

Л.А. Рапацкая

Мировая художественная культура

**10
класс**

Учебник

В 2-х частях

Часть 1

*Допущено Министерством образования и науки Российской Федерации
к использованию в образовательном процессе
в образовательных учреждениях,
реализующих образовательные программы общего образования
и имеющих государственную аккредитацию*

Москва



2012

УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1
P23

В первый раздел учебника вошли тексты памятников художественной культуры, которые цитируются по следующим изданиям:

История эстетической мысли / Под ред. М.Ф. Овсянникова и др. М., 1985.
Древнекитайская философия: Собр. текстов: В 2 т. М., 1972—1973.
Махабхарата. Рамаяна. М., 1974 (серия: Библиотека всемирной литературы).
Древний мир глазами современников и историков / Под ред. А.В. Голубева.
М., 1994. Ч. 1. Древний Восток.
Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973 (серия: Библиотека всемирной литературы).
Липинская Я., Марциняк М. Мифология Древнего Египта. М., 1977.
Литература Древнего Востока: Тексты. М., 1984.
Матье М.Э. Искусство Древнего Египта. М., 1961.

Рапацкая Л.А.

P23 **Мировая художественная культура. 10 класс. В 2-х частях. Ч. 1 : [учебник] / Л.А. Рапацкая. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2012. — 375 с. : ил.**

ISBN 978-5-691-01661-5.

ISBN 978-5-691-01662-2 (Ч.1).

Агентство СІР РГБ.

Цель курса — сформировать у учащихся целостные представления об исторических традициях и ценностях художественной культуры народов мира.

Автор отобрал из произведений зарубежного искусства и культурных фактов то, что наиболее близко соприкасалось с русской культурой, питало ее, взаимодействовало с ней, то, что является актуальным художественным наследием современности.

В учебник для 10 класса вошли темы истории культур Древнего и средневекового Востока, становления европейской культурной традиции, основ русской национальной культуры.

**УДК 373.167.1:7.0
ББК 74.268.5+85я721.1**

ISBN 978-5-691-01661-5
ISBN 978-5-691-01662-2 (Ч.1)

© Рапацкая Л.А., 2003
© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
© Оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

Содержание

Введение 5

Раздел I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО И СРЕДНЕВЕКОВОГО ВОСТОКА 10

Тема 1. Художественная культура Древнего Египта: олицетворение вечности. 11

Тема 2. Художественная культура Древней и средневековой Индии: верность традиции 31

Тема 3. Художественная культура Древнего и средневекового Китая: наследие мудрости ушедших поколений 47

Тема 4. Художественная культура Японии: постижение гармонии с природой. 67

Тема 5. Художественная культура мусульманского Востока: логика абстрактной красоты 79

Раздел II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ: СТАНОВЛЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ 94

Тема 6. Античность: колыбель европейской художественной культуры. 95

Тема 7. От мудрости Востока к европейской христианской культуре: Библия 121

Тема 8. Художественная культура европейского Средневековья: освоение христианской образности 135

Тема 9.	Художественная культура итальянского Возрождения: трудный путь гуманизма.	163
Тема 10.	Северное Возрождение: в поисках правды о человеке.	195
Тема 11.	Художественная культура XVII в.: многоголосие школ и стилей.	217
Тема 12.	Художественная культура европейского Просвещения: утверждение культa разума	257

Раздел III. ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ: У ИСТОКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ (X–XVIII вв.) 282

Тема 13.	Художественная культура Киевской Руси: опыт, озаренный духовным светом христианства	287
Тема 14.	Новгородская Русь: утверждение самобытной красоты	299
Тема 15.	От раздробленных княжеств к Московской Руси: утверждение общерусского художественного стиля	313
Тема 16.	Художественная культура XVII в.: смена духовных ориентиров	333
Тема 17.	Русская художественная культура в эпоху Просвещения: формирование гуманистических идеалов	349
Литература		375

С незапамятных времен человек стремился к открытию тайн окружающего мира. В его дерзаниях есть место технике и философии, математике и медицине, биологии и кибернетике... Все сферы познания различны, но все вместе они необходимы при возведении главного здания любой цивилизации — культуры.

Культуру по традиции подразделяют на материальную и духовную. Материальная культура реализует стремление человечества адаптироваться к биологическим и социальным условиям жизни и включает предметные результаты деятельности людей в различных сферах. Духовная культура представляет явления, которые связаны с интеллектуальной, а также с эмоционально-психологической деятельностью человека. Неслучайно духовная культура определяется уровнем развития самого человека, его религиозным, нравственным, эстетическим обликом, его знаниями, способностью к самосовершенствованию и творчеству. Впрочем, данное разделение весьма условно: современная цивилизация доказывает, что материальное производство, оторванное от высоких духовных целей, наносит людям непоправимый ущерб, и примеров экологических катастроф в наши дни несть числа!

Но есть в культуре и совершенно особая сфера, связанная с задачами интеллектуально-чувственного отображения бытия в художественных образах и теми аспектами, которые обеспечивают такую деятельность. Здесь изначально сплелось духовное начало с материальным его воплощением, а также проявилась интуитивная устремленность человека к творению красоты, выражению его мечты о гармонии с мирозданием и с самим собой. Эта сфера называется художественной культурой.

Более научное представление о художественной культуре дает понятие «художественная деятельность» — процесс создания, сохранения, восприятия, оценки произведений искусства. «Зеркалом» этой деятельности являются произведения музыки и поэзии, зодчества и живописи, театра и скульптуры, испокон веков сопровождающие жизнь людей. В эпицентре же ее — сам творец, создатель произведений искусства. Писатель и скульптор, живописец и композитор — именно он

сумел увидеть, услышать, запечатлеть на полотне, в нотной записи, в дереве, бронзе и камне все то, о чем думает человек, и то, как он радуется или страдает, рождается и умирает, каковы его заветные желания, в чем он видит смысл своей жизни (хотя авторство в искусстве о себе заявило не сразу). Именно он, Мастер с большой буквы, сумел воплотить в художественных образах представления о красоте и гармонии, которые порой неподвластны сухому научному анализу. Более того, эти образы никогда не устаревают! Недаром древние говорили: «Жизнь коротка, искусство долговечно». Сравним: наука все дальше и дальше идет по пути прогресса, оставляя позади или отбрасывая за ненадобностью старые теории. А искусство? Разве можно применять здесь понятие «прогресс»? Да и кто отважится утверждать, что, к примеру, классическая музыка или старинная икона хуже новых художественных произведений?

Вместе с тем ясно и другое: из века в век художественная культура обогащается новыми образами, символами, формами и жанрами, различными техниками и художественными приемами. Рождаются и новые виды искусства: в XIX в. — дизайн, кинематограф, в XX в. — телевидение, эстрада, театр моды, искусство рекламы... Все это заставляет задуматься: какие же «художественные картины мира» нарисовали творцы прошедших эпох? Вопрос этот вовсе не риторический, и науки, изучающие историю искусства (искусствоведение, литературоведение, музыковедение) выработали немало подходов к периодизации мировой художественной культуры, скрупулезно изучили историю профессионального искусства и фольклора, виды и типы художественных традиций, возникших у разных народов в разные времена.

Создавая этот учебник, автор немало размышлял над проблемой отбора наиболее яркого, интересного материала из всего многообразия мировой художественной культуры. А поразмышляв, пришел к важному выводу: оценивая искусство других народов, мы вольно или невольно сравниваем его с теми художественными образами, что родились в России. Так возникла главная идея настоящего учебника — *сопоставить пути исторического развития русской и зарубежной художественной культуры.*

Решить эту задачу помогает само географическое положение России, оказавшейся «между Востоком и Западом». «Восток» и «Запад», конечно же, очень условные, хотя и общепринятые ориентиры при

изучении мировой художественной культуры. Давно замечено, что у народов Востока и Запада с древности сформировались достаточно яркие различия в понимании устройства мироздания, общественного развития, самого человека. Иначе говоря, каждый народ благодаря географическому положению своей страны, расе, языку, психологии привнес в мировую культуру свою концепцию бытия, свои духовные ценности.

Исторически устойчивая общность мышления людей, принадлежащих к той или иной нации, возникшая в древности, лежит в основе всех современных цивилизаций. Наиболее мощные интеллектуальные и духовные изменения в культуру привнесли религиозные озарения великих мыслителей и пророков. Мировые религии – христианство, ислам, буддизм, – ставшие основой духовного преобразования человечества, во многом определили развитие национальных художественных культур как Востока, так и Запада. По словам А. Меня, «в духовной жизни человечества трудно найти фактор, который на протяжении веков играл бы большую роль, чем религия. Религия была решающим импульсом во многих исторических движениях. Принятие Азией буддизма, проповедь Евангелия в античном мире, экспансия ислама, Реформация западной Церкви стали подлинными вехами в жизни человечества. Даже сама борьба против религии есть косвенное признание ее значения». С этими словами трудно не согласиться.

Мы, живущие в России, оказались как бы на перепутье нескольких мировых потоков истории. И соотношение русской и зарубежной культур всегда отражало отношение России к Востоку и Западу.

В раннехристианском произведении «Хождение Богородицы по мукам», популярном в российской культуре с древних времен, есть слова Михаила Архангела: «Куды хощеси, Благодатная, <...> на восток или на запад, или в рай, на десно, или налево, идеже суть великия муки?» Во все времена вопрос «куды хощеси?» оставался важным для русской культуры. Отношение к Западу (европейскому, позднее – американскому) было неоднозначным. Запад представлялся не как определенное политическое или тем более географическое пространство, а скорее как система ценностей – религиозных, этических, эстетических, которые можно либо принять, либо отвергнуть. Страстным приятием европейских культурных идеалов и столь же страстным их отвержением полна российская история. И все же вспомним известные строки А.А. Блока:

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений.
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Нередко «свое», русское переставало восприниматься изолированно от «чужого», западного, а некогда высмеянная А.С. Грибоедовым «смесь языков — французского с нижегородским» давала удивительные художественные результаты.

Парадоксально, но наши европейские соседи всегда воспринимали Россию как «Восток». Непохожесть русской художественной культуры на западную трудно не заметить. Да и многие выдающиеся русские умы олицетворяли путь русской культуры с восточной традицией. Еще Вл.С. Соловьев, обращаясь к России, вопрошал:

Каким ты хочешь быть Востоком,
Востоком Ксеркса иль Христа?

Что ж, постараемся увидеть то, что Россия никогда не была ни «Западом», ни «Востоком». Она определила свой самобытный путь в потоке мировых цивилизаций и создала уникальную художественную культуру, тесно связанную с православными христианскими идеалами.

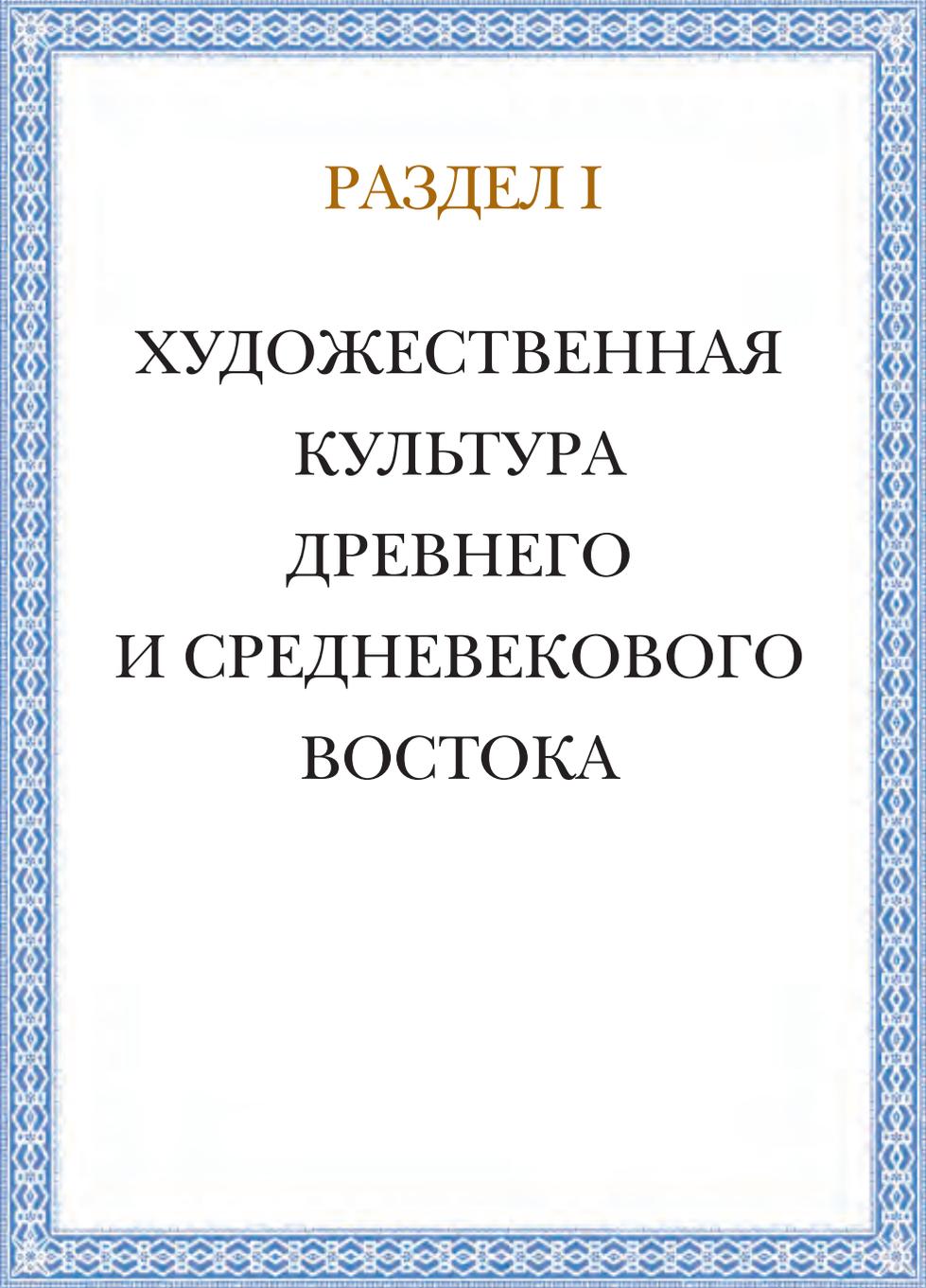
Есть и вторая задача, которую необходимо решить в процессе изучения курса. Сравнивая отечественную и зарубежные художественные культуры, мы неизбежно приходим к выводу: высокое искусство объединяет людей, ибо относится не только к национальным, но и к общечеловеческим ценностям.

Что же такое «общечеловеческая ценность»? Думается, что здесь нет и не может быть однозначного ответа — слишком многообразен мир художественной культуры, слишком различны эстетические вкусы людей, принадлежащих к разным народам и поколениям. Для кого-то значима сама новизна художественного образа, его непохожесть на другие; кто-то, наоборот, любит в произведении искусства узнаваемость, повторяемость смыслов. Одни люди предпочитают реалистическую живопись или классическую старинную музыку, другие же являются поклонниками изобразительной абстракции, ценят мелодику и ритмику рока или песни бардов. И все же есть среди критериев оценки художественного творчества тот, что позволяет без всяких натяжек

отнести произведение искусства к общечеловеческим ценностям. Таким критерием является воплощенность в художественных образах высоких духовных идеалов, общепризнанных нравственных установок, значимых для любого народа.

В процессе создания произведения искусства его автор может открыть в себе способность выражать духовную устремленность человечества. И чем интенсивнее творческий процесс, чем совершеннее дар мастера, тем активнее вторгается он в сферу нравственно-эстетических оценок жизни. Поэтому великие художественные произведения волнуют людей вне зависимости от их возраста, пола, национальной принадлежности. Они несут миру гармонию красоты, добра и любви, повествуют о вечных проблемах бытия и тайнах мироздания, утешают в скорбях и раскрывают глубинные просторы человеческой души.

Начните изучать общечеловеческие ценности мировой художественной культуры, те творения, что составляют ее «золотой фонд». «Взгляд из России» на памятники зарубежной поэзии, музыки, зодчества, живописи, театра позволит сделать далекое близким, осмыслить художественные традиции других народов и, самое важное, глубже понять свое великое национальное достояние — русское искусство.

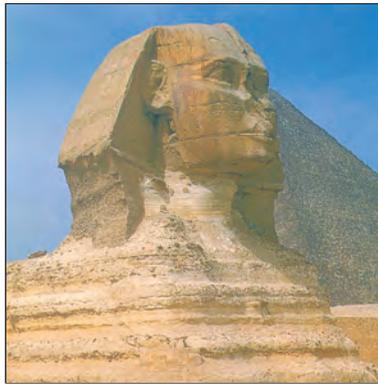


РАЗДЕЛ I

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
ДРЕВНЕГО
И СРЕДНЕВЕКОВОГО
ВОСТОКА

Тема 1

Художественная культура Древнего Египта: олицетворение вечности



Существует нечто, перед чем отступают
и безразличие созвездий,
и вечный шепот волн, —
деяния человека,
отнимающего у смерти ее добычу.

Из древнеегипетского трактата

Я помню вечер бледно-скромный,
Цветы усталых георгин
И детский взгляд — он мне напомнил
Глаза египетских богинь.

В.Я. Брюсов

«Я не совершал несправедливости против людей. Я не притеснял ближних. <...> Я не убивал. Я не приказывал убивать. Я не сделал никому зла», — страстные покаянные слова звучат, словно молитва. Это фрагмент из древнеегипетского свитка «Исповедь страдания», которому более трех тысяч лет. Произносить исповедь должен был каждый египтянин после своей смерти, представ перед грозными богами на суде Осириса. Воистину, велик был народ, если на заре цивилизации сумел подняться до понимания высших духовных идеалов и запечатлеть их в своем художественном творчестве!

История художественной культуры Древнего Египта включает несколько больших периодов. Ученые выделяют:

Додинастический период (V—IV тыс. до н. э.);

Раннее царство (XXX—XXVIII вв. до н. э.);

Древнее царство (XXVIII—XXIII вв. до н. э.);

Среднее царство (XXI—XVIII вв. до н. э.);

Новое царство (XVI—XI вв. до н. э.);

Позднее время (XI в. — 332 г. до н. э.).

Фиксированная конечная дата египетской истории — 332 г. до н. э. — означает, что именно в этот год Александр Македонский совершил свой поход на Египет и присоединил его территорию к Римской империи. С этой эпохи наследие египетской культуры вплелось в античный мир. Связь времен не прервалась.

Многие крупнейшие музеи мира, и наряду с ними Эрмитаж в Санкт-Петербурге, Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина в Москве, хранят бесценные творения египетских мастеров. С опорой на эти коллекции попытаемся взглянуть на историю и культурное наследие Древнего Египта в целом, представить обобщенный образ той уникальной традиции, которой тысячелетиями следовали выдающиеся мастера древней цивилизации.

Египетская художественная культура предстает перед нами как величавый монолит, запечатлевший стройную картину мироздания и не-

зыблемые устои жизни людей. В религиозных представлениях египтян было много заимствований из примитивных первобытных верований, но наряду с ними на берегах Нила родились новые идеи, во многом превосхитившие христианство.

