интерьеров Растрелли является их светский, увеселительный, праздничный облик независимо от предназначения. Подтверждение тому - «рокайльное» убранство церкви с обилием золотых раковин, ангелов, предметов сельского труда, служащее как бы частью торжественного и одновременно легкомысленного дворцового быта.

Третья особенность оформления интерьеров Растрелли состояла в его пристрастии к изобилию. Позолоченные раковины, картуши, растительные завитки и порхающие купидоны, многочисленные зеркала в золоченых изгибах деревянных резных рам, роспись плафонов и узоры паркетного пола, изысканные фарфоровые безделушки и изящная легкая мебель - все сверкающее и переливающееся -создавали впечатление ошеломляющей, ослепительной роскоши. При этом интерьеры Растрелли не были оформлены произвольно и асимметрично, что свойственно интерьерам французского рококо.

Растрелли, которого современники называли волшебником, создавал архитектурные сооружения торжественные и ликующие, полные величия и государственной представительности. Красноречивым доказательством этого являются Зимний дворец и Смольный монастырь.



Арх. *Ф. Растрелли*. Парадная Посольская лестница. Зимний дворец. Санкт-Петербург.

В архитектуре Зимнего дворца нашла развитие композиционная схема дома-блока, замкнутого вокруг внутреннего двора. Четыре массивных угловых объема, в которых размещались основные дворцовые помещения: парадная Посольская лестница, тронный зал, театр, церковь - соединялись корпусами-галереями с анфиладой парадных залов, образуя обширный внутренний двор.

Каждый фасад Растрелли проектировал в зависимости от конкретного окружения - Невы, Дворцовой площади, Адмиралтейства.

Дифференцируя все четырефасада дворца, Растрелли в тоже время объединил их общей балюстрадой, украшенной статуями и вазами, сплошной тягой колонн. Все фасады были расчленены на два горизонтальных пояса. Нижний состоял из цокольного этажа (исчезнувшего с поднятием уровня набережной Невы и Дворцовой площади) и первого этажа, объединенных



Вид Зимнего дворца с Невы. Рис. И. И. Шарлеманя

колоннами ионического ордера. Над ними помещался ярус колонн более нарядного композитного ордера, чем подчеркивалась большая значимость верхних этажей.

Зимний дворец - вершина творчества Растрелли в области светского зодчества, в нем соединились три европейских стиля - барокко, классицизм и рококо, что в целом и дало своеобразный «растреллиевский стиль».

Ансамбль Смольного монастыря как произведение архитектуры явился творческой переработкой приемов русского зодчества допетровской поры и европейских монастырских комплексов. В центре Растрелли поместил пятиглавый крестообразный в плане собор, который окружали двухэтажные монастырские кельи, создающие форму крестообразного обширного двора, четыре внутренних угла которого подчеркивались одноглавыми церквами. Наружные стены с часовнями по внешним углам ограды также повторяли форму креста. Перед западным фасадом собора предусматривалась гигантская стосорокаметровая колокольня в виде легкой многоярусной башни. В отличие от свободной живописной расстановки монастырских зданий на Руси, в основу ансамбля Растрелли был положен принцип регулярности и симметрии.

Воскресенский собор Смольного монастыря являет собой уникальное сочетание традиционного русского пятиглавия и европейской купольной базилики. Из «тела» здания вырастает двухъярусный восьмигранник, увенчанный куполом и восьмигранным фонариком с луковичным завершением. К нему примыкают четыре двухъярусные башенки со слегка вогнутыми гранями, также увенчанные луковичными главками. Прижав боковые башни почти вплотную к центральному куполу, Растрелли придал пятиглавию удивительную монолитность и в то же время динамизм, неудержимое стремление вверх. Этот собор считается наиболее приближенным к стилю европейского барокко сооружением Растрелли и относится к величайшим шедеврам мировой архитектуры. Недаром спустя десятилетия выдающийся зодчий екатерининского классицизма Джакомо Кваренги, проходя мимо собора, каждый раз снимал шляпу и восклицал: «Вот это храм!»



Колокольня Троице-Сергиевой лавры. Арх. *Д. Ухтомский*. Сергиев Посад

Наряду с Растрелли крупнейшими русскими архитекторами барокко были ***С.И. Чевакинский***, построивший Николо-Богоявленский собор в Петербурге, принадлежащий военно-морскому ведомству, и Д. В. Ухтомский, автор колокольни в Троице-Сергиевой лавре.

Дмитрий Васильевич Ухтомский (1719-1774) - выдающийся русский архитектор московской школы «елизаветинского рококо». Он основал Архитектурную школу в Москве, выпускниками которой были выдающиеся зодчие русского классицизма М. Казаков, А. Кокоринов, И. Старов. Ухтомский руководил реконструкцией московского Кремля, но самыми выдающимися его сооружениями являются колокольня Троице-Сергиевой лавры и триумфальные Красные ворота у Земляного города в Москве. Колокольня представляет собой традиционный столп, идущий от «Ивана Великого», богато декорированный в стиле барокко сдвоенными колоннами с коринфскими капителями и раскрепованным антаблементом. Сочетание бирюзовой раскраски стен с архитектурными элементами белого цвета - дань русской полихромной традиции. Венчает колокольню золотая корона с крестом, напоминающая купол церкви Знамения Богоматери в Дубровицах.

Особенности, присущие елизаветинской архитектуре середины века, находили своеобразное отражение в ***литературе***, а именно в жанре торжественной оды, в котором дух елизаветинской эпохи получил наиболее полное воплощение. Этот сложный стиль, где элементы классицизма и реализма сплелись с более ранними московскими и киевскими традициями поэзии, призван был в громозвучных формах прославить победы русского оружия, успехи России во всех областях жизни. Зарождение и развитие оды как жанра стало возможно благодаря значительному обновлению, облегчению русского литературного языка и реформе стихосложения, связанной с творчеством великих поэтов того времени.

В 1729 г. ***Антиох Дмитриевич Кантемир*** (1708-1744) написал первую сатиру, выступив зачинателем сатирического направления. ***Василий Константинович Тредиаковский*** (1703-1769) начал обновление литературного языка, переведя на разговорный язык поэму мирского содержания «Езда на остров любви» с церковно-славянского, ибо он, по словам самого Тредиаковского, «жестоко ушам слышится». В 1735 г. он опубликовал «Новый краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий», в котором предложил строить стих на ритмическом чередовании ударных и безударных слогов, осуществив тем самым реформу стихосложения.

Михайла Васильевич Ломоносов (1711-1765) развил эти принципы, выделив три рода речений - высоких, в основном церковно-славянских, посредственных и низких, разговорного языка. Соответственно литература была разделена на «три

штиля», за каждым из которых утверждалась определенная лексика. К высокому стилю относились трагедия, героические поэмы, оды, «прозаические речи о важных материях». Посредственный стиль включал послание, сатиру, элегию, драму, написанные словами всех трех родов речений. Низкий стиль - это комедии, эпиграммы, басни, письма и песни, которые писали языком, близким к разговорному.

Существование русской поэзии XVIII в. в строго установленных жанрах обусловило и ее классицистическое направление. Главное место в ней заняла торжественная ода, большим мастером которой был Ломоносов. Содержание од Ломоносова определялось его политическими взглядами, в их основе лежала идея просвещенного абсолютизма и убеждение в том, что только просвещенный монарх может принести благо родине и народу.

Поскольку оды писали по поводу торжественных случаев, в них непременно содержалась похвала императрице, что вовсе не означало лесть и подобострастие. В этом просматривалось типичное еще для французских писателей эпохи Ренессанса (Рабле, Ронсар) и эпохи классицизма (Мольер) стремление исподволь наставлять монарха, показывать ему, каким должен быть правитель просвещенный. Вот, например, ода Ломоносова «На день восшествия на Всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елисаветы Петровны, 1747 года»:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна!
Вокруг тебя цветы пестреют,
И класы на полях желтеют;
Сокровищ полны корабли
Дерзают в море за тобою;
Ты сыплешь щедрою рукою
Свое богатство по земли.

Великое светило миру,
Блистая с вечной высоты
На бисер, злато и порфиру,
На все земные красоты,
Во все страны свой взор возводит,
Но краше в свете не находит
Елисаветы и тебя.
Ты кроме той всего превыше;
Душа ея зефира тише,
И зрак прекраснее рая.

Когда на трон она вступила,
Как вышний подал ей венец,
Тебя в Россию возвратила,
Войне поставила конец;
Тебя прияв облобызала:
Мне полно тех побед, сказала,
Для коих крови льется ток.
Я россов счастьем услаждаюсь,
Я их спокойством не меняюсь
На целый запад и восток.

О вы, которых ожидает
Отечество от недр своих
И видеть таковых желает,
Каких зовет от стран чужих,
О, ваши дни благословенны!
Дерзайте ныне ободренны
Раченьем вашим показать,
Что может собственных Платонов
И быстрых разумом Невтонов
Российская земля рождать.

Науки юношей питают,
Отраду старым подают,
В счастливой жизни украшают,
В несчастной случай берегут;
В домашних трудностях утеха
И в дальних странствах не помеха.
Науки пользуют везде,
Среди народов и в пустыне,
В градском шуму и наедине,
В покое сладки и в труде.

Тебе, о милости источник,
О ангел мирных наших лет!
Всевышний на того помощник,
Кто гордостью своей дерзнет,
Завидя нашему покою,
Против тебя восстать войною;
Тебя Зиждитель сохранит
Во всех путях беспреткновенну
И жизнь твою благословенну
С числом щедрот твоих сравнит.

Только в последнем десятилетии царствования Елизаветы господство оды уступило место растущей популярности нового монументального жанра русской литературы - трагедии. Это было связано с ростом дворянского либерализма и волной просветительства. Поворот от оды к трагедии означал вместе с тем переход от

велеречивости Ломоносова к простоте и сдержанности ***Александра Петровича Сумарокова*** (1717-1777). Русская классическая трагедия возникла под несомненным влиянием французских образцов, выработав, однако, с самого начала совершенно самостоятельные принципы и приемы.

Написанные правильными александрийскими стихами, изобилующими длинными патетическими монологами, трагедии потрясали зрителей драматической судьбой своих героев, в душе которых любовная страсть боролась с гражданским долгом. Сюжеты Сумароков брал из полулегендарной русской истории, таковыми были «Хорев», «Дмитрий Самозванец». Главными отличительными чертами русской трагедии елизаветинской эпохи стали отсутствие сложной интриги, небольшое число действующих лиц, обилие монологов и вытягивание схемы трагедии как бы в одну линию, а также непременное условие всякой классической трагедии -соблюдение правила трех единств (места, времени и действия).

Единомышленником и помощником Сумарокова в постановках трагедий стал актер ***Федор Григорьевич Волков*** (1729-1763). Его стараниями в Ярославле был открыт первый русский драматический ***театр***, где вместо ярмарочных зрелищ с гуслярами, скоморохами и петрушками начали ставить классические трагедии и комедии с гордыми героями, величественными королевами, «милонами», «пролазами» и «пронырами». Волков соединил на подмостках житейское правдоподобие с идеальным, возвышенным искусством, подняв русский театр до положения профессионального публичного театра национального значения.

Подобно литературе елизаветинской эпохи, ***изобразительное искусство*** того времени тоже характеризовалось многообразием жанров. В живописи наряду с плафонной и театральной декорацией как составляющими декоративно-прикладного искусства рококо, утвердились жанры портрета, в котором прославился русский живописец И. Вишняков, исторической картины и пейзажа.

Но наиболее показательно то, что в елизаветинскую эпоху начали складываться определенные стилистические направления. Оплотом классицизма, просвещенным покровителем которого был фаворит Елизаветы И.И. Шувалов, была Академия художеств. В Канцелярии от строений господствовали вкусы рококо, к которому тяготела сама императрица, проявляющиеся в архитектурной декорации, декоративно-прикладном искусстве, театральной живописи и пейзаже. Однако эта борьба вкусов образовывала только красочную оболочку для основного «стержня» елизаветинского искусства - широко растущего участия русских художников в творческой жизни страны.

В 1752 г. М.В. Ломоносов как выдающийся ученый получил «привилегию» на основание фабрики цветных стекол недалеко от Ораниенбаума и возродил технику смальтовой мозаики. Широко распространенная в монументальном искусстве Киевской Руси, мозаика в период феодальной раздробленности пришла в забвение. А Ломоносов, расценивая мозаичное искусство как монументально-декоративное, был сторонником украшения мозаикой больших архитектурных сооружений. В результате многочисленных химических опытов по окраске цветного стекла он создал богатейшую смальтовую палитру и организовал мозаичную мастерскую, изготовив в ней около сорока мозаик. Разработанная Ломоносовым рецептура изготовления цветных стекол, как прозрачных, так и непрозрачных, была использована для производства художественной посуды на Петербургском, Усть-Рудницком и других стеклянных заводах. Вторая половина XVIII в. - период расцвета русского цветного стеклоделия.

Наряду с высокохудожественными изделиями из цветного стекла в середине века под Петербургом было налажено производство фарфоровых расписных изде-

лий. Первооткрывателем фарфора в России стал ***Дмитрий Иванович Виноградов*** (ок. 1720-1758), которому в 1746 г. удалось получить настоящий фарфор, используя для этого высококачественные белые глины, обнаруженные им под Москвой. Поэтому начальный период истории русского художественного фарфора именуется по имени его создателя «виноградовским». Поскольку фарфоровая масса не всегда была высокого качества, не такой белой и тонкой, как подлинный китайский фарфор, уже готовые вещи после обжига подвергали обработке резанием и шлифованием, отчего они напоминали резные деревянные изделия. Роспись на фарфоре стали делать с середины XVIII в., сочетая ее с рельефным декором. Использовались яркие синие, зеленые, розовые цвета и обилие золота на белом фоне.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

С вступлением Екатерины II на российский престол начался новый этап в развитии русской культуры, ее сближения с европейской. Петр I только заложил основы этого сближения. В царствование Елизаветы Россия уже стремительно догоняла Европу, в эпоху Екатерины русское искусство впервые встало наравне с западноевропейским, а Петербург действительно стал Северной Пальмирой.

Искренне считая себя последовательницей учения французских просветителей, Екатерина одной из своих главных задач считала работу «над умами в варварской стране», духовные преобразования, т. е. развитие искусства, науки и культуры.

Мода на античность и классицизм, возникшая в то время в Европе, была немедленно импортирована в Россию, где она наиболее ярко проявилась в ***архитектуре***. На смену нарядному и пышному барокко пришел стиль классицизма, в основе которого лежали идеалы античности. «Екатерининский классицизм» сыграл огромную роль в формировании классицистического облика русской столицы. Получили свое дальнейшее развитие такие принципы градостроительства, как регулярность и симметрия, основополагающие при строительстве Петербурга, началось сооружение гранитных набережных, зданий общественного назначения.

Первым из них стала Академия художеств. Фактически Академия возникла в 1757 г. во время царствования Елизаветы Петровны при участии таких просвещеннейших деятелей русской культуры, как М.В. Ломоносов и И.И. Шувалов. Но Екатерина II, придя к власти, не могла отказаться от славы основательницы столь замечательного для России художественно-воспитательного учреждения, и официальной датой его создания считается 1764 г., когда был принят устав и начато строительство здания по проекту ***Жана Батиста Валлен-Деламота*** (1729— 1800) и ***Михаила Федоровича Кокоринова***, ставшего первым ректором Академии. Здание Академии художеств было построено в стиле *раннего классицизма*, сохраняющего очарование уходящего барокко. Это ощущается в использовании криволинейных форм в плане здания, представляющего собой каре с круглым двором, напоминающим римский Пантеон, в расстановке колонн, оконных проемах. Валлен-Деламот любил округлять углы зданий, применять раскрепованные[1] карнизы и сдвоенные колонны. В полной мере его вкусы проявились при строительстве дворца для К.Г. Разумовского, необычайно легкого и изящного здания, несмотря на его внушительную величину.

Другим зданием общественного назначения, построенным Валлен-Деламотом в формах раннего классицизма, является Малый Эрмитаж. Строительство началось

[1] *Раскреповка* - небольшой выступ плоскости фасада, антаблемента.



Малый эрмитаж. Арх. *Ж. Б. Баллен-Деламот*. Санкт-Петербург

с южного павильона под руководством архитектора *Ю.М. Фельтена* (создателя гранитных набережных и решетки Летнего сада). Павильон был выполнен им в формах барокко. Немного позже Ж.Б. Валлен-Деламотом был возведен трехэтажный северный корпус с восьмиколонным портиком коринфского ордера, раскрепованным антаблементом, завершенным аттиком со скульптурной группой.

Почти одновременно с Ж.Б. Валлен-Деламотом архитектором Петербурга стал ***Антонио Ринальди*** (1710-1794). Первые архитектурные работы Ринальди в России носили ярко выраженный характер барокко с отделкой интерьеров в стиле рококо, как, например, Китайский дворец и павильон Катальной горки в Ораниенбауме. Однако дворец в Гатчине и Мраморный дворец в Петербурге построены им уже в стиле раннего классицизма. Характерной чертой классицизма Ринальди являлось использование им римской традиции облицовывать здания естественным камнем, мрамором различных пород, применять в декоре ордерные элементы. Отсюда - тончайшая прорисовка деталей, использование пилястров, лепных гирлянд, медальонов.

Мраморный дворец, предназначавшийся для фаворита Екатерины II, графа Григория Орлова, завершал композицию левого берега Невы и как бы уравновешивал громаду Зимнего дворца. Свое название он получил по облицовке стен снаружи и оформлению интерьеров различными породами камня, в том числе мрамором. При отделке нижнего цокольного этажа Ринальди применил темно-розовый гранит, а второго и третьего серый. Четко выделяющийся на этом фоне ровный ряд пилястров коринфского ордера из полированного розового мрамора расчленял фасады дворца и придавал им строгость. В ином ключе был решен восточный парадный фасад с выступающими ризалитами. Трехчетвертные коринфские колонны, раскрепованный антаблемент, полуциркульное завершение окон -вся усложненная пластика этого фасада являлась отзвуком стиля барокко, в котором Ринальди оформлял свои постройки в Ораниенбауме.

Цветные мраморы были щедро использованы в отделке интерьеров Мраморного дворца, например, парадная лестница целиком выполнена из серого мрамора и богато декорирована колоннами, скульптурой и лепниной.

Особую роль в строительстве Петербурга 80-х годов сыграл итальянский зодчий ***Джакомо Кваренги*** (1744-1817), наиболее полно как мастер проявивший себя именно в России. Он проектировал и руководил строительством дворцов, загородных усадеб, театров, гостиных дворов, церквей, частных домов.

Стиль Кваренги характеризуется как строгий классицизм с его творческой бескомпромиссностью, которая выражается в предельной простоте и четкости форм, статичности, обязательной симметрии, строгом чередовании одинаковых декоративных мотивов. Типичные для стиля Кваренги многоколонные портики с треугольными фронтонами, контрастирующие со спокойной гладью симметричных крыльев, стали неотъемлемой чертой чуть холодноватого классицистического облика Северной Пальмиры.



Академия наук. Арх. *Д. Кваренги*. Санкт-Петербург

При постройке усадеб Кваренги комбинировал колонны, полуциркульные арки, ниши для скульптур, балюстрады. В провинциальном русском классицизме особое распространение получили балконы-лоджии второго этажа с балюстрадой между колоннами портика и треугольным фронтоном, из-за чего усадьбы приобретали вид греческого храма.

В соответствии с принципами строгого классицизма Д.Кваренги были построены здания Академии наук, названное манифестом классицизма, Мариинская больница, Смольный институт благородных девиц, Конногвардейский манеж. Для всех этих зданий характерны гладкие симметричные крылья и центральный портик, увенчанный треугольным гладким же фронтоном. Нижний цокольный этаж мог быть либо из огромных прямоугольных гранитных блоков с лестницей (Академия наук, Конногвардейский манеж), либо представлять собой массивную рустованную аркаду с входом (Смольный институт, Мариинская больница).

Особое место в творчестве Кваренги занимает главный фасад Эрмитажного театра, выходящий на Дворцовую набережную. Нижний ярус, как бы цоколь, отражает внутреннее разделение помещения на два этажа: от нижней, прямоугольной, части окон верхняя, полуциркульная, отделена тягой[1] и украшена замковыми камнями[2] с львиными масками - излюбленный прием Кваренги. Колонны коринфского ордера «утоплены» в стене и органически с ней слиты. В симметрично расположенных от колоннады нишах размещается круглая скульптура, имитирующая античную.

Кваренги был также первоклассным мастером интерьеров, в оформлении которых он использовал цветные мраморы, позолоченную бронзу, роспись в технике гризайль, скульптуру, лепные медальоны. Зрительный зал Эрмитажного театра наподобие античного украшен коринфскими колоннами, статуями Аполлона и девяти муз, размещенными в нишах между колоннами, барельефными медальонами. В Зимнем дворце он создал Большой Тронный (Георгиевский) зал, Концертный зал, Аванзал и Большую галерею вдоль фасада на Неву. Все они отличаются вели-

[1] *Тяга* - в архитектуре профилированный выступ, членящий стену по горизонтали.
[2] *Замковый камень* - украшение в виде трапеции в верхней части оконного проема.



Галерея. Арх. *Ч. Камерон*. Царское Село

колепием и строгостью отделки, богато украшены многочисленными колоннами и полуколоннами из цветного мрамора, многоцветной росписью.

Одним из символов «екатерининского классицизма» стали сооружения ***Чарльза Камерона*** (1740-1812) в Царском Селе, где он создал галерею, названную впоследствии Камероновой, Агатовые комнаты и Холодные бани. Камерону удалось оживить здесь античные образы в тех зримых формах, которые соответствовали представлениям об идеальной красоте древнего мира. Характерными для Камерона архитектурными формами были стройные ионические колонны, купол, ниши со статуями, круглые медальоны, тонкий лепной орнамент, напоминающий помпейские гротески. Но самой замечательной и неподражаемой чертой его стиля стала «прозрачность» колоннад, как бы растворяющихся в пейзажном парке, органически с ним сливающихся. В своей знаменитой галерее Камерон, почти точно воссоздав образ Эрехтейона в Афинах, отступил от классицистического канона и вдвое увеличил расстояние между колоннами, что создало эффект изысканной утонченности и устремленности ввысь. По чистоте пропорций и изяществу Камеронова галерея не уступает лучшим античным образцам. Редко какое архитектурное сооружение своими размерами и силуэтом так гармонирует с окружающим ландшафтом. А. С. Пушкин писал в «Воспоминаниях в Царском Селе»:

А там в безмолвии огромные чертоги,
На своды опершись, несутся к облакам.
Не здесь ли мирны дни вели земные боги?
Не се ль Минервы росский храм?

Первый этаж галереи и так называемых Холодных бань был намеренно покрыт грубо обработанным, пористым, будто бы изъеденным веками камнем. Этот своего рода «пьедестал времен» создавал иллюзию подлинного античного памятника. Второй этаж с прогулочной колоннадой, висячим садом и роскошными Агатовыми

комнатами, сплошь покрытыми самоцветами и изысканным римским декором, представлял собой «античный дом со всею обстановкой», где все предназначалось для возрождения древней жизни и должно было быть устроено «по-настоящему», с римскими кушаньями и римскими одеждами.



Агатовые комнаты. Арх. *Ч. Камерон*. Царское Село

Уникальный стиль Камерона, в котором причудливо соединялись мотивы Древней Греции и Помпеи, проявился и при оформлении новых апартаментов императрицы в Царскосельском дворце. В интерьере Зеленой столовой он применил лепной декор изысканного рисунка, лишь отчасти ассоциирующийся с античным, а Опочивальню оформил фресками в орнаментальном помпейском стиле. При украшении интерьеров, помимо традиционных мрамора и золоченой бронзы, Камерон использовал оригинальную облицовку из разноцветного стекла, фаянсовые медальоны знаменитого английского мастера-керамиста Дж. Веджвуда, узорные бронзовые накладки на стекле или мраморе.

Оригинальный «прозрачный» стиль Ч. Камерона проявился также при украшении им парков в Царском Селе и Павловске. Порождением новых вкусов стало создание особого, естественного ландшафта вокруг загородного дворца. При Екатерине II сады перестали напоминать колоссальные гостиные с зелеными стенами, вызолоченной скульптурой и фонтанами. В духе просветительских идей Ж.Ж. Руссо стали любить все простое, естественное. Вблизи дома, построенного в архитектурных формах классицизма, обычно размещался «собственный садик» регулярного стиля, переходящий в парк свободной планировки с гротами, павильонами, насыпными холмами, искусно подобранными породами деревьев, лужайками. При оформлении парков Камерон проявил себя настоящим виртуозом, тонко чувствующим русский пейзаж. Легкие колоннады его павильонов словно растворялись в окружающем пейзаже, служа его естественным продолжением. Построенный в Павловске в виде ротонды Храм дружбы вторил очертанием изгибу реки, а колонны гармонировали с белыми стволами берез. Этот храм стал классическим образцом для русских усадебных парков. Подобные сооружения вызывали к жизни поэтические образы особого рода, совмещавшие и мир поэтических мечтаний, и мир восточных грёз, и мир идеальной античной гармонии.

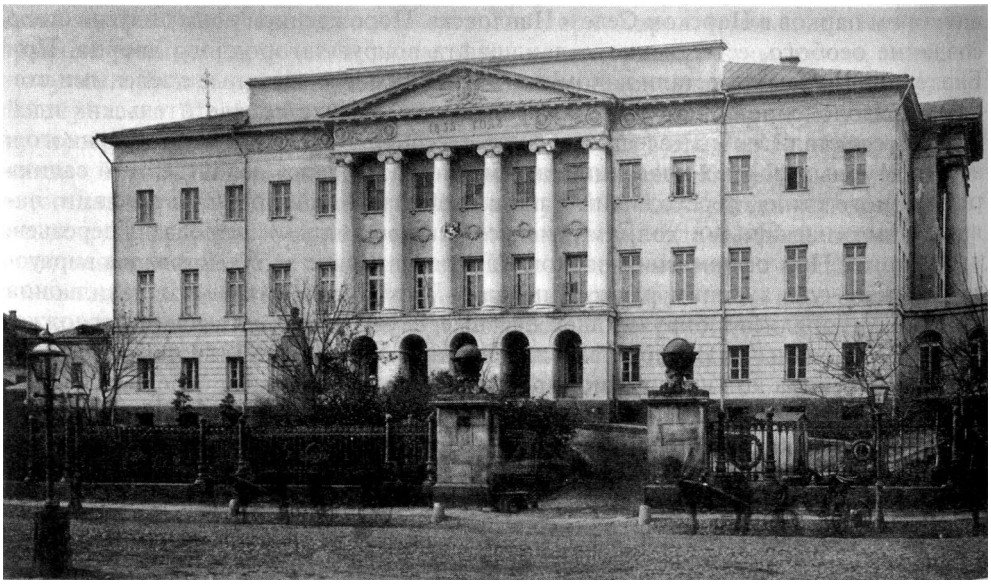
Основание Петербурга и перенесение столицы сыграло в истории русского зодчества решающую роль и определило направление его дальнейшего развития. Отныне всей последующей архитектуре суждено было развиваться по двум параллельным руслам - *петербургскому* и *московскому*.

Архитектурный облик Москвы в царствование Екатерины II определялся, так же как и Петербурга, классицистическими тенденциями. Но в отличие от парадного европейского классицизма Северной Пальмиры, идеалом обитателей Москвы, слывшей во времена Екатерины «дворянской республикой», был дом, стоящий «покоем» в окружении пейзажного парка с классической беседкой над прудом. Композицию дополняли ворота в усадебном духе. Такой архитектурный тип был продиктован новым стилем московской жизни, вкусами и интересами дворян-помещиков, оставивших государственную службу и осевших в Москве.

Выразителем вкусов москвичей той поры был ***Матвей Федорович Казаков*** (1738-1812). Он - создатель неповторимого архитектурного облика города, в котором мягкие очертания московских холмов, зелень садов, живописные силуэты храмов органично сливались с классической формой зданий.