Подобно другим древним народам народ Египта испытывал чувство родства с живыми существами, населяющими землю. В египетской **мифологии** (миф — предание о богах, духах и героях) сохранились поверья о происхождении человека от животного. Тотемизм (тотем — животное, которое считалось предком или покровителем рода) оказал огромное влияние на египтян, с незапамятных времен обожествлявших зверей, птиц и насекомых. Неслучайно многие египетские боги имели в облике признаки животных. Например, Сет — бог злых сил, представлялся человеком с головой осла, Баст — богиня любви и веселья — с головой кошки, бог Анубис, сопровождавший умерших в их путешествии по загробному миру, — с головой шакала.

Поселившись в долине многоводной реки Нил, окруженной бескрайними песками и камнем, египетский народ пытался понять мир, шаг за шагом отвоевывая у природы право на знание сущности жизни. В те времена для этой цели использовали магию и мистические обрядовые действия. Жрецы Египта хранили секреты чародейства и не однажды прибегали к их помощи, чтобы приобрести над обществом колоссальную власть.

На вершине общественной пирамиды был фараон — земной бог, наделенный сверхъестественной силой и тайным знанием сути вещей. Искусство Египта насыщено символикой, прославляющей величие и бессмертие земного владыки. Власть фараона в Египте была частью миропорядка, поэтому сохранялась необычайно долго — на протяжении трех тысяч лет. Каков был этот миропорядок? Какие открытия сделал египетский народ в своем многовековом дерзании постичь скрытый духовный смысл рождения и смерти?

В основе *религии* Древнего Египта лежит идея о вечной жизни человека. Представления о загробном мире, отличающиеся четкостью, определенностью и удивительной рациональностью, породили великую культурную традицию и образы искусства. Египтяне одними из первых среди народов Земли поняли, что у людей, помимо тела, есть еще и душа. Например, двойником человека считалась Ка, она олицетворяла его жизненную энергию, а душой его с рождения была Ба. После смерти человека Ба вместе с Ка отделяются от тела,



Бог Осирис



Бог Анубис

Ты делаешься молодым, когда ты хочешь,
И ты Нил великий на берегах в начале нового года;
Люди и боги живут влагой, которая изливается из тебя,
И я нашел также, что твое величество — это царь преисподней.

Образ Дуата, подземного царства мертвых, и представления о том, что происходит с человеком после его смерти, первоначально фиксировались в надписях на стенах пирамид и саркофагов и бережно хранились в памяти многих поколений. Собранные вместе, они получили названия «Тексты пирамид» и «Тексты саркофагов». Позднее, в эпоху Нового царства, заупокойные тексты стали записывать на папирусе в разных вариантах. Свитки с религиозными откровениями клали в саркофаг при погребении умершего. Люди верили, что, следуя древним предписаниям, душа умершего в ладье вечности

достигнет Осириса и обретет блаженство. Эти сакральные тексты получили название «Книга мертвых».

Было бы неверным утверждать, что языческие верования египтян не испытывали изменений. Парадоксально, но факт: первым дерзнул отринуть традиционный религиозный культ сам фараон. Звали этого древнеегипетского «еретика» Аменхотеп IV. Царь-реформатор, восстав против многобожия и магии жрецов, утвердил культ единого бога солнца — Атона и провозгласил равенство перед ним всех племен и народов. Его жена, красавица Нефертити, вероятно, полностью разделяла взгляды мужа. Фараон взял себе новое имя — Эхнатон («Угодный солнцу»). Он приказал истребить звероподобных идолов. Вместо них новое божество — Атона стали изображать в виде многорукого солнечного диска, в ладонях которого был знак жизни «анх». Эхнатон основал новую столицу — Ахетатон («Небосклон солнца»), в центре которой возвел дворец и храм Атона. Он ощутил себя верховным жрецом высшего божества, в честь которого зазвучали новые гимны:

Прекрасен твой восход на небосклоне,
О Атон, живущий изначала жизни!..
Ты прекрасен и велик,
Блестящ и высок над каждой страной...
О бог единый,
Нет другого, подобного ему!

Умер Эхнатон на восемнадцатом году своего царствования. После смерти правителя-реформатора прежние боги были восстановлены — традиция оказалась сильнее нововведений.

Культ мертвых — так принято называть духовную основу всей художественной культуры Древнего Египта. Любое творение египетского мастера, будь то дворец, скульптура или песнопение, служило главной цели: обеспечить благополучное существование человека после смерти, а точнее — бессмертие, победу над временем, неумолимо уничтожающим все сущее.

Забота о потустороннем бытии обернулась чисто практическими решениями многих проблем. К примеру, высокого мастерства достигло искусство мумификации человеческого тела, его консервации для дальнейшего сохранения в саркофаге. В качестве аналога (на случай утери мумии) создавались скульптурные копии, которые тоже помеща-

ли в захоронение. (В пирамиде скульптурную копию умершего хранили в специальном месте — сердабе.)

Египтяне искренне верили в магическую силу искусства, в его мистическое предназначение, поэтому создали строгую и рациональную систему средств художественной выразительности, передающую сакральный, вневременной смысл ритуала погребения человека. Канонические правила, устоявшиеся в веках, способствовали передаче образов вечности, бесконечности, тишины, тайны. Эти ощущения испытываем сегодня и мы, изучая удивительные по красоте и совершенству творения египетских мастеров.

Архитектурный облик Древнего Египта представлен пирамидами. Нигде в мире не строили столь грандиозных усыпальниц для правителей, обожествленных при жизни и после смерти. Величие пирамид высоко ценили египтяне. Высеченные на камнях имена их создателей сохранились для потомков.

Двадцать восемь веков до н. э. по проекту архитектора Имхотепа была воздвигнута грандиозная пирамида Джосера (Зосера). Расположена она в самом большом некрополе Египта Саккаре (южная окраина Мемфиса). Имхотеп, великий жрец, автор поучений и знаменитый врач, которого позднее греки стали почитать под именем Асклепия, был первым известным в истории архитектором. Усыпальницу Джосера он строил в довольно сложных условиях: огромное сооружение следовало разместить среди уже существующих городских дворцов и храмов. Имхотеп блестяще справился с возложенной на него задачей. Пирамида возводилась в три основных этапа. На первом была построена большая мастаба (прямоугольной формы усыпальница, по форме напоминавшая скамью. Именно в этот «дом» должна вернуться Ка). Затем соорудили четырехступенчатую пирамиду. И, наконец, на третьем этапе восточный фасад мастабы был доведен до шести ступеней. В таком виде предстает она и сегодня.

Имхотепу удалось найти уникальную и логичную форму для тяжеловазой, громоздкой усыпальницы, придав ей неожиданную легкость за счет устремленности в поднебесье. Пирамида достигла в высоту более 60 м (основание 125×109 м). Сложена она из огромных каменных блоков, ранее облицованных полированным камнем (не сохранились). В ее глубинах покоится гранитная гробница царя, украшенная великолепными изразцами из голубой майолики. Галереи гробниц членов царской семьи имеют отдельные входы и расположены несколько ниже.



Пирамида Джосера



Статуя фараона Хефрена

В пирамиде впервые в художественно-образной форме воплотилась идея восхождения умершего царя на небо, к богу Ра. А еще в мощном обличе гиганта утверждались вечность и незыблемость законов общественной жизни египтян, основанной на безграничной власти фараона, которая является частью космического строя, символом миропорядка, получившего освещение свыше. Творение Имхотепа, обожествленного египтянами при жизни как сына бога Птаха, стало предметом подражания при возведении усыпальниц для фараонов следующего поколения.

Одним из семи чудес света в античном мире считали пирамиды, горделиво вознесшиеся на западном берегу Нила (ныне Гиза близ Каира). Конструкция пирамид отличается строгостью и рациональностью и соединяет в себе квадрат в плане и равнобедренные треугольники сторон, сходящиеся к верхней точке. Они были построены в XXVII в. до н. э. из тесаных каменных глыб тем способом кладки, что был разработан еще Имхотепом. Усыпальницы предназначались для фараонов Хуфу (греч. Хеопс), Хафра (греч. Хефрен) и Менкаура (греч. Микерин). Последняя из названных пирамид имеет еще трех «спутниц» меньших размеров, предназначенных для жен и родственников фараона. Вероятно, раньше грандиозные сооружения были облицованы отполированными плитами белого известняка; во всяком случае, их остатки сохранились на вершине пирамиды Хефрена. Сегодня же можно лишь догадываться, какой ошеломляющий световой эффект производила громада

камня, сияющая белым цветом среди горячего желтого песка пустыни.

По мнению греческого «отца истории» Геродота, пирамиды в Гизе в течение 25 лет строили тысячи людей. А перед этим еще 10 лет ушло на прокладывание дороги, по которой возили камень из каменоломен.

Пирамида Хеопса — самое большое сооружение, когда-либо построенное из камня. Ее высота составляла 146,6 м (сейчас 137 м), сторона основания — 233 м. Блоки, из которых сложена пирамида, весят от 2,5 до 30 т. Всего же таких блоков исследователи насчитали 2 млн 300 тыс. Руководил грандиозным строительством племянник фараона зодчий Хемиун.

Дорогу, ведущую к пирамиде Хефрена, преграждает исполинская фигура Большого сфинкса (сфинкс — сакральный образ Хефрена) в виде льва с головой фараона. Выполнен Большой сфинкс из монолитного камня, его глаза устремлены «в никуда», в царство вечности и смерти. Неслучайно арабы окрестили этого стража гробницы отцом ужаса.

Вместе с архитектурой *изобразительное искусство* некогда образовывало великолепные, целостные по замыслу ансамбли и было частью храмов и гробниц. В XXI в. до н. э. придворный скульптор фараона Ментухотепа высек на надгробной плите следующие слова: «Я знал тайну божественных слов, ведение обряда богослужения... Но я был и художником, опытным в своем искусстве, превосходящим всех своими знаниями... Я умел передать движение фигуры мужчины, походку женщины, положение размахивающего мечом и свернувшуюся позу пораженного... Я умел делать инкрустации, которые не горели от огня и не смывались водой. Никто не превосходил меня...». Профессиональная гордость, звучащая в каждой строке этого «послания в вечность» вполне объяснима: великие египетские мастера достигли того, что редко удавалось скульпторам и живописцам в последующие тысячелетия развития культуры. Они занимали высокое положение в обществе и владели секретами уникального ремесла, многие из которых не разгаданы и по сей день.

Человеческие фигуры, воплощенные в египетских *скульптурах*, предстают пред нами в неподвижных величавых позах. Это стоящие или сидящие люди с выдвинутой вперед левой ногой, с прижатыми к торсу или сложенными на груди руками. Что означают эти позы? Создавая «двойника» умершего, мастер должен был придать своему



*Пинц Рахотен и его жена.
Семейный портрет*

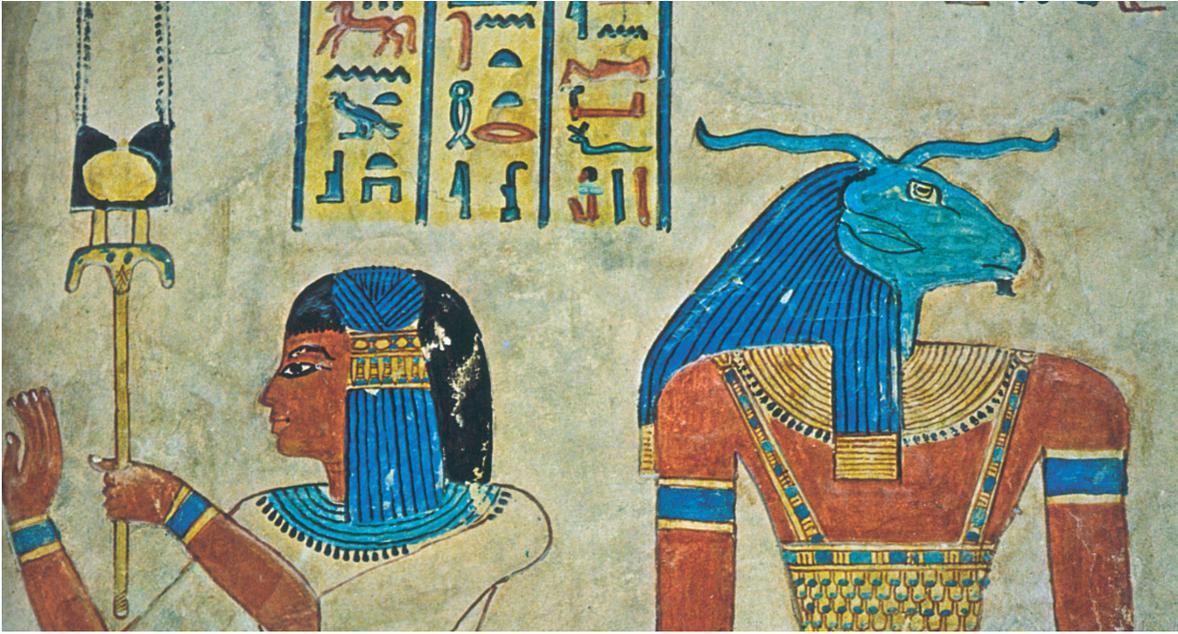


Писеу Кау

творению сходство с оригиналом. Но вместе с тем показать, что изваяние — это уже совершенно другая «ипостась» человека, его вечный идеальный образ, перешедший в мир иной (вот о чем говорит выразительное движение левой ноги!). Скульптурные портреты ярко раскрашивали, но секреты этих красок утеряны. Притягательными в скульптурном образе человека были глаза, — египтяне считали их зеркалом души. Глаза делали из специально подобранных материалов. В глазницы из бронзы вставляли кусочки алебаstra, белого и гладкого, а внутрь помещали горный хрусталь, изображая зрачок. В искусстве всегда важны даже мелкие детали и штрихи. Так, маленький кусочек эбенового дерева, подложенный под хрусталь, имитировавший зрачок, чудесным образом оживлял взгляд застывшего изваяния.

Уникальные творения скульптуры сочетали обобщенный образ ушедшего в иной мир человека с его живыми, реальными чертами. Сколько мыслей, чувств, страстей скрывали эти портреты! Вот, к примеру, большая статуя фараона Хефрена, что находится в Каирском египетском музее, где собраны сокровища древнего искусства. Сделана статуя из черного диорита. Фараон изображен сидящим на троне, за его головой — бог Хор в образе сокола. Произведение относится к первой половине III тыс. до н. э. В невозмутимом и в полном смысле слова «каменном» выражении лица угадывается сущность властного правителя, привыкшего к всеобщему повиновению подданных.

Наверное, наиболее древним парным семейным портретом можно считать изобра-



Ростись гробницы. Принц и бараноголовый бог Хнум

жение знатных супругов — принца, полководца и жреца Рахотепа и его жены Нофрет. Обе фигуры со вкусом раскрашены: мужская — в красно-коричневый тон, женская — в желтовато-розовый. Волосы у супругов черные, одежды — белые. Условность позы не заслоняет жизненной достоверности образов.

Одной из самых знаменитых египетских скульптур является портрет писца Каи. У него выжидающий взгляд и плотно сжатые губы. На коленях развернут свиток папируса. Его облик говорит о явном сходстве с моделью. Кстати, в Древнем Египте профессия писца, всегда находившегося рядом с фараоном, была одной из самых почетных. Мудрость, грамотность, знания высоко ценились в обществе.

Важную роль в убранстве гробниц и храмов играли *рельефы* и *ростиси*. Изобразить фигуру на плоскости, а именно эта задача стояла перед египетскими художниками, было весьма не просто. Но уже с древности в изобразительном искусстве сформировались четкие канонические предписания, позволяющие воплощать образы людей и разнообразно

разные события. По канону фигуру человека поворачивали одновременно в фас и в профиль. Почему возникло это правило?

Дело в том, что рельеф, как и скульптура, создавался в соответствии с ясным религиозным смыслом заупокойного культа. Египтяне верили, что душа в любой момент должна вселиться обратно в тело или в его аналог. Поэтому в рельефе изображали не то, что видели, а то, что считали наиболее выразительным и привлекательным. К тому же старались, чтобы были очерчены все части фигуры: и лицо, и боковые элементы тела. Например, лицо изображалось в профиль, верхняя часть туловища — в фас, грудь при этом — в профиль, как и ноги.

Живописные сюжеты, включающие несколько сцен, принято было располагать в той последовательности, в которой происходили события. Если героем рельефа являлся фараон, художник подчеркивал его высокое общественное положение укрупнением фигуры. Поэтому персонажи одной композиции часто разномасштабны (этот прием позднее унаследовало древнее искусство христианской традиции). Еще раз повторим, что у стоящих фигур левая нога выдвинута вперед, что указывает на символический знак шествия в вечность.

Рассмотрим знаменитую стелу фараона Нармера, созданную на заре египетской художественной культуры, на рубеже IV—III тыс. до н. э. На стеле хорошо сохранились рельефы и надписи, выполненные иероглифами, в которых говорится о победе Южного (Верхнего) Египта над Северным (Нижним) и об их слиянии в единое государство. Неизвестный художник передает события гражданской войны вполне убедительно, искусно сочетая изображение реальных сцен с религиозной символикой. На одной стороне стелы Нармер, увенчанный царской короной, наносит удар по голове своего главного врага — вождя северян. На другой стороне Нармер со свитой шествует к месту, где лежат обезглавленные вражеские воины, а чуть ниже он в виде яростного быка нападает на своего недруга. Вся композиция удивительно органична: она укреплена фигурами двух гепардов, переплетенные длинные шеи которых составляют круг.

Событие, о котором рассказала стела Нармера, совпадает с началом трехтысячелетней истории художественной культуры Египта. А ее «золотым веком» принято считать эпоху Древнего царства. Однако грандиозное строительство пирамид не могло не повлиять на экономику страны. Многочисленные войны также подточили ее могущество. В последу-

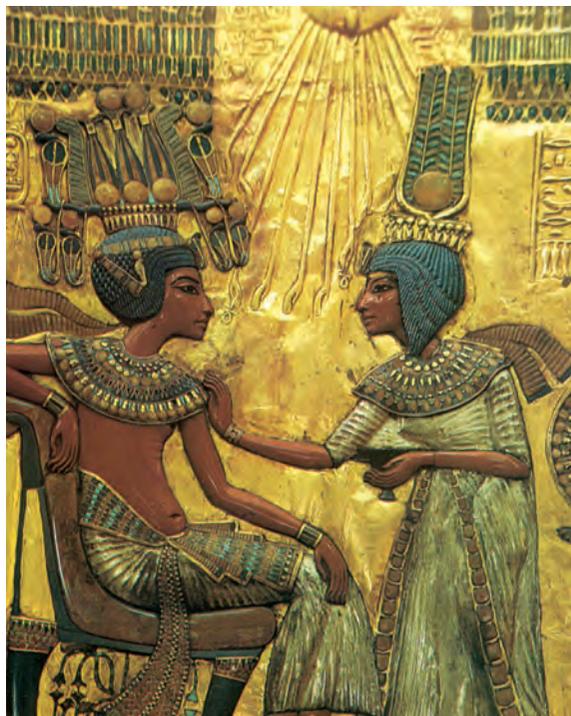
ющую эпоху Среднего царства архитектурные решения уже не были столь масштабны, а сооружение огромных пирамид ушло в прошлое.

Первым отказался от строительства заупокойного храма и захоронения своего тела в почетном месте фараон Тутмос I. Его погребальная камера была помещена в глубокой пещере в уединенной долине. Вход в пещеру был тайным, затерянным среди камней. Постепенно в горах за Фивами возникла так называемая Долина царей — место скрытых в глубинах земли захоронений фараонов. Каждый из правителей Древнего Египта, думая о своей кончине, пытался решить две задачи. Во-первых, построить гробницу, где было бы собрано все необходимое для загробной жизни. Во-вторых, уберечь захоронение от воров. С первой задачей справлялись успешно. Но избежать разграбления почти не удавалось.

В 1922 г. английскому археологу Картеру посчастливилось открыть нетронутую усыпальницу фараона Тутанхамона. Роскошь этого погребения поразила мир. В гробнице были обнаружены бесчисленные золотые украшения, по совершенству ювелирной работы не имеющие равных. (Ныне многие из них выставлены в Каирском египетском музее.) Среди шедевров — рельеф на спинке золотого трона. Он изображает поэтичную юную пару — Тутанхамона с женой. Рельеф создан в начале XIV в. до н. э., но у художника были уже вполне современные представления о красоте, молодости, счастье.

Как известно, «стовратные Фивы», как называл столицу Среднего царства Гомер, имели печальную историю. Сбылось пророчество библейского мудреца Иезекииля, предсказавшего, что «Фивы будут жестоко потрясены». Город был сначала разграблен, а затем в эпоху Птолемеев и вовсе разрушен. И все же былое величие не исчезло в веках, ибо осталось зримое его свидетельство — развалины грандиозных храмовых комплексов в Луксоре (Ипет-Ресе) и Карнаке (Ипет-Суте), построенных на месте старой столицы.

Храм в Карнаке сооружали в честь бога Амона в течение долгих лет — с начала II тыс. по I в. до н. э. Его проектировали такие одаренные зодчие, как Инени (XVI в. до н. э.), Аменхотеп, сын Хапу и Аменхотеп Младший, творившие во времена правления фараона Аменхотепа III (XV в. до н. э.). Впрочем, облик храмового комплекса менялся постоянно, ибо каждый фараон, завороженный мощью и красотой сооружения, старался внести свою лепту в его украшение. Со временем храм превратился в каменный город с аллеями, площадями, колонна-



Фрагмент спинки трона Тутанхамона



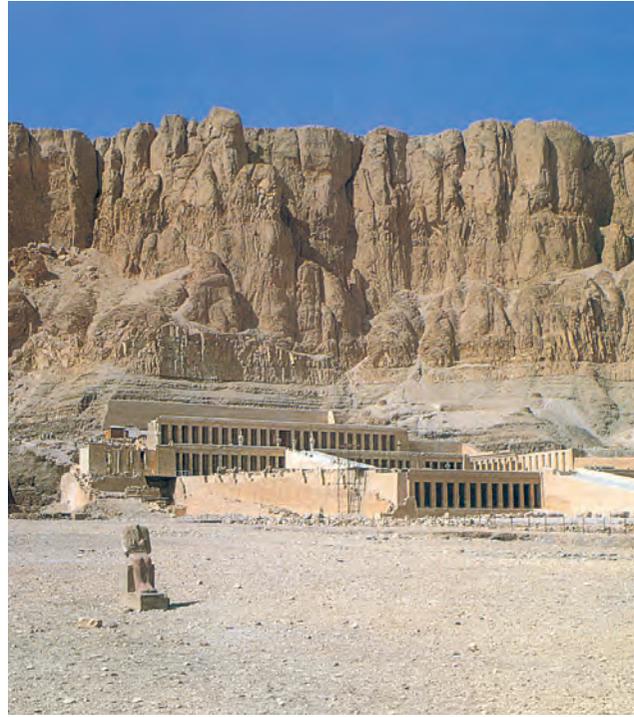
Маска Тутанхамона

дами, гигантскими статуями фараонов и обелисками. Величавый гипостильный зал (от греч. «поддерживаемый колоннами») главного храма Амона поражает множеством разнообразных колонн, наибольшие из которых имеют высоту 20,4 м, а диаметр – свыше 3,5 м. Экстатическим всплеском энергии и одновременно сверхчеловеческой мощью веет от пространства внутренних дворов, окруженных величавыми колоннами.

Рядом с Карнаком в Луксоре был сооружен второй по величине храм, также посвященный богу Амону. К храму ведет аллея сфинксов с львиными туловищами, которая раньше соединялась с аллеей бараноголовых сфинксов карнакского храма. Кстати, именно луксорские изваяния были вывезены в Россию и поставлены на Университетской набережной Санкт-Петербурга. Художественный образ луксорского зодчества говорит о рождении нового взгляда на красоту, о стремле-



Вход в Луксорский храм



Храм царицы Хатшепсут

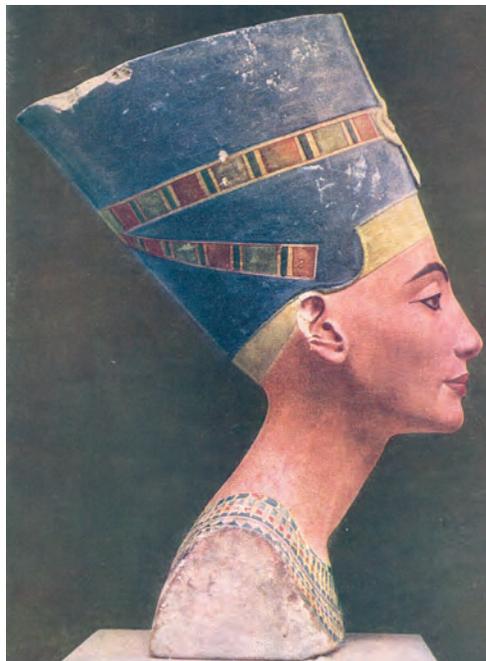
нии к пышности, яркости, торжественности. Обратим внимание: в храме 151 колонна! Тесно сдвинутые, они передают ощущение взаимосвязи земного и небесного могущества.

Выдающееся архитектурное творение эпохи Нового царства — храм царицы Хатшепсут (1525–1503 г. до н. э.), которая прославилась тем, что энергично занималась строительством новых и восстановлением старых храмов, покровительствовала искусству и наукам. В сохранившихся изваяниях царицы привлекают внимание высокий лоб, широко расставленные огромные глаза и... накладная борода: все-таки управлять страной считалось по традиции уделом мужчины.

Усыпальницу для Хатшепсут строил одаренный зодчий, царский фаворит Сенмут. Ему были предоставлены все возможности для творчества, и архитектор с блеском воплотил уникальный проект: возвел храм в неприступной долине. Сооружение представляет собой



*Сокол Хора, охраняющий
вход в храм Эдфу*



Нефертити

строгий и стройный ансамбль, состоящий из трех огромных террас, восходящих ступенями к скалам и словно вливающих в них. Украшали храм разнообразные статуи, рельефы и росписи. Царица же была захоронена не здесь, а в скалистой усыпальнице-тайнике. Позднее храм превратился в христианскую обитель под названием «Северный монастырь», которое способствовало утверждению за местностью современного имени — Дейр-эль-Бахри. Благодаря монастырю древний храм избежал разрушения, что встречается редко среди памятников той эпохи.

Блистательный взлет в развитии египетского искусства пришелся на эпоху правления фараона Эхнатона (Аменхотепа IV), когда в начале XIV в. до н. э. в жизнь египтян впервые, хотя и на короткое время, вошло представление о едином Божественном начале мира.

Перемены, произошедшие в искусстве этого периода, названного позднее *амарнским*¹, поразительны! Художественные образы наполнились утонченной красотой, стали более человечны. На гробнице Эхнатона есть надпись, обращенная, возможно, к его жене, красавице Нефертити:

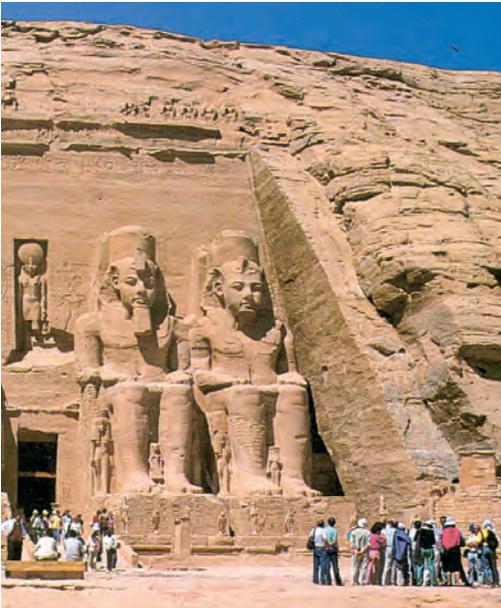
Я люблю сладкое дыхание твоего рта,
Я каждый день восторгаюсь твоей красотой.
Мое желание — слышать твой прекрасный голос,
Звучащий словно шелест северного ветра.
Молодость возвращается ко мне от любви к тебе,
Дай мне твои руки, что держат твой дух,
Чтобы я мог принять его и жить им.

В этом необычном поэтическом послании вечности нет привычных волевых мотивов, характерных для фараонов, а властвует свободное лирическое чувство. Этими же настроениями наполняется изобразительное искусство.

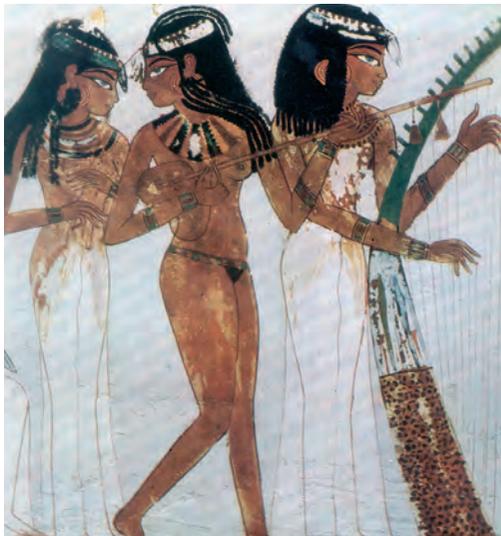
Сохранились два скульптурных портрета самой Нефертити, в которых запечатлелось иное, нежели в творениях предшествующих эпох, представление о женской красоте. Нефертити в высокой короне — гордая осанка, длинная шея, точеные черты вытянутого лица, великолепная форма черепа. Сочетание благородства и достоинства с женственностью. Другой портрет царицы из золотистого кварцита не завершен (либо поврежден). В нем художнику удалось воплотить человечность и прелестное обаяние юности.

Если совершать путешествие по Нилу, обязательно познакомишься с уникальными памятниками небольших городов, некогда игравших важную роль в религиозной жизни страны. В одном из них под названием Эдфу сохранился храм, посвященный богу Хору (Гору). Имя это происходит от слова «хр», что значит «сокол». Храм велик, хотя и меньше Карнакского (длина 137 м). У входа застыли две статуи из черного гранита. Это и есть Хор в образе сокола. Наружная стена украшена огромными рельефными изображениями Хора и Хатхор (богини с солнечным диском на голове). Храм сохранился лучше других древних святилищ. Он считался пристанищем беременных женщин и тех, кто хотел иметь ребенка: ведь Хор по преданию символически возрождает каждый новый день. За воротами храма находится двор, окаймленный с трех сторон ко-

¹ Столица Египта того времени Ахетатон теперь называется Тель-эль-Амарна.



Абу-Симбел (фрагмент)



«Три музыкантши». Ростись гробницы. Фивы

лоннами разных видов. Если посмотреть внимательнее, то увидишь в их капителях (венчающей части колонны) то лотос, то пальму, то папирус. Форма этих распространенных в Египте растений в открытом или закрытом виде придает храму особое очарование. В глубине двора открывается фасад большого гипостильного зала, окруженного рядами колонн. Их рельефы хранят остатки живописи.

Между Эдфу и знаменитым Асуаном (тем самым, где наши соотечественники в XX в. возвели гигантскую плотину) находится место, попасть куда мечтает любой турист. Сюда, на земли Нубии, в 60-е гг. прошлого столетия был перенесен архитектурный шедевр — Абу-Симбел¹. Храм был возведен для увековечения памяти его создателя — фараона Рамсеса II и посвящен триаде богов — Амону-Ра, Хармакису и Птаку. Их статуи находятся в святилище, где происходит так называемое «солнечное чудо». Два раза в год, 21 марта и 21 сентября в 5 часов 58 минут по местному времени луч солнца падает на левое плечо бога Амона-Ра и Рамсеса II. Затем он перемещается на Хармакиса и исчезает, не коснувшись Птака — божества Тьмы. На всю жизнь запоминается и грандиозный фасад храма: четыре 20-метровых фигуры сидящего на троне Рамсеса II, будто выросшие из скалы. Рядом и между ногами гигантов помещены небольшие изображения жены фараона Нефертари, его матери и нескольких детей.

Завершая разговор о художественной культуре Древнего Египта, необходимо

¹ Перенос храма, проходивший под знаком ЮНЕСКО, был связан с затоплением водами Нила водохранилища Асуанской ГЭС.

вспомнить и о тех искусствах, которые играли важную роль в общественной жизни египтян, но не сохранились до наших дней. Это *театральное искусство* и *музыка*. О театре известно больше. Еще со времен Древнего царства в городах разыгрывались религиозные представления, так называемые мистерии. Большой популярностью пользовались действия, посвященные любимому богу Осирису, его жизни, смерти, воскрешению. Главная идея мистерии всегда была нравоучительной: добро побеждало зло. Актерами этих «пьес» выступали жрецы. Каждый спектакль считался прежде всего важным актом религиозной жизни. Поэтому даже фараон, осознавая сакральность воспитательный смысл мистерии, нередко принимал в ней участие.

Звучала в мистериях и музыка. Она была тесно связана с поэзией, ритмикой, танцами. В ходе ритуального действия герои пели. Например, Исида исполняла полные горести похоронные причитания. Многие исследователи считают, что в древнеегипетском театре можно обнаружить истоки будущей античной драмы, где действие, хоровое пение, декламация, движение были также тесно взаимосвязаны.

Египтяне пользовались разнообразными музыкальными инструментами. Далеко не все из них нам известны. Среди инструментов, облик которых донесли древние изображения, лютня, барабан, шумовой инструмент систр (систрум).

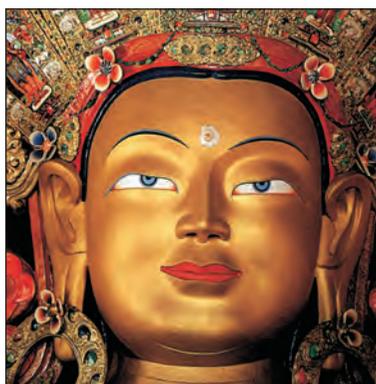
Итак, художественная культура Египта прошла долгий путь развития, подарив человечеству разнообразные образы искусства: то величественные и подавляющие своей мощью, то трогательные чистотой и непосредственностью. Бог, природа, человек, жизнь и смерть, любовь и власть, грех и возмездие — эти проблемы в той или иной мере нашли отражение в древнеегипетской мифологии, поэзии, зодчестве, изобразительном искусстве, театре. Египтяне умели ценить красоту всего сущего и стремились навечно сохранить то, что тленно. Духовные искания египетского народа не были исключением. Многие другие художественные культуры мира шли тем же путем, пытаясь ответить на извечные вопросы и раскрыть тайны мироздания, но по-своему. Тем интереснее узнавать о своеобразии иных древних художественных традиций.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите об общественном устройстве Древнего Египта. Какую роль играл Нил в развитии страны?
2. Расскажите о верованиях египтян. Что нового внесли они в знание о человеке, его жизни и смерти?
3. Какие основные этапы в истории Древнего Египта и соответственно в истории египетской художественной культуры вы можете назвать?
4. Известно, что к семи чудесам света относились храм Артемиды в Эфесе, Мавзолей в Галикарнасе, висячие (террасные) сады Семирамиды, статуя Зевса в Олимпии, статуя Гелиоса в Родосе, маяк в Александрии и древнеегипетские пирамиды. Сохранились лишь пирамиды. Расскажите о них.
5. Какие канонические установки сложились в египетском изобразительном искусстве? Приведите примеры.
6. Что вы знаете о театре и музыке Древнего Египта?
7. Подумайте, есть ли в художественной культуре Древнего Египта идеи, близкие по духу христианству и русской культуре?
8. Знакомы ли вам образы «русского Египта» в Санкт-Петербурге? Расскажите, почему русских мастеров привлекали формы египетского искусства (П.П. Соколов. Сфинксы Египетского моста через р. Фонтанку в Санкт-Петербурге; А.И. Воронихин. Египетский вестибюль дворца в Павловске).

Тема 2

Художественная культура Древней и средневековой Индии: верность традиции



Те, что видимы, и те, что незримы,
Те, что живут далеко, и те, что близко,
Те, что уже родились, и те, что рождаются,
Пусть все существа счастливы будут!

*Из буддийского
канона «Типитака»*

Не счесть алмазов в каменных пещерах,
Не счесть жемчужин в море полуденном
В далекой Индии чудес.

*Песня индийского гостя
из оперы «Садко»*

Из России далекая Индия всегда казалась страной загадочно-манящей и сказочно-богатой. Сокровища Индии — дорогие пряности и изделия из слоновой кости, самая прочная в мире булатная сталь и «струящиеся как вода» прозрачные хлопковые ткани — все это привлекало русских купцов и путешественников со времен первопроходца Афанасия Никитина. Рассказы тех, кто побывал в этой легендарной стране, подогревали интерес к культуре Индии, ее религиозным учениям. «Русская Индия» — так можно условно назвать творения русских мастеров, что были навеяны индийской экзотикой. Это и полная восточной неги «Песня индийского гостя» Н.А. Римского-Корсакова из оперы «Садко», и философско-музыкальный проект «Мистерии» А.Н. Скрябина, и образы полотен Н.К. Рериха, и поэзия Н.С. Гумилева.

Художественная культура Индии имеет давнюю историю, она ровесница Древнего Египта. Археологи установили, что в III—II тыс. до н. э. в долине Инда на северо-западе полуострова Индостан существовала цивилизация, которую называли *хараптской*. Во время раскопок в Хараппе в Мохенджо-Даро (территория современного Пакистана) были обнаружены скульптурные миниатюры и рельефы, свидетельствующие о достаточно развитом художественном мышлении.

Более полное представление о древнейшем этапе развития художественной культуры Древней Индии дает период, названный «*ведическим*» (или «ведийским»). Это название восходит к памятнику литературы и религиозной мысли конца II — начала I тыс. до н. э. Веды (что значит «знание»). Носителям ведического мышления были арии — племена, спустившиеся около 2000 г. до н. э. с севера на юг в поисках новых земель. В те времена народные поэты риши слагали ритуальные гимны, жертвенные формулы, былины и поучения. Они осознавали себя пророками и ясновидцами, которым открыто знание тайн мироздания. Первая часть ведических текстов, которая называется Ригведа, запечатлела противоречивое смешение двух религиозных идей. С одной стороны, в Ригведе упоминается достаточно большое количество разнообразных языческих богов (Варуна — небо, Инда — гроза, Агни — огонь), а с другой — многие стихи ее трогательно обращены к

единому «надзирателю» неба, к непостижимому Богу. Сама же картина Вселенной и представление о происхождении жизни порой напоминают библейские сказания:

Не было ни смерти, ни бессмертия тогда.
Не было ни признака дня [или] ночи.
Дышало, не колебля воздуха, по своему закону
Нечто Одно,
И не было ничего другого, кроме него.