Все городские жилые постройки Казакова имели невысокий фундамент, четырех- или шестиколонные портики, треугольные фронтоны, полукруглые арки, скромные оконные наличники с замковыми камнями в виде маски, двухцветную окраску и уникального рисунка чугунные решетки. Даже здание Московского университета своей архитектурой напоминало городскую усадьбу. Между тем этот образ оправдан не только художественно. Современники Казакова искренне считали, что люди сотворены для знаний, для науки. Уподобление «жилища наук» частному жилищу вполне соответствовало духу Просвещения.

Та же атмосфера частного жилища и одновременно общественного форума ощущалась в здании Благородного собрания. В 80-х годах XVIII в. московское дворянство поручило Казакову перестроить приобретенное обществом старое здание в клуб для своих собраний. Ему надлежало в архитектуре выразить идеал общения независимых членов общества, не связанных повинностью дворцового церемониала. Огромный Колонный зал в форме античного перистиля (двора, окруженного колоннадой, в римском доме) был пристроен к слегка переделанному старому зданию, преобразованному в великолепные анфилады гостиных и залов.



Университет. Арх. *М. Казаков*. Москва

Казаков был приверженцем центрических построек с ротондами и куполом, как, например, здания Дворянского собрания, Сената в Кремле и Голицынской больницы. Зодчий строил церкви-ротонды, мавзолеи-ротонды, жилые дома с ротондами, беседки-ротонды, и этот архитектурный образ как нельзя лучше соответствовал духовным устремлениям и идеалам того времени. Ротонда изначально связана с идеей земного счастья, поскольку корни происхождения образа следует искать в античных формах храма Весты - богини домашнего очага, а затем, в ренессансную эпоху, - в живописи Перуджино и Рафаэля, изображавших ротонду. В век Екатерины ротонда стала ведущей архитектурной формой - символом грядущего «века разума» и всеобщего счастья, наступления которого с оптимизмом ожидали и современники Казакова. В оде «На счастие» Г. Державин писал:

Всегда прехвально, предпочтенно,
Во всей вселенной обоженно
И вожделенное от всех,
О ты, великомощно Счастье!
Источник наших бед, утех,
Кому и в ведро, и в ненастье
Мавр, лопарь, пастыри, цари,
Моляся в кущах и на троне,
В воскликновениях и стоне,
В сердцах их зиждут алтари!..

Слети ко мне, мое драгое,
Серебряное, золотое,
Сокровище и божество!
Слети, причти к твоим любимцам!
Я храм тебе и торжество
Устрою, и везде по крыльцам
Твоим рассыплю я цветы;
Возжгу куреньи благовонны
И буду ездить на поклоны,
Где только обитаешь ты.

Современником Казакова, крупнейшим зодчим являлся ***Василий Иванович Баженов*** (1737-1799), судьба которого была драматичной, ибо все его замыслы терпели крушение. Проект по перестройке московского Кремля, первоначально одобренный Екатериной II, предполагал возведение форума, соединявшего колоннадами и арками старые кремлевские соборы, а также постройку грандиозного Кремлевского дворца, уступами спускающегося к Москве-реке. В соответствии с замыслом архитектора стены старого Кремля должны были быть частично срыты. Но требовавшая колоссальных затрат постройка так и не была осуществлена.

Не менее грандиозным был проект подмосковной императорской резиденции «Царицыно» в селе Черная Грязь. Баженов обратился к национальным традициям русской архитектуры XVII в., в частности «нарышкинского барокко». Но императрице дворец не понравился, вероятно, из-за его «готического» облика и несоответствия нормам европейского классицизма. Основные сооружения были разобраны, а заказ передан М. Казакову. Михайловский замок в Петербурге тоже пришлось строить другому архитектору - В, Бренне. Единственной завершенной постройкой Баженова можно считать дворец-усадьбу Пашкова с его почти французской изысканностью и ювелирной отделкой.

Конец XVIII в. был отмечен нарастанием романтического мироощущения, возникшего из сентиментализма Просвещения с его проповедями о возвращении к природе и восхвалением к «естественному человеку». В России романтическое мироощущение как устремленность к возвышенному, эстетизация всего грустного и печального оформилось в стилистическое течение, получившее название «павловского романтизма» по названию Павловска - загородной усадьбы Павла I, где был построен архитектурный ансамбль, явившийся отражением романтических вкусов будущего императора. Он считается одним из самых гармоничных художественных комплексов в истории мирового искусства, удивительным образом соединившим в себе русский пейзаж, строгий классицизм и английский пейзажный парк с его непременной атрибутикой - руинами, мавзолеями, беседками, обелисками, мостиками и хижинами.

Дворец, построенный архитектором Ч. Камероном при участии ***Виктора Францевича Бренны*** (1745-1820), любимого архитектора и художника-декоратора Павла I, считается классикой русского искусства. Центральную часть дворца, оформленную портиком, венчает купол, украшенный дорическими колоннами. Боковые корпуса, соединенные с центральным двумя полукруглыми галереями, образуют парадный двор, к которому из парка ведет тройная липовая аллея. Часто бывавший в Павловске В.И. Жуковский посвятил дворцу такие строки:

Воспоминанье здесь унылое живет,
Здесь, к урне прислонясь задумчивой главою,
Оно беседует о том, чего уж нет,
С неизменяемой мечтою.

Особое очарование придают дворцу удачно найденные пропорции и контраст между центральным корпусом, богато декорированным колоннами и лепниной, и боковыми флигелями, лаконичными по архитектурному решению. Отделкой дворца руководила сама великая княгиня Мария Федоровна, наделенная многими талантами и считавшаяся покровительницей искусств.

Романтический образ цитаделей Мальтийского ордена, магистром которого был Павел I и которому он придавал сверхъестественное значение, сумел воплотить Бренна в архитектуре Гатчинского дворца и Михайловского замка в Петербурге.

Михайловским замком именовалась вся петербургская резиденция Павла I, т.е. архитектурный комплекс, включающий с южной стороны корпуса конюшен и здания, где проходило строевое обучение солдат, два круглых павильона гауптвахты, плац с памятником Петру I архитектора К. Растрелли, дворец и обводные каналы вокруг дворца и площади.

Императора привлекала архитектура эпохи Возрождения, поэтому дворец должен был напоминать ренессансный палаццо, но издали выглядеть как неприступный глухой монолит. Такая стилизация в архитектуре XVIII в. была вызвана любовью к мистификации как неотъемлемой части романтического мышления. План замка являет собой квадрат, в середину которого вписан восьмиугольник внутреннего двора.

Архитектура Михайловского замка столь разнообразна, что по многогранности художественного образа ей нет равных: все фасады решены по-разному. Дворец выглядел очень нарядным и праздничным благодаря тому, что стены были выкрашены в оранжевый цвет, карниз, колонны и лепные детали ярко выбелены, а на зеленой крыше по углам здания укреплены раззолоченные картуши. С разных сторон архитектурное оформление замка рождало различные ассоциации.

Главный фасад, облицованный мрамором, был оформлен в виде портика. Суровость композиции несколько смягчали ионические колонны верхних этажей, аттик с вписанным в него треугольным фронтоном и рельеф «История заносит на свои скрижали славу России». На особый лад должен был настраивать мысли и чувства церковный фасад, колокольня которого, увенчанная золотым шпилем, играла в силуэте всего замка ту же определяющую роль, что и собор в Петропавловской крепости. Открытый северный фасад, светский садовый, был богато украшен. Восточный был скромнее прочих и походил на фасад частного дома, но именно над ним развевался императорский штандарт.

Творениям классицизма в «золотой век» Екатерины в России нет аналогий. Нигде в Европе ни в XVIII в., ни в начале XIX в. не удалось достичь того великолепия, той величественной красоты, которая характеризует классицистические

архитектурные ансамбли Петербурга и его пригородов. Русский классицизм - это великое явление в истории мирового искусства.

В соответствии с требованиями классицизма произошли значительные изменения в изобразительном искусстве, в первую очередь в ***живописи***. Внимание уделялось в основном сюжетно-тематической картине и портрету.

Одним из основоположников исторического жанра, включавшего мифологические, библейские и литературные сюжеты, был ***Антон Павлович Лосенко*** (1737-1773). Его самые значительные работы, такие, как «Жертвоприношение Авраама», «Прощание Гектора с Андромахой», «Владимир и Рогнеда», являют собой образцы русского академического стиля, кредо которого - подражание античности. Но поскольку русский классицизм не имел глубинных корней для своего развития, классицистическая историческая живопись производила впечатление несколько надуманной и излишне патетичной. Несмотря на лица, «исправленные» под антики, классические позы святых и римских героев, было видно, что писаны они с натурщиков - типичных русских мужиков. По словам А.Бенуа, через все просвечивала белая, безличная мертвечина гипсового класса.

Совершенно другая ситуация сложилась в портретной живописи, бывшей ведущим жанром на протяжении всего XVIII в. и получившей особенно широкое распространение во второй половине столетия.

Динамика общественного развития выдвинула на историческую арену ярких деятельных людей, что пробудило интерес к личности и способствовало развитию портретного жанра в различных видах изобразительного искусства - живописи, скульптуре, графике. Портрет мог быть парадный, интимный, групповой, и запечатлены на нем представители различных социальных слоев русского общества - аристократов, творческой элиты, провинциальных помещиков, горожан.

Для русских портретистов середины (И. Вишняков, А. Антропов) и второй половины XVIII в. (Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский), продолжавших традиции петровского времени (И. Никитин, А. Матвеев), характерно не только внешнее сходство портрета с оригиналом, но и стремление передать внутренний мир человека, его характер, душевные порывы. Это наиболее ярко проявилось в творчестве Ф.С. Рокотова и Д.Г.Левицкого.

Федор Степанович Рокотов (1735-1808) происходил из крепостных и при покровительстве И.И. Шувалова был принят в Академию. По заказу



***А. Носенко*. Владимир и Рогнеда. ГРМ. Санкт-Петербург**



***Ф. Рокотов*. Портрет В. А. Суровцевой. ГРМ. Санкт-Петербург**

того же Шувалова Рокотов написал портрет наследника престола, великого князя Петра Федоровича, что открыло ему двери во дворец. В дальнейшем Рокотов писал Екатерину II, создав один из первых парадных ее портретов, который стал основой для последующих его повторений как самим художником, так и другими мастерами. Рокотов рисовал портреты представителей высших аристократических кругов и Павла Петровича в детстве. Но особенное обаяние было присуще его женским портретам, говорят даже об особом «рокотовском типе» женской красоты. Подвижный, быстрый мазок, дымчатые, тлеющие тона создают впечатление трепетности живописного образа.

Творчество ***Дмитрия Григорьевича Левицкого*** (1735-1822) считается вершиной портретного искусства XVIII в. Почти все портреты этого художника лишены внешней парадности, но в то же время человек на них всегда значительная личность, неповторимая и самоценная. Таковы портреты президента Академии художеств А.Ф. Кокоринова, основателя Воспитательного дома П.А. Демидова, мецената А. С. Строганова.

Исключение составляли только портреты императрицы, самым знаменитым из которых является портрет Екатерины II в виде мудрой законодательницы. Левицкий изобразил ее в храме богини правосудия, сжигающую цветы мака на алтаре. Композиция картины, образ государыни и символические атрибуты разработаны в системе классицизма: голову императрицы венчает лавровый венок, грудь -орден св. Владимира, у ног на книгах восседает орел - аллегорическое изображение Российского государства. Все указывает на радение императрицы о благе Отечества (см. цв. вкл.). Картина имела огромный успех и вдохновила Г.Р. Державина на оду «Видение мурзы»:

...Виденье я узрел чудесно:
Сошла со облаков жена, -
Сошла - и жрицей очутилась
Или богиней предо мной.
Одежда белая струилась
На ней серебряной волной;
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат;
Из черно-огненна виссона,
Подобный радуге, наряд
С плеча десного полосою
Висел на левую бедру;
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару,
Сжигая маки благовонны,
Служила вышню божеству.
Орел полунощный, огромный,
Сопутник молний торжеству,
Геройской провозвестник славы,
Сидя пред ней на груде книг,
Священны блюл ее уставы;
Потухший гром в когтях своих
И лавр с оливными ветвями
Держал, как будто бы уснув.

Однако самой прославленной портретной серией Левицкого стали портреты воспитанниц Смольного института благородных девиц, где каждая смолянка представлена или на пейзажном фоне в маскарадном костюме, разыгрывающей сценку из какой-нибудь приторной пасторали, или в интерьере в окружении предметов, указывающих на ее талант или увлечение. Фактура мазка и сочность колорита сделали живописные образы Левицкого материально осязаемыми и жизненными. Но главное то, что на них запечатлен и донесен до нас чарующий аромат эпохи, стремившейся к утонченности и жаждущей простоты в одно и то же время. Это истинный XVIII век во всем его жеманстве и кокетливой простоте, - писал о портретах смолянок А. Бенуа.



***Д. Левицкий*. Портрет Е. И. Нелидовой. ГРМ. Санкт-Петербург**

Младшим современником Левицкого был художник ***Владимир Лукич Боровиковский*** (1757-1825), расцвет творчества которого приходится на конец XVIII-начало XIX в., время распространения в Европе романтических идей. Поэтому для Боровиковского характерны поиски и воплощение на холсте новых романтических, большей частью элегических образов. Его занимает не столько государственный человек, сколько частное лицо в его личной, «камерной» жизни. Недаром самыми замечательными его полотнами были жанровые портреты, а также портреты деятелей литературы и театрального искусства.

Даже портрет Екатерины написан был в романтической манере при соблюдении классицистических форм. Одной из граней образа, создаваемого Екатериной для публики, был образ казанской помещицы, какой и изобразил ее Боровиковский на прогулке в Царском Селе. В портрете проявились характерные особенности творчества художника: изысканная композиция, стремление передать душевное состояние портретируемого, мягкие очертания фигур и пейзажа, нежная приглушенность колорита. Вместе с тем модели Боровиковского, как это не раз отмечали исследователи его творчества, слишком похожи между собой, чтобы походить на тех, кого они должны изображать. Но сама по себе живопись Боровиковского великолепна; в свойственной ему гамме серо-зеленых, золотисто-желтых, дымчато-белых тонов он мог с неподражаемым мастерством передавать нежные переливы шелкового платья, тусклый тон шали, серебряный блеск орденов, мерцание бриллиантов. Благодаря особой живописной манере Боровиковского его картины похожи на драгоценные эмали.



***В. Боровиковский*. Портрет Е.И.Лопухиной. ГТГ. Москва**

Наряду с жанрами исторической живописи и портрета развивалась пейзажная живопись. Значительную роль тут сыграл ***Федор Яковлевич Алексеев*** (1753 — 1824), писавший широкие панорамные виды, наполненные светом и воздухом. Он продолжал традицию городских пейзажей Каналетто, но в отличие от него писал не Венецию, а северное, бледное небо, просторы Невы, прозрачность воздуха над нею, зримо передавая «пафос шири».

Крупнейшим русским пейзажистом того времени стал ***Сильвестр Феодосьевич Щедрин*** (1745-1804). В его изображениях Петербурга, Гатчины, Петергофа реальность сочетается с романтическим восприятием мира, что позволило ему раскрыть тайную прелесть северной русской природы. Однако особенно любил Щедрин рисовать виды Тиволи и Сорренто. В этих классически прекрасных местностях с их плавными силуэтами скал, мягко набегающими на берег волнами, виноградниками, возникающими, словно мираж, в горячих лучах итальянского солнца, Щедрин нашел свою тему. На его картинах плещется зеленое море, играют солнечные блики, низвергаются водопады.

Достижения русской ***скульптуры*** были связаны с Петербургской Академией художеств и той новой ролью, которую она стала играть в облике северной столицы.

В эпоху «екатерининского классицизма» многочисленные рельефы и статуи, украшающие здания, играли не подчиненную роль, а составляли гармоничное художественное единство с архитектурой. Так, например, рельефы, созданные двумя выдающимися русскими скульпторами *М.И. Козловским* и *Ф.И. Шубиным*, стали неотъемлемой частью декора Мраморного дворца и органично вписались в его интерьер.

Характерным для Петербурга классицистического периода стал новый принцип организации городского пространства вокруг отдельно стоящего памятника. Наиболее показательный пример такого рода решения - гениальный «Медный всадник» Этьена Мориса Фальконе Император изображен на вздыбленном коне, взлетевшем на вершину крутой скалы. Он обращен в сторону Петропавловской крепости. Извивающаяся под копытами коня змея символизирует силы, противоборствующие прогрессивным реформам Петра I. Определяя идею и форму памятника, Фальконе писал: «Монумент мой будет прост... я ограничусь только статуей героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как победителя, хотя он, конечно, был и тем и другим. Гораздо выше личность создателя, законодателя...



С. Щедрин. **Вид Сорренто. ГТГ. Москва**

вот ее-то и надо показать людям». Памятник был установлен на единственной площади Петербурга, открытой к Неве, которая как бы продолжает ее.

Родоначальником русской реалистической портретной скульптуры является ***Федот Иванович Шубин*** (1740-1805). В своих мраморных портретных бюстах, запечатлевших весь высший свет Петербурга, Шубин воплотил новую для русской статуарной пластики идею самоценности и неповторимости человеческой личности. Уже первые портреты Ф.Н. и А.М. Голицыных, А.Г. Орлова свидетельствовали об умении создать реалистический, психологически многогранный образ: перед нами не только блестящие царедворцы, умные и хитрые дипломаты, но и незаурядные личности, обладающие духовной стойкостью и энергичным характером. В знаменитом бюсте Павла I Шубин очень реалистично сумел отразить вздорный, деспотичный, противоречивый характер самодержца; вздернутый нос и выпяченная нижняя губа делают образ почти карикатурным, но скорбный взгляд императора говорит совсем о другом. Неповторимый стиль Шубина заключается в сочетании психологизма и



Ф. Шубин. **Павел I. ГТГ. Москва**

типичной для классицизма идеализации образа, а также в тончайшей обработке поверхности мрамора.

Вторая половина XVIII в. - время резкого скачка в развитии русской ***музыки*** -практически всех жанров.

Уже при Петре I светская музыка звучала на ассамблеях, где не только играли в шахматы и беседовали, но и танцевали модные танцы, слушали певцов. Хоровая и инструментальная музыка исполнялась на больших празднествах в честь побед русского оружия - победы под Полтавой, заключения Ништадского мира, когда устраивались грандиозные процессии, маскарады, панегирические спектакли, фейерверки. Светские хвалебные канты, распевавшиеся на «галантные» стихи в кругах столичной дворянской молодежи, свидетельствовали о появлении вокальной лирики. Новые музыкальные жанры со временем выходили за пределы дворцового музыкального быта, в дома просвещенных любителей музыки.

В последней трети XVIII в. зарождается русская опера, появляются первые образцы русской симфонической и камерной инструментальной музыки, вокальной лирики, складывается национальная композиторская школа. Почти все первые русские композиторы XVIII в. - *М. Березовский, Д. Бортнянский, И. Хандошкин, М. Соколовский, Е. Фомин* - вышли из народной среды.

Среди различных музыкальных жанров, получивших развитие в XVIII в., первое место принадлежит опере. Опера XVIII в. - это бытовая опера-комедия, имеющая в своей основе итальянскую оперу-буффа и несомненную связь с традициями народного ярмарочного театра. Очень популярной оперой была «Мельник - колдун, обманщик и сват» Соколовского, законченная Фоминым. Музыка «Мельника» почти целиком состоит из народных песен, удивительно метко дающих характеристику каждому персонажу: простая крестьянская песня у мельника «Вниз по матушке по Волге», чувствительная песня в духе городского романса у девушки Анюты, мечтающей о женихе («Как у нашего широкого двора»), веселая плясовая - у парня Филимона («Как ходил, гулял молодчик»). Наряду с сольными номерами, в опере есть и ансамбли, например, дуэты; открывает оперу увертюра, основной темой которой стала народная песня «Молодка, молодка удалая». Эта увертюра считается одним из лучших произведений русской симфонической музыки XVIII в.

Наряду с довольно демократичным оперным искусством развивалось придворно-аристократическое, образцом для которого послужила итальянская опера-сериа. Ярким представителем его был композитор ***Дмитрий Степанович Бортнянский*** (1751-1825). Он писал оперы в годы своей службы при дворе будущего императора Павла I для «домашних развлечений» во дворцах Гатчины и Павловска. Среди них лучшая - «Сын-соперник», сюжет которой перекликается с драмой Шиллера «Дон Карлос» и отвечает классицистическим идеалам: борьбе долга и чувства, сыновней преданности и страстной любви.

Герой оперы дон Карлос любит невесту своего отца Леонору. Влюбленные страдают, но отец догадывается о чувствах сына и великодушно жертвует своим счастьем.

Опера Бортнянского лирична и мелодична, она отличается богатством вокальных форм - здесь и большие арии, и изящные песни-ариетты, и томные, элегические романсы, и множество хоровых номеров, ставших своеобразной чертой русской национальной оперы.

Бортнянский сочинял музыку разных жанров: помимо опер он писал романсы, камерную инструментальную (квартет, квинтет, фортепианная соната, симфония) и хоровую музыку. Получив в 1780 г. место директора придворной капеллы в

Петербурге, Бортнянский всецело посвятил себя исключительно духовной хоровой музыке как глубоко национальной и тем самым подготовил почву для русской хоровой классики XIX в. Бортнянский также написал ряд светских гимнов, песен, кантат, среди которых наиболее интересной представляется «Певец во стане русских воинов» на слова В.Жуковского.

Вершиной русской камерной инструментальной музыки XVIII в. явилось творчество ***Ивана Евстафьевича Хандошкина*** (1747-1804), композитора, блестящего скрипача-виртуоза, пианиста, гитариста. Основными жанрами инструментальной музыки были танцы (менуэт, гавот) и вариации на темы русских народных песен. Хандошкин, используя труднейшие приемы скрипичной техники, развивал мелодию песни до произведений широкого концертного плана, насыщая музыкальную ткань характерными русскими элементами, к примеру балалаечным наигрышем.

Важное место в музыкальной культуре занимала вокальная лирика. Народная песня в крестьянском быту, канты и «российские песни» в городской среде, галантная песенка «на голос менуэта» в среде столичного дворянства - таков далеко не полный перечень песенных жанров. Не случайно Державин называл середину XVIII в. «веком песен», подготовивших путь к созданию русского романса.

Создателем романса, которого современники называли «творителем нового рода российских песен», является ***Осип Антонович Козловский*** (1757-1831). Свои песни он начинал с большого фортепианного вступления, являющегося как бы сжатым «эпиграфом».

В вокальном творчестве Козловского и романсы, самым популярным из которых был «Сизый голубочек», и простая русская песня «Выйду ль в темный я лесочек», и идиллическая пастораль «Милая вечор сидела», и патетические монологи «Жизнью я своей скучаю». Но их все объединяет распевная вокальная мелодия, полная романтической приподнятости.

Русская музыка XVIII в. дала мощный импульс дальнейшему развитию национальной классической оперы, симфонии и сложной, многообразной культуры русского романса.

В годы правления Екатерины II возросло значение ***литературы, периодической печати***. Литературных, философских, сатирических журналов, в которых участвовали ученые, литераторы, общественные деятели, сама Екатерина, насчитывалось более ста. Книг стало издаваться в семь раз больше, нежели в первой половине XVIII в.

Особенностью периода стало интенсивное знакомство с зарубежной литературой, чему способствовали быстро развивающиеся связи со странами Западной Европы. Огромной популярностью пользовались произведения французских просветителей Вольтера, Дидро, Монтескье, Руссо.

Поток книг из-за границы не помешал увеличению изданий отечественной литературы. Во второй половине XVIII в. поэзия и проза приблизились к повседневной жизни, покинув тот «высокий пьедестал», на который они были возведены законами дворянского классицизма. Отличительной чертой литературы этого периода стало правдивое и всестороннее отражение действительности. Реалистические черты отчетливо проявлялись в комедиях Д.И. Фонвизина, лирике Г.Р. Державина, исторической по своему значению книге Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву», несших в своем творчестве идеи просветительства.

Среди издателей и распространителей книг этого времени самым значительным был Н.И. Новиков. За тридцать лет существования его пяти типографий было напечатано более тысячи книг и журналов на русском и иностранных языках, что составило одну треть всей печатной продукции в России. Книжные лавки были от-

крыты в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Казани, Орле, Подольске. При московской книжной лавке работала первая бесплатная библиотека-читальня.

Во второй половине XVIII в. наряду с коллекционированием произведений искусства русской знатью собирались и книги. Примером для многих служило увлечение самой императрицы коллекционировать книги. Императорская библиотека постоянно пополнялась художественной литературой, описанием путешествий, философскими, политическими и историческими сочинениями на русском и иностранных языках.

Переплеты из тонкой кожи различных цветов, выполненные для богатых коллекционеров, были настоящими произведениями прикладного искусства. Они украшались золотым тиснением с использованием геометрического и растительного орнаментов. Особенно нарядными были корешки книг, где в орнаменте использовались античные мотивы: вазы, урны, банты, цветы и цветочные гирлянды.

Контрольные вопросы и задания

1. Объясните, что включает в себя понятие «петербургский стиль».
2. Охарактеризуйте два периода в развитии стиля «петровское барокко».
3. Объясните, почему творчество Ф. Б. Растрелли называют «монументальным рококо».
4. Расскажите о двух этапах в архитектуре «екатерининского классицизма».
5. Расскажите о наиболее выдающихся живописцах «екатерининского классицизма».
6. Расскажите о музыкальном искусстве и литературе в период правления Екатерины II.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XIX ВЕКА

ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Первая половина XIX в. - время расцвета русской художественной культуры, получившей мировое признание. В этот период были созданы величайшие по своему значению литература (А.С. Пушкин, А.С. Грибоедов, И.А. Крылов, Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, Д.В. Веневитинов), музыка (М.И. Глинка), архитектура (А.Н. Воронихин, А.Д. Захаров, К.И. Росси), живопись (О.А. Кипренский, К.П. Брюллов, А.А. Иванов, П.А. Федотов).

Такой расцвет всех видов искусства во многом был обусловлен подъемом патриотических чувств русского народа в войне с Наполеоном, ростом национального самосознания, развитием прогрессивных, освободительных идей декабристов. Весь «золотой век» русской культуры отмечен гражданской страстностью, верой в великое предназначение человека.

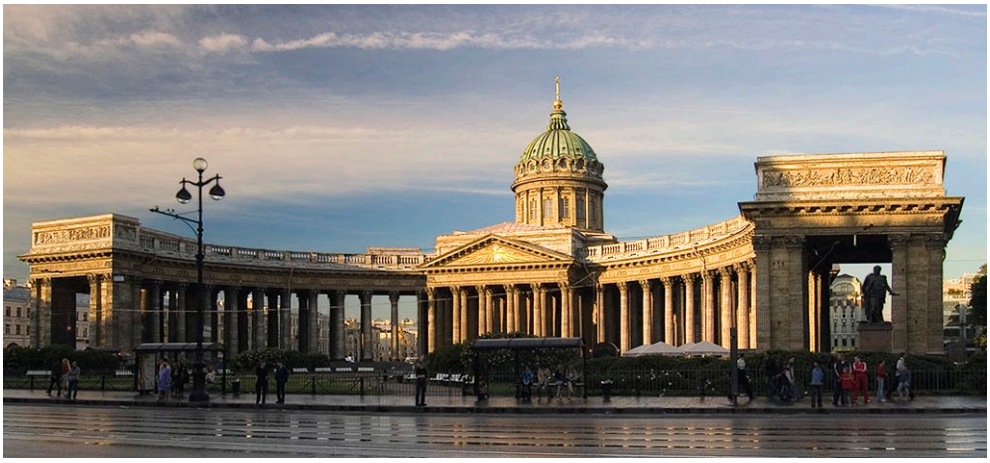
Архитектура

Считается, что в александровскую эпоху русская архитектура достигла своей вершины. В отличие от «екатерининского классицизма», главным в стиле «александровского классицизма» стало стремление к монументальности, предельной простоте форм, даже аскетизму, созвучным дорическому ордеру Древней Греции.