В I тысячелетии до н. э. в Индии складываются новые крупные государства, где расцветают ремесла, строятся дворцы и храмы. Греческие посланники, побывавшие в IV в. до н. э. в столице самого мощного государства того времени *Магадхи*, были поражены многими чудесами. Неслучайно город называли Паталипутра, что значит «сын цветка». Подобно волшебным цветам сиял в центре столицы на берегу Ганга царский дворец, колонны которого были увиты золотыми виноградными лозами, а среди них блестели птички из серебра. В парке разгуливали ручные павлины и фазаны, в его водоемах плавали невиданных размеров рыбы. По свидетельству греческого посла Мегасфена, правителя этой диковинной страны махараджу выносили из дворца на роскошном золотом палантине, украшенном нитями жемчуга. Расшитая золотом одежда махараджи ослепительно сверкала на солнце. Сопровождавшие правителя приближенные и слуги выносили на всеобщее обозрение несметные богатства — золотые и медные сосуды с драгоценными камнями, выводили ручных леопардов и слонов, породистых коней, украшенных золотом и серебром.

Сказочно прекрасный город Паталипутра не сохранился: его деревянные строения оказались недолговечными в условиях влажного жаркого климата и многочисленных войн. Думается, что все великолепие дворцовой жизни Магадхи было внешней стороной развития древней индийской культуры. Были иные, гораздо более глубокие и скрытые от постороннего глаза явления. Ведь именно в это время широкое распространение получил *брахманизм* — следующая после ведического учения ступенька на пути духовного познания мира.

В основе брахманизма лежал закон кармы — суммы совершенных при жизни поступков, обеспечивающих перевоплощение (новое рождение) души человека. Наиболее подробно вероучение изложено в тек-

стах Упанишад (сокровенное знание), которые позднее вошли в Веды. Для мудрецов, сложивших Упанишады, а по преданию это были гуру — учителя и наставники, не было ничего прекраснее Брахмы — бога животворящего света, универсального идеала совершенства и красоты. Брахманизм еще более обнажил изначальную устремленность индийской культуры к воплощению художественных образов, связанных с духовными токами жизни. Творческая мысль мастеров с древности была направлена на поиск адекватного выражения внеземной, надличностной сущности тримурти — триединства богов Брахмы, Вишны и Шивы. Брахму обычно изображали с четырьмя головами, обращенными к четырем сторонам света, и четырьмя руками. Вишну — хранителя мира от злых сил, держателя космического порядка — воплощали в виде прекрасного юноши, утонченного и доброго. Шива — царь разрушительной и одновременно созидательной энергии — чаще всего предстает танцующим, при этом его руки (числом от двух до десяти) извиваются в ритме космического круговорота жизни.

Высшим достижением культуры Древней Индии I тысячелетия до н. э. является рождение высоко развитого *индийского эпоса* — двух великих поэм «Махабхарата» и «Рамаяна». «Героический век» индийской истории, события которого нашли отражение в поэмах, приходится на конец II тысячелетия до н. э., на время, когда были созданы творения Гомера. Однако исследователи полагают, что индийский эпос гораздо более древний, а тексты поэм складывались постепенно. Они вобрали в себя достоверные исторические сведения и мифологические образы, религиозные и философские суждения, политические взгляды и общественные установки, отразив многовековой культурный опыт и духовные воззрения индийского народа, его представления «о времени и о себе».

«Махархарата» (или «Великая война потомков Бхараты») состоит из 100 тыс. стихов. Основное содержание этого огромного сочинения связано с рассказом о войне потомков некоего царя Куру — ландавов и кауравов. Героические главы поэмы оставляют сильное впечатление и звучат в переводах на русский язык вполне современно:

Но, кровью облитый, страдая от боли,
Сын Ганги не бросил военное поле.
Зажглись его стрелы, как молний зарницы,
И громом был грохот его колесницы,

А лук, — словно огонь, в бранной сече добытый:
 Служил ему топливом каждый убитый,
 Как вихрь, раздувающий пламя, — секира,
 А сам он — как пламя в день гибели мира!

Перевод С. Липкина

Важнейшую особенность «Махабхараты», ее отличие от многих эпических текстов древних народов заметить не сложно: война между персонажами поэмы ведется не только на военном, но и на духовном уровне, а героический конфликт постоянно перерастает в конфликт этический. Все действующие лица поэмы так или иначе решают проблемы выбора между добром и злом, честью и бесчестьем, корыстью и долгом. Ответы на нравственные вопросы связаны с религиозным пафосом «Махабхараты»:

Если проклятый проклинат, а наказанный учителем наказывает,
 Если оскорбленный всех вокруг оскорбляет,
 Если побитый бьет, тот, кого мучат, отвечает мучениями...
 То тогда в этом мире, где царит гнев, откуда быть месту жизни?

Древнеиндийская эпическая поэма «Рамаяна» («Колесница Рамы», «Сказания о приключениях царя Рамы») рассказывает о походе царя Рамы на остров Ланку (современный Цейлон) в поисках жены Ситы, похищенной владыкой демонов Раваной. Насильственная разлука любящих — центральная тема поэмы; она придает тексту глубокую лиричность и эмоциональную выразительность:

Какие ни есть божества в этом лесу огромном,
 Скажите супругу, прошу вас, что меня похитили!
 Какие ни есть существа, малые или большие,
 Пернатые или звери, прибегаю к вашей защите!
 Скажите Раме, которому я дороже собственной жизни,
 Что Равана, царь ракшасов, насильно похитил Ситу!

По преданию, первыми исполнителями «Рамаяны» были сыновья Рамы — Куша и Лава, которые пели поэму под аккомпанемент вины (индийской лютни). Позднее «Махабхарата» и «Рамаяна» стали источником вдохновения многих поколений поэтов, музыкантов, живописцев, скульпторов.

Кульминация в развитии художественного творчества Древней Индии приходится на эпоху, когда индийское религиозное знание выросло до уровня мировой религии — *буддизма*.

Буддизм, возникший в недрах традиционной культуры индийского народа и не отринув древнейших религиозных представлений, а придал им новый смысл. Его рождение связано с явлением отшельничества, распространенного в Индии испокон веков. Отшельники, покинувшие свои дома в поисках смысла жизни, были особо почитаемыми людьми: в них видели носителей высшей мудрости. С ухода от мира началось духовное восхождение юноши знатного рода, сына богатого раджи Сиддхартха по прозвищу Гаутама (623—544 гг. до н. э.). Все называли его «Шакьямуни», что значит «Шакийский отшельник». Раздумья над страданиями людей, изнурительное самоотречение, духовные искания не прошли для скитальца даром. На тридцатом году жизни его ум внезапно озарился «полным знанием» — явилось долгожданное «просветление». Гаутама увидел всеобщую связь явлений зримого и невидимого мира. Он постиг истину: существует человеческая жизнь, полная страданий, и этому есть причины, поняв которые можно достичь освобождения. Отныне Гаутама стал Буддой (что значит «Просветленный»), проповедуя правила поведения, позволяющие человеку спасти самого себя. Он учил, что «никогда в этом мире ненависть не прекращается ненавистью, но отсутствием ненависти прекращается она». Непричинение зла, честный и чистый образ жизни, самовоспитание и медитация — все это составило содержание новой религии. А еще Будда Гаутама оставил своим последователям простой и понятный этический кодекс, весьма напоминающий библейские заповеди Моисея: воздерживайся от убийства, воздерживайся от воровства, воздерживайся от блуда, воздерживайся от лжи, воздерживайся от возбуждающих напитков. Наградой за праведную жизнь будет нирвана — достижение особого состояния, которое нельзя определить как жизнь или смерть. Это высшее блаженство при абсолютной отрешенности от внешнего мира, это состояние покоя, после которого перерождений души уже не будет.

Утверждение равенства всех людей перед лицом смерти и страданий, проповедь ненасилия, конкретные указания способов достижения полного счастья способствовали быстрому распространению буддизма как в самой Индии, так и в других странах Востока: Китае, Японии, Индонезии, Вьетнаме, на Цейлоне и в Средней Азии. Индийской официальной религией буддизм стал при могущественном царе Ашоке — пра-

вителе из династии Маурьев (268–232 гг. до н. э.), сумевшем объединить почти весь Индостан и ряд соседних земель в гигантскую империю. От времен Ашоки сохранились памятники художественной культуры, отражающие процесс освоения искусством буддийской образности.

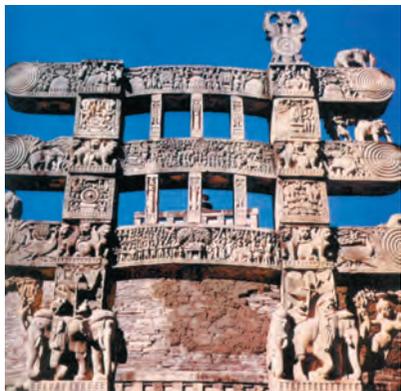
Долгое время в Индии избегали портретных изображений Будды Гаутамы. Просветленного представляли в виде различных условных символов, например, колеса или свастики. Первыми культовыми памятниками буддизма стали так называемые *ступы* — мемориальные сооружения, где хранились останки Будды.

Своей формой ступа олицетворяла модель мира, находящегося под защитой Будды. Это были куполообразные сооружения из камня и кирпича (символ небесного свода), увенчанные кубом из драгоценного металла со шпилем (символ священной горы Меру, которая считалась центром Вселенной). На шпиле крепились три каменных зонта, олицетворяющие небесные ярусы, расположенные друг над другом. Ступу пронизывал стержень, который считался осью мироздания. Самая известная и большая ступа находится в Центральной Индии, в Санчи (III—I вв. до н. э.). Ее огромная полусфера высотой с четырехэтажный дом сложена из крупного кирпича. Раньше ступа была облицована каменными плитами со скульптурными изображениями. Перед ней в I в. до н. э. были сооружены каменные ворота — два высоких столба с тремя перекадинами, покрытыми рельефами. Здесь изображены сюжеты «Махабхараты» и легенд, рассказывающих о подвигах Будды в его предыдущих рождениях, а также сценки из жизни народа.

Наиболее древней и самой знаменитой скульптурой Индии является капитель от каменной колонны, поставленной по велению царя Ашоки в г. Сарнатхе (III в. до н. э.). Капитель изваяна в виде четырех львов, как бы сросшихся спинами, которые несут на себе буддийское «колесо закона». Гладко отполированная и мощная, она утверждает идею могущества буддийского вероучения, ведь Будду называли Львом закона.

При царе Ашоке начали высекать пещерные кельи для отшельников, создавая условия для полного уединения, поста и медитаций. Постепенно горные убежища превратились в достаточно большие комплексы — *храмы* (чайтйи) и *монастыри* (вихары). Помещения храмов-чайтйи зачастую украшались скульптурами и настенными росписями. Напротив входа находилась небольшая ступа.

Один из самых красивых пещерных храмов находится в Карли. Его строительство относят к I в. до н. э. — I в. н. э. Храм гораздо больше дру-



Ворота ступы в Санчи



Капитель колонны. Сарнатх

гих подобных сооружений, его пол и колонны отполированы до блеска. Особую выразительность интерьеру придают капители колонн в виде огромных коленопреклоненных слонов с восседающими на них фигурами. Неяркий дневной свет, проникающий сквозь окно над дверью, и мерцающие огни светильников создают ощущение таинственности и значительности, созвучное состоянию медитации.

В I–III вв. н. э. жизнь Индии существенно изменилась. На северных ее территориях возникло мощное государство *Кушан*, основанное пришельцами из Центральной Азии. В Кушанскую эпоху художественное творчество обретает новое дыхание. Центрами развития наук и искусств становятся буддийские монастыри, где родились художественные образы, передающие самые разнообразные человеческие чувства и эмоции, вызванные глубоким религиозным мирозерцанием. К этому времени обогатился буддийский пантеон богов, и в кушанском искусстве все чаще встречается изображение прекрасных и юных дарителей милосердия – бодхисаттв. Самое же примечательное – сложился пластический образ Будды в виде идеально сложенного человека с красивым лицом, находящегося в состоянии вечного покоя. Особой гармонией отличаются изображения Будды, выполненные мастерами Гандхары (земли этой области сегодня находятся на территории Пакистана и Афганистана). Здесь был разработан иконографический канон буддизма, рожденный под влиянием древнегреческой скульптуры (после завоеваний Александра Македонского в Гандхаре жили греки). Канонический облик Просветленного



Статуя Будды. Гандхара



Пещерный храм в Аджанте

включает сложную символику. Например, круглое пятно на лбу (урна) олицетворяет глаз мудрости, длинные мочки ушей и миндалевидные глаза свидетельствуют об избранности происхождения.

Период правления династии *Гуптов* (IV–V вв.) — последний взлет в развитии художественной культуры Древней Индии, ее «золотой век». Искусство этого времени обрело свободу в выборе тем и сюжетов, стало более поэтичным и выразительным. Росписи храмов Аджанты — зримое свидетельство зрелости художественного мышления индийских мастеров. В этих монументальных изображениях сплелись образы древнейших богов, буддийские мотивы, люди, звери, птицы, цветы... Словом, весь многокрасочный мир навечно запечатлели стены пещер, вырубленных в толще скал (строительство пещер было начато в III в. до н. э. и с перерывами продолжалось до VII в. н. э.).



*Настенная живопись
Адджанты*



*Дхритараштра – повелитель
небесных музыкантов*

Индийский народ удивительно музыкален, самобытное «музыкальное звучание» имеет и его художественная культура. Каждая область этой многонациональной страны издревле славилась собственным стилем народных песен и танцев. Особенно богаты лирические мелодии, поэтизирующие повседневность, рассказывающие о глубоких чувствах и переживаниях простого человека.

Музыкальное искусство играло огромную роль в общественной и религиозной жизни Древней Индии. Индийская мифология насыщена сказаниями о божественном происхождении музыки и ее основных попевках под названием «рага». Соединение танца и музыки, по мнению индийских мудрецов, открывало возможность отобразить «ток вещей» и звучание Вселенной. Религиозное отношение к музыкальному искусству способствовало развитию символического синтеза слов, жестов, движений, звуков. Показательно, что понятие «сангит» («музыка») означает единство пения, инструментального сопровождения и танца. Символика такого действия была достаточно сложной. Так, в одном из древних трактатов встречается указание на необходимость различать в танце 24 поворота головы, означающие удивление, сострадание, страх, ледяную холодность, пламенную страсть, готовность к бою и многое другое. Выразительность сангит воспета индийскими поэтами, среди которых выдающийся Калидаса, творивший в IV–V вв. н. э. Он писал:

Все тело словно говорило...
Изящно было рук движенье,
Для пауз должный был черед,
Вслед чувству выявилось чувство,
Вся страсть до крайнего звена.

Танцевальная индийская музыка была сюжетной. С течением времени образовались различные стили классического танца, нередко превращенные в музыкальную драму, раскрывающую тот или иной популярный эпизод из поэзии, мифологии, да и самой жизни. Многие темы классических танцев подсказывал эпос «Махабхараты» и «Рамаяны».

Одним из наиболее древних считается стиль «Катакхали» — своеобразная музыкальная пантомима. В ее исполнении участвуют 12 танцоров, 2 певца-рассказчика и небольшой оркестр, который задает ритмическую пульсацию ударными инструментами (барабаны, гонг). Танцоры «Катакхали» пользуются «мудрой» — особым «словарем» ручных жестов, передающих мельчайшие подробности действия.

К VI в. государство Гуптов пало под ударами кочевых племен гуннов. С этого времени Индия вступила в новую полосу своего исторического развития — начался этап Средневековья с его феодальными распрями, иноземными завоеваниями, сменой религиозных воззрений. Страна распалась на множество мелких княжеств, правители которых более всего были озабочены сохранением древних духовных традиций, что привело к возрождению брахманизма, правда, в измененном виде. Обновленная религия получила название *индуизма*. В нем объединились старинные мифологические верования (например, почитание священных животных) с представлениями о законе воздаяния (карма) и перерождении душ (сансара). Важную роль в индуизме играли правила кастовых бытовых обрядов.

В длительном историческом развитии средневековой художественной культуры Индии можно выделить два больших этапа: *раннее Средневековье – VII–XII вв. (доисламский период)* и *позднее Средневековье – XIII–XVIII вв.*

В эпоху раннего Средневековья сложились иные, нежели в древности, представления о *храмовом зодчестве*. Буддийская идея отшельничества отошла в прошлое. Глобальные представления о мироздании, свойственные индуизму, воплотились в монументальных пещерных сооружениях и наземных храмовых комплексах.

По мастерству обработки камня храм Кайласанатха в Элуре (Эллоре) не знает равных. Храм высечен из целого монолита и символизирует вершину горы, на которой, по легенде, жил Шива. Его строительство начиналось с вершины, от которой шаг за шагом мастера отвоевывали скальное пространство рукотворного монумента 60 м в длину и



Храм Шивы. Махабалипурам



Храм Кандарья Махадева

36 м в высоту. Внутри храма воздвигнуты величавые скульптуры мифологических персонажей.

Грандиозность художественного мышления нашла выражение в мощном бюсте Шивы из пещерного храма на острове Элефант. У бога три лика высотой в 6 м. Глаза его закрыты — символ дремлющей космической энергии разрушения, созидания и покоя.

В ранних надземных храмовых комплексах еще чувствуется влияние древнего скального зодчества. Таковы, например, пять храмов Махабалипурама (близ Мадраса), посвященные культу Шивы или героям «Махабхараты» (построены в VII в.). Но уже в VIII в. в архитектуре наметились черты нового стиля, воплощающего в художественно-обобщенной форме индуистское верование. Один за другим вырастают в разных областях Индии грандиозные, не похожие друг на друга сооружения, символизирующие религиозную концепцию мироздания. Кажется, что из единой, словно живой, массы храма рождаются многообразные существа: люди, боги, животные, растения, предметы. Все они слиты в едином ритме космического танца, олицетворением которого является Шива (неслучайно многие храмы возведены в его честь). Достигается этот эффект с помощью синтеза архитектурной формы со скульптурными декоративными украшениями, покрывающими стены святынь.

Вечное движение Вселенной — так можно охарактеризовать впечатление о храме Кандарья Махадева, входящего в большой комплекс религиозных сооружений Кхаджурахо (X–XI вв.). В храме три



Трехликий Шива (о. Элефант)



*Вишну и Лакшми.
Храм Кандарья Махадева*

части — святилище, зал для молящихся и вестибюль, — объединенные общим цоколем. Каждая из частей завершается башней, напоминающей горную вершину. Устремленность в поднебесье усилена скульптурными украшениями — целостной композицией, где переплелись образы Шивы, Вишны, разнообразных небожителей. Их тела полны выразительной динамики. От фриза к фризу на разной высоте повторяются отдельные пластические детали, рождая впечатление постепенного подъема и ощущение вечного круговорота жизни.