В царствование Александра I в Петербурге была построена значительная часть выдающихся архитектурных сооружений, ставших памятниками архитектуры русского классицизма. При этом роль Александра в формировании классицистического облика Северной Пальмиры сравнивали с ролью Перикла в строительстве афинского Акрополя. Такими сооружениями являются Казанский собор и Горный институт, ансамбль Стрелки Васильевского острова со зданием Биржи и ростральными колоннами, а также Адмиралтейство.

Казанский собор еще по требованию Павла I должен был и размером и внешним видом напоминать собор св. Петра в Риме. Это 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. ***Андрей Никифорович Воронихин*** (1759-1814), архитектор собора, руководствуясь градостроительными принципами, разместил колоннаду со стороны второстепенного по канонам церкви северного фасада, но обращенного к Невскому проспекту, важнейшей магистрали города.

Воронихин в композиции Казанского собора развил те градостроительные принципы, которые сложились еще в XVIII в. при размещении культовых зданий на Невском проспекте. Все они нарушали «красную линию» застройки, образуя разрыв между домами, но в то же время создавали и особые пространственные «паузы». Это было подхвачено другими зодчими, работавшими после Воронихина, и особенно эффектно интерпретировано Росси в ансамблях Михайловского дворца, построенного для четвертого сына Павла I Михаила, и Александрийского театра.



Казанский собор. Арх. *Л. Воронихин*. Санкт-Петербург

Казанский собор, имеющий в плане форму вытянутого с запада на восток «латинского креста», увенчан куполом на стройном барабане в неоклассическом стиле. В композиции Казанского собора впервые в архитектуре скульптура стала играть вполне определенную роль в создании образа, в данном случае военно-мемориального. Так, аттик боковых портиков колоннады собора украшен барельефами на библейские сюжеты: восточный - «Истечение Моисеем воды из камня» (скульптор И.П. Мартос), западный - «Медный змий» (скульптор И.П. Прокофьев). Оба сюжета освещали важную для эстетики классицизма тему героя, приходящего в трудный час на помощь своему народу. По сторонам входа в нишах помещены бронзовые скульптуры князей Владимира и Александра Невского, Иоанна Крестителя и Андрея Первозванного, что также способствовало усилению национально-патриотической темы.

Особенно возросло значение собора как военного мемориала после Отечественной войны 1812 г. Сама торжественная архитектура здания оказалась созвучной пафосу победы над врагом. Из Казанского собора после торжественного молебна отправился в действующую армию М.И. Кутузов, и сюда же доставили в июне 1813 г. сердце великого полководца. В соборе разместили трофейные знамена и ключи от сдавшихся русским армиям городов. Существенным пластическим компонентом, довершившим военно-мемориальный образ Казанского собора, стали памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю де Толли (скульптор Б.И. Орловский), установленные перед боковыми портиками колоннады и органично влившиеся в архитектурно-скульптурный ансамбль собора.

Одновременно с Казанским собором под руководством А.Н. Воронихина возводилось здание Горного института, также окруженное колоннадой. Как и в Казанском соборе, скульптуры, раскрывающие тему земли, богатства земных недр, являлись существенным пластическим компонентом образа Горного института, его назначения.

Биржа была построена по проекту ***Жана Франсуа Тома де Томона*** (1760-1813) на Стрелке Васильевского острова и стала важнейшим ориентиром в панораме города, раскрытого к Неве. Поднятое на массивном гранитном основании, прямоугольное в плане здание, окруженное монументальной дорической колоннадой и перекрытое двускатной крышей, прекрасно просматривается с далекого расстоя-

ния. Сделав здание Биржи «осью равновесия», Тома де Томон упорядочил его природное окружение: берег Стрелки был повышен за счет подсыпки грунта и выдвинут вперед более чем на сто метров, береговой линии приданы правильные симметричные очертания, украшенные гранитными стенками и спусками к воде. Строгая симметрия ансамбля подчеркнута двумя вертикалями - ростральными колоннами, служившими маяками. У подножия колонн, декорированных металлическими изображениями ростр и якорей, помещены аллегорические фигуры Волги, Днепра, Волхова и Невы, а перед фронтонами Биржи - композиции «Нептун с двумя реками» (перед восточным) и «Навигация с Меркурием и двумя реками» (перед западным).



Адмиралтейство. Арх. *А. Захаров*. Санкт-Петербург

Четвертым грандиозным ансамблем, возведенным в эпоху «александровского классицизма», было Адмиралтейство, ставшее символом морского могущества России. Адмиралтейство располагалось недалеко от императорского дворца и играло ключевую роль В организации Градостроительного ансамбля со стороны суши.

Реконструкция уже существовавшего комплекса была поручена архитектору ***Андрею Дмитриевичу Захарову*** (1761-1811). Сохранив построенную И.К. Коробовым башню, Захаров заключил ее в футляр новых стен, создав трехъярусную композицию: тяжелое и устойчивое основание с аркой составляет первый ярус, из которого вырастает легкая ионическая колоннада, несущая антаблемент со скульптурами, - второй ярус. Над колоннадой возвышается стена с куполом третьего яруса, увенчанного 72-метровым золоченым шпилем с изображением парусного корабля на острие. Фронтоны Адмиралтейства заполнены барельефами. Здание украшала и круглая скульптура, убранная по требованию церковного начальства, когда в одном из корпусов Адмиралтейства устроили церковь. Основной темой скульптурного декора (скульптор И.И. Теребенев), сосредоточенного на центральной башне, было прославление морского могущества России: например, одна из скульптур изображала Петра Великого, получающего от Нептуна трезубец, символ власти на море, а сидящая под лавровым деревом женщина с рогом изобилия и палицей в руках символизировала Россию.

С возведением этих зданий впервые в архитектуре Петербурга появился ансамбль такого широкого пространственного звучания. Серое петербургское небо, горизонтали набережных, белая дорическая колоннада Биржи, вертикали карминно-красных ростральных колонн, золоченые шпили Петропавловской крепости и Адмиралтейства - все это соединялось в небывалую по размаху композицию, подобной которой нет нигде в мире.

Характерным для «александровского классицизма» было сильное французское влияние, и война с Наполеоном ничуть не изменила художественных при-

страстий императора. В дальнейшем стиль «александровского классицизма» в русской архитектуре стал перерастать в ампир.

Ампир («стиль империи») зародился во Франции и ориентировался на формы искусства императорского Рима.

В России этот стиль после победы России в Отечественной войне 1812 г. отражал новые претензии имперского города, «мировой столицы». Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость победившего русского народа нашла воплощение в формах наполеоновского ампира побежденной Франции. В то же время в России присущие ампиру регламентированность, симметрия, статичность сочетались со смелостью пространственных решений и градостроительным размахом.

Декоративные элементы петербургского ампира составлялись в основном из элементов древнеримского военного снаряжения: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, топоров, пучков стрел. Использовались также элементы египетской орнаментики и скульптуры, поскольку формы искусства во времена египетских фараонов, французского диктатора и русских императоров имели по сути своей общую идеологию и потому взаимодействовали вполне органично.

Особая, «державная» мифология, сложная имперская символика составляли, пожалуй, главное в изобразительном искусстве Петербурга. Причем в отличие от классического декора композиция в ампире строилась на сильном контрасте чистого поля поверхности стены и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах. Эффект подчеркивался также окраской, характерной для петербургского ампира, - бледно-желтый цвет для самих корпусов и белый для фронтонов, колонн, пилястров и прочих деталей архитектурного декора (в отличие от цветов наполеоновского ампира - красного, синего, белого с золотом).

Желтый цвет ампирной архитектуры не был произвольным. Он являлся одним из характернейших признаков русской военной культуры - части всей культуры имперской России. В Петербурге военная культура во многом определяла планировочную структуру города, его колорит, жизненный ритм. Архитектура казарм и полковых соборов, манежи и караульные будки, военные парады и полковые мундиры - все это накладывало на облик города характерный отпечаток.

Само основание Санкт-Петербурга было связано с Северной войной. Планировка города была обусловлена его военно-стратегическим значением. Первыми постройками стали Петропавловская крепость и Адмиралтейство - военные сооружения. И впоследствии крупные архитектурные доминанты столицы были связаны с ее военной жизнью: Преображенский и Троицкий соборы (архитектор В.П. Стасов) строились как полковые соборы Преображенского и Измайловского полков, Петропавловский и Казанский соборы стали военными мемориалами, где хранились трофейные знамена, Румянцевский обелиск, Александровская и Чесменская колонны поставлены в память о военных победах.

Уже первые успехи в борьбе за выход России к Балтийскому морю ознаменовались новой государственной регалией - царским штандартом, на золотом (желтом) поле которого черный двуглавый орел держал карты четырех морей в клювах и лапах. Золотой (желтый) цвет как императорский использовался в символике Священной Римской империи. Желтый цвет российского императорского штандарта стал цветом императорской гвардии и перешел на цвет военных архитектурных сооружений, казарм, а затем как составная часть официального архитектурного стиля ампир стал и вообще цветом столицы, «петербургским цветом».

Главным выразителем идей русского ампира был архитектор ***Карл Росси*** (1775-1849), построивший тринадцать площадей и двенадцать улиц в центре Петербурга.

Рядом с его перспективами, площадями, колоннадами, мощно перекинутыми арками все остальное выглядит робкой стилизацией. Только «россиевскому ампиру» удалось сделать то, что задумал Петр Великий, - создать образ имперского города. Именно трудом архитекторов К.И. Росси, В.П. Стасова, О. Монферрана сложился тот величественный ансамбль центральных площадей Петербурга, который несет в себе черты мировой столицы. И первым таким ансамблем, одним из самых выдающихся не только в русском, но и мировом творчестве, стала Дворцовая площадь, спроектированная К. Росси.

Созданию *ансамбля Дворцовой площади* немало способствовал перевод сюда важнейших государственных учреждений - Генерального (или Главного) штаба и двух министерств (иностранных дел и финансов).

Сохранив существующую криволинейную форму южной стороны площади, Росси разместил там два громадных корпуса, соединенных аркой. Благодаря упругому изгибу фасада архитектура Главного штаба приобрела ярко выраженную динамичность, что не было присуще ампиру, но позволило композиционно сблизить Генеральный штаб с барочным Зимним дворцом. Достижению той же цели способствовали и другие приемы: разделение фасадов штаба на два яруса, как и Зимнего; декоративность ордера; многочисленные скульптурные детали и затейливый фриз арки Главного штаба.

Мастерство Росси как градостроителя с особенным блеском проявилось при проектировании колоссальной арки, трактованной как триумфальная в честь победы в войне с Францией. Собственно говоря, Росси использовал систему трех арок, с помощью которых эффектно решил трудную задачу - архитектурно оформить сильный излом улицы. При этом мощным пролетом двух параллельных арок была выражена героическая мажорная тема победы.

Она усиливалась наличием монументальной скульптуры. У подножия арки на пьедесталах установлены горельефные композиции из воинских доспехов. На втором ярусе арки между колоннами помещены фигуры воинов, олицетворяющие разные поколения русских людей, участвовавших в Отечественной войне 1812 г. Здание украшено также рельефными изображениями летящих Слав с лавровыми венками в руках. Великолепным завершением всей этой триумфальной, полной героического пафоса композиции служит изображение колесницы Победы, выделяющейся на фоне неба и как бы парящей над городом. В центре ее - аллегорическая статуя Победы в образе крылатой женщины с эмблемой государства и лавровым венком в руках.

В творчестве Росси нашла отражение важнейшая черта зрелого русского классицизма, состоявшая в том, что любая градостроительная задача, какой бы незначительной она ни казалась, решалась не отдельно, а в тесном взаимодействии с другими. В результате создавалась непрерывная и непревзойденная по красоте цепь ансамблей. Сооруженный Росси в Михайловском саду, на берегу Мойки, Павильон служит тому превосходным примером: он является своеобразным композиционным мостом между обширными ансамблями - Михайловским дворцом и Марсовым полем.

Михайловский дворец с обширным парком и службами - типичный образец городской усадьбы эпохи классицизма: главный корпус и служебные флигели окружали с трех сторон парадный двор, отделенный от улицы оградой. Главный фасад также был отражением классицистических традиций: центральный вход выделен коринфским портиком, симметричные крылья завершали ризалиты, поверхность стены до них была украшена трехчетвертными колоннами, создающими иллюзию продолжающейся от портика аркады. Иным был садовый фасад, состоя-



Михайловский дворец. Арх. *К. Росси*. Санкт-Петербург

щий из двух шестиколонных коринфских портиков, увенчанных фронтонами, и коринфской колоннады (широкой лоджии).

Построив дворец, Росси приступил к перепланировке примыкающей к нему части города с целью создания единой градостроительной композиции, связанной с Михайловским замком, Невским проспектом и Марсовым полем. Были проложены новые улицы, перед дворцом разбита площадь, имеющая строгую прямоугольную форму, продолжением которой служил парадный двор с главным композиционным центром всего архитектурного комплекса - Михайловским дворцом.

Аналогичным по масштабу замысла является ансамбль Александрийского театра, созданию которого Росси отдал едва ли не больше сил и времени, чем любому другому из своих произведений.

Александрийский театр - это одно из самых гармоничных произведений Росси. За счет удачно выбранных пропорций здание, довольно большое по габаритам, кажется легким и грациозным. В основе композиции главного фасада театра мотив лоджии, оформленной колоннадой торжественного коринфского ордера, что подчеркивает главенствующую роль здания во всем архитектурном комплексе. Сильная светотень, создающаяся благодаря применению ордера, делает весьма выразительной пластику фасадов и почти неприметными стены зрительного зала, возвышающиеся мощным кубом над аттиком. Венчает фасад здания великолепная квадрига Аполлона.

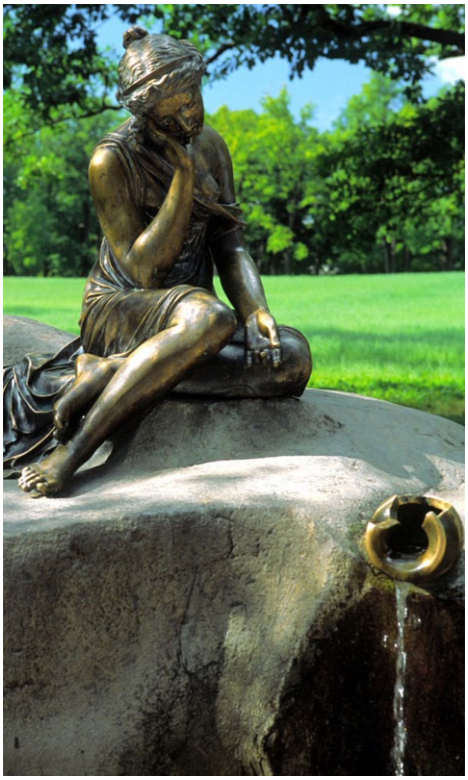
Росси, как и другие русские зодчие начала XIX в., во всех своих произведениях мастерски сочетал архитектурные формы со скульптурным и живописным убранством снаружи и внутри. Он проектировал место и характер рельефов, росписей, статуй, драпировки, мебели. Декор в интерьере подчинялся тому же принципу,

что и наружное оформление: чередование раппортов (повторяющаяся часть орнамента), строгая симметрия в композиции, антикизирующий характер всех изобразительных элементов декора - лавровые венки, листья аканфа, львиные маски, выдержанность цветового сочетания. Важным элементом внутреннего декора была стенная и потолочная роспись либо в технике гризайль, имитирующей скульптурные украшения, либо в технике *скальоло*, представляющей собой инкрустацию цветным гипсом в подражание помпейским стенным росписям: на белом фоне -танцующие нимфы, порхающие амуры, грифоны ярко-красного, голубого, желтого и черного цветов.

Один из лучших образцов ампирного интерьера - Белый зал Михайловского дворца. Спокойная белизна стен и колонн оттенена позолотой лепных карнизов и коринфских капителей. Над дверными проемами - барельефы с фигурами отдыхающих вакханок, венками, гирляндами и прочими ампирными атрибутами. Богатейшая роспись потолка и верхней части стен соединяет многоцветную живопись, золотые узоры и гризайль. Золотистый тон наборного паркета и дверей гармонирует с голубой обивкой золоченой мебели. Интерьер дополняется высокими торшерами в виде колонн, люстрами, канделябрами, подсвечниками, выполненными из бронзы, камня и хрусталя. Бронзовые детали, украшающие столы, подчеркивают глубокий тон цветного камня столешниц. При всем своем необычайном богатстве отделка интерьера отличается чувством меры, в целом характерным для ампира.



Белый зал Михайловского дворца. Арх. *К. Росси*. Санкт-Петербург



***П. Соколов*. Молочница с разбитым кувшином. Царское Село**

Соединение усилий архитекторов, скульпторов, живописцев-декораторов и мастеров прикладного искусства обусловило уникальную стилистическую цельность ампира как самостоятельного периода в истории русского искусства XIX в.

В начале века большое развитие получила совершенно новая для русского искусства мемориальная пластика. Создателем русского ампирного надгробия, «поэтом просветленной скорби», как называли его современники, был ***Иван Петрович Мартос*** (ок. 1754-1835). В надгробиях Мартос следовал традициям античной классики и создавал скорбное настроение при помощи обобщенной пластической формы, силуэта и движения драпировок, наделяя свои образы идеально бесстрастными лицами. Вместе с тем в самой скульптуре сохранено живое человеческое чувство, сдержанная эмоциональность, лиризм. Таковы «гений смерти», «скорбящий гений», «плакальщицы» в его знаменитых надгробиях М.П. Собакиной, Е.С. Куракиной, А.П. Кожуховой. Наиболее типичным для русского ампира является надгробие Е.И. Гагариной: одиноко стоящая на круглом постаменте бронзовая женская фигура в античной тунике, с греческой прической. Мягко ниспадающие складки одежды, устремленный к земле указующий жест и глубокая затененность глазниц придают образу драматический оттенок. Если смотреть на памятник сбоку, то ощущается трогательная беспомощность юной женщины перед лицом смерти, что передано исключительно точно найденным абрисом фигуры. Любимым образом Мартоса был ангел скорби с перевернутым факелом в руках как символом угасшей жизни.

Мягкий лиризм был присущ также парковой скульптуре, украшающей гроты, фонтаны, садовые павильоны, аллеи. Пожалуй, самая поэтичная из них - бронзовая фонтанная скульптура «Молочница с разбитым кувшином» (скульптор П.П. Соколов) в парке Царского Села. Изысканный плавный силуэт печально склоненной головы, опущенной на руку, ощущение мягкости девического тела, шелковистости струящейся ткани, наконец, самый материал - бронза - характерны для ампира. Типично для этого стиля и то, что жанровый мотив лишен и тени бытовизма: девушка воспринимается как античная нимфа, а не заурядная молочница. А.С. Пушкин посвятил царскосельской статуе строки, написанные греческим гекзаметром:

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева над вечной струей вечно печальна сидит.

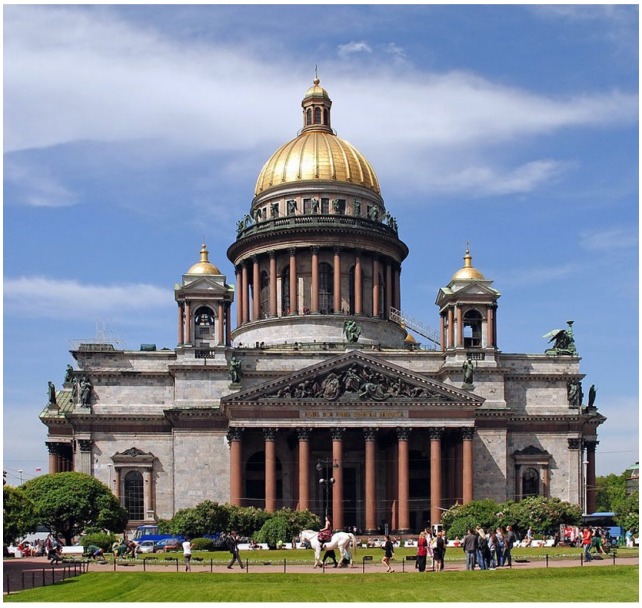
Воплощением патриотических устремлений эпохи явился известный монумент Минину и Пожарскому на Красной площади в Москве, исполненный Мартосом. Идеал национального героя, который воплощался в скульптурах В.И. Демут-Малиновского, С.С. Пименова, И.Е. Теребенева для Казанского собора и Адмиралтейства, получил в памятнике Мартоса наиболее убедительное решение: нижегородский купец Минин зовет полководца князя Пожарского на защиту Отечества. Но поскольку для Мартоса Греция была тем идеалом, которому он следовал всю жизнь, его русские образы кажутся выполненными по образцам древних, хотя в аксессуарах присутствуют «русские» детали, например крестьянская рубаха Минина и образ Спаса Нерукотворного на щите князя Пожарского.

К началу 30-х годов классицизм как направление совершенно исчерпал себя: подъем национального чувства, гражданственный пафос служения Отчизне в рамках феодально-крепостнического государства, питавшие классицизм первой четверти века, после поражения декабристов не могли иметь места. Именно в этом крылась причина постепенной деградации архитектуры и монументальной скульптуры во второй трети XIX в.

В первые годы царствования императора Николая I продолжалась деятельность К. Росси. Много работал также архитектор *В.П. Стасов*, построивший свои знаменитые «военные» соборы - Троицкий, Преображенский, триумфальные ворота - Московские, у Московской заставы, и Нарвские как памятник победы русской гвардии в Отечественной войне 1812 г., Павловские казармы гвардейских полков.

Стиль, который можно назвать «николаевский ампир», стал последней фазой развития классицизма в русской архитектуре, а середина XIX в. - это уже время кризиса классицистической эстетики. Внешне кризис проявился в утрате гармонии архитектурных форм, их чрезмерной геометричности, переусложненности декоративными деталями. Наглядное представление о переломе, происшедшем в стиле русской архитектуры середины XIX в., дают здания, вошедшие в застройку Исаакиевской площади в Петербурге, главное место среди которых занимал, бесспорно, 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. Над собором на высоту 101м возносится золоченый купол, барабан окружен колоннадой, увенчанной балюстрадой со статуями.



Исаакиевский собор. Арх. *О. Монферран*. Санкт-Петербург

Для облицовки стен Монферран применил светло-серый олонецкий мрамор, заменивший традиционную для русской классики штукатурную облицовку теплых тонов. Необычным было применение и гранитных колонн в композиции фасадов, зеркальная полировка их стволов, использование металла для изготовления баз и капителей - все это привнесло в архитектурный образ жесткие, холодные черты.

Фасады здания украсили круглая скульптура и горельефы, выполненные из металла, на тему из Священной истории. В украшении интерьеров появились излишняя пышность и дробность форм, своеобразная «ковровость» заполнения плоскости. Знаменитые малахитовые колонны собора, выполненные в технике «русской мозаики», при которой камни подбирались по цвету и природному узору, производя в готовом изделии впечатление монолита, едва ли можно назвать удачными в художественном отношении, так как узор камня и переливы оттенков пропадают из-за того большого расстояния, на котором колонны находятся от зрителя. Скульптура достаточно широко представлена и в интерьере собора, хотя главенствующую роль в нем играют мозаика и живопись, выполненная выдающимися живописцами академического классицизма - К.П. Брюлловым, Ф.А. Бруни, П. В. Васиным. По эскизу Брюллова был расписан купол, Бруни создал композицию «Потоп», Басин - картину «Битва Александра Невского со шведами».

В то же время происходило усиление романтических тенденций. Характерной чертой романтизма в искусстве было обращение к минувшим историческим эпохам, что способствовало формированию нового художественного движения «*национального романтизма*», охватившего всю Европу после наполеоновских войн. Именно такими устремлениями были продиктованы опыты К. Росси по проектированию деревянных домов «в русском стиле» для ветеранов Отечественной войны в деревне Глазово, близ Павловска, или «образцовые трактиры» О. Монферрана и А.И. Штакеншнейдера, имитировавшие крестьянские дома.

В николаевскую эпоху движение «национального романтизма» было ориентировано на английскую готику и прусский эллинизм. Личные вкусы Николая и его родственные связи с германским императорским домом послужили тому причиной. Самым выдающимся образцом этого направления стал Коттедж в Петергофе, построенный *А.А. Менеласом* в конце 20-х годов. Вся внешняя и внутренняя отделка его соответствовала английскому «готическому дому». Мебель, готическая резьба по стенам, цветные стекла в окнах создавали особую романтическую атмосферу. Жуковский специально для Коттеджа сочинил герб в духе рыцарских времен с мечом, венком из роз на щите и девизом «За Веру, Царя и Отечество».

Характерным примером прусского эллинизма с его жесткими, геометрически правильными плоскостями и мелкой, дробной прорисовкой античных орнаментов является здание нового Эрмитажа, построенное по проекту *Леона фон Кленце*.

В спорах «славянофилов» и «западников» о путях развития русской национальной культуры рождался «русско-византийский стиль» архитекторов К. Тона и А. Горностаева, ставший основным в последующий период.

Живопись

С первых же лет нового века во вкусах и увлечениях общества сосуществовали различные художественные направления: с одной стороны, царил классицизм, не признававший никаких отступлений от своего канона, с другой - проявлялись романтические порывы к чему-то более свободному и самостоятельному. С модой на руины, франкмасонские таинства, рыцарские романы и романсы связано развитие *романтизма* в русской живописи.

Выдающимся художником-романтиком периода александровского классицизма являлся ***Орест Адамович Кипренский*** (1782-1836). Закончив Петербургскую Академию художеств по классу исторической живописи, Кипренский вошел в историю русской культуры как портретист. Особенностью русского искусства был сплав классицизма, сентиментализма и романтизма. Это обусловило редкостное сочетание гражданственной возвышенности образов, созданных художником, с их индивидуальным своеобразием, человеческой теплотой. Любой портрет Кипренского можно смотреть с этих позиций, но, пожалуй, наиболее наглядным является «Портрет Евгр. В. Давыдова» (см. цв. вкл.). По своей героической масштабности и романтической вдохновенности - это образ новой эпохи. Как служба в армии в эти годы из сословных традиций превращалась в патриотическое дело, так и этот по замыслу парадный портрет далек от официальной парадности XVIII в.

Евграф Давыдов - двоюродный брат прославленного Дениса Давыдова, отличившийся в военных кампаниях 1807-1808 гг., будущий герой «битвы народов» под Лейпцигом, представлен удальцом и рыцарем, мятежным и мечтательным. Он похож на героя «гусарских песен» Дениса Давыдова, которому «душно на пирах без воли, без распашки» и который, подобно романтическому герою Пушкина, «бранную повесил лиру меж верной сабли и седла». В этом портрете сполна выражено благородство души русского человека -патриота, готового сложить голову за Отечество, и вдохновенного поэта. Может быть, именно потому так сильна традиция считать это изображение портретом «певца-героя» Дениса Давыдова, что оно совпадает с образом легендарного поэта-партизана, являющегося общенародным идеалом.

В картине с удивительным для XIX в. мастерством достигнута цветовая гармония: иссиня-черное небо и оливковая листва оттеняют курчавую голову и медово-желтоватый тон лица героя, алый, сверкающий золотом ментик подчеркивает сияющие белизной лосины со свешивающимся серебряным шнуром портупеи. И не только облик героя, но и колорит создают мажорное настроение.

В «Портрете Евгр. В. Давыдова» Кипренский предстал романтиком, но романтиком русским, отражающим яркую самобытность русского искусства. Она была обусловлена особенностями исторического периода 1800-1810 гг., тем, что Россия вступала на путь освободительной борьбы с врагами Отечества, и вера в справедливость, в победу, социальный оптимизм, высокая гражданственность и общественный пафос продиктовали специфические черты русского романтизма.

Кипренский создал целую галерею портретов героев войны 1812 г., демонстрируя изумительную способность к видоизменению живописной манеры, колористических, световых эффектов и всего эмоционального строя портрета в каждом случае.

Безусловным шедевром художника стал портрет А.С. Пушкина, считающийся лучшим из прижизненных портретов поэта, ибо среди художников того времени только Кипренский смог приблизиться к Пушкину по верному пониманию важнейших исторических тенденций эпохи.

О портрете восторженно писали, что это «живой Пушкин... видев его хоть раз живого, вы тотчас признаете его проницательные глаза и рот, которому недостает только беспрестанного вздрагивания». Пушкин писал Кипренскому: «Себя как в зеркале я вижу...» И смысл этих слов, надо полагать, гораздо глубже, чем может представляться человеку непосвященному. Кипренский был одержим мечтой создать такую систему живописи, которая давала бы полную иллюзию жизни, «действуя, как зеркало, которое переливается столькими же красками, сколько их есть в вещах, отраженных на его поверхности». И то, что отразил художник на

поверхности, - это печать нелегких размышлений й горечи на благородном челе при внешнем спокойствии позы. Сопричастность духовному миру поэта позволила Кипренскому создать непреходящий образ, созвучный бессмертным строкам «Памятника»:

Я памятник воздвиг себе нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа.
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.

Замечательным живописцем, создателем своеобразного национально-романтического течения в русской живописи был ***Алексей Гаврилович Венецианов*** (1780-1847), любимый ученик Боровиковского. Венецианов 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. Вопреки существовавшему в академической эстетике противопоставлению «натуры простой» и «натуры изящной», Венецианов, обратившись к изображению крестьянской жизни, показал ее как мир, исполненный гармонии, величия и красоты. Стиль Венецианова оказал влияние и на развитие прикладного искусства. Его рисунки, на которых были представлены «характерные типы», населяющие Российскую империю, послужили основой для создания серии фарфоровых статуэток на заводе Гарднера.

Вместе с тем в официальной художественной жизни главенствующим являлся романтизм, соединившийся в это время с академическим классицизмом.

В 30-40-х годах XIX в. ведущая роль в изобразительном искусстве принадлежала живописи, главным образом исторической. Характерной особенностью ее являлось отражение событий древней истории в трагические кульминационные моменты. В отличие от исторической живописи предшествующей эпохи (А.П. Лосенко), тяготевшей к национальной истории с нравоучительными сюжетами, где светлое начало торжествует над силами зла, исторические композиции *К.П. Брюллова, Ф.А. Бруни, А.А. Иванова* носят отвлеченный символический характер. Как правило, их картины написаны на религиозные сюжеты, акцент в изображении переносится с центральной фигуры главного героя на толпу в критический момент. Мятущиеся толпы, преследуемые слепым неотвратимым роком (Брюллов «Последний день Помпеи») или божественным возмездием (Бруни «Медный змий»), припадают к стопам пророков и подножиям идолов. Драматичность сюжета, динамичность композиции, накал страстей, контрастные цветовые и световые эффекты - все эти особенности, присущие произведениям Брюллова, Бруни и Иванова, определили романтический период в развитии русской исторической живописи.

Ведущая роль тут принадлежит ***Карлу Павловичу Брюллову*** (1799-1852), соединившему в своем творчестве романтический замысел с классицистическим каноном изображения. Главным произведением Брюллова современники единодушно считали большое историческое полотно «Последний день Помпеи». Замысел картины строился на романтическом эмоциональном контрасте между совершенством изображенных людей и неизбежностью их гибели: рушатся здания, валятся мраморные истуканы, и никто, будь он смелым, красивым и благородным, не может спастись во время катастрофы. Характерным для романтизма было также стремление «увидеть» и правдиво передать историческое событие: Брюллов даже сделал с натуры рисунок «Улицы гробниц», почти без изменений воспроизведенный в картине. Классицистическая академическая традиция проявилась здесь в некой искусственности композиции, напоминающей помпезный оперный финал,

в подмене живых людей собранием восковых фигур с очень красивыми, но мертвыми лицами и такими же жестами, в чисто театральной крикливости, напоминающей, по словам А. Бенуа, «горение бенгальских огней и вспышки молний». Вместе с тем Брюллов поражает своим артистизмом, виртуозной техникой, композиционным размахом и яркой живописностью.



***К. Брюллов*. Портрет Ю.П. Самойловой с приемной дочерью Амациллией Паччини. ГРМ. Санкт-Петербург**

Брюллов был также одним из самых значительных и популярных русских портретистов своего времени. Он - мастер прежде всего парадного портрета маслом, где человек представлен во весь рост в торжественной обстановке, а также превосходных карандашных и акварельных портретов. Портреты Брюллова отражают романтический идеал красивой и гордой личности, стоящей выше окружающего. Такова, например, «Всадница», исполненная в сияющих золотисто-палевых, розовых и зеленовато-коричневых тонах, напоминающих сочную валёрную живопись XVIII в.

В своем полном великолепии громадный талант Брюллова, несмотря на академическую вышколенность, проявился в двух портретах графини Ю.П. Самойловой - с воспитанницей Джованиной и арапчонком и с воспитанницей Амациллией в маскараде. В последнем портрете простота композиции и лаконизм колорита, построенного на насыщенном цветовом контрасте синего с красным, придают полотну особую декоративность и в то же время монументальность. Красивое холодноватое лицо графини в обрамлении черных локонов на фоне ярко-красного занавеса, ее одеяние маскарадной королевы, юная спутница в восточном наряде, пестрая толпа масок в глубине зала - все способствует созданию яркого романтического образа.

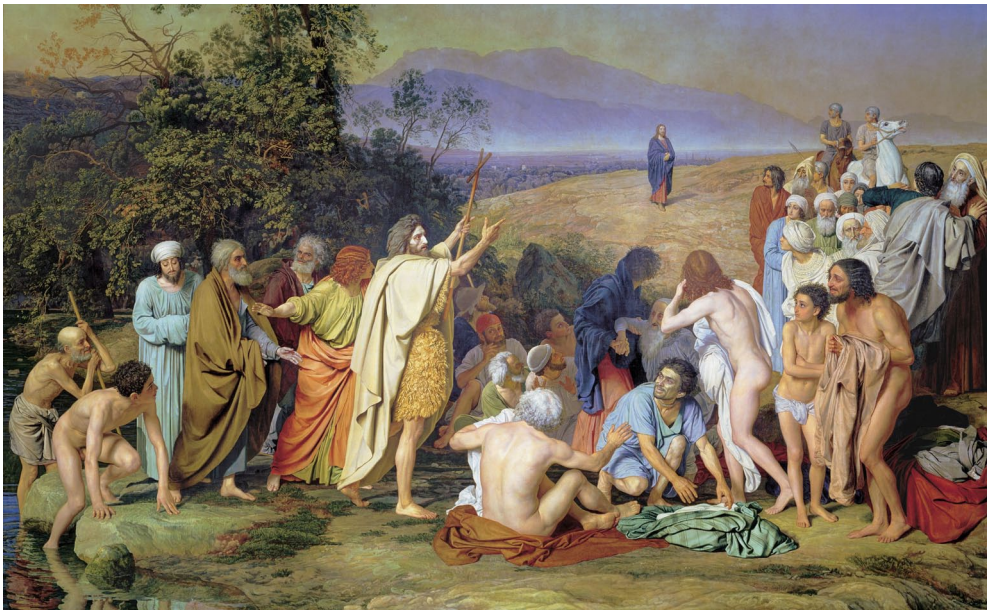
Брюллов создал также целый ряд портретов, раскрывающих реальный образ человека; романтическое начало в них проявлялось только в красочности и насыщенности цвета. Таков портрет издателя художественной газеты А.Н. Струговщикова в черном плаще на алом фоне, где верно подмечены противоречивые черты его личности: модного писателя, жуира, восприимчивого и чуткого ценителя искусства.

Имя Брюллова стало символом нового живописного академизма с элементами романтики.

Еще более академический романтизм проявился в творчестве ***Федора Антоновича Бруни*** (1799-1875). Его «Медный змий» целиком принадлежит своей эпохе: лица сливаются в толпу, охваченную общим страхом и рабской покорностью. Ритм распределения человеческих фигур, распределения света и тени как бы повторяет

ритм, в котором нарастают и затухают эмоции толпы. Религиозно-мистическая направленность картины отражала модные при дворе и в великосветских кругах настроения.

Самое значительное явление в русской живописи 30-50-х годов XIX в. - работы ***Александра Андреевича Иванова*** (1806-1858). Иванов использовал традиционные академические приемы компоновки картины с помощью восковых моделей-манекенов, стремился во всем проверять «классицизм натурой», сличая собственные этюды с античными скульптурами, заимствуя у них позы и движения. «Аполлон, Кипарис и Гиацинт, занимающиеся музыкой и пением», «Явление Христа Марии Магдалине после Воскресения» вобрали в себя все черты академического классицизма, смягченные романтической трактовкой. Наиболее типичным примером исторической живописи второй трети XIX в. является его прославленная картина «Явление Христа народу», в которой художник хотел выразить сущность христианства, тот нравственный переворот, который произвели морально-этические нормы этого учения. В ходе своего титанического двадцатилетнего труда художник все более убеждался в ограниченности традиционных академических приемов композиции, рисунка, живописи и стремился писать реальную жизнь, а не придуманные академические постановки. Этюды лиц к картине - целое вдохновенное художественное исследование того, каков человек в рабстве, в сомнении, в слепоте фанатизма, в прозрении истины. Здесь мы видим человечество на историческом перепутье, на рубеже язычества и христианства, в момент духовного прозрения, перед выбором своего пути, и все это с неподражаемым психологическим мастерством воссоздано Ивановым. Глубина постижения свойств человеческой души ставит Иванова в ряд величайших мастеров мировой живописи. Этюды Иванова уникальны и с точки зрения колорита: голубые тени на человеческом теле, серая, тусклая зелень на солнце, оранжевые и зеленые рефлексы на лицах - вся та пестрота и новизна цветовых соотношений, к которым пришли



***А. Иванов*. Явление Христа народу. ГТГ. Москва**

только импрессионисты и которых до Иванова во всей истории живописи вообще не было. Но целиком перенести свои красочные находки на большое полотно, так же как фигуры и типы, писанные с натуры, он не решился.

Недаром современники сочли, что картина похожа на гобелен, а А. Бенуа писал, что она производит тягостное впечатление, ибо кажется, что перед тобой две картины - одна написана поверх другой, верхняя воспринимается как тоскливая и вялая калька с той, которая под нею.

Принадлежность к романтизму «Явления Христа народу» на первый взгляд не представляется столь же неоспоримой, как полотен Брюллова и Бруни. В ней отсутствуют драматичность сюжета, динамика действия, бушевание страстей, цветовые и светотеневые эффекты. Вместе с тем общий замысел картины, ее идея, несомненно, романтичны: призыв пророка Иоанна Крестителя и проповедь Христа должны были пробудить от «векового безмолвия» народ Иудеи. Это соотносилось также с идеей о мессианском предназначении художника и искусства. Замысел «Явления Христа народу» отражал романтическое понимание исторического процесса как процесса нравственного совершенствования человечества. Талант Иванова, проявившийся в изображении библейского сюжета, стал предтечей новой живописи.

У А. 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.

Натуральная школа, которой присущи черты критического реализма и острой социальной направленности, возникла в середине XIX в. первоначально в русской литературе и проявилась в произведениях Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, Ф.М. Достоевского, И.А. Гончарова, Д.В. Григоровича. Одновременно с новой литературой, представители которой стремились к «натуральности, естественности, изображению жизни без прикрас», к середине 40-х годов XIX в. появилось целое поколение художников - приверженцев натуральной школы. И первым среди них следует считать ***Павла Андреевича Федотова*** (1815-1852), картины которого представляют собой сцены из жизни, где трагическая сущность ситуации скрыта под покровом обыденного. Это своего рода нравственные проповеди, цель которых - исправление ближних. Таковы «Свежий кавалер», «Разборчивая невеста», «Завтрак аристократа», «Сватовство майора».

В картине «Сватовство майора» было типичное явление тогдашней жизни - брак по расчету: разбогатевший купец и вся его семья мечтают попасть «из грязи в князи» посредством брака дочки с разорившимся майором. Здесь наиболее ощутимо характерное для Федотова искусство мизансцены: в центре жеманная невеста вырывается из рук матери, грубо хватающей ее за юбку, чтобы удержать в комнате, остальные персонажи объединены в группы, каждая из которых по-своему «рассказывает» о купеческом патриархальном быте. Необычайная отточенность, выразительность поз, жестов, мимики персонажей позволяют на мгновение увидеть подлинные нравы этого семейства. Через минуту дочь оправит платье, маменька будет любезно улыбаться и кланяться, кухарка и домочадцы скроются в задние комнаты. Персонажи выбраны Федотовым с удивительным знанием русской жизни и представляют любопытную и драгоценную коллекцию характерных для 40-х годов физиономий.

Картина представляет истинный шедевр в живописном отношении: ее цветовое решение построено на выразительном сопоставлении розового, лилового с зеленовато-охристым и желтым. С замечательным чувством материала переданы переливы плотной шелковой ткани, мерцание старой бронзы, блеск прозрачного стекла. В мягких линиях откинутой головы невесты, в ее жесте помимо жеманства



***П. Федотов*. Сватовство майора. ГТГ. Москва**

много женственности, подчеркнутой воздушностью бело-розовых тканей ее наряда. Во всем этом помимо Федотова-сатирика чувствуется Федотов-поэт.

Однако самым поэтическим и совершенным произведением Федотова считается его последнее полотно «Анкор, еще анкор!», где драматургического действия почти нет, а тема раскрывается в позе, в жесте, в цветовом решении картины.

В тесной, тускло освещенной догорающим огарком избе растянулся на полатях несчастный молодой офицерик, убийственно скучающий от вынужденного безделья на зимней стоянке в какой-то деревне. Единственное его развлечение - прыжки пуделя через палочку. «Анкор, - кричит офицерик собаке, - еще анкор!» - и неугомонное веселое существо неустанно скачет на утеху своему хозяину.

Отупляющее однообразие и удушливая атмосфера жизни в глухом углу мастерски переданы цветов: горячечно-красный колеблющийся свет одинокой свечи пятнами выхватывает из сумрака кажущиеся расплывчатыми и нереальными предметы, контрастируя с холодными серо-синеватыми тонами залитого луной пейзажа за окном.

Федотов был в русской жанровой живописи предтечей критического реализма. Именно этому аналитическому методу, вскрывающему противоречия окружающего мира, предстояло стать господствующим в русском искусстве второй половины XIX в.

Музыкальная культура

Характерным явлением культурной жизни начала века стали литературно-музыкальные собрания, инициаторами которых выступали выдающиеся русские литераторы. Широкую известность приобрели музыкальные собрания у А.А. Дельвига, где наряду с поэтами А.С. Пушкиным, И.А. Крыловым, Н.И. Гнедичем, Д.В. Веневитиновым бывал композитор М.И. Глинка.

Музыкальный салон М.Ю. Вильегорского, просвещенного композитора-любителя, имел общепризнанное значение «привилегированного» концертного зала

столицы. Здесь блистали лучшие русские артисты и приезжие знаменитости, причем иностранные гастролеры могли рассчитывать на успех у аудитории в публичных концертах только после закрытых вечеров у М.Ю. Вильегорского.

В Москве 1820-х годов средоточием музыкальной жизни был дом А.С. Грибоедова на Новинском бульваре, где встречались композиторы А.А. Алябьев, А. Н. Верстовский, первый русский критик-музыковед В. Ф. Одоевский.

Но самым знаменитым был музыкальный салон З.А. Волконской, прославленной красавицы, певицы, писательницы, поселившейся в Москве в 1824 г. у Тверских ворот в настоящем палаццо с римскими статуями и помпейскими фресками. На вечерах в ее доме устраивались литературные чтения, концерты, театральные представления, оперные любительские спектакли, живые картины, маскарады, детские спектакли по пьесам Расина. В салоне Волконской постоянно собирались члены философско-литературного кружка «Общество любомудрия» Д.В. Веневитинов, В.Ф. Одоевский, И.В. Киреевский, С.П. Шевырев. Литературные чтения посещали почти все известные поэты: В.А. Жуковский, Е.А. Баратынский, Н.М. Языков, А.А. Дельвиг, ссыльный польский поэт А. Мицкевич, И.И. Козлов (посвятивший княгине свой знаменитый перевод плача Ярославны из «Слова о полку Игореве»), писатели М.Н. Загоскин, И.С. Тургенев, А.С. Грибоедов. Все вокальные знаменитости, с успехом выступавшие в 20-е годы в России, - Полина Виардо, Анжелика Каталани, - непременно бывали на музыкальных вечерах княгини. Именно в салоне Зинаиды Александровны был устроен знаменитый музыкальный вечер в честь уезжавшей в ссылку к мужу М.Н. Волконской (урожденной Раевской), на котором присутствовал А.С. Пушкин, читавший «Послание к узникам»:

Во глубине сибирских руд
Храните гордое терпенье,
Не пропадет ваш скорбный труд
И дум высокое стремленье...

Великий поэт был частым гостем в салоне З.А. Волконской. «Возвращайтесь, - писала она ему вослед. - Великому русскому поэту подобает писать или среди раздолья степей, или под сенью Кремля; творец «Бориса Годунова» принадлежит городу царей». В ответ Пушкин послал ей свою поэму «Цыганы» с известным стихотворным посвящением:

Среди рассеянной Москвы,
При толках виста и бостона,
При бальном лепете молвы
Ты любишь игры Аполлона.
Царица муз и красоты,
Рукою нежной держишь ты
Волшебный скипетр вдохновений,
И над задумчивым челом,
Двойным увенчанным венком,
И вьется, и пылает гений.
Певца, плененного тобой,
Не отвергай смиренной дани,
Внемли с улыбкой голос мой,
Как мимоездом Каталани
Цыганке внемлет кочевой.

Музыкально-литературные кружки 20-30-х годов объединяли лучших представителей русской интеллигенции и сыграли важную роль в развитии театральной и музыкальной общественной жизни.

Большую роль в развитии русского театра, формировании исполнительских школ в опере, драме, балете сыграли крепостные театры, на подмостках которых впервые проявились таланты П. Жемчуговой, Т. Гранатовой и многих других.

Традиция крепостного театра постепенно уступала место публичным городским казенным театрам, где выдвинулась целая плеяда драматических актеров, таких как Е.С. Семенова, А.С. Яковлев, П.С. Мочалов.

Театральный репертуар был необычайно широк: наряду с пьесами А. П. Сумарокова и Д.И. Фонвизина, писателей XVIII в., шли патриотические трагедии В.А. Озерова, остроумные водевили А.А. Шаховского, «волшебные» оперы С.И. Давыдова и К. Кавоса, авторов нового века. Поставленная в 1807 г. трагедия В. А. Озерова «Дмитрий Донской» вызвала невиданную бурю восторга. Вместе с тем успехом пользовались комедийные жанры - комическая опера, водевиль, комедия.

Существенную роль в развитии театра играл водевиль - легкая комедия с пением и танцами,- ставший в 20-х годах едва ли не самым популярным жанром. Успех был связан не только с наивной «развлекательностью» водевиля, в нем затрагивались острые, злободневные темы современности, отражались знакомые картины русского быта. Так, например, большой популярностью во время войны 1812 г. пользовался водевиль Кавоса «Крестьяне, или Встреча незваных», в котором главным действующим лицом была партизанка-старостиха Василиса. Присущие водевилю черты острой сатиры и злободневности способствовали становлению реализма в русском театре. Неслучайно водевиль считается той почвой, на которой выросла гениальная пьеса А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Именно в начале XIX в. начали складываться высокие традиции русской хореографической школы, стяжавшие мировую славу русскому балету. Его развитию немало способствовал знаменитый балетмейстер, крупный новатор в области волшебного поэтического балета, ***Шарль Дидло*** (1767-1837). Дидло поразил зрителей новой, невиданной балетной техникой, особенно прыжками, имитирующими полет, - баллонами, которыми он гордился как своим изобретением и которые стали возможны на русской сцене благодаря таланту русских танцовщиков А.И. Истоминой и А.П. Глушковского. Лучшее описание искусства Истоминой дал А.С. Пушкин в «Евгении Онегине»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совьет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Для русского театра стало традицией исполнение национально-характерного танца: русские, украинские, казачьи пляски, мазурки, венгерские, испанские танцы ставили во всех балетах и дивертисментах (вставных номерах в драматических, оперных, балетных спектаклях XVII-XIX вв.).

Яркая картина театральной жизни 1810-1820-х годов нарисована в «Евгении Онегине»:

Волшебный край! Там в стары годы,
Сатиры смелый властелин,
Блистал Фонвизин, друг свободы,
И переимчивый Княжнин;
Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил;
Там наш Катенин воскресил
Корнеля гений величавой;
Там вывел колкий Шаховской
Своих комедий шумный рой;
Там и Дидло венчался славой;
Там, там, под сению кулис,
Младые дни мои неслись.

В опере в значительной степени сохранялись формы, сложившиеся в предшествующую эпоху, когда разговорные диалоги чередовались с песенными номерами. Это была чаще всего бытовая опера на сюжет из народной жизни с использованием народных песен.

В начале XIX в. зародились новые оперные жанры, получившие дальнейшее развитие в творчестве М. И. Глинки. К ним относятся опера-сказка и историко-

патриотическая опера. Русская сказочная опера возникла под несомненным влиянием романтизма 1800-х годов с его живым интересом к народной жизни, фольклору. Первым образцом такой «волшебной оперы» стала опера «Русалка» композиторов *С.И. Давыдова и К. Кавоса*. За основу была взята немецкая опера «Дева Дуная», переработанная в духе русских народных сказок.

Ни одна опера, кроме «Мельника-колдуна», не имела такого успеха, что объяснялось не столько занимательностью сценической постановки с множеством декоративных эффектов, сколько музыкой С. И. Давыдова: фантастические сцены оперы отличались красочной, прозрачной оркестровкой, танцевальные эпизоды - национальным колоритом, вокальные номера основывались на народных мелодиях, но в форме больших арий и ансамблей.

Среди патриотических опер наиболее значительная - «Иван Сусанин» К. Кавоса. Либреттист оперы известный драматург А.А. Шаховской остановился на подвиге русского народа в его борьбе с польской интервенцией в XVII в., вызывая прямую ассоциацию с героической борьбой против Наполеона в XIX в. Но основываясь на традиционных в то время образцах французской «оперы спасения», К. Кавос лишил ее подлинной трагедийности, поскольку в ней отсутствовал стержневой момент - идея героического подвига главного героя. В финале на помощь приходил русский отряд, и опера заканчивалась нравоучительными куплетами:

Пусть злодей страшится
И грустит весь век,
Должен веселиться
Добрый человек.

В ряду величайших деятелей русской национальной культуры стоит ***Михаил Иванович Глинка*** (1804-1857) - композитор, чье многогранное творчество открыло собой новую эпоху в развитии русской музыки, определило ее дальнейшие пути и в плане разработки новых жанров, и в плане мелодики (опора на народные песни).

На творчество русских композиторов, в том числе и Глинки, огромное влияние оказала реалистическая эстетика Пушкина, который, изучая устное народное творчество, народную речь, создал новый классический литературный язык. Глубоко народные по духу и складу его произведения «Руслан и Людмила» и «Русалка» были положены в основу либретто известных классических опер Глинки и Даргомыжского, лирические стихотворения стали романсами.

Центральное место в творчестве М. И. Глинки занимают оперы «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», определившие собой дальнейший путь русской оперной школы. Именно от них в дальнейшем развились две ветви оперной классики: народная историческая музыкальная драма и сказочно-эпическая опера. «Жизнь за царя» - героическая опера, главная роль в которой принадлежит народу и его представителю - крестьянину-патриоту. Народ вершит судьбы отечества в ответственные моменты его истории, выдвигая героев, способных на бессмертный подвиг. Именно таким изобразил героя поэт-декабрист К.Ф. Рылеев в одной из своих «Дум», положенных в основу оперы:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:
Их нет и не будет на русской земле!
В ней каждый отчизну с младенчества любит
И душу изменой свою не погубит.

Поэтому смерть Сусанина воспринимается как победа, приносящая счастье народу, - погиб герой, но спасена родная земля. Отсюда и жизнерадостный фи-

нал: опера заканчивается не сценой гибели Сусанина, а картиной народного торжества - грандиозным хором «Славься!». «Жизнь за царя» - первая русская опера широкого симфонического развития, без разговорного диалога, но с двумя народными хорами, которые начинают и завершают оперу и выражают идею патриотизма и героизма русского народа.

М. И. Глинка является основоположником и русской симфонической музыки, лучшими образцами которой и сегодня считаются «Камаринская», «Арагонская хота», «Ночь в Мадриде» и «Вальс-фантазия». Почти во всех использованы народные, песенные или танцевальные темы и воссоздаются образы реальной действительности: народное гулянье в «Камаринской» и народное празднество под знойным солнцем юга в «Арагонской хоте». «Камаринская» - не только картина народного веселья, это правдивое воссоздание черт национального русского характера - смелости, широты, даже разухабистости, юмора и задушевного лиризма. В основе музыки лежат две народные песни - свадебная «Из-за лесу, лесу темного» и плясовая «Камаринская», которые чередуются, образуя так называемую форму двойных вариаций, близкую народной музыке. Историческое значение «Камаринской» для русской симфонической школы раскрыто в известных словах П.И. Чайковского: «Вся она в Камаринской, подобно тому, как весь дуб - в желуде».

Романсы Глинки, которые он сочинял на протяжении всей жизни, отразили не только эволюцию его творчества, но и вообще русской лирики. Двадцатые годы XIX в. знаменовали собой расцвет русского сентиментально-лирического бытового романса, и в творчестве М. И. Глинки нашли отражение элегии поэтов-современников - В.А. Жуковского, Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова. Вершиной этого периода стала известная элегия «Не искушай» на стихи Е.А. Баратынского:

Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей:
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней!
Уж я не верю увереньям,
Уж я не верую в любовь
И не могу предаться вновь
Раз изменившим сновиденьям!

Слепой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова
И, друг заботливый, больного
В его дремоте не тревожь!
Я сплю, мне сладко усыпленье;
Забудь бывалые мечты:
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

Конец 30-х - начало 40-х годов - пушкинская эпоха в камерном вокальном творчестве М. И. Глинки. Музыкальный строй романсов М. И. Глинки на слова А.С. Пушкина «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «В крови горит огонь желанья» полностью соответствует поэтическим образам пушкинского текста. Прекрасен романс на стихи А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье», где музыка полностью сливается с поэзией:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.
В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.
Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный,
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.
Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.
И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Богата и многообразна вокальная лирика позднего периода, в которой отразились веяния новой эпохи, окрашенной настроениями лермонтовского раздумья и трагической самоуглубленности. Скорбные интонации звучат в драматических романсах-монологах «Песнь Маргариты», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно». Вместе с тем среди поздних романсов М. И. Глинки есть и светлые, жизнерадостные. Таковы вакхические застольные песни на стихи А.С. Пушкина «Заздравный кубок» и «Пью за здравие Мери».

Творчество М. И. Глинки, в котором отражены сцены народной жизни, народный характер, чувства и переживания отдельного человека, способствовало дальнейшему развитию музыки по пути реализма.

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Вторая половина XIX в. - особый период в развитии русской культуры. Годы царствования Александра II, придававшего большое значение в культурной жизни «самостоятельности народного духа», были временем поисков национального пути в искусстве и острых злободневных социальных тем. В 60-е годы в России выдвинулись новые общественно-политические силы - разночинцы, выходцы из демократических слоев, революционно настроенная интеллигенция. Революционно-демократические идеи А.И. Герцена, Н.П. Огарева, А.Ф. Писемского, Н.А. Некрасова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.Г. Чернышевского, Н.А. Добролюбова, клеймивших общественные пороки, существенно повлияли на изобразительное искусство. Методом передовой русской литературы, а вслед за ней и изобразительного искусства стали критический анализ окружающей действительности и ее реалистическое отображение. Основы эстетики заложил своими работами Чернышевский. В его трактате «Эстетические отношения искусства к действительности» прямо говорится, что «прекрасное есть жизнь», что «величайшая красота есть именно красота, встречаемая человеком в мире действительности, а не красота, создаваемая искусством». От художника начали требовать «содержание», «объяснение жизни» и даже «приговор над изображенными явлениями». Главным в русской ***живописи*** стало преобладание нравственного и социального начал над художественным. Эта особенность ярчайшим образом проявилась в творчестве демократически настроенных художников.