Наш знаменитый соотечественник Афанасий Никитин, побывав в Индии в XV в. описал совершенно иную архитектуру — мечети, минареты, мавзолеи. Это не фантазия путешественника. Еще в XIII в. север Индии был поработан мусульманами, и на ее территории образовалось исламское государство — *Делийский султанат*. С этого времени памятники художественной культуры создавались в русле иноземной религиозной традиции. В соответствии с исламом многие виды искусства, изображающие живых существ, были запрещены (например, театр и скульптура). В архитектуре же начинает складываться

ся индо-исламский стиль, изменивший облик мусульманских святынь. Зримым свидетельством этого преобразования является огромный минарет Кутб-Минар (высота 73 м), сооруженный в новой столице Дели (1230). В нем соединились традиционная для минарета строгая форма с пластикой ребристых полуколонн, по-индийски богатых и нарядных.

В эпоху **Великих Моголов** (XVI–XVII вв.) мусульманское искусство испытало еще более сильное влияние древней индийской культуры. Тяга к монументальности, красочности и роскоши характерна для зодчества городов Агры и Фатхпур-Сикри. Легендарным памятником эпохи является мавзолей Тадж-Махал (1632–1650), созданный в память о любимой жене правителя Шах-Джехана. Индийцы говорят, что, когда светит солнце, купол мавзолея похож на облачко, отдыхающее на воздушном троне. При свете луны здание озаряется чуть зеленоватым сиянием.

В XVIII в. окончилось развитие средневековой художественной культуры Индии. Колонизация страны англичанами открыла новый этап в общественной и политической жизни страны, завершившийся уже в XX в.

Подлинно великие произведения искусства всегда торжествуют над скоротечным временем. Красочный экзотический мир творений индийских мастеров и сегодня никого не оставит равнодушным. Остается добавить, что искусство индийского народа всегда было близко россиянам, ценившим в нем духовную насыщенность, сопоставимую с культурными традициями нашей страны.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите об основных этапах становления и развития художественной культуры в Индии.
2. На каком языке разговаривали в Индии в древности? Что такое санскрит?
3. Джатаки — это рассказы о прежних рождениях Будды. Познакомьтесь с фрагментом одного из них:

*Кто пред отцом и матерью свой долг
исправно исправляет в мире этом,
Кто старших в роде чтит, кто к старикам
с учтивым обращается приветом,
Кто вообще приветлив и учтив,
правдив и избегает слов облыжных,
Кто в жизни никогда не сочинял
доносов на друзей своих и ближних,
Кто в силах гневный сдерживать порыв
и подавить желаний хаос дикий, —
Лишь тот велик, его лишь вознесут
премудрые небесные владыки.*

(Перевод Б. Захарьина)

Подумайте, как соотносятся эти этические правила с заповедями Будды? Почему эти законы можно считать общечеловеческими нравственными ценностями?

4. Расскажите об эволюции религиозных учений в Индии. Как отразились эти учения в художественной культуре?
5. Какой период в развитии художественной культуры Древней Индии называется ведическим? Почему?
6. О чем рассказывает эпическая поэма «Махабхарата»? Какие религиозные и этические ценности лежат в основе этого сочинения?
7. В «Махабхарате» есть следующие слова: «Я возвестил тебе знание, составляющее тайну тайн; обдумай его до конца и поступи как хочешь». Какими «тайными знаниями» владели

древнеиндийские мудрецы? Как они представляли устройство Вселенной? Как, по индуистским верованиям, наказывался человек, ведущий неправедный образ жизни? Что такое карма?

8. Прочитайте строки из поэмы «Рамаяна». О каких нравственных ценностях здесь идет речь?

*И доблестью славился Рама, и нравом безгневным.
Царевич отца превзошел совершенством душевным.
Всегда жизнерадостен, ласков, приветлив сугубо,
С обидчиком он обходился достойно, не грубо.
На доброе памятлив, а на худое забывчив,
Услугу ценил и всегда был душою отзывчив.
Он общества мудрых искал, к разговорам досужим
Любви не питал и владел, как мужчина, оружием.*

9. Когда стали возводить ступы? Чем они отличаются от египетских пирамид?
10. Расскажите, когда возникли пещерные храмы и монастыри. Как они строились? Какие памятники изобразительного искусства сохранились в пещерных храмах?
11. Расскажите, когда наступил «золотой век» художественной культуры Древней Индии? О чем свидетельствуют росписи храмов Аджанты?
12. Сангит» означает «музыка». В чем самобытность музыкального искусства Древней Индии? Как понимали музыку в индийской мифологии? Как соотносятся танец и музыка, в чем состоит символика танцевальных движений?
13. Чем примечательно средневековое искусство Индии доисламского и исламского периодов. Расскажите о мавзолее Тадж-Махал. Как изобразил это сооружение русский художник XIX в. В.В. Верещагин?
14. Подготовьте сообщение на тему «Индийские мотивы в творчестве русских поэтов “серебряного” века».

Тема 3

Художественная культура Древнего и средневекового Китая: наследие мудрости ушедших поколений



То, что глубоко посадил, нельзя выдернуть.
То, что крепко обхватил, трудно отнять.
Поэтому нельзя положить конец ритуальным
подношениям сыновей и внуков своим предкам.

Лао Цзы

Где вы, о древние народы!
Ваш мир был храмом всех богов,
Вы книгу Матери-природы
Читали ясно без очков.

Ф.И. Тютчев

Исследователи установили, что истоки художественной культуры Китая, как и многих других восточных цивилизаций, уходят в глубокую древность, в IV тыс. до н. э. За многовековую историю китайский народ не утерял самобытности, а китайское искусство сохранило неповторимый колорит древних традиций, которые со временем превратились в канонизированные представления о жанрах, формах, символах художественного творчества. Конечно, каждая эпоха не могла не привнести в зодчество, живопись, поэзию, музыку, декоративно-прикладное искусство новые черты. Однако «то, что глубоко посадил, нельзя выдернуть», и китайские мастера всегда «оглядывались в прошлое», видели в мудрости ушедших поколений прочную основу для своего вдохновения.

Яркая красочность образного мира китайского искусства, глубина его выразительной символики, философская утонченность стиля не имеют аналогий в европейском и русском художественном творчестве. Рассматривая художественную культуру Китая как единое целое, в ней выделяют два основных исторических пласта: художественную культуру древности, охватывающую огромный промежуток времени — с IV тыс. до н. э. до III в. н. э., и художественную культуру средневекового Китая — IV—XIX вв.

Знакомясь с художественным наследием этих периодов, попытаемся понять, как сложилось своеобразие китайского искусства и в чем заключается главный смысл его прекрасных памятников.

Испокон веков жизнь Поднебесной империи, или Срединной земли (так называли в древности Китай его жители), была тесно связана с земледелием. И первые художественные образы *китайской мифологии* тоже исполнены чувства поклонения земле, заботы о плодородии.

В самых древних преданиях окружающий людей мир природы полон страшных чудовищ. Например, один из мифов знакомит нас с таким образом бога земли:

Царь земли Тубо, свернувшись в девять колец,
С рогами острыми-преострыми,
Спиной горбатой и кривыми когтями,

Людей преследует он, быстроногий,
Трехглазый, с тигриной головой,
И телом он быку подобен...

С течением времени в китайской мифологии безобразные и кроважные языческие боги, управляющие течением жизни, уступили место совершенно иным образам — картинам идеально устроенного, упорядоченного мироздания. Трудолюбивые и практичные китайцы представили Вселенную логично и достаточно просто — в виде гармонии двух начал. Первое начало «инь» — земное, женское, темное; второе — «ян» — небесное, мужское, светлое. Матерью-прародительницей считалась земля, отцом же было небо, дающее тепло и воду для жизни.

Китайская мифология богата и разнообразна по темам и сюжетам. Но за всей ее многогранностью важно увидеть и понять главное — становление культа природной красоты, того прекрасного начала, что разлито по всей земле, скрыто в каждом дуновении ветра, в пении птиц и благоухании цветов, в очертаниях горных вершин и в водах прозрачных рек. Это тонкое мироощущение можно считать «первопричиной» своеобразия художественного мышления китайского народа. Но были и иные причины.

С глубокой древности китайские мудрецы задавались вопросом: если природа прекрасна в своем совершенстве, то как сделать столь же прекрасным и совершенным человека? Наиболее мощное воздействие на культурные традиции Китая оказали два, по сути, противоположных учения, у истоков которых стояли Лао Цзы и Конфуций (VI—V вв. до н. э.)

Имя **Лао Цзы** означает «старое дитя», так как по легенде мудрец был рожден дважды. Китайские живописцы запечатлели его высоким желтолицым стариком с длинной бородой и голым шишковатым черепом. Встречается также изображение Лао Цзы, сидящего на буйволе с грустно склоненной головой — он покидает родину, не найдя должного понимания своих взглядов. Опять же по преданию, уезжая, подарил мудрец начальнику пограничной заставы свою удивительную книгу — «Канон пути и благодати» («Путь к добродетели»), на страницах которой поведал миру об открывшейся ему сокровенной тайне мироздания. Лао Цзы утверждал, что есть духовное бытие, которое существует всегда. Он называет это «нечто» именем «дао» (буквально «путь»); отсюда и название его вероучения — *даосизм*.

Существует нечто, из хаоса возникшее,
Рожденное прежде неба и земли.
Беззвучно-пустотное, одинаково-неизменное,
Двигаясь по кругу, не устает
и способно быть матерью неба и земли.
Я не знаю его имени,
А иероглифом обозначу это «дао».

Так учил Лао Цзы. Иначе говоря, он впервые в истории китайской культуры проповедовал высокое и прекрасное духовное начало человеческой жизни. Его последователь Чжуанцзы, развивая мысли учителя, уподобил мироздание звучанию свирели, каждый лад которой настроен особо, но вместе они образуют духовную «симфонию Вселенной»:

Вслушайся — звука ее не услышишь.
Формы ее не увидишь, всмотревшись.
Небо заполнит, наполнит и землю,
Шесть полюсов обнимая собою.

Есть в учении Лао Цзы мысли, которые сегодня звучат удивительно современно. Например, гораздо раньше других философов он изрек: «Прославлять себя победой — значит радоваться убийству людей... Если убивать многих людей, то об этом нужно горько плакать». Впрочем, любые человеческие деяния казались мудрецу бесплотной суетой: «Кто действует — потерпит неудачу. Кто чем-либо владеет — потеряет. Вот почему совершенномудрый бездействен, и он не терпит неудачи. Он ничего не имеет и поэтому ничего не теряет. Те, кто, совершая дела, спешат достигнуть успеха, потерпят неудачу. Поэтому совершенномудрый не имеет страсти, не ценит труднодобываемые предметы, учится у тех, кто не имеет знаний, и идет по тому пути, по которому прошли другие. Он следует естественности вещей и не осмеливается самовольно действовать». Самое же важное Лао Цзы видел в том, что условием достижения «дао» является самоуглубление и духовное очищение в тишине и покое на лоне природы.

Взгляды Лао Цзы оставили глубокий след в китайском искусстве. Художники этой необъятной страны во все времена искали в красотах окружающего мира ту сокровенную духовную естественность, о которой говорил древний мыслитель. Они испытывали нечто похожее на

религиозное благоговение перед священным даром жизни, создавая в своих произведениях необычные, исполненные внутренней прелести образы всего сущего.

Совершенно иную точку зрения на человека имел Кун Цзы, которого европейцы стали называть **Конфуцием** (ок. 551–479 гг. до н. э.). Со временем понятия «конфуцианец» и «ученый» стали в Китае почти синонимами — так высоко ценили потомки труды Конфуция. Философ создал учение, согласно которому поведение человека должно определяться его местом в общественной иерархии. Он полагал, что люди станут счастливее, если в любой социальной роли будут сохранять чувство собственного достоинства, чтить предков, уважать старших. Идеалом благородного человека, по мысли Конфуция, должен быть сам правитель. Он служит образцом добродетелей, воспитывает подданных своим нравственным примером. Впрочем, есть нечто более высокое, нежели интересы правителя, — это воля Неба. Мудрец говорил, что «Небо породило во мне добродетель». Но как узнать волю Неба? Здесь Конфуций видит единственный путь: наблюдать за звездами, изучать музыку, древние ритуалы, исторические повествования.

Конфуций не оставил философских трактатов; его мысли записали ученики, собрав их в книгу под названием «Лунь юй» («Изречения»). Но зато мудрец потратил много сил на собирание и изучение китайских народных «преданий старины глубокой». Так возникла знаменитая «Книга песен» («Шицзин»), включающая 305 текстов фольклорного происхождения и ритуальные гимны. Многие образцы древнейшей народной поэзии из «Книги песен» связаны с радостным мироощущением китайских земледельцев:

Готовьте тысячи складов,
Готовьте десять тысяч житниц,
Просо такое и другое
Да будет наградой земледельцам,
Да возблагодарят их предки счастьем великим,
Долголетьем без границ!

Учение Конфуция и его труды стали достоянием национальной художественной культуры Китая. Философ требовал, чтобы искусство возвышало людей и привносило в их жизнь нравственные идеалы. Средством воспитания он считал три вещи: песню, обряд и музыку.

К тому же Конфуций полагал, что музыка, прежде всего ритуальная, способствует лучшему государственному устройству, так как несет в себе четкую структурную организацию и «добромыслие».

Первое китайское государство *Шан* (или Инь) возникло во II тыс. до н. э. К этому времени относятся сохранившиеся произведения скульптуры, декоративного искусства, живописи, найденные при раскопках древних погребений знатных людей. Большую познавательную и художественную ценность представляют бронзовые сосуды, богато украшенные орнаментами с фантастическими фигурами драконов (символами водной стихии), птиц, животных. Среди узоров можно видеть и страшные звериные маски «таотэ», в которых слиты черты тигра, барана и дракона. Входы в гробницы охраняли грубые тяжеловесные статуи человека-тигра, пугающего своим устрашающим оскалом. Все эти образы напоминают о тотемизме первобытных верований, элементы которых сохранились на протяжении тысячелетий и были необычайно устойчивы.

Наиболее высокого уровня развития художественная культура Древнего Китая достигла в периоды *Цинь* и *Хань* (III в. до н. э. — III в. н. э.).

Жестко и властно провел преобразования и реформы в своей державе легендарный император династии *Цинь Шихуанди* (правил с 221 по 206 г. до н. э.). Он уничтожил разрозненные мелкие царства и создал провинции, направив туда своих наместников, затем повелел строить дороги, установил единые для страны меры длины, объема, веса, общую денежную систему. Существенно была изменена запись иероглифов, ее упрощение сделало письменность доступной для жителей самых отдаленных уголков страны.

Укрепление государственности способствовало расцвету науки и искусства, развитию ремесел. В числе крупных поэтов выделяются Ян Сюн и Цао Чжи, чьи поэмы стали классикой древнекитайской литературы. Похорошела и расстроилась столица империи — Сянъян. Археологи полагают, что в городе было возведено не менее 300 дворцов и храмов.

И все же главным памятником эпохи стало иное сооружение — знаменитая Великая китайская стена. Строилась она по приказу императора для защиты северных границ страны. Ему предсказали, что это строительство будет успешным в том случае, если в стену замуруют 10 000 человек, в том числе мужчину по имени Ван. По преданию, крестьянина с этим именем немедленно отыскали и совершили жертвоприношение. Кроме того, известно, что тысячи людей, погибших при строительстве, нашли свой последний приют в толще мону-

ментальных стен. Поэтому есть у Великой китайской стены и другие о многом говорящие названия — «Стена слез» и «Самое длинное кладбище в мире».

Глинобитная стена протянулась на 750 км с востока на запад. Она стала олицетворением мощи китайской империи, символом национального величия. Правители Китая старались расширить ее пределы, и к XVIII в. длина стены, по некоторым данным, превысила 4 тыс. км. Между внешним и внутренним ограждением проложили дорогу. Уже во II в. до н. э. под прикрытием мощных стен двинулись торговые караваны от китайских границ в Среднюю Азию и далее на Запад. Этот маршрут вошел в историю как Великий шелковый путь. Он способствовал развитию торговли и культурных связей Китая с другими странами, а позднее и с Россией.

Император Цинь Шихуанди соорудил гробницу для себя близ столицы Саньян в глубокой тайне. До сих пор неизвестно, где находится вход в погребальные покои. Путь к месту захоронения императора охраняет «гвардия» из 600 керамических статуй: воины, боевые кони, колесницы в натуральную величину. Расположены фигуры в 11 подземных туннелях. Позы людей полны подобострастия и покорности — выразительный образ духовной атмосферы Поднебесной империи той эпохи.

После смерти Цинь Шихуанди начинается история *Ханьской империи*, просуществовавшей 400 лет (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.).

Наиболее яркое представление о художественном творчестве этой эпохи дает убранство *погребальных сооружений*. Представителей царского дома и людей знатных родов принято было хоронить в обширных подземных помещениях. К ним вела дорога, которую по древней традиции называли «аллеей духов». Вдоль дороги располагались скульптуры крылатых львов и каменные колонны. Нередко в комплексе возводили небольшие наземные святилища — цитаны. Внутрь погребения вели двери, украшенные символами, олицетворяющими стороны света: тигр — запад, дракон — восток, феникс — юг, черепаха — север. На стенах были росписи и рельефы с изображением мифологических существ, животных и растений.

Хотя духовной опорой ханьского государства было конфуцианство, в ритуалах империи сохранились древние языческие представления. Считалось, в частности, что все, что имел человек при жизни, он должен иметь и после смерти. Поэтому в погребения клали искусно раскрашенные копии домов, людей, животных.



*Танцовщица. Скульптура
из погребения VIII в.*

Самые знаменитые погребальные комплексы находятся в провинциях Шаньдун и Сычуань. Среди многих прекрасных памятников этих сооружений выделяются каменные плиты захоронения знатного сановника Улянцы, покрытые рельефами. Мифологические образы на них соседствуют со сценками из реальной жизни. Мастер с большим усердием воссоздал древнейшие представления об устройстве Вселенной, в которой со звезды и планеты имеют человеческое обличье, а фантастические духи выколачивают из радуги гром. Рельефы с картинками людской жизни в соответствии с духом конфуцианского времени имеют назидательный и воспитательный характер. Они снабжены вертикальными табличками, объясняющими смысл происходящего.

Художественную культуру Древнего Китая невозможно представить без *музыки*. Само слово «юэ» (музыка) долгое время являлось собирательным понятием и означало поэзию, танец, даже изобразительное искусство. Однако постепенно, с развитием культурных традиций, музыка обретает сложный религиозно-философский смысл и достаточно развитую теоретическую подоплеку.

В традиционном музыкальном искусстве Древнего Китая получили развитие разные музыкальные жанры народного, придворного и храмового характера. Сокровищницу самобытной музыкальной культуры постоянно пополняли народные песни.

Источником представлений о богатстве китайского музыкального фольклора служит «Книга песен», многие тексты которой относятся к XII в. до н. э. Записи мелодий

в собрании отсутствуют, но народ на протяжении веков бережно сохранял их в своей памяти.

Китайская народная музыка была одноголосной, и вся ее выразительность заключалась в характерных темах — гибких и прихотливых, с неожиданными переходами из высокого регистра в более низкий, и наоборот. Человека, воспитанного на европейской музыке, удивляет тембовое богатство китайского народного пения, частое использование фальцетного горлового звукоизвлечения. Эта традиция исполнения наиболее древняя, и родилась она еще в обрядовых действиях.

Своеобразную выразительность придает китайским мелодиям пентатоника — основной звукоряд из пяти звуков, происхождение которых древнекитайские теоретики связывали с подражанием природе.