В 1863 г. Академия художеств задала программу на золотую медаль с сюжетом из скандинавской мифологии. Все тринадцать соискателей, среди них И.Н. Крамской, К.Г. Маковский, А. Д. Литовченко, не согласные с этой программой и с программами вообще, отказались от участия в конкурсе и покинули Академию. Демонстративно выйдя из состава Академии, бунтари организовали «Артель художников», а в 1870 г. вместе с московскими живописцами - «Товарищество передвижных художественных выставок». Начиная с Перова и кончая Левитаном все выдающиеся представители русской живописи были участниками этих выставок - *передвижниками*.

Для русской публики значение передвижников было огромно - они заинтересовали ее и приучили останавливаться перед картинами; с их появлением только и началась связь между русским обществом и русскими художниками. Их неотступное от основных принципов реализма творчество приучило русскую публику видеть жизнь в искусстве и отличать в нем правду от лжи. Здесь следует упомянуть о двух русских людях, которым передвижники обязаны своим успехом и влиянием: о *П.М. Третьякове и В.В. Стасове*. Третьяков поддерживал Товарище-

ство с помощью покупок и заказов, создав единственный в мире Музей национального искусства. «Всесокрушающий колосс» Стасов, возглавлявший национальное движение в русском искусстве, был глашатаем эстетических взглядов передвижников, и ему многие художники обязаны творческими советами, выбором сюжетов для картин и страстной пропагандой их деятельности в печати.

Среди первых русских художников, которые в духе прогрессивной печати 60-х годов превратили свои картины в бичующую проповедь, был ***Василий Григорьевич Перов*** (1834-1882). Уже в первой его картине «Проповедь в селе», вышедшей в год освобождения крестьян, не осталось и следа от безобидной насмешки Федотова: тучный помещик, равнодушный к словам батюшки, заснул на стуле; его молоденькая жена, улучив момент, перешептывается со своим поклонником, демонстрируя тем самым пренебрежение к духовным ценностям со стороны «просвещенного» общества. Следующая картина «Крестный ход на Пасху» была по резкости вполне «базаровской» и созвучной самым мрачным обличительным романам того времени.

Процессия в полном составе с хоругвями и иконами выходит от целовальника, только что угостившись там на славу: пьяные богомольцы вываливаются в беспорядке из кабака и шлепают по весенней слякоти; поп, еле переступая ногами, с большим трудом сходит с крыльца; дьякон с кадилом оступился и упал.

И священнослужители, и мужики представлены в самом непривлекательном виде, не оставляя сомнения в том, что все в России никуда не годно и требует коренной ломки и переустройства. Все остальные картины Перова, за исключением «Приезда гувернантки» и «Тройки», скорее грустного, нежели обличительного характера, исполненные скорби за «бедное человечество». По сравнению с ранними

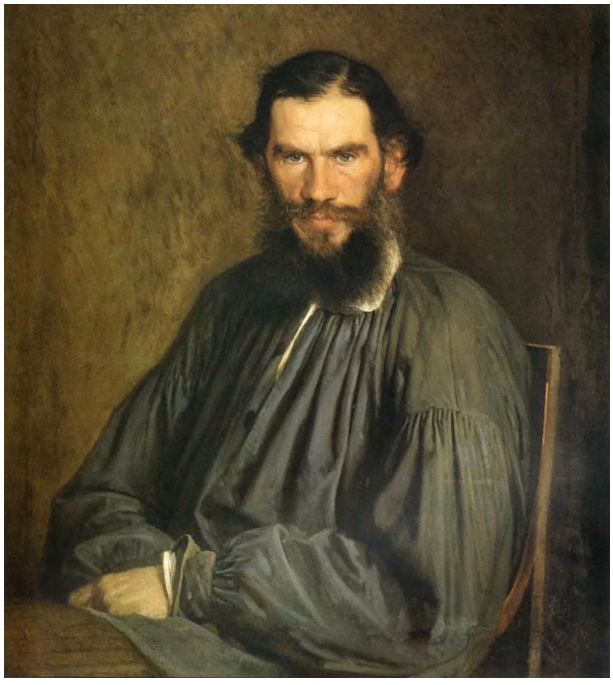


***В. Перов*. Крестный ход на Пасху. ГТГ. Москва**

картинами, отличавшимися излишними повествовательными деталями, дробностью формы и отсутствием чувства цвета, в поздних произведениях Перова появилась цельность. Особенно хороши портреты Ф.М. Достоевского и А.Н. Островского, великих русских писателей. Эти работы с полным правом позволяют причислить Перова к основоположникам психологического портрета в русской живописи - так точно и полно сумел он показать духовность своих героев. Невзирая на «идейность» его искусства, Перов остается очень крупным мастером по точности и убедительности характеристик.

Главный художественный деятель в живописи 60-70-х годов - ***Иван Николаевич Крамской*** (1837-1887), великая заслуга которого перед русским искусством состоит в его вдохновенной борьбе против мертвой академической схоластики за содержательность живописи. Вся его деятельность сводилась к призыву: «Вперед без оглядки к жизни, подальше от мертвенных формул!» Главный вопрос для него заключался в том, как и чем оправдать «бесцельное» занятие искусством на фоне бедствий и несправедливости общественной жизни. Этот социальный максимализм и стремление как можно правдоподобнее иллюстрировать жизнь привели к подмене художественных задач дидактическими. Крамской писал умирающему от чахотки пейзажисту Ф. Васильеву: «Главное - мысль разрешить... если уж писать картину - то о самом важном, если пейзаж, то такой, чтобы, глядя на него, преступник отказался бы от черного замысла».

«Проповедническая» деятельность Крамского в известной мере мешала ему как живописцу: он пытался решать живописными средствами то, что под силу было только публицистике, и замыслы его не находили адекватного живописного воплощения. Поэтому он и переходил от «Христа в пустыне» к «Русалкам», от «Иродиады» к «Неутешному горю», от «Лунной ночи» к «Неизвестной». По рисунку и по живописи картины Крамского абсолютно точны. Портретная живопись тем не менее несет на себе отпечаток фотографичности, чего-то скучного и безразличного. Крамской долгое время работал ретушером фотографии, а затем исполнял по заказу Румянцевского музея несколько сотен портретов знаменитых русских людей с фотографий и гравюр. Нет сомнения, портреты Крамского похожи на свои модели и в большинстве случаев хорошо *нарисованы*, но в них не хватает страсти, темперамента. Весьма показателен эпизод, пересказанный со слов художника известным театральным деятелем, режиссером, одним из основателей Московского Художественного академического театра В.И. Немировичем-Данченко:



***И. Крамской*. Портрет Л. Н. Толстого. ГТГ. Москва**

Крамской написал очень похожий портрет старика-крестьянина, а тот отнесся к нему весьма критически: «Ты, может, то и нарисовал, а душу забыл», - сказал он. «Как же душу-то рисовать?» - обиделся художник. - «А это уже твое дело - не мое». И все же следует сказать, что именно кисти Крамского принадлежат замечательные по глубине психологической характеристики портреты таких гениев русской словесности, как Л.Н. Толстой и Н.А. Некрасов. С портрета Толстого на нас смотрит умный, мудрый и чрезвычайно зоркий человек.

Среди художников-передвижников самым крупным является ***Илья Ефимович Репин*** (1844-1930). Он, как и остальные передвижники, видел содержательность картин в том, что можно из них вычитать, поэтому он постоянно прибегал к литературным темам, стремился как можно выразительнее написать злую сатиру («Крестный ход в Курской губернии»), веселую проповедь («Запорожцы»), мрачную трагедию («Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года»), бытовую сцену с политическим подтекстом («Арест пропагандиста», «Проводы новобранца», «Не ждали»). Почти в каждой из этих его картин чувствуется не только рассудочность, но и жгучий темперамент, хотя и с долей театральности, и абсолютная психологическая точность. Действующие лица на его картинах, очень точно расположенные, выразительно жестикулирующие, все-таки лицедеи, играющие роль, а не глубоко чувствующие люди. Лишь в «Бурлаках», написанных в юношеские годы под непосредственным впечатлением виденного во время путешествия по Волге, просто и ясно выражена драма.

Все картины Репина замечательные по живописи, что указывает на его огромный талант колориста: в «Иване Грозном» - это мрачные зловещие сумерки, заволакивающие нарядную палату страшного царя, горячие краски крови и серебристо-розовая рубаха царевича; в «Крестном ходе» - раскаленный солнцем воздух жаркого летнего дня; в «Запорожцах» - благородно-однообразные переливы серых красок и белая бурка стоящего спиной казака.

Но все чисто живописное расценивалось им как праздное, пустое, а следовательно безнравственное; в этом состояло неразрешимое противоречие творчества Репина. Пересмотрев свои взгляды на искусство, он порвал с В. Стасовым, осуждая художников, которые иллюстрируют популярные идеи, пусть даже служащие общему благу, поскольку это опошляет искусство. Недостаток творческого метода передвижников состоял в том, что они подходили к отображению жизни с уже готовой идеей, а затем подстраивали под эту идею свои картины. А. Бенуа, исследуя творчество «шестидесятников», писал, что на своих картинах они показывали жизнь только с темной стороны, подменяя жизненное житейским. Но передвижники победили Академию, и в этом состоит их главная заслуга.



***И. Репин*. Бурлаки на волге. Фрагмент. ГТГ. Москва**

Либерализм, охвативший в 60-е годы все русское образо-

ванное общество, к началу 8--х утратил свой боевой характер, на смену ему пришло более спокойное восприятие деиствительности. Звезды Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Писарева, Добролюбова стали меркнуть одна за другой, и только теперь по-должному оценили снова Толстого, Вл. Соловьева, Тургенева, Тютчева, Фета и величайшего среди них писателя-пророка Достоевского. Для живописи появилась возможность освободиться от диктата публицистики в поисках собственных путей. Первый симптом такого освобождения проявился в возросшем значении пейзажа, который в русским искусстве приобрел совершенно особое значение. Бескрайние просторы русской земли, отсутствие естественных границ отразились, по словам религиозного философа Н. Бердяева, в «особом строении пейзажа русской души - та же необъятность, широта и неоформленность». Слабость формы в русском искусстве возмещалась природным, чисто русским чувством пространства в архитектуре и живописи. Каждая постройка, будь то церковь, монастырь, дворец, изба, немыслимы без окружающего их пейзажа. В живописи этот «пейзаж русской души» также был всегда на первом месте. Русские выставки 80-х годов - это преимущественно выставки пейзажей, причем пейзажей реалистических, в которых под реализмом понималась только вещественность изображения. Но парадокс такого реализма состоял в том, что максимальная точность в передаче мельчайших деталей приводила подчас к противоположному эффекту, становясь явлением малохудожественным.

Морские пейзажи (марины) *И.К. Айвазовского* с кораблекрушениями, скалами, прозрачными, как стекло, волнами с зелеными, серыми и синими жилками пены на них, грозовыми облаками в силу обстоятельности в изображении деталей поражают величием представленной на них стихии, оставляя равнодушным к сюжету картины. Но воистину выдающимися являются полотна художника «Хождение по водам» и «Гибель 84-пушечного корабля «Лефорт»», где само присутствие образа Спасителя наполняет картины высокой духовностью. Их эмоциональная выразительность усиливается живописью - перламутрово-зеленоватым свечением воды, серебристо-сиреневой пеленой воздуха, в которой, как призрачное видение, возникает фигура Христа.

И.И. Шишкин, посвятивший себя воспеванию родной природы, охотно прибегал к фотографии; фотографичностью, к сожалению, отзывается все его творчество. Он был самым убежденным и верным стражем реалистической правды в среде передвижников. Вместе с тем на своих картинах он сумел показать живую красоту, мощь и богатство русской природы, русского леса.

Картины *А.И. Куинджи* с эффектным сиянием лунного света, солнечными закатами виртуозны, но, по определению внимательных критиков, стиль его холоден, а живопись «неживописна», скучна и тяжела. Живописная манера Куинджи воплощала черту, присущую всему поколению художников того времени, - раздвоенность: правдивость, с одной стороны, и склонность к эффектным театральным приемам - с другой. Особенно это заметно в сравнении с искренними, задушевными пейзажами А. Саврасова и И. Левитана.

Истинным основателем новой русской школы пейзажистов считается Алексей Кондратьевич Саврасов (1830-1897), точнее - его картина «Грачи прилетели», которая по своей простоте, бесхитростности, по чудному поэтическому настроению, по живописному мастерству стала путеводной звездой для многих художников.

На картине - целая стая веселых галдящих птиц, примчавшихся с первым теплом и деловито принявшихся за устройство жилищ. И далекая снежная равнина, и старинная церковь, и голые деревья, почти мертвые от долгого зимнего сна, пробудились с первым



***А. Саврасов*. Грачи прилетели. ГТГ. Москва**

теплым и мягким дуновением ветра; растаял пруд, зажурчала талая вода в оврагах, ожили деревья и снежный саван почти исчез.

Образы и настроение в картине созвучны стихам И.А. Бунина:

Бушует полая вода,
Шумит и глухо, и протяжно.
Грачей пролетные стада
Кричат и весело, и важно.
Дымятся черные бугры,
И утром в воздухе нагретом
Густые белые пары
Напоены теплом и светом...
Весна, весна! И все ей радо.
Как в забытьи каком стоишь
И слышишь свежий запах сада
И теплый запах старых крыш.
Кругом вода журчит, сверкает,
Крик петухов звучит порой,
А ветер мягкий и сырой,
Глаза тихонько закрывает.

Исаак Ильич Левитан (1861-1900) - художник, наполнивший пейзажную живопись духом поэзии, мастер лирического пейзажа, в котором беспредельность российского пространства соединилась с личным трагическим ощущением реальности. Картины Левитана - не виды местностей, хотя на его полотнах повторяются любимые им овраги, березы под светлым сероватым небом, большая дорога, талый снег, а сама скромная, милая русская природа с ее неизъяснимо тонким очарованием. Трудно передать словами прелесть его живописи, красочные созвучия почти музыкального свойства. Левитан любил «тайную печаль» русской природы, и все его пейзажи наполнены настроением, о котором замечательно написал поэт-символист К. Бальмонт:

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.
Приди на рассвете на склон косогора,-
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.
Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье, глухое, немое.
Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада,-
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

В первых камерных лирических работах Левитана «Вечер», «Вечер на пашне» чувствуется влияние Саврасова с его тонким поэтическим восприятием природы и умением выразить в пейзажном образе глубокие человеческие чувства. Ежегодные поездки на Волгу (с 1887 по 1890 г.) открыли художнику не только поэтическую прелесть, но и величавую, эпическую красоту родного края. Пейзаж «Вечер на Волге» - широкая панорама окутанной вечерними сумерками великой реки: пустынные берега, одинокие рыбацкие лодки, тучи, медленно плывущие по еще светлому небу. Все наполнено ощущением покоя и торжественной тишины. Таков же и «Вечер. Золотой плес», где широта пространства создает образ торжественный и величавый. Вместе с тем домики, церковь с луковичными главками и шатровой колокольней вносят лирическую ноту в картину.

Лучшим своим произведением Левитан считал «Над вечным покоем», где воплощена мысль о вечной красоте природы и краткости человеческой жизни. Художник достиг почти философского обобщения в масштабном сопоставлении маленькой церквушки, одиноко стоящей на высоком берегу реки среди сиротливых кладбищенских крестов, и безбрежного простора реки и бездонного неба. Этот контраст подчеркнут пластической формой - плотной в изображении берега, церкви, деревьев и легкой, прозрачной - водного и воздушного пространства.

Картины Левитана всегда прекрасны не по сюжету и содержанию, а как живопись, как сочетание форм, как передача настроения. Для русской живописи он



***И. Левитан*. Над вечным покоем. ГТГ. Москва**

имел то же значение, что и пейзажисты барбизонской школы для французской, показав своими картинами все очарование чисто живописной красоты.

Русская ***музыка*** в 60-70-е годы XIX в. также испытала на себе влияние новых веяний времени. Выступавшие в печати В.В. Стасов, А.Н. Серов, Ц.А. Кюи находились в авангарде борьбы за национально-самобытное русское музыкальное искусство. Начало новой эры русской музыки положили композиторы кружка «Могучая кучка»: *М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков, А.П. Бородин*. Балакиревский кружок, как его еще называли, был характерным явлением для 60-70-х годов XIX в. Подобно «Артели петербургских художников», сменившейся позднее «Товариществом передвижных художественных выставок», или «Артистическому кружку» в Москве, объединившему вокруг Малого театра и драматурга А.Н. Островского актеров, литераторов, художников, он являлся творческим содружеством единомышленников. Балакиревцы ратовали за народную, национальную основу русского музыкального творчества, за продолжение дела Глинки. Главная тема их творчества - национальная история, жизнь русского народа, поверья и сказания, а основа музыкального языка - народная песня.

В этот период появилась целая плеяда композиторов, в центре внимания которых оказались человек с его сложным душевным миром и народ, угнетенный, страдающий, но обладающий огромной нравственной силой. Таковы оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, «Князь Игорь» Бородина, «Псковитянка» Римского-Корсакова, симфонии Бородина и Чайковского.

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881) - великий русский композитор; им написаны оперы «Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка», романсы, фортепианные произведения и среди них, пожалуй, самое известное - фортепианные миниатюры «Картинки с выставки», посвященные памяти художника В. Гартмана. Им созданы потрясающие по правдивости и меткости музыкальные портреты, сцены из народной жизни.

Наибольший резонанс в условиях 60-70-х годов XIX столетия получила его музыкальная драма «Борис Годунов», по своему значению равная одноименной гениальной трагедии Пушкина, где народ выступает как единая грозная сила. В основе «Бориса Годунова» лежит мысль о непримиримом противоречии между народом и самодержавием, о котором говорит Пушкин словами своего героя-царя:

Живая власть для черни ненавистна.
Они любить умеют только мертвых.
Безумны мы, когда народный плеск
Иль ярый вопль тревожит сердце наше!
Бог насылал на землю нашу глад,
Народ завыл, в мученьях погибая;
Я отворил им житницы, я злато
Рассыпал им, я им сыскал работы –
Они ж меня, беснуясь, проклинали!
Пожарный огнь их домы истребил,
Я выстроил им новые жилища.
Они ж меня пожаром упрекали!
Вот черни суд: ищи ж ее любви.

Идея о решающей исторической роли народа была особенно близка Мусоргскому. В опере он выразил ее в более открытой форме, показав, что избрание Бориса на царство помимо воли народа ведет к постепенному нарастанию народного гнева, завершающегося восстанием.

В опере массовые сцены противопоставлены сценам Бориса и занимают значительное место. В ряде бытовых эпизодов Мусоргский применил излюбленный им метод показа трагического через внешне комическую форму: недоумение собравшихся («Митюх, а Митюх, чево орем?»), споры женщин («Голубка, соседушка»); характерные интонации народного говора воспроизведены через хоровой

речитатив - новаторский прием, впервые введенный Мусоргским. Для выражения тяжкого, беспросветного народного горя композитор использует певучую тему, близкую по своему складу к протяжным крестьянским песням; стихийный разгул народных сил передан буйным ритмом плясовой. Царь Борис - трагическая фигура, в его музыкальной характеристике отсутствует связь с народной песней. С русскими народными сценами и сценами Бориса контрастирует музыка Самозванца, в которой ощутимы польский национальный колорит и интонации инструментально-танцевального типа. Широко пользуясь самыми разнообразными музыкальными средствами - речитативом, песенной мелодией, оркестровыми попевками, Мусоргский добивался многогранности в обрисовке характеров. Значительна в опере роль оркестра, образующего с вокальной партией неразрывное целое.

Музыкальные традиции, заложенные Глинкой, нашли продолжение не только у композиторов «Могучей кучки», но и в творчестве их великого современника - ***Петра Ильича Чайковского*** (1840-1893). Его произведения отражают сложные процессы, происходящие в душе человека, борющегося за право на свободное духовное развитие и личное счастье. Таковы опера «Евгений Онегин», балет «Лебединое озеро», программно-симфонические произведения «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини». Вместе с тем в условиях обесценивания человеческой личности и рокового столкновения ее с окружающей действительностью в творчестве Чайковского получает развитие трагедийная тема: опера «Пиковая дама», Пятая и Шестая симфонии. По характеру дарования Чайковский проявил себя как лирик и драматург-психолог, музыкальный язык которого оформился на основе традиций русской музыки с использованием лучших достижений европейской культуры в ее различных стилевых вариантах. Любовное отношение к фольклору, использование народных мелодий в своих сочинениях роднило его с «кучкистами», хотя его вокальная лирика ближе по стилю к городской песне-романсу Гурилева, Алябьева, Глинки. Чайковский часто использовал танцевальные ритмы, особенно вальса, причем не только в балетах, но и в симфониях, операх, в вокальной лирике, в камерной инструментальной музыке.

Наиболее полно идея об особом русском культурно-историческом типе («этническом своеобразии») преломилась в ***архитектуре***, стиль ее в эпоху Александра II можно обозначить как русско-византийский, истоком которого, как и всего русского национального искусства, считалось искусство Византии.

Наиболее ярким примером русско-византийского стиля, его апофеозом стал храм Христа Спасителя в Москве, посвященный подвигу русского народа в войне с Наполеоном, построенный по проекту архитектора ***Константина Александровича Тона*** (1794-1881). Храм как бы воплощает собой православие - первую часть знаменитой триады «православие, самодержавие, народность». Стилистически же в нем соединились элементы византийской, киевской, владимирской архитектуры с романскими и готическими чертами.

Строительство церквей всегда было одним из проявлений духовной культуры. Романтическое стремление выразить в архитектуре духовные традиции народа привело к широкому размаху строительства культовых зданий. Возросла их градообразующая роль: они размещались в узловых точках городского пространства, становясь доминантами архитектурного ландшафта города.

В целом же архитектура этого периода характеризуется именно отсутствием стиля и эклектичностью, что получило дальнейшее развитие в период царствования Александра III.

Архитектурным символом того времени стал возведенный А.А. Парландом на месте покушения на Александра II храм Воскресения Христова в стиле «ля рюс»,

прозванный в народе «Спас-на-крови». В композиции памятника, символически выражающего идею соединения крови Христа и царя-мученика, была сделана попытка выразить идею «охранительной» политики царя, направленной на усиление русского национального самосознания, но на деле архитектура храма - это набор отдельных архитектурных элементов, декора, орнаментов. Такие же подражания «благочестивой старине» вошли в моду в живописи и графике, особенно книжной. В целом время царствования Александра III ассоциируется с регрессивными тенденциями в художественной жизни, застоем в архитектуре и изобразительном искусстве.

Контрольные вопросы и задания

1. Расскажите об эволюции архитектурных стилей от «александровского классицизма» до «русского ампира».
2. Подумайте, почему первую половину XIX в. называют «золотым веком» русской культуры.
3. Объясните различие между романтизмом в живописи О. Кипренского и К. Брюллова, Ф. Бруни, А. Иванова.
4. Объясните, почему искусство П. Федотова является истоком русской натуральной школы?
5. Как развивалась архитектура во второй половине XIX в.?
6. Расскажите о творчестве передвижников.
7. Какими чертами характеризуется музыка второй половины XIX в.?
8. Расскажите об особенностях русской пейзажной живописи.

РУССКОЕ ИСКУССТВО КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКА

Культурное развитие конца XIX-начала XX в. необычайно многогранно и противоречиво. Писатель *И.А. Бунин*, характеризуя свою клокочущую жизнью эпоху, назвал ее «Вальпургиевой ночью», шабашем, на котором «...и декаданс, и символизм, и натурализм, и богоборчество, и какой-то мистический анархизм, и акмеизм...» Бунину вторил А.Н. Бенуа, называя состояние русского изобразительного искусства того же периода «базаром художественной суеты»: «одни рекомендуют все сводить к геометрическим фигурам, другие... ставят в образцы детские рисунки, вывески и лубки, третьи стараются изо всех сил быть только яркими, четвертые делают только кляксы, судорожно размазывая их по холсту, и сами верят в то, что гениально импровизируют» и так далее. Вместе с тем русские религиозные писатели и философы *Вл.С. Соловьев, В.В. Розанов, С.Н. Булгаков, Д.С Мережковский* провозглашали высшей целью развития культуры познание вечных духовных ценностей, свободное выражение религиозного чувства и нравственность; на рубеже веков возник последний большой стиль ***модерн***, главным содержанием которого стал отказ от реализма передвижников и эклектики в архитектуре, культ красоты как единственной ценности и стремление к художественному синтезу всех видов искусства. Такое многообразие интеллектуальных поисков являлось, по словам философа Н.А. Бердяева, следствием «освобождения духовной культуры от гнета социального утилитаризма 60-70-х годов».

ЛИТЕРАТУРА И ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА

Как мятеж против торжествующего позитивизма и материализма 60-70-х годов возник символизм, принявший первоначально форму «декадентства» (от фр. *decadence* - упадок). Декаданс раннего символизма с его эстетикой пессимизма, демоническими химерами, истовым поклонением индивиду отражено главой течения поэтом *Ф.К. Сологубом*:

Многоцветная ложь бытия,
Я бороться с тобой не хочу.
Пресмыкаюсь томительно я,
Как больная и злая змея,
И молчу, сиротливо молчу.

Идеальным выражением опустошенности, дряблости души являются бледный свет луны, бесконечные равнины, унылые рассветы, бесплотные духи, сеющие вокруг себя печаль, - зыбкий, призрачный мир ранних стихов *К.Д. Бальмонта*, гибкая музыкальность которых необычайно притягательна:

Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья,
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез;
Вещий лес спокойно дремлет, яркий блеск луны приемлет
И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грёз.
Слыша тихий стон метели, шепчут сосны, шепчут ели,
В мягкой бархатной постели им отрадно почивать,

Ни о чем не вспоминая, ничего не проклиная,
Ветви стройные склоняя, звукам полночи внимать.
Чьи-то вздохи, чье-то пенье, чье-то скорбное моленье,
И тоска, и упоенье - точно искрится звезда,
Точно светлый дождь струится, - и деревьям что-то мнится,
То, что людям не приснится, никому и никогда.
Это мчатся духи ночи, это искрятся их очи,
В час глубокий полуночи мчатся духи через лес.
Что их мучит, что тревожит? Что, как червь, их тайно гложет?
Отчего их рой не может петь отрадный гимн небес?
Все сильней звучит их пенье, все слышнее в нем томленье,
Неустанного стремленья неизменная печаль, -
Точно их томит тревога, жажда веры, жажда Бога,
Точно мук у них так много, точно им чего-то жаль.
А луна все льет сиянье, и без муки, без страданья
Чуть трепещут очертанья вещих сказочных стволов;
Все они так сладко дремлют, безучастно стонам внемлют
И с спокойствием приемлют чары ясных, светлых снов.

Позже Бальмонт вынырнул из рокового омута и гордо призвал: «Будем как солнце!»

Ранний символизм *В.Я. Брюсова* был антихристианским и богохульным с нагромождением сарказмов и причуд демонического «я»:

Я не знаю других обстоятельств,.
Кроме девственной веры в себя.
Этой истине нет доказательств,
Эту тайну я понял, любя...

Презренье - бесстрастие - нежность -
Эти три, - вот дорога твоя.
Хорошо, унесясь в безбрежность,
За собою видеть себя.

На рубеже столетий под влиянием В.С. Соловьева начало возрождаться религиозное сознание, с которым символистская поэзия восстановила связь, открывая «вечное в мире явлений». Созданием в 1904 г. журнала «Весы» началась новая эра русского символизма, ставшего культурным событием европейского масштаба, сравнимым с литературой пушкинской поры, что и позволило Н. Бердяеву назвать этот период «*серебряным веком*».

Это время ознаменовано созданием значительных философских трудов и расцветом таких богатых поэтических индивидуальностей, как *Вяч.С. Иванов, А.Н. Белый, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт* и в первую очередь *А.А. Блок*. Характерной чертой русского символизма был его культурный универсализм, проявлявшийся в обращении к римским и ассирийским темам (Брюсов), в приверженности английской и испанской литературам (Бальмонт), немецкой лирике, средневековой бретонской и провансальской поэзии (Блок), в отображении древних культур и архаики (Вяч. Иванов). Другая особенность состояла в том, что символистское стихотворение могло быть понято лишь в контексте целого цикла стихов или даже биографии автора, воплощенной в его творчестве. Например, Блок, для поэтического сознания которого главной была «идея пути», формировал свой поэтический путь циклами стихов, мечтая о Новой жизни, где, как у Данте, поэзия и биография слились бы воедино. В стихотворении «Равенна» он писал:

А виноградные пустыни,
Дома и люди - все гроба.
Лишь медь торжественной латыни
Поет на плитах, как труба...

Лишь по ночам, склонясь к долинам,
Ведя векам грядущим счет,
Тень Данта с профилем орлиным
О Новой жизни мне поет.

Каждый символист определил себе поэтический путь: Бальмонт шел от холода и одиночества к яркому солнечному блеску; Белый, напротив, от «Золота и лазу-

ри» к отчаянию «Пепла» - философского пепла жизни. Философ Ф. Степун, оставивший увлекательнейшие мемуары, отмечал, что у символистов были глубокие интеллектуальные запросы и жизнь они вели совершенно «античную», предаваясь творческому безделью - высшей божественной форме существования.

Главным парадоксом русского символизма являлось то, что, будучи бесконечно утонченными, символисты мечтали приникнуть к земле; обладая огромной культурой, тосковали о варварстве, о «скифстве» и с радостью приняли революцию.

Кризис символизма, обозначившийся к 1910 г., проявился в возникновении двух враждебных ему и друг к другу течений - *акмеизма* и *футуризма*. Акмеизм (от греч. *akme* - цветущая сила) провозгласил возврат от многозначности образов, метафоричности к предметному миру и точному значению слова. Кружок акмеистов, возглавляемый *Н.С. Гумилевым*, стал одним из важнейших в литературной жизни России в XX в.; в него входили *А.А. Ахматова*, *О.Э. Мандельштам*, способные прославить любую поэтическую школу. Прямо или косвенно были связаны с акмеизмом *М.А. Кузмин, С.М. Городецкий, М.Л. Лозинский, В.Ф. Ходасевич, М.А. Волошин, Г. И. Иванов, И. В. Одоевцева*.

Футуризм (от лат. *futurum* - будущее), стремясь создать «искусство будущего», декларировал отрицание не только традиционной культуры, ее моральных и художественных ценностей, но даже естественного языка, подменяя слова заумью - произвольными звукосочетаниями. Это течение не было однородным и состояло из нескольких группировок, в том числе *эгофутуристов* (*И.В. Северянин, Б.Л.Пастернак*) и *кубофутуристов* (*В.В. Хлебников, В.В. Маяковский, В.В. Каменский*), каждая из которых притязала на роль единственного выразителя художественных ценностей подлинного футуризма. Существовала еще группа поэтов-абсурдистов (*И. Зданевич*), писавших на абсолютно непонятном, абсурдном языке - языке зауми. Но в общих исканиях русской поэзии XX в. футуризм сродни декадентству, символизму, акмеизму и в необычной истории возрождения русского искусства знаменует собой поворотный момент.

Особую группу составляли поэты-*имажинисты* (от фр. *image* - образ), возглавляемые *С.А. Есениным*.

В XIX в. наиболее значимых результатов русская культура достигла в поэзии, прозе и музыке. На грани веков настроение общества особенно ярко проявилось в драматическом искусстве.

А.П. Чехов в своих произведениях - рассказах, а затем в пьесах - вел читателей от тусклой, засасывающей бытом жизни к жизни свободной и ясной. Он стал создателем «новой драмы», в которой фабула занимает второстепенное место, а интерес представляет прежде всего душевное состояние героев, внутренние процессы вызревания их внешних поступков, сдвиги во взаимоотношениях, к моменту кульминации вполне равнозначные катастрофе в традиционной драме.

Драматургия Чехова с ее «подтекстовым» действием обусловила создание *режиссерского театра* нового качества, когда формы общения не выражены ни в поступках, ни словесно, а построены на погружении в душевное состояние героев, названном впоследствии «искусством переживания». Таким режиссерским театром нового качества стал Московский Художественный театр, созданный в 1898 г. *К.С. Станиславским* и *В.И. Немировичем-Данченко* и признанный уже через десятилетие лучшим театром Европы. «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня» - спектакли, шедшие с неизменным успехом, знаменуют собой период становления МХТ, по праву названного чеховским.

Пьесы *М. Горького* относятся к тому же периоду, поскольку его драматургия сложилась под прямым и несомненным влиянием Чехова и МХТ. Были поставлены

три спектакля: «Мещане», «На дне», «Дети солнца», в которых великолепно проявил себя как актер Станиславский. Ему же принадлежит создание знаменитой системы воспитания актеров, обеспечивающей им творческое раскрепощение на сцене. В Художественном театре играла плеяда блестящих актеров, таких как *В.И. Качалов, И. М. Москвин, Л. М. Леонидов, О. Л. Книппер-Чехова* и др.

Типичной фигурой русского «серебряного века» был *Л.Н. Андреев*, драматург, который настолько обостренно чувствовал новые направления в развитии художественного сознания XX в., что в его драматургии было многое предугадано и даже предвосхищено: и жанр пьесы-притчи, и элементы театра абсурда, и психологизированное переосмысление античных сюжетов.

Влияние Художественного театра на русскую театральную жизнь было велико: даже столичная императорская сцена, несмотря на свой традиционализм, постепенно перенимала опыт МХТ в области режиссуры, не говоря уже о новейших театральных течениях и школах, самыми яркими представителями которых были режиссер *В.Э. Мейерхольд*, сочетавший новые формы агитационного публичного театра с освоением классической драматургии, и актриса *В.Ф. Комиссаржевская*, в чьем театре он дебютировал. Мейерхольд, будучи самым близким к символистам театральным деятелем, поставил «Балаганчик» А. Блока. В работе над постановкой пьесы, суть которой выражается словами: жизнь - балаган, где люди страдают, скрываясь под масками Пьеро и Арлекина, Мейерхольд открыл основные принципы собственного театра - отстраненность, условность, мистика (тайна маски). Пьеса «Балаганчик» с ее гротеском во всем - и в фабуле, и в игре актеров, и в оформлении - пример театрального модернизма.

Наиболее последовательно и плодотворно идея создания «синтетического театра», на подмостках которого должны были сосуществовать все театральные жанры, как драматические, так и музыкальные, отразилась в творчестве *А.Я. Таирова*, зачинателя русского режиссерского авангарда. В отличие от Мейерхольда Таиров был свободен от влияния символистских театральных идей, выступал против мистерии, уничтожения рампы, проходов через зал, считая, что все это разрушает ценность театра как самостоятельного искусства и снижает его эстетическое воздействие на зрителя. Таиров был наиболее последовательным сторонником «чистого искусства», свободного от подчинения его какой бы то ни было идеологии - религиозной или социально-политической. Театр Таирова опирался не только на высокие эстетические принципы самого режиссера, но и на высокий профессионализм актеров, в первую очередь *А.Г. Коонен* со свойственной ей аффектацией в выражении чувств.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

В сознании русских живописцев буржуазный мир был лишен красоты, поэтому они начали ее поиски за пределами прозаической действительности, в области художественной фантазии. На этой основе возродился интерес к сказочным, мифологическим сюжетам, историческим реминисценциям[1], что повлекло за собой появление новой живописной художественной формы, воссоздающей особую атмосферу фольклорных представлений или воспоминаний о прошлом. Такое романтическое мышление конца века проявилось в стиле *модерн*, ставшем, как и в европейском изобразительном искусстве, последним большим стилем. Сложный декоративный

[1] *Реминисценция* - смутное воспоминание, отголосок.



***В. Васнецов*. Сирин и Алконост. Песнь радости и печали. Фрагменты. ГТГ. Москва**

ритм гибких текучих линий и плоскостных цветовых пятен в сочетании со стилизованным растительным узором отличает живописную манеру художников модерна.

Среди тех, кто занялся возрождением красоты, на первом месте и по времени, и по заслугам стоит ***Виктор Михайлович Васнецов*** (1848-1926). Он первым в своем творчестве обратился к русскому прошлому, убежденный, что русский человек чувствует себя хорошо только окруженный привычными ему формами красоты. Еще в конце 70-х годов, в самый разгар реализма и передвижничества, Васнецов перестал изображать обыденную действительность и обратился к дивному миру народной фантастики. В картинах «Ковер-самолет», «Иван-царевич на Сером волке», «Снегурочка», «Сирин и Алконост. Песнь радости и печали» обнаружились с наибольшей полнотой коренные черты русского художественного вкуса.

В русле распространенных в конце века представлений о взаимодействии всех видов искусства, призванного украшать жизнь, Васнецов писал холсты больших размеров, рассчитанные на интерьер общественных зданий и являющиеся важной составной частью его оформления. Многие полотна были созданы по заказу С.И. Мамонтова для железнодорожных управлений, вестибюлей богатых домов и ресторанных залов.

Однако творчество Васнецова не просто возвращает нас к народным формам красоты, в своих картинах художник отразил высокие духовные и религиозные идеалы русского народа. Успеху его живописи во многом способствовало возрождение официальной религиозности и модное в начале 90-х годов увлечение мистицизмом. Эффектные росписи Владимирского собора в Киеве, имеющие в колорите сходство с красочными симфониями древних русских и византийских церквей, утвердили образованное общество во мнении, что Васнецов постиг самую глубину православного религиозного миросозерцания и создал стенопись, равноценную древним византийским и итальянским образцам (см. цв. вкл.).

Рядом с Васнецовым всегда называют ***Михаила Васильевича Нестерова*** (1862—1942), который искал своих героев в религиозных легендах, среди русских святых



***М. Нестеров*. Благовещение. Фрагменты. Роспись Владимирского собора в Киеве**

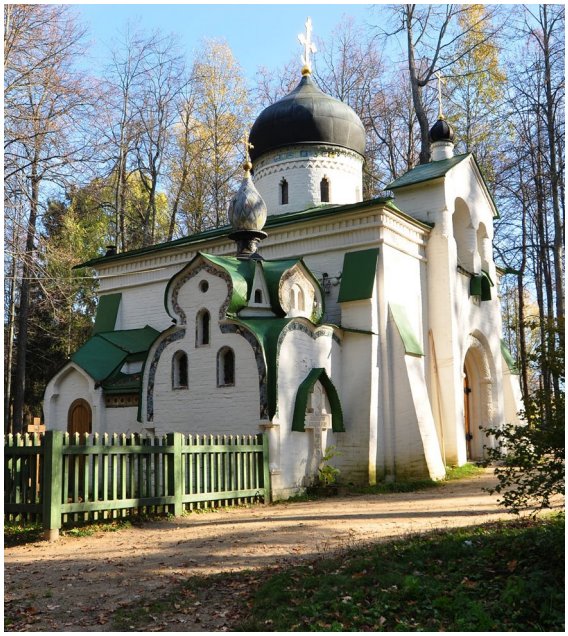
на фоне идеальной природы. В церковных образах Нестерова просматривается влияние национально-романтического течения модерна с элементами театральности в подчеркнуто смиренных выражениях лиц, глазах, драматических жестах, отчетливой линии силуэтов и плоскостных цветовых пятнах. Чарующие по своей тонкой серебристой гамме краски смягчают до известной степени присущую этим изображениям некоторую искусственность и создают особое настроение в его прекрасных таинственно-поэтичных картинах «Пустынник», «Видение отроку Варфоломею», «Св. Сергий Радонежский», «Под благовест». Эти картины - целые поэмы русской природы, донельзя простой, хрупкой, однотонной, но и родной, и вдохновенной, точно воздух окрест звенит воскресным благовестом. Нестерова называют единственным русским художником, хоть отчасти приблизившимся к высокому духу природы Достоевского.

И Васнецов, и Нестеров принадлежали к так называемому *абрамцевскому кружку* (1870-1890), созданному по инициативе С.И. Мамонтова, владельца подмосковной усадьбы Абрамцево. Кружок объединял художников-реалистов *И.Е. Репина, В.Д. Поленова, В.А. Серова, К.А. Коровина, И.И. Левитана*, но именно на почве интереса к народной истории, фольклору началась эволюция в сторону неоромантического варианта модерна.



М. Нестеров. Труды Сергия Радонежского. Триптих. ГТГ. Москва

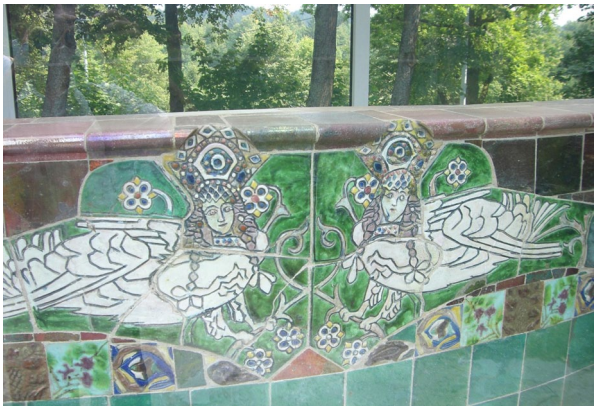
Васнецов совместно с Поленовым построил усадебную церковь в «русском стиле», ставшую первой культовой постройкой стиля модерн в его национально-романтическом воплощении. Высочайшее мастерство декоратора, проявившееся при создании орнаментов для Владимирского собора, было реализовано Васнецовым в рисунках для майолик, мебели, отделки стен, в театральных декорациях и костюмах для домашних спектаклей, в том числе для его знаменитой «Снегурочки». Главная прелесть декоративных работ Васнецова - в их красочности, сочных благородных цветовых сочетаниях, присущих изделиям древнерусских мастеров.



В. Васнецов, В. Поленов. **Церковь в Абрамцеве**

Иллюстративно-фольклорная направленность творчества Васнецова оказала большое влияние на работу художников абрамцевского кружка. В Абрамцеве была столярная мастерская, где под руководством художницы-декоратора *Е.Д. Поленовой* выпускалась мебель в «русском стиле», украшенная резьбой по дереву, известной на всю Россию как «абрамцево-кудринская». Там же была устроена мастерская женских рукоделий, где занимались преимущественно вышивками, рисунки для которых делала Поленова и в которых с наибольшей полнотой проявился ее редкий дар декоратора. Из абрамцевской керамической мастерской вышли знаменитые майолики *М.А. Врубеля*, казавшиеся драгоценным материалом, а не раскрашенной глиной.

В абрамцевский кружок входил и такой крупный художник, как ***Константин Александрович Коровин*** (1861-1939), обладавший необыкновенным чувством цвета, удивительно тонко передававший и своеобразную прелесть «северной идиллии», и пылающий огнями ночной Париж, и мерцающие в северном сиянии шхуны Гаммерфеста. Все эти картины написаны в импрессионистской манере, поэтому Коровин считается русским импрессионистом. Не менее ярко художник проявил себя в декоративных работах, театральных декорациях и панно для Парижской выставки 1900 г.



Л. Врубель. **Фрагмент скамьи в Абрамцеве. Майолика**

Отрицание прозы жизни и литературной подосновы твор-

чества передвижников, решение чисто живописных задач, поиски абсолютной красоты обусловили появление в Петербурге на рубеже столетий художественного объединения ***«Мир искусства»***, или «мирискусников». В него входили в разное время почти все передовые русские художники - *А.Н. Бенуа, Л. С. Бакст, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов, В.А. Серов, И. Э. Грабарь*. Главная организаторская роль во всех предприятиях «Мира искусства» принадлежала *С.П. Дягилеву*.

Эстетической программой объединения провозглашалась «априорная» красота, являвшаяся единственным источником творческого вдохновения: все, что любит художник, все, что он считает красивым, может быть воплощено в его произведении, независимо от того, современно это или нет. Ретроспективность художественного мышления и почтительное отношение к художественным стилям прошлого обусловили выбор ведущего жанра в живописи «мирискусников»: им стали исторические фантазии на темы быта минувших эпох, но быта обязательно красивого, эстетически оформленного. Творчество «мирискусников» находило разнообразные стилевые опоры, неизменно оставаясь искусством неоклассицистским.

Валентин Александрович Серов (1865-1911), на редкость многогранный художник, картины которого с неизменным успехом выставлялись на выставках передвижников, а затем «Мира искусства», являлся сам по себе «целой плеядой живописцев». Для него не существовало окончательно найденной манеры, раз и навсегда усвоенных живописных средств, он постоянно пребывал в поиске, но неизменно картины Серова оставались удивительно красивыми и живописными. В имении Абрамцево 22-летний художник под влиянием французских импрессионистов написал один из своих самых радостных, пронизанных светом и воздухом шедевров - «Девочку с персиками», портрет Веры Мамонтовой.

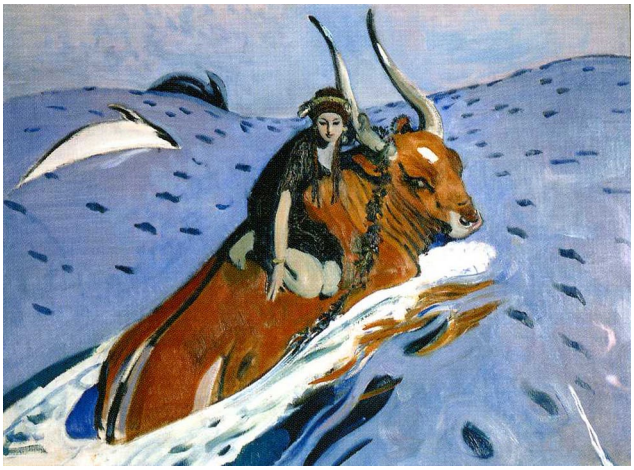
Обостренное чувство времени, простота и непосредственность в передаче модели делают Серова выдающимся портретистом конца XIX-начала XX в. Портреты И.Е. Репина, К.А. Коровина, И.И. Левитана, А.П.Чехова, Ф.И. Шаляпина, Н.А. Римского-Корсакова, К.С. Станиславского, Ф.Ф. Юсупова отличаются замечательным сходством с оригиналом и тонким проникновением в психологию портретируемого. Так же достоверны портрет Александра III, царя-миротворца, с добродушной тонкой усмешкой на губах и холодным, пронизывающим взглядом, и особенно портрет императора Николая II в домашней обстановке, с которого на нас смотрит красивый, умный, все понимающий человек с печальными голубыми глазами.



***В. Серов*. Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте. ГРМ. Санкт-Петербург**

В рамках классицистского течения модерна Серов создал настоящие живописные шедев-

ры, черпая вдохновение в исторических стилизациях и античных реминисценциях. Его картина «Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте», где на фоне покосившихся изб скачут на горячих конях грациозные всадники, представляет тонкую стилизацию XVIII в., рождая яркое представление об этой удивительной эпохе со всем ее европейским камуфляжем и маскарадностью.



В. Серов. **Похищение Европы. ГТГ. Москва**

Новые приемы декоративного решения - живописный лаконизм и графичность в духе «мирискусников» проявились в поздних работах Серова - портрете известной танцовщицы Иды Рубинштейн и картинах «Похищение Европы», «Одиссей и Навзикая». В двух последних работах Серов удивительным образом соединил античную строгость с живым наблюдением натуры. Живописно-графический образ быка - Зевса и девушки - Европы достигнут с помощью линейных контуров, точного взаимоотношения цветовых пятен, т.е. особого художественного языка, способного ритмикой линий и цветовых сочетаний выразить сложный символический смысл. Модерн в творчестве Серова сохранял черты живописного реализма.

Константин Андреевич Сомов (1869-1939) нашел свой источник вдохновения в «галантном» веке, изображая лукавых маркиз в фижмах и напудренных париках с неизменными мушками на бледных лицах, изнеженных дам в кринолинах и кавалеров, словно сошедших с полотен А. Ватто. Реальностью для Сомова стала театральность, погоня за ускользающими видениями ушедшего века Людовика XV или эпохи «Бедной Лизы» и «Графа Нулина». Сомов создавал свой мир, имеющий «антикварный» привкус. Все его «маркизы», «поцелуи», «фейерверки» - иронически-стилизованные сценки в жеманно-эротическом духе, созвучны стихам А. Ахматовой:

Луна освещает карнизы,
Блуждает по гребням реки...
Холодные руки маркизы
Так ароматны-легки.

«О принц! - улыбаясь присела, -
В кадрили вы наш vis-a-vis», -
И томно под маской бледнела
От жгучих предчувствий любви...

Иллюзорный мир регулярных парков, напудренных париков, хрупких фарфоровых «багателей» потребовал нового живописного языка и своеобразной символики. Сомов, подобно Боттичелли, - мастер линии, передающий тончайшие оттенки настроения в сочетании с техникой прозрачно-нежной акварели или плотной матовой гуаши. Он - один из самых ярких художников-стилизаторов, точнее других отразивший в своем болезненно-утонченном творчестве дух душевно-растерзанного, истеричного, разочарованного «fin de siecle».

Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) черпал сюжеты для своих исторических фантазий в частных подробностях быта Версаля, Петергофа, Царского Села. Историзм художественного мышления и глубокие познания истории искусства



***К. Сомов*. Осмеянный поцелуй. ГРМ. Санкт-Петербург**

позволяли ему точно воспроизводить эпоху во всемее аристократическом изяществе («Прогулка короля», «Купание маркизы»). Индивидуальный стиль Бенуа формировался подвлиянием немецкой и английской журнальной графики и характеризовался преобладанием линейно-графического начала над живописным; он почти не обращался к масляным краскам, писал акварелью и гуашью, которые ориентировали его на силуэт, подчеркивающий цветовое К. Сомов. Поэтому плоскость картины часто уподоблялась экрану теневого театра, как, например, в произведениях версальской серии, и представляла собой художественный синтез рисунка и цвета, что порождало парадоксальную живописность его работ (см. цв. вкл.).

А. Бенуа создал свой эфемерный мир театра, подобный итальянской комедии дель арте, приобщая зрителя к тому зыбкому, преходящему, невысказанному, что так ценилось поэтами-символистами:

А под маской было звездно,
Улыбалась чья-то повесть,
Короталась тихо ночь.
И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.
(А. Блок)

Евгений Евгеньевич Лансере (1875-1946) также черпал вдохновение и мотивы в русском искусстве XVIII в. Начав с «виньеточной деятельности» художника-графика изысканного петербургского стиля, Лансере нашел опору в романтических акварелях на темы петровского Петербурга. Таковы, например, «Санкт-Петербург в начале XVIII в.» и «Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе». Петр Великий был кумиром «мирискусников». Поэтому «окно в Европу» -Петербург - как символ единения русской и западноевропейской культурных традиций занял особое место в творчестве художника, столь созвучном образам, навеянным стихами А. Ахматовой:

Фонари на предметы
Лили матовый свет,
И придворной кареты
Промелькнул силуэт.
Так мне хочется, чтобы
Появиться могли
Голубые сугробы
С Петербургом вдали...

Там солдатская шутка
Льется, желчь не тая...
Полосатая будка
И махорки струя.
Ворон криком прославил
Этот призрачный мир...
А на розвальнях правил
Великан-кирасир.



***Е. Лансере*. Петербург в XVIII в. ГРМ. Санкт-Петербург**

Однако его виньетки, заставки, заглавные буквы, экслибрисы[1] по своему изяществу, виртуозности исполнения и остроумию по-прежнему считаются высшим достижениям в области книжной графики.

Анализируя художественный метод «мирискусников» в целом, можно сказать, что они были «синтетиками», т.е. тяготели к соединению в одной композиции пейзажа, натюрморта, портрета или «исторического этюда» с выходом в книжную графику и музыкальный театр.

«Мир искусства» издавал журнал под тем же названием - своеобразный литературно-художественный альманах, в котором сотрудничали художники, поэты, философы. Богато иллюстрированный журнал стал одним из первых образцов исключительно эстетического оформления книги. Именно благодаря усилиям «мирискусников» сценография и книжная графика получили в России такое широкое развитие, какого они не имели в то время ни в одной стране.

Особое место в живописи конца века занял *символизм*. Основой художественного творчества символистов стал образ-символ, отображающий либо некие мистические таинственные силы, якобы управляющие миром, либо смутные недостижимые идеалы. Богатый мир романтической символики использовался художниками конца века в их попытках создавать цельные художественные ансамбли, «очаги красоты», созвучные эстетическим установкам стиля модерн.

Главная идея символизма как метода художественного мышления заключалась в разработанном еще в Средневековье принципе соответствий, когда изобразительные средства - краски, линии - только условные знаки, они ничего не изображают, а лишь символизируют мир идей.

В России самым ярким мастером, который утвердил символизм как стиль и способ мышления, был ***Михаил Александрович Врубель*** (1856-1910). Творчество Врубеля имело иные исходные пункты движения, чем, например, Васнецова или Серова: он никогда не увлекался пленэром, ему был далек реализм передвижников и даже, несмотря на «априорность» красоты, провозглашаемой «мирискусниками», Врубель был далек и от них по избираемым темам.

[1] *Экслибрис* - книжный знак, указывающий на принадлежность книги ее владельцу.

В основе сюжетов лежали романтические увлечения художника экзотикой, мифологическим фольклором, образами Средневековья и античности. Его художественные образы имели характерный для символизма двойственный смысл. Один -внешний, всем понятный, второй - скрытый, с намеком на иное, более глубокое содержание, понятное лишь посвященным, как и поэтические образы поэтов-символистов, в первую очередь А. Блока:

Плачет ребенок. Под лунным серпом
Тащится по полю путник горбатый.
В роще хохочет над круглым горбом
Кто-то косматый, кривой и рогатый.
В поле дорога бледна от луны.
Бледные девушки прячутся в травы.
Руки, как травы, бледны и нежны.
Ветер колышет их влево и вправо.
Шепчет и клонится злак голубой.
Пляшет горбун под луною двурогой.
Кто-то зовет серебристой трубой.
Кто-то бежит озаренной дорогой.
В роще косматый беззвучно дрожит.
Месяц упал в озаренные злаки.
Плачет ребенок. И ветер молчит.
Близко труба. И не видно во мраке.

Врубелевские образы были на редкость многозначными и всеобъемлющими: обладающий сверхчеловеческими возможностями демон, злой дух, которого так любили поэты-символисты, столь же злой и коварный Мефистофель, фантастические птицы-женщины, мифический Пан, богатыри - воины, всадники, косцы, пахари. Между тем за всеми образами стояли извечно человеческие категории добра, страдания, любви: Царевна-лебедь выражает своим взглядом безмерную печаль, Демон, «дух изгнанья», - трагизм одиночества, Пан - мудрость (см. цв. вкл.). Для Врубеля Демон - «дух страдающий, но не злобный», в интерпретации лермонтовского образа художником выделено лирическое начало, а не дух бунтарства, гордыни, презрения к миру.



***Л. Врубель*. Царевна-лебедь. ГТГ. Москва**

Все творчество Врубеля пронизано поисками новой духовности, истоки которой он видел в христианском искусстве. Его акварельные эскизы на темы «Воскресение» и «Надгробный плач» для росписей Владимирского собора в Киеве - наглядное тому свидетельство. Будучи страстным ревнителем красоты, ставя категорию красоты в центр художнических представлений, Врубель наделял ее эпическим смыслом, поскольку красота в его представлении должна возвышать душу. Врубелевские образы обладают высокими художественными достоинствами, чему способствует и его живописная манера, заключающаяся в бесконечном дроблении формы на грани, окрашенные как бы изнутри светом и цветом, наподобие кристаллов или фантастических каменных цветов. Врубелевская живопись приблизилась к мозаике,

и ее отличительным качеством стала орнаментальность. Уже в картину 1886 г. «Девочка на фоне персидского ковра» орнамент был включен и как предмет изображения, и как принцип всей композиции.