Большое значение в музыкальном искусстве Китая, начиная с далекой древности, отводилось *музыкальным инструментам*. Для их изготовления применяли самые разные материалы — камень, глину, медь и ее сплавы, кожу, древесину, тыкву, шелк. Мастера особенно тщательно заботились о красочности звучания каждого инструмента, стремились к расширению его звуковой палитры. Традиционный китайский оркестр насчитывал свыше 100 инструментов. Среди них старейшими являются щипковые инструменты сэ и чжен (типа гуслей), пипа (китайская модификация арабской лютни), смычковые инструменты эрху (двуструнный) и сыху (четырёхструнный), при игре на которых волос смычка продевался между струнами. Среди ударных можно назвать яньцинъ, аналог цимбал, который с III в. до н. э. получил распространение под названием «чжу».

После падения Ханьской империи (III в. н.э.) и многолетних разорительных войн с кочевниками Китай оказался разделенным на два государства. На севере образовалось Вэйское царство, а на юге страны продолжали править китайские императоры. С этого времени начинается *средневековый период* развития китайской художественной культуры, которая постепенно приобрела новый облик. Традиции старины не ушли из культурного обихода, но существенно преобразились под влиянием кардинальных перемен в духовной жизни. В IV в. древнейшие языческие народные верования, даосизм и конфуцианство, были потеснены более развитой религией — *буддизмом*, привнесенным в Китай из Индии. Буддизм с его веротерпимостью не отвергал национальных религиозных учений, Конфуций и Лао Цзы были включены в число новых буддийских святых.

Раннее средневековое искусство Китая относится к IV–VI вв. В нем заметно влияние индийской культуры, буддийской образности. Усвоение буддизма началось с возведения поражающих воображение *монастырей*, высеченных в неприступных скалах. Строили эти фантастические по своему облику сооружения зодчие из Индии, Афганистана, Центральной Азии. К работам привлекали и китайских мастеров. Среди наиболее древних монастырей – Юньган («Храм заоблачных высей», IV–VI вв.), Лунмэнь («Ворота дракона», VI–IX вв.), Цяньфодун («Пещера тысяч Будд», строительство шло с перерывами с IV по XIV в.).

Монастыри представляют собой череду храмов, растянувшихся на несколько километров. Вырезанные в скалах ниши и пещеры украшены гравированными рельефами и росписями, которые искусно сочетаются с природным камнем. В сумеречных внутренних покоях открываются великолепные скульптурные работы – Будда, его ученики, святые, подвижники. Вероятно, многое здесь сотворено руками китайских мастеров. Копируя иноземный буддийский канон, они привнесли в свои работы мягкость, утонченность, глубокую статичность. Лица святых озарены добрыми, чуть загадочными улыбками. Все в их образах пронизано ощущением покоя, все настраивает на отрешение от повседневных забот и на умиротворенную созерцательность. Эти черты сохраняются в китайском искусстве и в последующие времена.

Буддийское влияние плодотворно сказалось на развитии самобытности в китайском искусстве: этап подражания сменился периодом блистательного расцвета средневековой художественной традиции. Иноземные образы и формы органично соединились с наиболее устойчивыми и ценными сторонами древней китайской культуры.

Так, в эпоху раннего Средневековья появился на китайской земле совершенно новый вид архитектурного сооружения – *пагода*. Самая древняя из сохранившихся пагод Сунъюэсы (520) представляет собой устремленную ввысь мощную кирпичную башню. Эти мемориальные башни подобно русским колокольням стали своеобразными символами-маяками распространения духовного знания на китайской земле.

Отход от иноземного влияния не был спонтанным, и китайская средневековая традиция родилась не на пустом месте. В истории живописи Китая хорошо известно имя художника **Гу Кайджи** (Кайчжи) (344–406). Сохранились работы этого мастера, выполненные на шелковых свитках тушью и минеральными красками (в их числе знаменитые «Наставления

придворным дамам», включающие девять сцен из придворной жизни со стихотворными надписями). Гу Кайджи участвовал в разработке новых правил изобразительного искусства, которые обобщил художник V в. **Се Хэ** в работе «Шесть законов живописи» («Категории старинной живописи»). Главным «законом» теоретик считал выражение «отзвука духа — движения жизни» (ци юнь шэнь дун). Иначе говоря, произведение искусства должно передавать высокую творческую энергию мастера — «ци» (нервное созидательное напряжение художника в момент работы). Лишь в этом случае художественное создание наполнится «движением жизни», воспроизведет ее внутренний смысл. Не менее важным для художника Се Хэ считал умение копировать шедевры прошлого, подражать манере великих живописцев. Копирование в средневековом Китае, как, кстати, и в средневековой Руси, не считалось зазорным. Скорее наоборот. Кописты почитались как ученики знаменитых мастеров, как хранители самобытных традиций. «Законы живописи», сформулированные Се Хэ, стали основой, своеобразным «руководством к действию» для художников китайского Средневековья, а терминология первого теоретика искусства сохраняется и по сей день.

Наивысшего расцвета средневековое искусство Китая достигает в VII—XIII вв., в эпоху существования двух государств — **Тан** (618—907) и **Сун** (960—1279). Многогранное развитие разных видов художественного творчества было вызвано общим подъемом культуры, строительством больших городов, созданием школ и библиотек. Требования к образованному человеку в то время были чрезвычайно высокими. Детей учили не только основам наук, но и стихосложению, музыке, живописи, каллиграфии. Рассмотрим наиболее яркие достижения китайского искусства эпохи **Тан**.

Архитектура в период Танского государства приобрела величавую мощь и одновременно ясные и гармоничные формы. Китайские города (Лоян, Чаньань) возводились как монументальные крепости, окруженные стенами и глубокими рвами, и достигали огромных размеров. По заведенному порядку каждый город застраивался по строгому прямоугольному плану. Кварталы города разделялись стенами на ячейки — фаны, что было предусмотрено на случай пожара. Строения были деревянными. Даже дворцы знати возводились из дерева, правда, на высоких глинобитных платформах, облицованных камнем. Дома и дворцовые сооружения в городе буквально утопали в зелени, удивляя роскошью разнообразных цветов и деревьев.



Пагода Даяньта

Из кирпича и камня принято было возводить пагоды, которые отличались традиционностью формы, простотой линий и геометрической строгостью пропорций. Одна из знаменитых пагод называется Даяньта («Большая пагода диких гусей»). Она была возведена в течение 652–704 гг. в память о появлении в городе буддийских духовных книг, путь которым, как гласит предание, указала стая гусей. Квадратная в плане пагода, поднявшись на высоту 60 м, величаво парит над городом и своим обликом напоминает крепость.

Высшие проявления художественной одаренности китайского народа воплотились в *изобразительном искусстве*, особо чтимом и глубоко традиционном. В VII–X вв. сложились основные жанры живописи, выполнявшиеся на шелковых или бумажных свитках. Если художник писал портрет или изображал бытовую сцену, то этот жанр назывался «люди». Если мастер рисовал животных, насекомых, растения, украшая ими альбомы, веера, ширмы, то он работал в жанре «цветы – птицы». Пейзаж же относился к жанру «горы – воды», и в нем воплотились древние представления китайцев о мужском (горы) и женском (воды) начале жизни.

Формы свитков, на которых писали картины, были двух видов – горизонтальные и вертикальные. Горизонтальный свиток (изображения располагались справа налево) принято было рассматривать на столе, словно иллюстрированную книгу. По изображению можно было изучать историю страны, жизнь императорского двора, любоваться видами природы. Вертикальный свиток (изображения располагались сверху

вниз) вывешивался на стену. Чаще всего на вертикальных свитках рисовали пейзажи. Китайские мастера никогда не писали своих пейзажей с натуры. В этом просто не было необходимости, так как каждая картина являлась не копией действительности, а скорее изысканной трактовкой образа с позиции художника, достигшего «ци». Поэтому в средневековых работах не применялась характерная для реалистического искусства линейная перспектива. Мастер видел сюжет как бы с вершины горы, с высоты птичьего полета. При этом предметы дальнего и ближнего расстояния помещались в искусственно созданное необъятное пространство с высоко поднятой линией горизонта. Между ними по традиции легко и воздушно изображали туман, воду, облака.

Прекрасными мастерами танской живописи были **Янь Либэнь** (создал серию портретов императоров Китая), **У Даоцзы** (писал на темы буддийских сказаний), **Чжоу Фан** (изображал сцены придворной жизни). Среди живописцев-пейзажистов можно назвать имена **Ли Сысюня**, **Ли Чжаодао**. Но, пожалуй, самым знаменитым был **Ван Вэй** (701–761) – художник, теоретик искусства, поэт. Ему принадлежит труд «Тайное откровение науки живописца» (или «Тайны живописи»). Ван Вэй прославился как основоположник китайского монохромного пейзажа. Художнику удалось открыть выразительные возможности черной туши: размывая ее, он писал удивительные по глубине обобщений образы природы. В стихах Ван Вэя, как и в его картинах, воспета первозданная целост-



*Чжоу Фан. Ян Гуйфей
после купания*



*Ван Вэй. Просвет после
снегопада (фрагмент)*



Статуя будды Вайрочаны



Янь Либэнь. Властелины
разных династий (фрагмент)

ность мира, его едва уловимые красочные оттенки:

Плывут облака
Отдыхать после знойного дня,
Стремительных птиц
Улетела последняя стая,
Гляжу я на горы,
И горы глядят на меня,
И долго глядим мы,
Друг другу не надоедая.

Искусство *скульптуры* в период Тан также достигает высокого развития. В то время в монастырях возводились монументальные каменные, бронзовые, глиняные статуи, укрепляя буддийское вероучение. Один из шедевров танского ваяния — статуя будды Вайрочаны из пещерного монастыря Лунмэнь, выполненная в 672–675 г. Огромное божество высотой 17 м воплощает величие космического света.

В эпоху *Сун* ведущее место в китайской художественной культуре занимает *живопись*. Ее сюжеты становятся еще более глубокими и разнообразными. В пейзажах, созданных в X–XI вв., образы природы то монументальны и величавы, то полны подробностей и деталей. Многие прекрасные работы этого времени принадлежат жанру «горы — воды». Среди них известная картина *Го Си* «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами», на которой художник изобразил цепи гор, старые кряжистые сосны и хижинки, словно замершие в вечном безмолвии. Работа выполнена черной тушью, в приемах письма сочетаются штрихи, линии и мягкие размытые пятна. Суровой романтикой и поэзи-



Го Си. Осенний туман рассеялся над горами и равнинами (фрагмент)

ей древности пропитан пейзаж художника **Ли Чэна** «Читающий стелу», также написанный черной тушью. На свитке изображены дикое место и путник на белом коне, подъехавший к камню со старой надписью и остановившийся в раздумье.

В Сунский период высокий подъем переживает жанр «цветы — птицы». В работах известных мастеров (Сюй Си, Хуан Цюань, Цуй Бо и др.) каждое на первый взгляд неприметное порождение природы (цветок, птица, насекомое) приобретает глубокий философский смысл — утверждение красоты всего живого на земле.

Во все времена в мире высоко ценились китайские произведения **декоративно-прикладного искусства**. В периоды Тан и Сун сложились его основные образы и формы. Впрочем, истоки этого ремесла уходят в глубокую древность, как и само стремление к красоте убранства жилища, привнесения гармонии в повседневную жизнь. Изделия

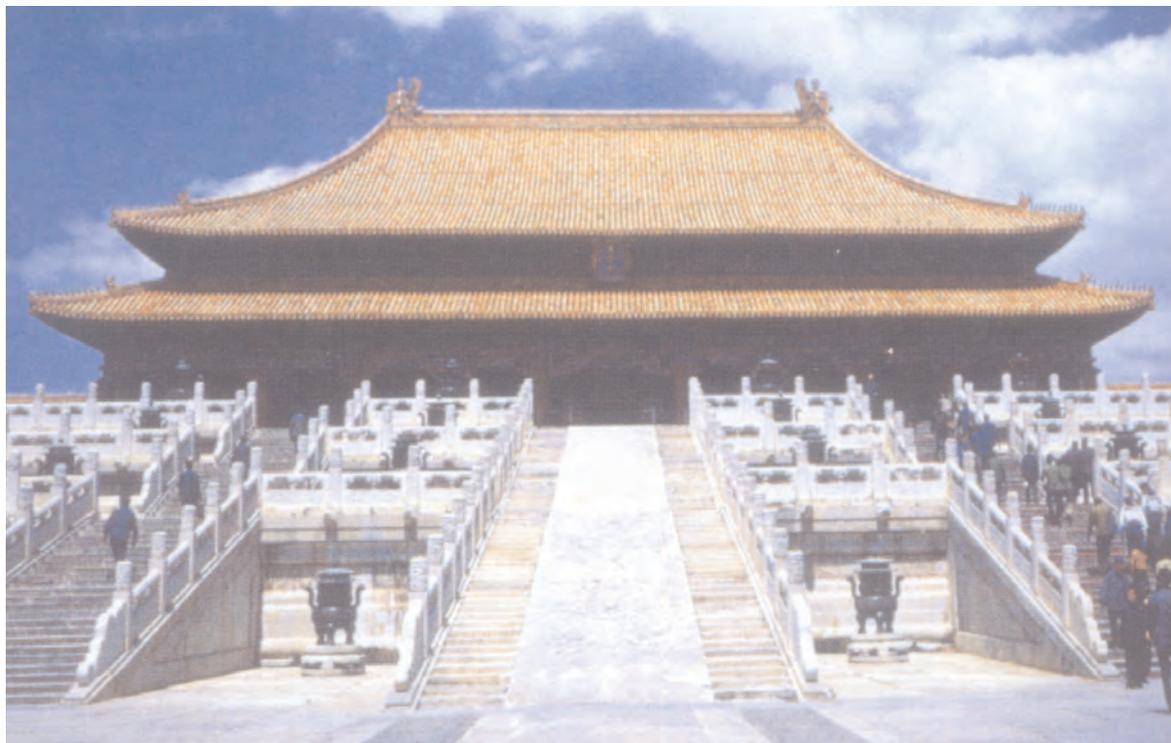
из фарфора впервые появились именно в Китае. Богатые залежи фарфорового камня (соединявшего полевой шпат и кварц) и особая местная глина (каолин) — это только материал для производства, секреты которого строго охранялись и передавались от поколения к поколению. Фарфоровая масса проходила сложную обработку, сушилась в течение года, обжигалась при температуре 1400°. Каждое изделие рассматривалось мастером как художественное произведение, а большинство их создателей были не только керамистами, но и художниками, философами, поэтами.

Особое место в культуре Китая занимала *каллиграфия* — искусство красивого и четкого письма. Зародившись в древности, каллиграфия была связана с особенностями китайской письменности, в которой нет алфавита, а каждый предмет или понятие обозначается с помощью особых знаков-символов — иероглифов. Умение красиво рисовать иероглифы считалось высоким творчеством; человек, овладевший этим мастерством, приравнивался к художнику. В эпоху Средневековья каллиграфические надписи украшали произведения архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, обогащая и усиливая выразительность художественных образов.

Нашествие монголов в XIII—XIV вв. нанесло непоправимый вред развитию культуры Китая. Многие сферы художественного творчества, в том числе живопись, пришли в упадок. Иначе сложились пути развития *архитектуры*: национальное самоутверждение китайского народа после изгнания монголов в конце XIV в. нашло выражение именно в градостроительстве. Начался бурный рост городов, возводились дворцы и храмы. Выросли крупнейшие центры Нанкин и Пекин (Бэйцзин — северная столица).

Пекин становится постоянной столицей Китая с 1421 г. Отстроен этот город согласно древней традиции по прямоугольному плану в окружении мощных стен. Дорога разделяла столицу на две симметричные части. Древнейшая часть Пекина называлась «Внутренний город». Позднее был пристроен Внешний город.

В центре Внутреннего города находился Императорский город, расположенный в кольце толстых стен с тяжелыми воротами. В него входили разные сооружения: храмы, пагоды, парки. Здесь же находился императорский дворец, или Запретный город, куда допускались только избранные. Императорский дворец — это комплекс сооружений: зданий, многоярусных павильонов, террас, лестниц, тенистых са-



Тайхэдянь (главный зал для государственных церемоний) в Запретном городе Пекина

дов. В приемных залах дворца устраивались торжественные церемонии, и каждая из них имела свое предназначение. Нарядность, яркость, легкость — так можно охарактеризовать стиль зодчества этого времени. Неповторимую выразительность дворцу придают белокаменные ступенчатые платформы, покрытые красным лаком круглые колонны, двойные изогнутые крыши из черепицы.

В 1420–1530 гг. на территории Внешнего города, был возведен ансамбль «Храм неба» (Тяньтан). Ансамбль состоит из двух храмов и беломраморного алтаря. Обращает на себя внимание яркая праздничность его цветового оформления. Так, в храме Цяньдянь коническая крыша покрыта синей черепицей, колонны сияют традиционным красным лаком, массивные террасы отделаны белым мрамором.

В XII–XIII вв. в Китае зародился *музыкальный театр*, получивший свое классическое развитие в Пекине. Спектакли китайского музыкального театра — это популярное изложение мифов, исторических сюжетов, сказок. Создавались и исполнялись пьесы «коллективным автором». Это были талантливые актеры и музыканты, чтецы и акробаты, многие из них умели и петь, и танцевать, и исполнять цирковые трюки (композитора, режиссера, хореографа у спектакля в современном понимании не было).

Классический китайский музыкальный театр чрезвычайно своеобразен и символичен. Декорации и мизансцены в спектакле отсутствуют, что требует от актеров огромного мастерства в передаче манипуляций с воображаемыми предметами. Понятия пространства и времени условны: герои могут, находясь рядом, петь, говорить, но при этом они оказываются в разных местах сценического действия и потому не должны замечать друг друга.

Российские музыковеды нередко называют китайский музыкальный театр оперой. Это не случайно. Язык пантомимы, жесты, движения — все подчинено ритму музыки, а речь актеров нередко переходит в танец. Основные принципы театральной классики Китая сохранились по сей день.

Народ Китая, создавший одну из наиболее древних художественных традиций, сумел пронести сквозь все коллизии своей истории ее глубокое национальное своеобразие. Сегодня художественное наследие великого соседа России является одним из наиболее ярких на карте мировой художественной культуры.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите об основных периодах становления и развития Китайского государства от древности до XVIII в., о своеобразии его художественной культуры.
2. Какую роль в возникновении мифологии Китая сыграло земледелие? Как отразились мифологические образы в китайском искусстве?
3. Что среди таких изобретений, как порох, фарфор, книгопечатание, компас, имело особое значение для развития мировой художественной культуры?
4. Что такое каллиграфия? Каковы ее место и в искусстве Китая?
5. Познакомьтесь с таким положением: «Человек следует законам Земли. Земля следует законам Неба. Небо следует законам дао, а дао следует самому себе. Тот, кто нарушает законы дао, погибнет раньше времени». Дайте определение дао. Расскажите, какую роль в культуре Китая сыграл даосизм.
6. В чем сущность конфуцианства? Как повлияло это учение на искусство? Прокомментируйте слова Конфуция: «Благородный муж заботится о семи вещах: когда смотришь — видеть; когда слушаешь — слышать; чтобы в лице была приветливость, а в облике — почтительность; сомневаешься — спрашивай; в гневе думай о последствиях; когда что берешь, помни о долге».
7. Расскажите о «Книге песен». Какие сюжеты этой древней поэзии вам запомнились?
8. Какие памятники искусства Древнего Китая сохранились?
9. Как воплотился культ природной красоты в живописи Китая? Какие жанры китайской живописи вам известны?
10. Когда возвели Великую китайскую стену? Каков ее современный вид?

11. Какую роль сыграл буддизм в становлении и развитии китайской художественной культуры Средних веков? Расскажите об искусстве раннего Средневековья: скальных монастырях, пагодах, скульптурах.
12. В средневековом Китае почитались «четыре драгоценности кабинета ученого»: бумага, шелк, кисть и тушь. Когда были изобретены эти предметы? Какие художественные произведения создавали с их помощью? (Домашнее задание.)
13. Когда Пекин стал столицей Китая? Расскажите о его устройстве, о том, как выглядит Запретный город?
14. Что представляет собой классический китайский музыкальный театр?
15. Вспомните картину Ли Чэна «Читающий стелу». Какую работу русского художника напоминает вам этот сюжет?
16. К какому времени следует отнести возникновение Великого шелкового пути, если шелковые ткани изготовлялись в Китае начиная со II тыс. до н. э.? Какие виды искусства тесно связаны с шелком?
17. Расскажите о китайских мотивах в русском искусстве. Какие характерные черты китайской культуры воплотились в оформлении дворцов Санкт-Петербурга, в русской поэзии «серебряного» века?
18. Китайский поэт Цюй Юань, живший на рубеже IV—III вв. до н. э., написал следующие строки:

Я свой взор обращаю
На восток и на запад.
Ну когда же смогу я
Снова в дом мой вернуться!

Перевод Л. Эйдлины

Расскажите о судьбе и творчестве этого поэта. Подготовьте сообщение о китайской поэзии на основе сочинений Тао Юань-Мина, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и (самостоятельная работа).

Тема 4

Художественная культура Японии: постижение гармонии с природой



Все излишнее — безобразно.

Японская поговорка

Что наш язык земной пред дивною природой!
С какой небрежностью и легкою свободой
Она рассыпала повсюду красоту
И разное с единством согласила;
Но где, какая кисть ее изобразила?
Едва-едва одну ее черту
С усилием поймать удастся вдохновенью.

В.А. Жуковский

История распорядилась так, что, несмотря на любознательность наших соотечественников (мореплавателей, путешественников, ученых, дипломатов, журналистов), о культурных традициях Японии в России знали понаслышке. Лишь в конце XIX в. в русском искусстве появляются мотивы, отражающие самые общие представления о Великой Стране Восходящего Солнца (так именовалась Япония в старинных японских хрониках). Во второй половине XX в. публикации о жизни островного соседа в российской прессе стали настоящей сенсацией. Однако и сегодня, зная о каратэ, икебанае, чайной церемонии и «японском экономическом чуде», мы очень плохо представляем традиционные эстетические ценности японского народа, корни которых уходят в глубокую древность. Понять их лучше всего можно, изучая художественное наследие страны, постигая тем самым вклад японского народа в мировую художественную культуру.

Оригинальность японской художественной традиции складывалась веками под воздействием многих факторов — политических, социальных, религиозных. Но все же самый важный — фактор географический. Расположение густонаселенной страны на островах (их более 600) в опасной сейсмической зоне диктовало народу Японии особые правила жизни, отличные от условий существования на азиатском материке. Японцы рано осознали свою неповторимость и одновременно определенную изолированность от тех культурных процессов, что протекали в соседних государствах. Поэтому в художественной культуре Японии можно обнаружить две тенденции: во-первых, стремление сохранить свою самобытность, внутреннюю национальную сущность; во-вторых, взять лучшее из материковых цивилизаций.

Мироощущение японского художника, зодчего, поэта всегда было глубоко своеобразным. Оно отражало духовные установки японского народа, привыкшего ценить каждую пядь земли своего жизненного пространства, воспринимать любой камень, дерево или цветок как дар, ниспосланный свыше. Чувство глубокой привязанности к месту рождения, следование древним народным ритуалам, почитание старших по возрасту или служебному положению — традиционные ценно-

сти японской культуры. Совершенную красоту японцы нашли не на небе, а на земле, в гармонии бесконечно разнообразных явлений природы — от грандиозных, космических до элементарных, на первый взгляд малозначительных. Японцы научились создавать «эффект присутствия» окружающих их пейзажей в своих домах. Они привыкли ценить в повседневной жизни миг покоя, то внутреннее состояние, что рождается при уединении человека на лоне природы. Поэтому искусство Японии лишено внешней громоздкости, глубоко символично, наполнено созерцательностью и внутренней многоплановостью. Для японского мастера важна логика деталей, лаконизм, многозначность смыслов. Все это сложилось в глубокой древности и сохранялось из поколения в поколение без каких-либо кардинальных изменений.

Истоки японской художественной культуры уходят в IV тыс. до н. э., о чем говорят найденные при раскопках предметы быта, украшенные сложным лепным узором. Столь же древни традиционные религиозные верования. Ко II тыс. до н. э. в Японии сложилась *мифология*, основанная на языческом обожествлении сил природы. Японцы почитали богов солнца, луны, водной стихии. Эта религия получила название «**синтоизм**» (от «синто» — путь богов). Вместе с ней развивалась обрядовая сторона жизни японского народа, упорядочивалась система земледельческих праздников, подчиненная процессу возделывания риса. От древнего периода истории культуры сохранились глиняные скульптурные работы, так называемые «ханива» («глиняный круг»), изображавшие дома, утварь, людей и животных. Их открыли при раскопках гробниц-курганов, возведенных в первые века новой эры.

Основные достижения традиционной японской художественной культуры связаны с эпохой Средневековья, которая затянулась на долгие столетия. На этом историческом пути можно выделить несколько этапов: *раннее Средневековье* (VI — конец XII в.), *развитой феодализм* (конец XII—XVI в.) и *позднее Средневековье* (XVII — 60-е гг. XIX в.).

Начало искусству раннего Средневековья было положено при вхождении Японии в ареал китайско-корейских культурных связей. Процесс заимствования материковых традиций начался еще в IV—V вв. н. э.: официальные японские документы этого времени написаны иероглифами. Точкой отсчета новой культуры можно считать середину VI в., когда Япония из территории, населенной мелкими племенами,

превратилась в единое государство. Основой единения стал **буддизм**, распространившийся через Корею из Китая. Впрочем, буддийское вероучение, как и любые другие иноземные влияния, японцы осваивали сквозь призму собственных воззрений. Сплав синтоизма и буддизма, а вернее, его разновидностей, стал основой духовной жизни японского народа, сохранившейся до наших дней. Свидетельством своеобразия религиозного мышления японцев в эпоху раннего Средневековья является летопись «Кодзики» («Записи древних деяний»), где собраны космогонические и героические мифы, исторические сказания. Летопись, составленная Ясумаро Оно в 712 г. по приказу царей Ямато, выполнена китайскими иероглифами.

Утверждение буддизма на японских землях сопровождалось **храмовым строительством**. В отличие от китайских или индийских мастеров японские зодчие не стремились к грандиозности. Рачительно и экономно относясь к пространству, они возводили строения более миниатюрные и соразмерные с человеком. В числе сохранившихся памятников раннего Средневековья (VII в.) — монастырь Хорюдзи близ Хэйдзё — первой постоянной столицы Японии (ныне Нара). Изогнутые края черепичной крыши, каменная платформа, красные лаковые колонны монастырских строений говорят о сильном влиянии китайского зодчества. В главном зале храма — Кондо помещалась скульптурная группа, созданная мастером Тори в 623 г.: Будда на лotosовом троне и бодхисатвы, олицетворяющие милосердие. Образы, полные отрешенной значительности, располагают к длительному созерцанию.

Национальное начало властно вторгнется в художественное творчество чуть позднее, в связи с утверждением идеалов централизованной японской государственности и рождением самобытных эстетических течений. Этот этап тесно связан с культурой столицы Хэйанкё (ныне Киото), где зародились новые художественные традиции.

Зримым свидетельством стилевого обновления японского искусства является зодчество, в котором постепенно сложился новый тип храма, напоминающий дворцовые постройки. В 1054 г. близ столицы в монастыре Бёдоин был возведен храм Феникса (мифологической птицы, способной возрождаться из пепла). Основное здание невелико по размерам, его дополняют крытые галереи с характерными японскими «летающими» крышами, загнутыми вверх. Главная святыня храма — будда Амида, поклонение которому было сутью учения одной из буддийских сект Дзёдо («чистая земля»). Будда Амида сидит на золоченом



Храм Феникса. Монастырь Бёдоин



Будда Амида

троне, выполненном в форме лотоса. Его образ полон гордого величия и отрешенности. Внутреннее убранство храма составляют резьба и росписи, рассказывающие о сошествии будды Амида на землю.

В эпоху Хэйан духовная жизнь Японии становится более разнообразной. *Моно-но-аварэ*, т. е. «печальное очарование вещей» — так называлось модное эстетическое течение X–XI вв., оказавшее сильнейшее воздействие на японское светское искусство. Размышления о недолговечности всего сущего (жизнь коротка, а посему печальна!) наполнили художественное творчество изысканно-грустными и эмоционально-насыщенными образами. Расцветает лирическая поэзия в традиционном японском жанре — *тáнка* («короткая песня» — нерифмованное пятистишие, состоящее из 31 слога по формуле: 5 + 7 + 5 + 7 + 7). В танка более всего ценилось лаконичное изящество и умение передать душевное состояние человека:

Туман весенний, для чего ты скрыл
Те вишни, что окончили цветенье
На склонах гор?
Не блеск нам только мил —
И увяданья миг достоин восхищенья.

Так писал поэт X в. Ки-но Цураюки. Даже в переводе, который не может передать в полной мере форму танка, это пятистишие сохраняет обаяние и тонкость стиля.

В XI–XII вв. складывается японская национальная школа *изобразительного искусства*, позднее получившая название *ямато-э* (дословно «японская живопись»). Мастера этой школы расписывали веера, ширмы (рамы из дерева, обтянутые бумагой), создавали иллюстрации к произведениям японской литературы. В соответствии с духом времени в работах преобладали созерцательные, чуть отрешенные настроения, спокойный ритм линий, изысканные цветовые сочетания. Как и в Китае, распространенным видом живописи была картина на свитке — горизонтальном (который рассматривался на низком столике и нередко достигал нескольких метров в длину) и вертикальном (вывешивался на стену). На одном из старинных свитков запечатлены герои знаменитой повести о принце Гэндзи («Гэндзи моногатари»). Творец этой живописи художник начала XII в. Фудзивара Такаёси не стремился к точной иллюстрации литературного произведения. В его работе запечатлелось глубоко элегическое чувство, навеянное лирическими страницами повести.

Во второй половине XII в. Япония вступила в этап развитого феодализма. Общественная ситуация в стране резко изменилась. Власть перешла в руки крупного военачальника Минамото Ёритомо, провозгласившего себя сёгуном — правителем страны от имени императора, за которым сохранялся лишь титул и сан верховного жреца синтоизма. Милитаризация государственной власти способствовала формированию нового сословия самураев (буси) — привилегированных феодалов, жизнь которых была подчинена особому кодексу поведения — Бусидо («путь воина»). Презрение к иным сословиям, чувство избранности, беззаветная преданность хозяину, воинская доблесть, способность при попрании чести совершить харакири (ритуальное самоубийство) — все это воспитывало мировоззрение самурая, его представления о жизни и общие культурные ориентиры. Утонченная живопись и поэзия «печального очарования вещей» уходят в прошлое.

Художественные ценности нового времени отражают *литературные эпохи – гунки* (их сохранилось пять), в которых исторические и мифологические сюжеты наполнены героикой военных побед.

Зримый образ эпохи – портрет Минамото Ёритомо, выполненный художником **Фудзивара Таканобу** (1142–1205). В нем впервые в японской живописи представлено реальное историческое лицо – сёгун, облаченный в парадные одежды, с мечом за поясом. Правитель, изображенный сидя, величав, спокоен, полон надменности. Таков идеал власти феодальной эпохи.

В конце XIV – начале XV в. в японской художественной культуре открывается «второе дыхание». Творческая инициатива японских мастеров в разных видах искусства выходит за рамки устоявшихся жанров. Рождается *профессиональный театр ноо*, объединивший драматическое действие с музыкой и танцем. Создатели театра – актеры и драматурги **Киёцугу Канъами** (1333–1384) и его сын **Мотикиё Дзэами** (1363–1443). Мономанэ (подражание действительности) и югэн (внутренний смысл) – таковы эстетические основы ноо. На практике театральные спектакли представляли собой довольно растянутые, со сложной, возвышенной символикой пьесы, в которых отсутствовал какой-либо конфликт. Актерами, как и в китайском театре, могли быть только мужчины, а главные персонажи носили маски. Содержание пьес восходило к классической японской литературе и буддийским сказаниям. Спектакли ставились на открытой с трех сторон площадке без занавеса и декораций. Игра актеров сопровождалась музыкой (оркестр из флейт и барабанов) и пением мужского хора, который мог активно вторгаться в действие. Как правило, представление было долгим: пять пьес разного характера следовали друг за другом. Между ними исполнялись грубоватые комедии из народной жизни, что оттеняло стилистику ноо – рафинированного, изысканного действия для аристократической и военной элиты. Его каноническая форма бережно сохраняется и в наши дни.

Характерное для японцев почитание созданной самой природой красоты, стремление к ее неспешному созерцанию, идущее от религиозных верований, способствовало расцвету необычных форм художественного творчества. *Икэбана*, «цветы, которые живут», – так называется особое сочетание цветов, веток, листьев. С VI в. белыми хризантемами и зеленью деревьев было принято украшать алтарь буддийских храмов. К XV в. икэбана преобразилась в сложное самостоятельное ис-



Фудзивара Таканобу.
Портрет Минамото Ёритомо



Китагава Утамаро. Из серии
«Прекраснейшие женщины»
современности

куство, мастерству которого следовало учиться много лет.

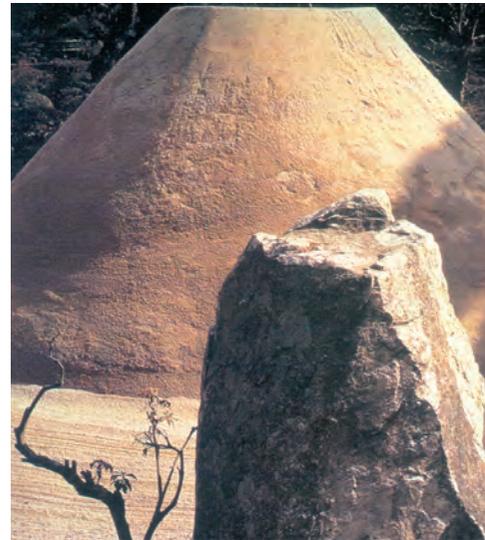
В изысканные аранжировки японцы вкладывали глубокий философский смысл — сохранение и познание гармонии природы, рождение мига созерцательного состояния, дарующего человеку возможность понять самого себя. В икэбане важны детали: соотношение растений, их размеры, сочетание красок, форма сосуда. Каждый элемент воплощает «говорящую» национальную символику, понять которую можно, только овладев ее «кодом». Настроения радости и печали, поздравление с праздником и благодарность за помощь — все это можно выразить с помощью икэбаны, составленной рукой мастера.

Явлением художественной культуры, философии, религиозного знания в Японии стал *сад*. На сравнительно маленьком участке земли японцы создавали композиции из деревьев, мхов, камней, песка, имеющие многозначный духовный подтекст. Одни сады повествуют о красоте мира, другие напоминают о тайнах жизни и смерти, настраивают на размышление о вечных проблемах бытия. Во второй половине XV в. возник знаменитый «сухой сад» — сад камней в монастыре Рёандзи. На площадке, засыпанной белым гравием, расположены группы камней: пять, два, три — всего пятнадцать. Но с любой точки сада видны только четырнадцать из них. Это — напоминание о том, что таинства природы человек никогда не постигнет до конца...

Знаменитую японскую *чайную церемонию* — совместное чаепитие *тя-но-ю* также можно отнести к явлениям художественной культуры. Смысл этого средневекового ритуала заключался в том, чтобы получить духовное



Сад камней Рёандзи

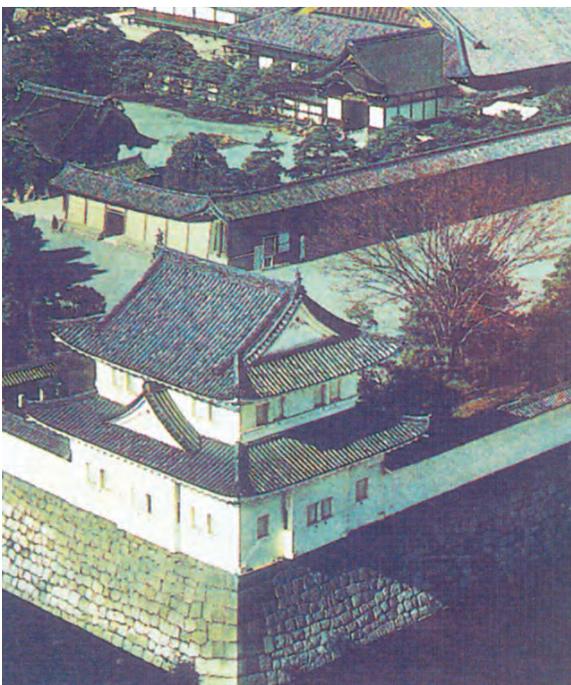


Сад Луны

наслаждение от самого простого бытового события. Ее организатором выступал «мастер чая», который приглашал в специальный дом не более пяти гостей. Он подготавливал все необходимые предметы и заваривал чай. Гости пили напиток, передавая чашу друг другу, вели неспешные, тихие разговоры, подолгу молчали, погружаясь в созерцание незаметной в суетной жизни красоты окружающих предметов и явлений.

В эпоху позднего Средневековья Япония расширяет свои международные контакты. На островах появляются монахи-иезуиты, проповедующие христианство, португальские купцы, привезшие в Страну Восходящего Солнца предметы европейской цивилизации – огнестрельное оружие, часы, глобус, географические карты. Прибывшие с материка зодчие способствовали обновлению строительных технологий. В начале XVII в. в столице Киото и ее пригородах возводятся *дворцовые комплексы*, отличающиеся роскошью убранства и удачной вписанностью в ландшафт. Наиболее знаменитыми являются загородный императорский дворец Кацура, замок сёгуна Нидзё, замок Химэдзи (прозванный «Замком белой цапли»).

Бурный рост городов сыграл решающую роль в постепенной демократизации искусства. Процветают формы художественного творчест-



Замок Нидзё



Замок Химэдзи

ва, предназначенные не столько для аристократии, сколько для обыкновенных горожан. Гравюры по дереву (ксилография), живопись на темы повседневной жизни (униё-э), расписные керамические изделия, фарфор, яркие кимоно — все это украшало жизнь простых людей и пользовалось у них большим спросом.

Ветер перемен коснулся и сценического искусства. Большой любовью японцев пользовались *театр кукол (дзёрури)* и *театр кабуки*, который сложился в XVII в. Родоначальницей кабуки считается женщина — актриса и режиссер О-Куни, труппа которой заявила о себе в 1603 г. Однако уже в 1652 г. последовал запрет на участие женщин в театральных спектаклях, поэтому и по сей день в кабуки все роли исполняют мужчины.