С годами это стремление к декоративности линий, силуэта и цвета обусловило выход художника за пределы станковой живописи, подвигло его на поиск новых материалов и выразительных возможностей, прежде всего в мозаике и в керамике. Декоративные росписи и витраж в особняке З.Н. Морозовой, который Врубель оформлял вместе с Ф. Шехтелем, являлись отражением синтеза искусств, характерного для русского модерна. Весьма показательно пожелание, высказанное художником по поводу картины «Сирень», которую он хотел видеть не в музее, потому что, по его мнению, «музей - это покойницкая», а «вделанной в стену жилого дома, чтобы она совершенно с нею слилась».

Другим выдающимся русским живописцем, творчество которого складывалось под влиянием символизма, стал ***Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов*** (1870-1905). Его основная тема - ностальгия по уходящему дворянскому быту. Изысканно-декоративные полотна «Осенний вечер», «Водоем», «Реквием» с заброшенными парками, заросшими прудами, колоннами домов и беседок с облупившейся штукатуркой создавали особое элегическое настроение, созвучное стихам Г. Иванова:

Как лед, наше бедное счастье растает,
Растает, как лед, словно камень, утонет,
Держи, если можешь, - оно улетает,
Оно улетит, и никто не догонит.

Борисов-Мусатов стремился облечь непосредственные сюжетные мотивы в форму аллегорий, передать не конкретную жизненную ситуацию, а обобщенное выражение поэтического замысла, некий пластический эквивалент идеи. Как истинный живописец, Борисов-Мусатов мыслил красочными пятнами и пластикой



В. Борисов-Мусатов. **Водоем. ГТГ. Москва**

линий, которые он воплотил в своеобразную живописную форму, стилизованную под старинный гобелен.

Своеобразный тип картины-панно, картины-гобелена, слегка стилизованного под классическое искусство XVIII в., созданный Борисовым-Мусатовым, получил продолжение в творчестве живописцев-символистов «Голубой розы», содружества художников под эгидой журнала московских поэтов-символистов «Золотое руно». Художники «Голубой розы» *П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, М.М. Сарьян, С.Ю. Судейкин* были по природе театралами и декораторами, соединившими в своих картинах декоративность с элементами восточного искусства, иконой и русским лубком. Их выставки в оформленных стильной мебелью и живыми цветами залах сопровождались концертами, где звучала музыка А. Скрябина и известные поэты К. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый читали нараспев свои стихи.

«Голубой фонтан» ***Павла Варфоломеевича Кузнецова*** (1878-1968) - одна из наиболее значительных работ русского символизма. Как и все прочие картины художника, она полна поэтического вымысла: струятся воды фонтана, шелестит листва, возникают из зыбкого тумана призрачные силуэты человеческих фигур и аркада какого-то фантастического здания. Изысканность форм на картинах Кузнецова сочетается с удивительной палитрой розовых, фиолетовых, перламутрово-голубых тонов, напоминающих живописную палитру Дионисия.

Такой же перламутровый колорит, в дымке которого мерцают вазы старинного хрусталя, и даже живые цветы как бы тронуты патиной времени, господствует и в живописи ***Николая Николаевича Сапунова*** (1880-1912). Его «Голубые гортензии» -своеобразный гимн хрупкой, преходящей, но в то же время и вечной красоте.

Сергей Юрьевич Судейкин (1882-1946) при создании своего эфемерного мира прибегал к театрализации и эстетской изощренности композиционных приемов. В его чувственных и чуть ироничных картинах «Пастораль», «Амур», «Любовь» как бы изначально заложены литературно-поэтические реминисценции, музыкальные образы, созвучные таким стихам М. Кузмина:

Люблю, сказал я не любя, -
Вдруг прилетел Амур крылатый
И, руку взявши, как вожатый,
Меня повлек вослед тебя...

Ручей журчит мне новый сон;
Я жадно пью струи живые –
И снова я люблю впервые,
Навеки снова я влюблен!

Это видение, сочетающее мечту и реальность, более всего ощущается в картине «Романс Глинки» (см. цв. вкл.), где ритмические линии, сложная живописная фактура позволяют ясно услышать звуки музыки, почти физически ощутить аромат летнего сада и ностальгически почувствовать атмосферу старинной усадьбы:

В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины,
Струится из окна веселый летний свет,
Хрустальным золотом ложась на клавесины,
На ветхие ковры и выцветший паркет.
(И. Бунин)

Стилистике Судейкина было свойственно игровое начало, вероятно, поэтому, раскрыв для себя красоту народного примитива, балаганов, чайных, ярмарок и став приверженцем русского лубочного стиля, он сделался первоклассным театральным художником и работал с лучшими театральными режиссерами - К. Станиславским, В. Мейерхольдом, А. Таировым.

В 1907 г. в Москве открылась первая выставка так называемого *русского авангарда*, знаменующая собой начало нового направления в искусстве, привлекавшего к себе повышенное внимание в течение последующих двух десятилетий. Экспози-

ция выставки свидетельствовала о том, что с утонченной стилизацией, господствовавшей в живописи с 90-х годов XIX в., покончено. *М.Ф. Ларионов, Н. С .Гончарова, А.В. Лентулов* в равной степени отвергали как критический реализм передвижников, так и стиль модерн. За источник своего искусства они приняли народное творчество во всех его проявлениях, положив начало *неопримитивизму*, для которого характерны лаконичная форма, полное отсутствие перспективы и какого бы то ни было подражания природе, цветовые контрасты. И. Грабарь с издевкой замечал об этих художниках, что «один пишет квадратами и цифрами, другой запятыми, а третий шваброй». Геометрические фигуры - квадрат, крест, круг, написанные чистыми локальными цветами, изображал на своих картинах *К.С. Малевич*, основатель *супрематизма*.

В 1910 г. на выставке «*Бубнового валета*», ставшего затем объединением московских художников, были представлены русские последователи *П.Сезанна - Р.Р. Фальк, П.П. Кончаловский, А.В. Куприн, И.И. Машков*. Эти художники, следуя установке своего мэтра - «трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса», стали строить на холсте предмет как архитектуру, вернув ему массу, объем, трехмерную форму, экспрессию цветовых сочетаний: кроваво-красного, темно-синего, фиолетового. Их устремлением к синтезу цвета и формы объясняется интерес к натюрморту, ставшему ведущим жанром в их творчестве.

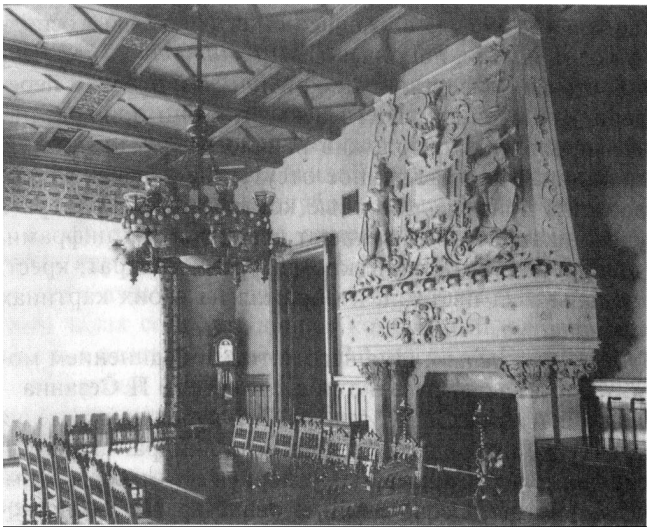
ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ В АРХИТЕКТУРЕ МОДЕРНА

Культ красоты как нравственное этическое начало, преобразующее действительность, нашел воплощение и в архитектуре. Стремление создать стиль, отвечающий запросам времени, обусловило появление зданий с подчеркнуто индивидуализированным обликом, причудливой, асимметричной композиции: Главный принцип модерна в архитектуре заключался в выборе какого-либо мотива декоративной стилизации и в подчинении ему прочих форм композицией. Такими мотивами могли быть исторические и национальные элементы архитектуры (*неоромантизм*), природные формы (*неопластицизм*), фрагменты ордера (*неоклассицизм*), новейшие технико-конструктивные средства (*рационализм*). Самым выдающимся архитектором модерна, творчество которого стилистически многообразно и признано во всем мире, был ***Федор Осипович Шехтель*** (1859-1926).

В духе неоромантической стилизации под формы английской готики Шехтель построил особняк для З. Г. Морозовой на Спиридоновке в Москве. Здесь им был впервые



Особняк З.Г. Морозовой. Арх. *Ф.Шехтель*. Москва



Интерьер столовой в особняке З.Г. Морозовой. Арх. *Ф. Шехтель*. Москва

реализован новый архитектурный принцип. Он отказался от традиционной фронтальности, классического деления здания на цоколь, основную и завершающую части, от ордерного декора и применил планировку по принципу «изнутри нару жу», идя от целесообразной группировки помещений к наружному объему, не имеющему главного фасада. При планировке окон Шехтель перенес акцент с их декоративного оформления на форму и ритм самих оконных проемов. В связи с этим возросло значение их пропорций, рисунка переплетов, фактуры и цвета стекла.

Логичен и тщательно продуман интерьер зданиям вестибюль, парадная лестница, аванзал; гостиная являются композиционным центром, через который сообщаются между собой прочие - жилые, деловые, хозяйственные - помещения. Пространственный принцип связи, при котором внутренние объемы плавно перетекают один в другой, позволил архитектору трактовать интерьеры как эффектные картины, сменяющие одна другую. Роспись стен гармонирует с балками потолка, решеткой вестибюля, камином, светильниками, рамой зеркала, оконными витражами, декоративной скульптурой, даже крючками вешалок. В украшении интерьеров все декоративные росписи и витражи, выполненные М. Врубелем, искусно стилизованы под Средневековье: стена парадной лестницы украшена витражом с изображением едущего на коне рыцаря, а ее подножие - разноцветной скульптурной группой наподобие тех, что украшали готические фонтаны средневековых городов. Огромные окна с крупным причудливым узором оконных переплетов, в которые вставлены цветные стекла, наполняют радужными бликами пространство комнат. В интерьерах особняка Морозовой кредо модерна - «априорная» красота - нашло воплощение в гармонии бесчисленных деталей, составляющих удивительный по своему многообразию ансамбль. В результате было достигнуто характерное для модерна гармоничное единство внешнего и внутреннего облика здания.

В павильонах для международных выставок в Глазго (1901), стилизованных под деревянные шатровые храмы русского Севера, Шехтелю удалось создать впечатляющий эпический и сказочный образ. Эти павильоны представляют собой национально-романтическую разновидность модерна, так же как и Ярославский вокзал в Москве. Центральная часть здания, имитирующая гигантскую въездную башню, увенчана шатром, стилизованным под кокошник праздничного одеяния девушек северных губерний. Вдоль всего объема здания тянется широкая лента майоликового фриза, создавая ощущение единства композиции. Здание, рассчитанное на обозрение вблизи, кажется монументальным и массивным. А издали

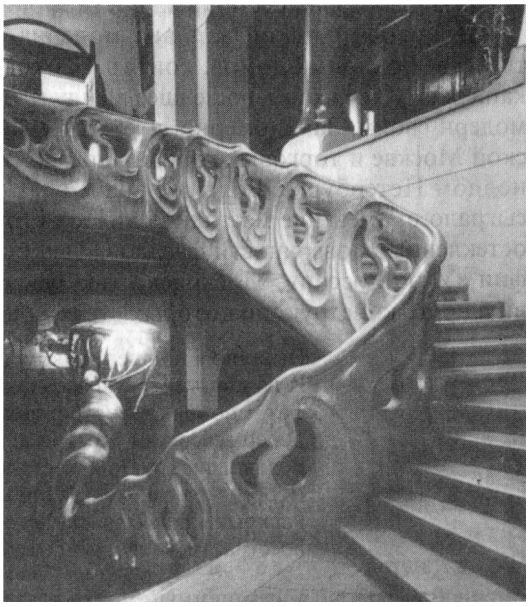
эта монументальность и весомость пропадают. Фактура и цвет отделочных материалов - кирпича, камня, штукатурки в модерне вообще и в частности в произведениях Шехтеля обретают такое же значение, как и декоративные элементы, составляя единое целое с рельефами, майоликовыми панно, изразцовыми фризами, металлическими решетками.

Наряду с постройками, относящимися к национально-романтической ветви модерна, Шехтель проектировал здания в духе неопластицизма с его изменчивыми, текучими пластичными формами, как бы воплощавшими собой настроения «fin de siecle» с его неприятием действительности, зыбкостью ощущений и тоской о лучшем «завтра», словом, всем тем, что поэт-декадент *Н.П. Минский* охарактеризовал следующим образом:

Тоска неясная о чем-то неземном,
Куда-то смутные стремленья,
Вражда к тому, что есть,
Предчувствий робкий свет
И жажда жгучая святынь, которых нет.

Особняк Рябушинского в Москве - блестящий образец этого стиля, сочетающего в себе мягкие очертания массивных крылец, прихотливые линии оконных переплетов, мерцающий мозаичный фриз, блеск зеркальных стекол. Здесь Шехтель впервые применил железо в декоративных целях: беспокойный спиралевидный ритм звеньев решетки ограды и балкона напоминает вечное движение волн.

Устройство внутренних помещений, как бы сгрудившихся вокруг парадной лестницы, отражает особенности планировки особняков стиля модерн, в которых пространство лестницы естественно перетекает в пространство открытой площадки, затем в холл, выходя огромным проемом в столовую. Ощущение единства помещений, создаваемое планировкой, поддерживается декоративными приемами: вестибюль отделяется от парадной лестницы витражом и витраж же украшает окно парадной лестницы; текучие формы ее парапета напоминают волны, тот же волнообразный мотив повторяется в рисунке паркета, дверной раме, в орнаментальной росписи стены; на рельефе, украшающем камин, волнистые волосы сказочной девы превращаются в крылья и как бы в легчайшую ткань, окутывающую тело, и, наконец струящимся потоком стекают вниз. Особняк Рябушинского представляет собой зримое воплощение эстетической установки конца века - увести мысли выше, дальше мира повседневности в область чистой красоты.



Лестница в особняке С. П. Рябушинского. Арх. *Ф. Шехтель*. Москва

В начале 10-х годов XX в. искусство модерна, главным образом архитектура, сменило свою пластичность на конструктивную ясность, простоту и даже аскетизм. В русле



Собственный особняк арх. *Ф. Шехтеля* на Большой Садовой в Москве

модерна возникло течение неоклассицизма, представленное в творчестве Шехтеля особняком на Большой Садовой в Москве. Здание состоит из разных по высоте простых геометрических объемов; и украшено рустовкой и лаконичными рельефами в стиле ампир. Ядром здания является холл, выходящий на уличный фасад гигантским окном в виде четырехколонного дорического портика. Легкое, элегантное здание воплощало собой новые идеалы прекрасного, при этом малейшие нюансы планировки естественно и гармонично отражены в композиции фасада.

Неоклассицистский вариант модерна получил распространение при строительстве доходных домов, контор, банков, т.е. различных учреждений русского капитала. Купечество, вошедшее в силу к этому времени, стремилось сделать стиль модерн своим. Закономерно, что этот стиль расцвел в первую очередь в купеческой Москве и торговых городах России (например, Ростове-на-Дону), а не в чиновном Петербурге. Большое значение в развитии этой архитектурной формы сыграло применение металлических конструкций, позволяющих создавать большие (остекленные поверхности фасадов. Таковы здания банка Рябушинских, типографии «Утро России», Московского купеческого общества, безукоризненная правильность конструкции которых стала новым критерием красоты.

Недавно я прошел знакомым переулком
И не узнал заветных мест совсем.
Тот, мне знакомый мир был тускл и нем, -
Теперь сверкало все, гремело в гуле гулком!
Воздвиглись здания из стали и стекла,
Дворцы огромные, где вольно бродят взоры,
Раскрыты навсегда таинственные норы,
Бесстрастный свет вошел туда, где жалась мгла, -

писал В. Брюсов, восхищенный сооружениями Шехтеля. Все эти здания облицованы глазурованным или матовым кирпичом, особо любимым архитектором, либо покрыты цементной штукатуркой - новым отделочным материалом.

В Петербурге выработался свой стиль неоклассицизма, характеризующийся монументальностью, использованием гранитной облицовки с рустовкой. Он был особенно популярен при строительстве зданий банков, символизируя консерватизм, надежность и устойчивость.

Жилые дома петербургского модерна отличались подлинно классической строгостью; их украшали полукруглые или многогранные эркеры, майоликовые фризы, фигурные металлические кронштейны, поддерживающие кровлю. И все эти и без того нарядные особняки декорированы рельефами и масками на замковых камнях, рустовкой, затейливыми решетками и светильниками, обелисками, башнями и шпилями.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВЕКА

Подобно переменам в литературе, драматургии, живописи и архитектуре происходили значительные перемены в музыкальном искусстве. Принцип «музыкальной правды», которому следовали композиторы 60-70-х годов и который соответствовал идеалам «натуральной школы» в литературе и передвижничества в живописи, уступил место эстетическому подходу, тяготению к универсальным философским концепциям, воплощаемым в музыке, обновлению жанров. Наиболее ярким выражением новых тенденций в музыке является творчество ***Александра Николаевича Скрябина*** (1872-1915). Стремление поэтов-символистов проникнуть за магическую грань видимого и настоящего определяло их отношение к музыкальному ритму: они признавали его бесспорное верховенство и слышали в нем голос будущего. Создавая музыкальные произведения, Скрябин сопровождал их поэтическими комментариями, наполненными той же образностью, что и поэзия русского символизма: «Призрачная страна! И жизнь здесь другая!.. Я вижу мир блаженных духов». Непосредственно с текстом-комментарием связана первая из трех написанных Скрябиным симфоний. В ней выражена философская идея единства мистического и рационального, преобразующей воли, действующей через искусство:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.
.....
Царит всевластно на земле
Твой дух свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!
Слава искусству,
Во веки слава!

Торжество всепобеждающего духа звучит в Третьей симфонии. В ней композитор создал полную экспрессии картину «борений духа», возносящегося к ослепительно сияющим высотам. «Дух, освобожденный, наконец, от всех уз, отдается возвышенной радости - «божественной игре»», - написал Скрябин в авторской программе к ней, воплотив мотив космизма, свойственный русскому искусству конца века и проявлявшийся также в поэзии (Бальмонт) и в живописи («Демон повержен-

ный» Врубеля). Скрябин был одним из первых композиторов, пытавшихся реализовать идею синтеза музыки и цвета, что сближает его музыкальный символизм с символизмом в литературе, в театре, в изобразительном искусстве.

Выходу русской музыки на авансцену мировой музыкальной культуры на рубеже веков способствовала деятельность большого круга музыкантов, художников, балетных и оперных артистов, связанных с объединением «Мир искусства».

А. Блок называл эту целостность художественно-романтической среды «синтетической культурой», считая, что в России живопись, музыка, проза, поэзия, философия, религия, общественность неразлучимы и вместе они образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры.

После выхода первых номеров журнала и выставок «Мира искусства» под эгидой объединения начались концерты «Вечеров современной музыки» сначала в Петербурге, затем в Москве и Париже, где в «Гранд-Опера» прозвучала музыка М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского и выступили композиторы А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, А.Н. Римский-Корсаков, великий русский бас Ф.И. Шаляпин.

Самым ярким проявлением полного слияния всех видов искусства стали знаменитые «Русские сезоны» в Париже. В первом «Русском сезоне» 1909 г. среди прочего были показаны «Половецкие пляски» из «Князя Игоря» А. Бородина, балет «Павильон Армиды» композитора *Я.Я. Черепнина* по сценарию А. Бенуа, в постановке *М. Фокина*, с участием знаменитой балерины А. Павловой. Так началось плодотворное сотрудничество целой плеяды хореографов и танцовщиков, композиторов и художников.

Год спустя труппа Дягилева показала написанный ***Игорем Федоровичем Стравинским*** (1882-1971) балет «Жар-птица» в постановке *М.Фокина с танцовщиками В.Нижинским и Т.Карсавиной*, имевший огромный успех, чему способствовала не только музыка Стравинского, но в немалой степени «русская экзотика» с ее фольклорной основой. «Жар-птица» открыла собой известную триаду балетов Стравинского, написанных им для последующих сезонов дягилевской антрепризы.

Вторым балетом стал «Петрушка», который автор либретто А. Бенуа определил как «балет-улица». Здесь герои балаганных кукольных представлений Петрушка, Кукла и Арап ассоциируются с традиционными Пьеро, Коломбиной и Арлекином, составляя такой же роковой треугольник. Русское праздничное веселье, уличный гомон толпы, калейдоскопическая смена ритмов, спадов и нарастаний звучности воспринимаются в музыке как прямая фиксация реальной звуковой жизни, что явилось заметным шагом в раскрепощении музыки от привычных форм. Музыка «Петрушки» отразила свойственную искусству конца века трактовку одного и того же образа в нескольких планах: Петрушка - кукла, вызывающая смех, но одновременно символ беззащитности и одиночества среди толпы, поэтому его музыкальный характер и нарочито сентиментален, и полон трагедийности.

«Весна священная. Картины языческой Руси» - третий балет Стравинского, знаменующий в истории музыки начало ее новейшего периода, когда были выработаны иные принципы музыкальной композиции. Недаром в исторической ретроспективе «Весна священная» представляется выдающимся явлением русского авангарда начала века.

Главную роль в художественном оформлении балетов во времена «Русских сезонов» в Париже сыграли А.Н. Бенуа и Л.С. Бакст, глубоко воспринявшие вагнеровскую идею «единения искусств»: живописи, музыки, движения, света и цвета, декораций и костюмов. Эти балетные постановки называли «утонченной стилизацией модерна».

Декоративные стилизации ***Льва Самойловича Бакста*** (1866-1924) находились в русле увлечения архаикой художников-«мирискусников», философов, русских поэтов-символистов. Наряду с античной важнейшей темой в творчестве Бакста была восточная, где феерия красок, линий, узоров, драпировок превращала его восточные стилизации в «живописную оргию, маскарад, баловство взора» (Б. Асафьев). К оформлению спектаклей привлекались также И. Билибин, Е. Лансере, К. Юон, Н. Рерих. «Варварское великолепие» спектаклей стало этаким «декоративным экспрессионизмом» с русским и космополитическим оттенком, поскольку в целом творчество «мирискусников» опиралось не только на русское народное творчество, но и на опыт европейских художников.



***Л. Бакст*. Эскиз костюма Синей султанши к балету «Шахерезада»**

Контрольные вопросы и задания

1. Почему конец XIX - начало XX в. называют «серебряным веком» русской культуры?
2. Расскажите об архитектуре стиля модерн.
3. По каким основным направлениям развивалась живопись в начале XX в.?

***

Одним из главных факторов, оказавших влияние на мировосприятие русского человека, являлись, по мнению Н. Бердяева, необъятные пространства земли, которые приходилось осваивать. Заимствование художественных форм из Византии в результате христианизации Руси, а затем из западноевропейских стран с высокой художественной культурой сочеталось с особенным русским темпераментом, сформировавшимся в необъятных степных просторах и бескрайних лесах. Особая широта художественного мышления проявлялась в удивительно гармоничном взаимодействии искусства и природы, архитектуры и окружающего ландшафта, в звучности цветовых соотношений в иконописи и стенописи, в декоративности народного искусства.

Вместе с тем в русском искусстве на протяжении всей его истории преобладало не чисто художественное, а нравственное, этическое начало, правдоискательство, которое, по словам академика Д.С. Лихачева, является стержнем всей русской культуры. Такое понимание сути искусства справедливо для всех русских художников от А. Рублева до М. Врубеля. Оно проявилось и в иконописи религиозных подвижников - древнерусских живописцев, и в картинах художников-романтиков начала XIX в., и в полотнах демократически настроенных передвижников второй половины XIX в., и в живописи художников начала XX в.

Но самая характерная черта национального «русского стиля» - провозглашенная Ф.М. Достоевским «всемирная отзывчивость» русских, их постоянная готовность учиться у других народов, ассимилировать культурные формы, придавая им размах и масштабность, соответствующие пространствам России.

СОВЕТУЕМ ПОЧИТАТЬ

Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. - М., 1993.
Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. - М., 1995.
Вазари Дж. Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения. - СПб., 1992.
Власов В.Г. Стили в искусстве: Словарь: В 3 т. - СПб., 1997.
Гнедич П.П. Всемирная история искусств. - М., 1996.
Ирвинг В. Альгамбра. Искусство стран Востока. - М., 1997.
Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. - М., 1997.
Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. - М, 1996.
Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы: Средние Века. Возрождение в Италии. - М., 1996.
Малявин В.В. Китай в XVI-XVII вв.: Эпоха, быт, искусство. - М., 1995.
Муратов П. П. Образы Италии.-М., 1994.
Прокофьев О. Искусство Индии. - М., 1964.
Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века: Рассвет на Неве. - М., 1995.
Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». -М., 1996.
Рогинская Ф.С. Товарищество передвижных художественных выставок. - М., 1989.
Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. - М., 1989.
Филатов В. В. Краткий иконописный словарь.-М., 1996.
Энциклопедия для детей: Искусство. - М., 1997.



Роспись храма в Бонампаке. Фрагмент. Мехико.



Отречение принца Гаутамы от престола. Фрагмент. Аджанта. Индия.



***Чжао Чжи*. Гибискус и фазан. Пекин. Музей Гугун.**



Танец катак. Индийская миниатюра. Брюссель. Королевский музей искусств и истории.



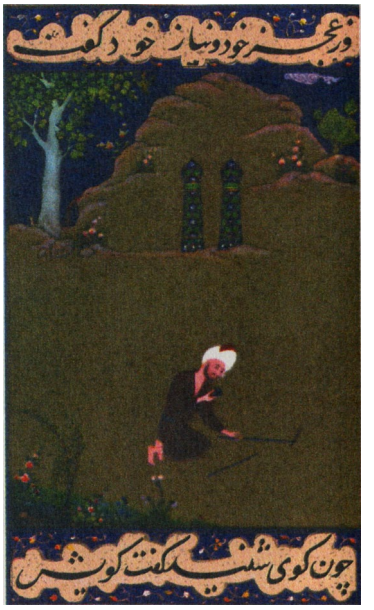
***Кацусика Хокусай*. Волна. Москва. ГМИИ им. А.С. Пушкина.**



***Фудо Мёо*. Шелк. Киото.**



Иллюстрация к «Макам» Харири. Москва. Институт востоковедения РАН.



Дервиш с разбитым мячом. Арабская миниатюра. Санкт-Петербург. Библиотека им. М.Е. Салтыкова-Щедрина.



***Бехзад*. Алишер Навои среди ученых мужей. Лондон. Британский музей.**



Гробница Инхерки. Дейр-эль-Медина. Луксор.



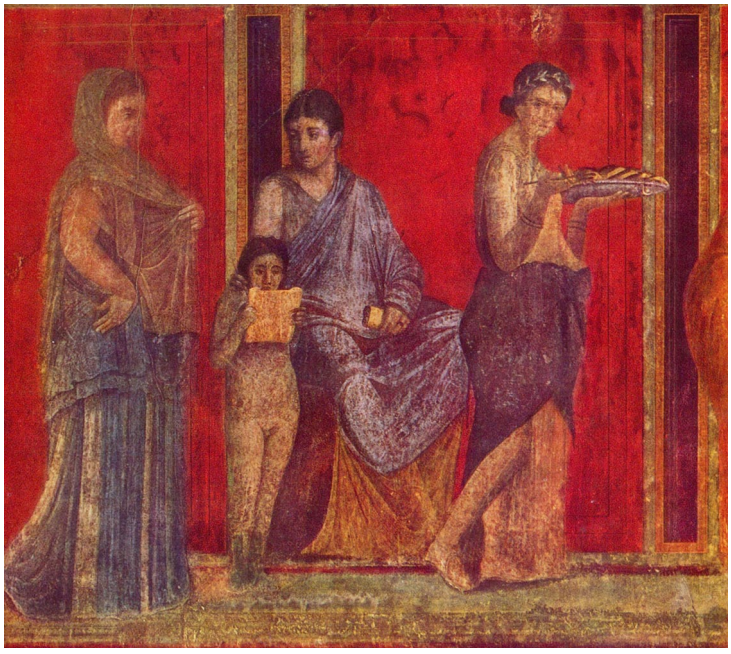


Камея Гонзага.
Санкт-Петербург. Эрмитаж.

Золотой трон Тутанхамона.
XVIII династия.
Каир. Национальный музей.



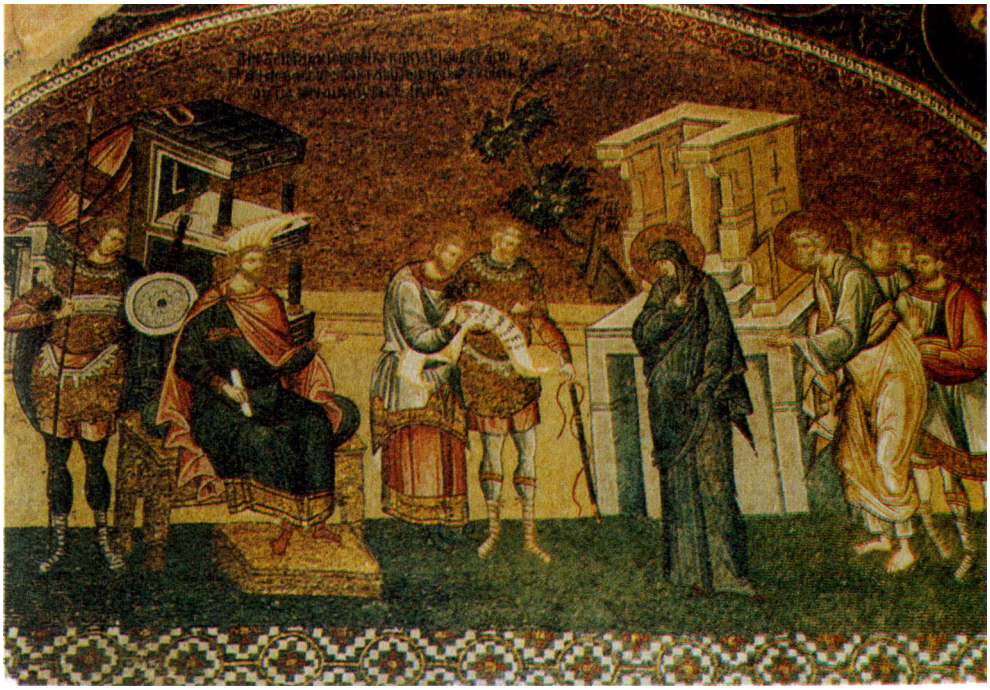
***Эксекий*. Дионис в ладье. Внутренняя роспись килика.**
Мюнхен. Музей античного искусства.



Ритуальное чтение. Фреска. Вилла Мистерий. Помпеи.



Сотворение животного мира. Мозаика. Собор св. Марка. Венеция.



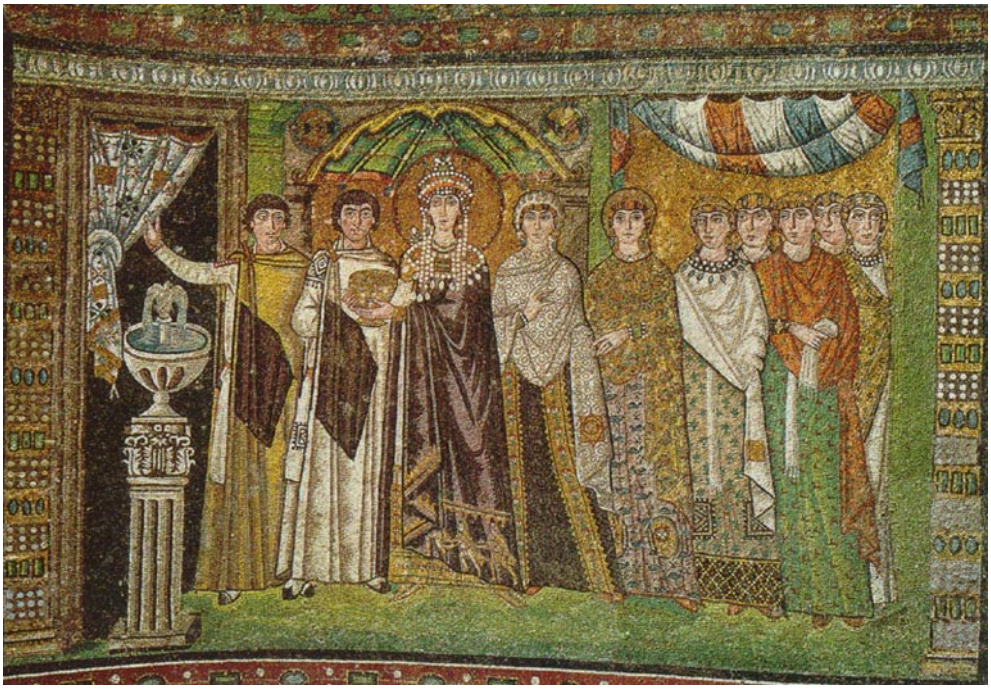
Мария и Иосиф перед проконсулом Квиринием. Мозаика. Церковь Хора. Стамбул.



Евангелие четырех святых. Иллюстрация. Хранилище собора. Аахен.

Фрески апсиды. Фрагмент. Барселона. Музей каталонского искусства.





Выход Феодоры и ее двора. Мозаика. Церковь св. Виталия. Равенна.



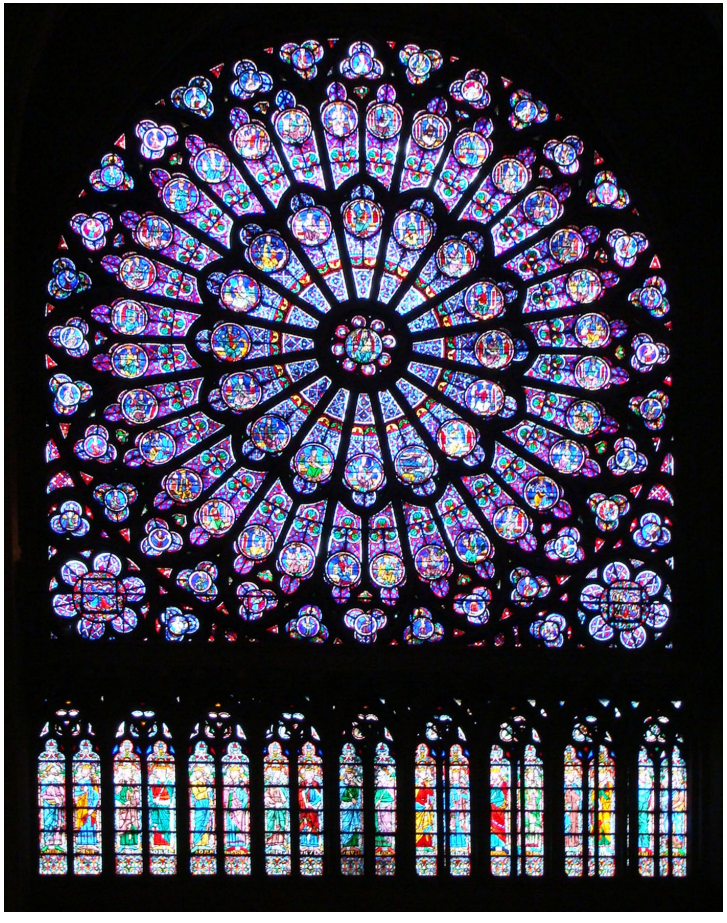
Пастырь добрый. Мозаика. Мавзолей Галлы Плацидии. Равенна.



Дама с единорогом. Аллегория вкуса. Гобелен. Париж. Музей Клюни.



Ретабло. Фрагмент. Кафедральный собор. Толедо.



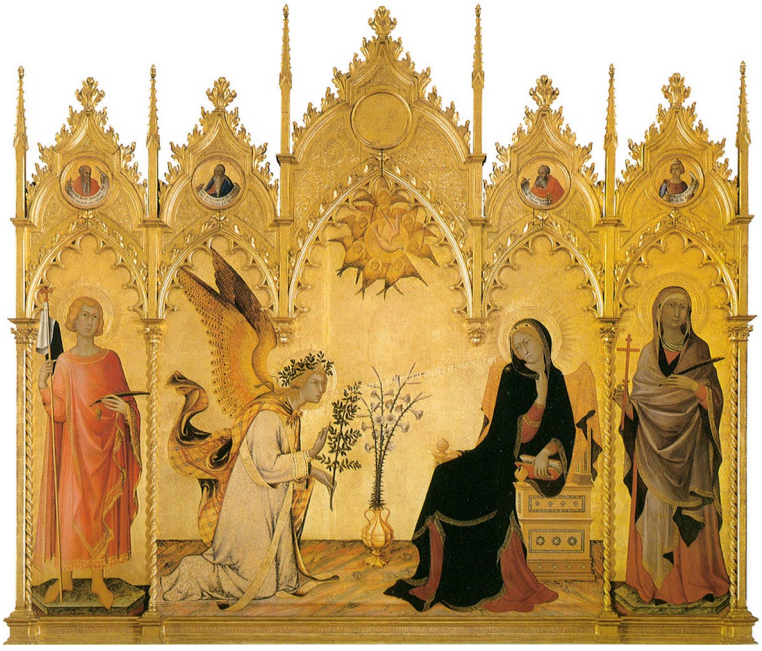
Витраж. Собор Парижской Богоматери.



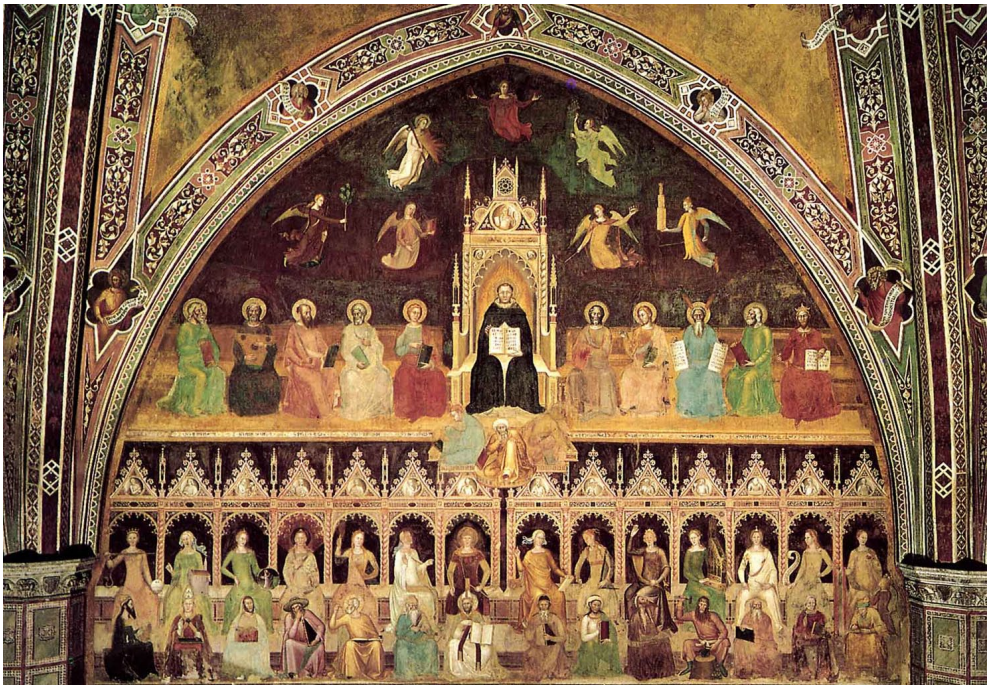
***Братья Лимбурги*. Роскошный часослов герцога Беррийского. Июль. Музей Шантильи.**



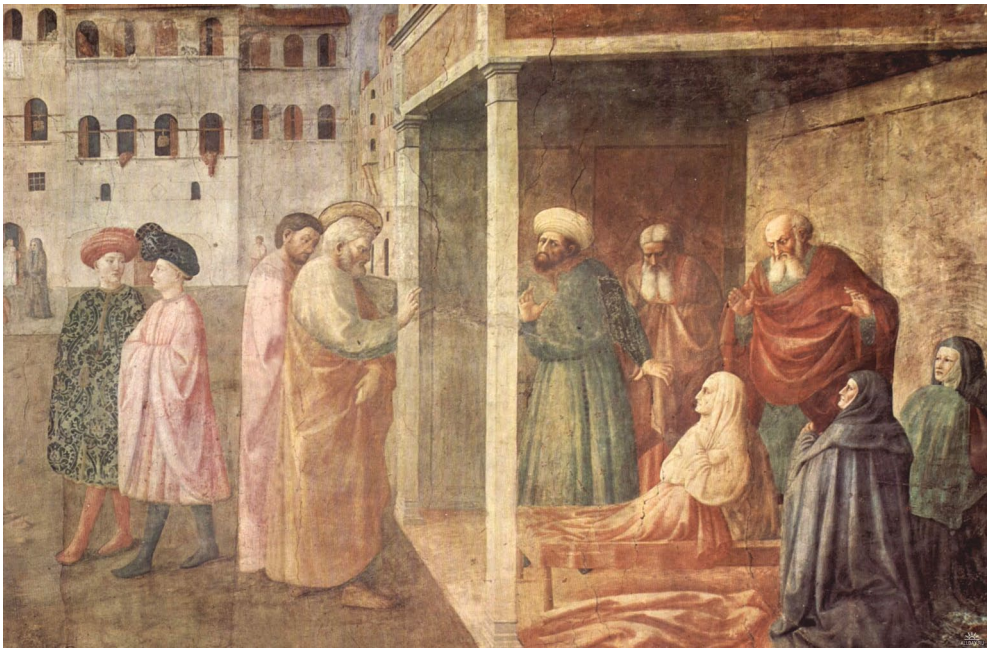
***Джотто*. Бегство в Египет. Фреска. Церковь Сайта Мария дель Арена. Падуя.**



***С. Мартини*. Благовещение. Флоренция. Уффици.**



Триумф покаяния. Фреска. Фрагмент. Церковь Санта Мария Новелла. Испанская капелла. Флоренция.



***Мазаччо*. Воскрешение Товифы. Фреска. Церковь Санта Мария дель Кармина. Флоренция.**



***Б. Гоццолли*. Поклонение волхвов. Фреска. Фрагмент. Дворец Риккарди. Флоренция.**



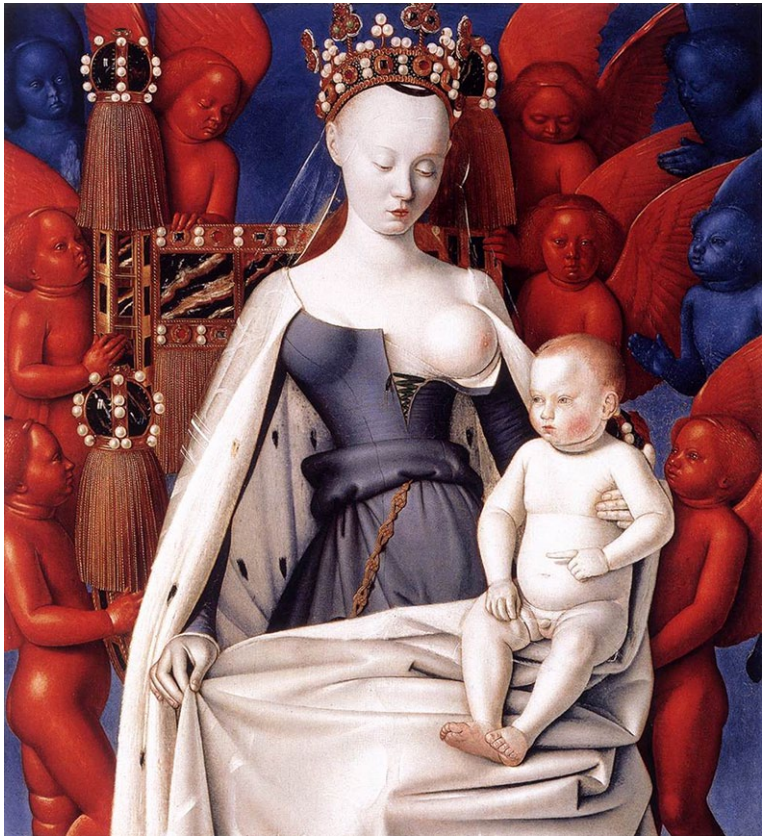
***Микеланджело*. Сотворение Адама. Фрагмент росписи Сикстинской капеллы. Ватикан.**



***П. Веронезе*. Роспись вестибюля. Вилла Барбаро Вольпе. Мозер.**



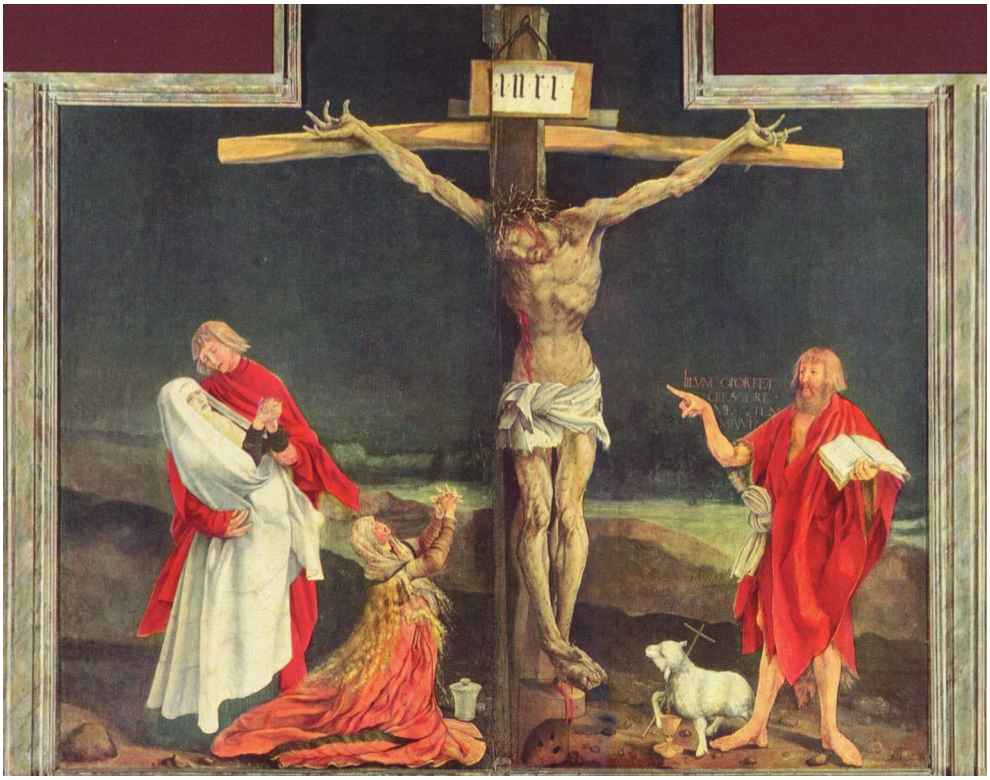
***П. Понтормо*. Положение во гроб. Церковь Сайта Феличита. Флоренция.**



***Ж. Фуке*. Мадонна с младенцем. Антверпен. Королевский музей искусств.**



***Ян ван Эйк*. Портрет четы Арнольфини.**
Лондон. Национальная галерея.



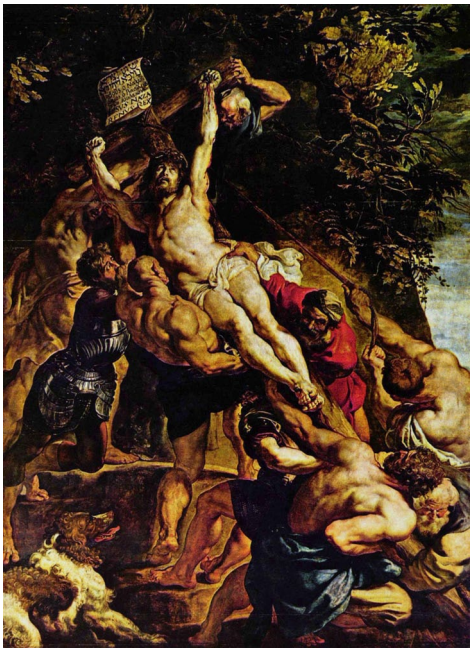
***Грюневальд*. Изенгеймский алтарь. Распятие. Центральная створка. Фрагмент. Кальмар.**



***Г. Гольбейн Младший*. Послы. Лондон. Национальная галерея**



***Эль Греко*. Похороны графа Оргаза. Церковь Толедо.**



***П. П. Рубенс*. Водружение креста. Фрагмент. Антверпен. Кафедральный собор.**



***Н. Пуссен*. Лето (Руфь и Вооз). Париж. Лувр**

М. Караваджо.
Призвание апостола Матфея.
Церковь Сан Луиджи
дел Франчези. Рим.





***Рембрандт*. Пир Валтасара. Лондон. Национальная галерея.**



***Веласкес*. Менины. Фрагмент. Мадрид. Прадо.**



***А. Ватто*. Гамма любви. Лондон. Национальная галерея.**



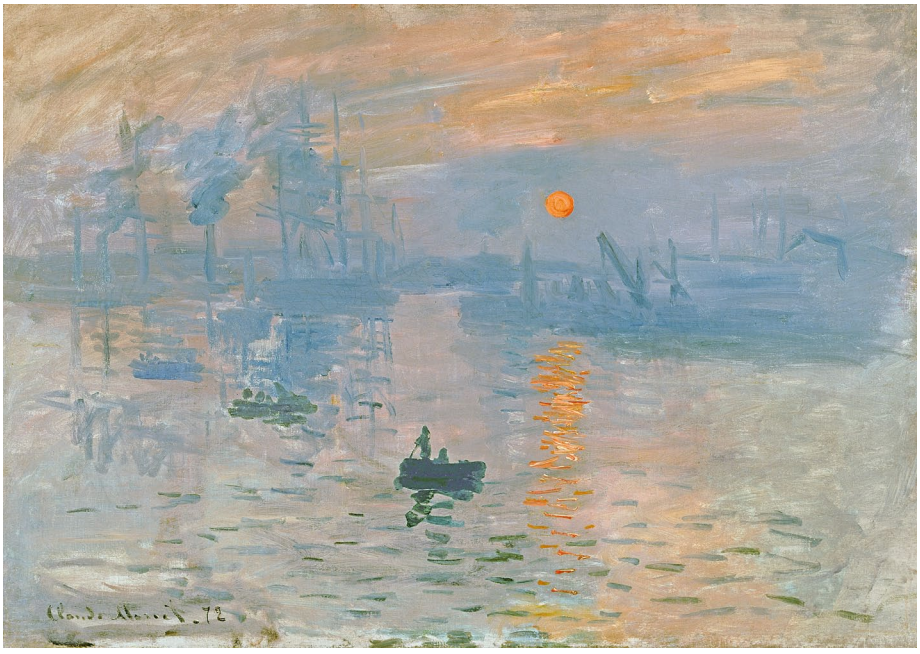
***Ф. Буше*. Купание Дианы. Париж. Лувр.**



Ж. Б. Грёз.
Разбитый кувшин.
Париж. Лувр.



***Д.Э. Миллес*. Изабелла. Ливерпуль. Национальная галерея Уолкера.**



***К. Моне*. Восход солнца. Впечатление. Лондон. Галерея Тейт.**



***П. О. Ренуар*. Мулен де ля Галстт. Париж. Музей д'Орсэ.**



Э. Дега.
Звезда, или Танцовщица на сцене
Париж. Лувр.



Г. Климт. **Поцелуй. Фрагмент. Вена. Австрийская галерея.**



А. Тулуз-Лотрек. **Диван Жапоне. Афиша. Париж. Музей д'Орсэ.**



***Л. Матисс*. Вид из окна. Москва. ГМИИ им. Пушкина.**



***Тиффани*. Витраж. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.**



Дом Батло. Арх. *А. Гауди*. Барселона.



***Ф. Марк*. Мечта. Мюнхен. Галерея Штанг.**



Оранта. Мозаика. Софийский собор. Киев.



Иоанн Лествичник со святыми Георгием и Власием. Икона. Новгородская школа. Москва. ГТГ.



***А. Рублев*. Троица. Икона. Москва. ГТГ**



***Дионисий*. Брак в Кане. Фреска.**
Собор Рождества Богородицы. Ферапонтово.



***Д. Левицкий*. Екатерина II в храме богини Правосудия. Москва. ГТГ.**



***О. Кипренский*. Портрет Евграфа Давыдова. Санкт-Петербург. ГРМ.**



***В. Васнецов*. Распятие. Фреска. Фрагмент. Владимирский собор. Киев.**



***А. Бенуа*. Парад при Павле I. Санкт-Петербург. ГРМ.**

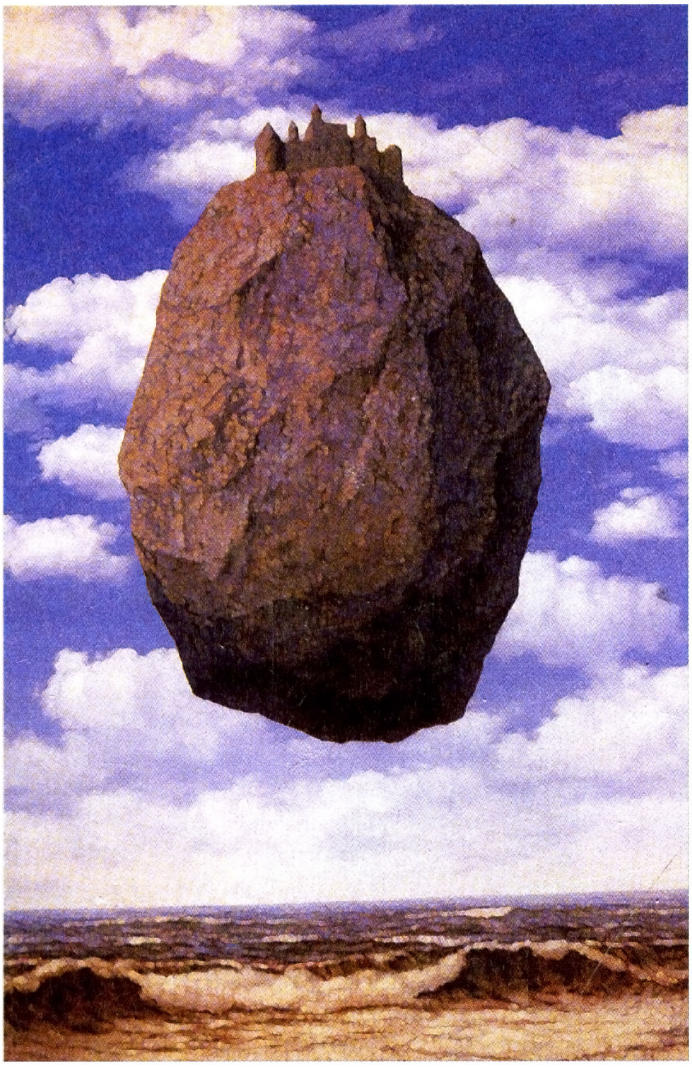


***М. Врубель*. Пан. Москва. ГТГ.**



***С. Судейкин*. Романс Глинки. Москва.**

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



ISBN 5-7695-0801-9