Искусство кабуки отличается большой условностью. Пантомима, канонические позы актеров (миэ), правила движения на сцене, парики и грим имеют многозначную символику. Овладеть этим мастерст-



*Тёсюсай Сяраку.
Актеры театра кабуки*



Тядзин. Мастер чая

вом было не просто, поэтому сложилась традиция актерских династий с наследованием амплуа. В отличие от ноо спектакли кабуки были более зрелищными и приближенными к естественной жизни. Герои пьес не носили масок. В репертуаре преобладали исторические драмы и бытовые пьесы из жизни горожан.

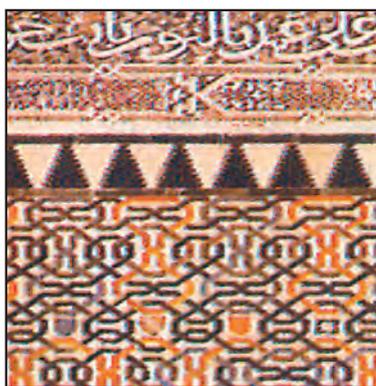
Национальные художественные традиции Японии, сформировавшиеся в Средние века, оказались очень устойчивыми. Сегодня гость, посетивший эту страну, может получить удовольствие от ритуала чаепития, увидеть старинные храмы, замки, окруженные изысканными садами, побывать в театре ноо и кабуки, насладиться видом традиционного японского дома, икэбаной, красками кимоно. Островное государство сумело вписаться в современный мир, не потеряв своей самобытной культуры, создававшейся в течение долгого периода Средневековья.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите о политической и общественной жизни Японии с древнейших времен до XIX в. Какие этапы в развитии японской художественной культуры можно выделить?
2. На каком языке созданы памятники письменности Японии? Расскажите о поэзии танка.
3. Что такое синтоизм? Какую роль играл буддизм в развитии японской художественной культуры Средневековья?
4. Как влияло мироощущение японцев на формирование художественных традиций? В чем видели японские мастера идеал красоты?
5. Как воплотилась эстетика «печального очарования вещей» в поэзии и живописи? Как создавалась «ямато-э»?
6. Сравните традиционный театр ноо с театром кабуки. Когда возникло это искусство? О чем говорит символика театра?
7. Что такое икэбана? Можно ли считать икэбаной простое сочетание цветов и веток, лишенное подтекста?
8. Расскажите о японской чайной церемонии (домашнее задание).
9. Как устроен традиционный японский дом? Как в нем передана связь повседневной жизни японцев с миром природы (домашнее задание)?
10. Каковы особенности японской художественной культуры позднего Средневековья? Расскажите о замках Японии.
11. Какова символика японского сада. Что вам известно о пейзажном саде и плоском саде; значении в нем камней, мхов, воды?

Тема 5

Художественная культура мусульманского Востока: логика абстрактной красоты



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

Творцу молитесь; он могучий,
Он правит ветром, в знойный день
На небо насылает тучи;
Дает земле древесну сень.
Он милосерд; Он Магомету
Открыл сияющий Коран,
Да притечем и мы ко свету.
И да падет с очей туман.

А.С. Пушкин

Мусульманский Восток — огромный регион, объединивший разные народы на основе самой молодой из мировых религий — ислама. На землях современных государств — Сирии и Египта, Ирана и Ирака, Турции и Афганистана, Испании и Израиля, Азербайджана и стран Средней Азии сохранились многочисленные памятники Средневековья, свидетельствующие о единой самобытной художественной традиции. Она родилась под влиянием мировосприятия сквозь призму учения об Аллахе — всемогущем и вечном. Само слово «*ислам*» означает на арабском языке «покорность», «преданность». Последователей ислама называют мусульманами (покорными Богу), отсюда произошло название «мусульмане» (предавшие себя Аллаху).

Связь религии с искусством в мусульманской культуре изначально была очень тесной, практически нерасторжимой. Строгие законы веры наложили вето на многие виды искусства и средства художественной выразительности, характерные для творчества древности или иных религиозных традиций (буддизма, христианства). Что же и по какой причине запрещено исламом в искусстве? В чем виделась мусульманским восточным мудрецам истинная красота?

Ислам зародился в арабском мире, история которого уходит в глубь веков (о чем свидетельствуют археологические находки на Аравийском полуострове). Основателем новой религии стал пророк Мухаммед (в русской транскрипции Магомет или Магомед), который родился приблизительно в 570 г. и умер в 632 г. Выходец из рода Бану-хашим арабского племени курейшитов, он с юности проявлял склонность к путешествиям, уединению, предаваясь на просторах бескрайней Аравийской пустыни глубоким раздумьям о духовном призвании человека. Жажда знаний и праведный образ жизни открыли Мухаммеду истину о существовании единого бога Аллаха, от которого пророк получил религиозные откровения. Свои первые проповеди Мухаммед произнес в Мекке. Сегодня это священный город для всех мусульман, но в те времена его жители были язычниками и не внимали страстным речам Мухаммеда. Отвергнутый и гонимый, с горсткой единомышленников пророк покинул Мекку и поселился в Медине. «Хиджра», т. е. переселение, стала поворотным пунктом

в истории ислама. С этого времени приверженцы новой веры решили отвоевать жизненное пространство с помощью оружия. Началась священная война, в результате которой Мухаммед со своим войском подчинил Мекку и основал первое мусульманское государство (630–631).

После смерти пророка началось победное шествие ислама по странам и континентам. Арабам понадобилось менее столетия, чтобы завоевать Иран, Сирию, Месопотамию, Палестину, Египет, Северную Африку, Пиренейский полуостров, Среднюю Азию, Армению, Азербайджан, часть Грузии. Их владения раскинулись от Атлантического океана до середины Африки. Арабский язык стал языком международного общения. На завоеванных территориях образовалось государство Арабский халифат, управляемое халифами.

Мухаммед стал почитаться мусульманами как последний пророк человечества, принесший людям священные слова Аллаха. Его речи, некогда произнесенные в Мекке и Медине, позднее были записаны в *Коран* (буквально «чтение»). Считается, что текст священной книги хранится на небесах. В содержании Корана выделяются суры (главы) и строки (стихи). Слово и буква Корана для мусульман являются единственным визуальным приближением к Богу. Коран учит, что Аллаха невозможно видеть или осязать; сила его воздействия заложена в священном слове. Такова одна из главных идей ислама. Поэтому Коран никогда не иллюстрировался. Отсюда же проистекает запрет на изображение видимого мира и живых существ в религиозном искусстве. Главным украшением священных текстов было само письмо — знаменитая арабская *каллиграфия*, которая являлась высоким искусством. Вязь арабского письма превратилась в одну из форм орнамента, расцвеченного геометрическими узорами и растительными мотивами.

Содержание Корана глубоко и многообразно. В его текстах нашли воплощение исторические, философские, этические проблемы. Образы Корана стали духовной основой художественной культуры мусульманского Востока, пестующей на протяжении веков уважительное отношение к слову. Благодаря арабским переводам до наших дней дошли многие памятники античной мысли. Остается добавить, что в коранических сказаниях встречаются прямые параллели с Библией: слова о волшебнике и вероучителе Моисее (Мусе), евангельская история Иисуса Христа (Исы) и др.

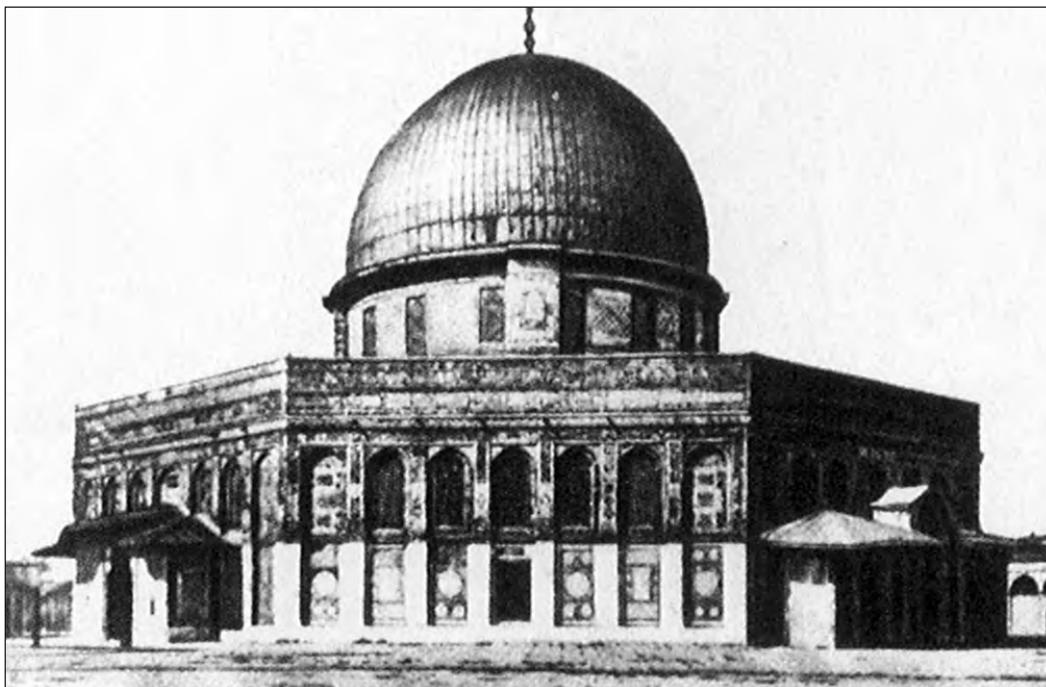
Искусство мусульманского Востока, подобно творчеству многих народов в эпоху Средневековья, было основано на *канонических установ-*

ках. Эти правила сложились достаточно быстро. Ведущим началом религиозного художественного мышления в исламской культуре стало сочетание *декоративности и ритма*. Иначе говоря, красоту произведения искусства видели в гармонии строгой, логичной геометрической формы с изощренными абстрактными декоративными украшениями. Впервые наиболее ярко и зримо исламский художественный канон воплотился в архитектуре. Его прообразом был дом Мухаммеда в Мекке. Здесь же на месте древнейшего языческого святилища Каабы, где хранился волшебный Черный камень (вероятно, упавший метеорит), возникла самая ранняя мусульманская святыня.

Высоким сакральным смыслом наполнен для мусульман образ здания для молитвы — *мечети* (от араб. «масджид» — место поклонения). Одна из самых древних мечетей возведена в Иерусалиме — городе-символе трех религий: иудаизма, христианства и ислама. Мечеть была построена в 687–691 гг. в период правления халифов из богатого рода Омейя. Огромное здание, увенчанное сияющим на жарком солнце золотым куполом, расположено в Старом городе, где некогда возвышался грандиозный храм библейского царя Соломона, разрушенный римлянами, и где произносил свои проповеди Иисус Христос. Круглая в плане, мечеть опоясана арочной галереей четкой восьмиугольной формы. Ее называют Куббат ас-Сахра («Купол скалы»), хотя в народе она издавна известна как мечеть Омара.

В начале VIII в. была сооружена Большая мечеть Омейядов в тогдашней столице халифата Дамаске (Сирия). Место, выбранное для ее строительства, говорит о многом: здесь ранее был храм античного бога Юпитера Дамасского, а затем христианская базилика, возведенная в память св. Иоанна Крестителя. Мечеть утверждала господство новой веры на этих землях, а ее форма надолго стала канонической. Колонная арабская мечеть — так принято называть эту архитектурную композицию. Ее центром является открытый квадратный или прямоугольный двор, обнесенный арочными галереями. Одна из сторон двора строго ориентирована на Мекку, и именно к ней примыкает многоколонный молитвенный зал. В стене зала — молитвенная чаша михраб, обращенная к Мекке. Чаша украшена инкрустацией, росписью, резьбой.

При несхожести декоративного оформления мечети, возведенные в разных странах, сохраняют общность архитектурного замысла. В этих сооружениях воплощено чувство покоя, равновесия с природой, единения с вечностью. Огромное значение для формирования ху-



Мечеть Куббад ас-Сахра. Иерусалим

дожественного образа мечети имело само пространство, не заполненное рукотворными предметами. Эти «божественные пустоты» символизировали присутствие духовного начала в помещении храма. Цветные изразцы, сверкающие чистыми красками на стенах мечети, придавали ей изысканную красочность.

В ансамбль исламской религиозной архитектуры входили *минареты* — башни, с которых муэдзин призывал верующих к молитве. Минарет строился рядом с мечетью или входил в ее композицию. По традиции минареты были круглыми, квадратными или многогранными в сечении. Гораздо реже встречаются башни спиралевидной формы (минарет аль-Мальвия в Самарре). Придерживаясь канонических правил, средневековые зодчие разных стран приносили в образ минарета ту «изюминку», что придавала сооружению неповторимое своеобразие. Таковы минареты, построенные в Турции: многоярусные, многогранные, очень высокие, они устремлены в небо своими острыми вершина-

ми (например, игловидный минарет мечети Сулеймание в Стамбуле, возведенный в XVI в. по проекту выдающегося турецкого зодчего Хаджи Синана).

Центрами средневековой художественной культуры мусульманского Востока были разные города. После Дамаска это Багдад, Каир, затем Кордова, Бухара, Самарканд... Здесь строили не только мечети и минареты, но и дворцы, укрепленные цитаделями, медресе (мусульманские учебные заведения), крытые рынки, караван-сарай, библиотеки. Здесь же получила развитие важнейшая область художественного творчества арабского мира – *декоративно-прикладное искусство*, расцвела техника *орнамента*. Орнамент с его абстрактными формами, яркими красками, разнообразием ритмического «звучания» стал своеобразным символом «восточной красоты» в искусстве. Узорчатой вязью украшали внутренние и наружные стены зданий, покрывали предметы быта, ткани, ковры, дорогие ювелирные украшения. Сложное плетение линий и красок, которое воссоздавал художник на плоскости, называется *арабеской*. В ней соединялись растительные узоры, навеянные разнообразными формами цветов, листьев, трав, с геометрическими фигурами (многоугольники, многолучевые звезды) и буквенными мотивами. Подобные волшебным цветам арабески придают особую утонченность и праздничность произведениям искусства, напоминают о неземной красоте исламского вероучения. Многие украшения дополнены изречениями из Корана, выполненными каллиграфической вязью.

Богатство, красочность, яркость художественной культуры арабского Востока можно представить, мысленно перенесясь в легендарный *Багдад* – столицу халифата с середины VIII в.

Багдад, основанный в 762 г., был резиденцией династии Аббасидов. Первые сто лет их правления стали кульминацией в развитии средневековой арабской цивилизации, «золотым веком» культуры. Стремительное восхождение арабов к мировому господству, укрепление ислама и общее экономическое процветание способствовали развитию науки, ремесел, философии, искусства. Багдад славился фантастической роскошью убранства дворца халифа и домов богатых людей. Вазы из золота и серебра, оружие, украшенное драгоценными камнями, блюда и кувшины, покрытые ярким орнаментом, драгоценные ткани – от тончайшего муслина до тяжелой, расшитой золотыми и серебряными нитями парчи, – все это украшало жизнь правителей могучей импе-

рии. При этом халифы заботились о развитии образования. Они тратили огромные средства на строительство медресе и библиотек. В середине IX в. было открыто учреждение, предназначенное для работы ученых, занимавшихся переводами на арабский язык классических сочинений мировой литературы, — «Дом мудрости». По количеству публичных библиотек, доступных грамотным людям, Багдад превзошел императорский Рим.

Процветающий двор багдадского халифа привлекал не только ученых. Сюда стекались поэты, зодчие, музыканты. *Музыка* по исламской традиции рассматривалась как одна из форм научного познания. Арабские теоретики музыки внесли большой вклад в становление музыковедения. Среди них выдающийся ученый аль-Фараби, создатель «Большого трактата о музыке», в котором разработаны проблемы акустики, инструментоведения, эстетики и философии музыкального искусства.

В светской жизни Арабского халифата культивировался утонченный стиль музыкального исполнительства. Арабы высоко ценили музыкальную импровизацию (как вокальную, так и инструментальную). Требования к вокальной технике были очень высокими. В старинном трактате говорится, что арабский певец должен при пении сочетать остроту с нежностью, звучность — с полнотой, владеть мрачным голосом без вибрации и высоким — с мощной звучностью, уметь извлекать звуки легко и гибко, подобно соловью. Не меньшего мастерства требовало инструментальное исполнительство. *Музыкальные инструменты* арабов были очень разнообразны. Это и всевозможные ударные (барабаны, бубны, литавры), и уд — предшественник европейской лютни, и смычковый ребаб. Характерное для других культур сочетание инструментальной музыки, пения и танца у арабов не встречается.

Профессиональная арабская музыка, как вокальная, так и инструментальная, создавалась на основе канонических правил **макама** (макома, мугама), определяющего ладовые и ритмические особенности композиций. Культура макамата, родившаяся в исламском мире в глубокой древности, породила разнообразные национальные ответвления. Музыку, созданную в традициях макама, нередко называют «симфонией исламских народов».

Самобытные страницы в историю средневековой мусульманской культуры вписали народы Туниса, Алжира, Марокко, Южной Испании. Искусство, созданное мастерами этих стран, получило название

мавританского. С античности маврами (от греч. «темный») считали северо-африканские народы, родственные арабам. Следствием экспансии этих народов в Южную Испанию явилось образование халифата с центром в Кордове (X в.). Исламская Кордовская держава стала одним из самых сильных и процветающих средневековых государств Европы с развитой культурой и образованным населением. Город Кордова отличался красотой и цивилизованностью. Через реку Гвадалквивир были перекинуты мосты, соединявшие разные части города. Богатством и разнообразием архитектурного облика отличались дома знати. Дворец халифа утопал в зелени садов и диковинных цветов; о красоте внутренних покоев дома властителя слагали легенды.

В 785 г. в Кордове была заложена соборная мечеть поразительной красоты. Ее строительство продолжалось до X в. По форме мечеть соответствует колонному классическому стилю. Она была окружена стеной из крупных золотисто-медовых каменных блоков. Основное пространство мечети было отдано уникальному молитвенному залу: около 850 колонн, протянувшихся в 19 рядов с севера на юг и в 36 рядов с востока на запад, заполнили его пространство изнутри. Колонны, привезенные из Африки, Франции, самой Испании, выполнены из розового и голубого мрамора, яшмы, гранита, порфира. Центральный купол мечети украшен огромным «цветком» — восьмиугольной звездой, образованной на пересечении двух квадратов. Колонада освещалась сотнями висящих серебряных лампад, создавая настроение отрешенности от повседневной суеты и умиротворенности.

В конце X в. испанцы стали теснить арабов к югу. Последним оплотом исламской культуры на испанской земле стал Гранадский эмират. «Я — сад, который украсила красота, ты познаешь мое существо, если взглядишься в мою красоту» — эти строки придворного поэта Ибн Зумрука сохранились на изразцовой панели зала Двух сестер из дворца, входящего в знаменитый архитектурный ансамбль Альгамбры. Поражающая изысканностью внешнего облика и художественным совершенством внутренних интерьеров резиденция эмира напоминает декорации к волшебным восточным сказкам. Ее основные постройки (XIV в.) сгруппированы вокруг открытых дворов — Миртового и Львиного. Над строениями господствует могучая старинная башня Комарес, где находился трон халифа.

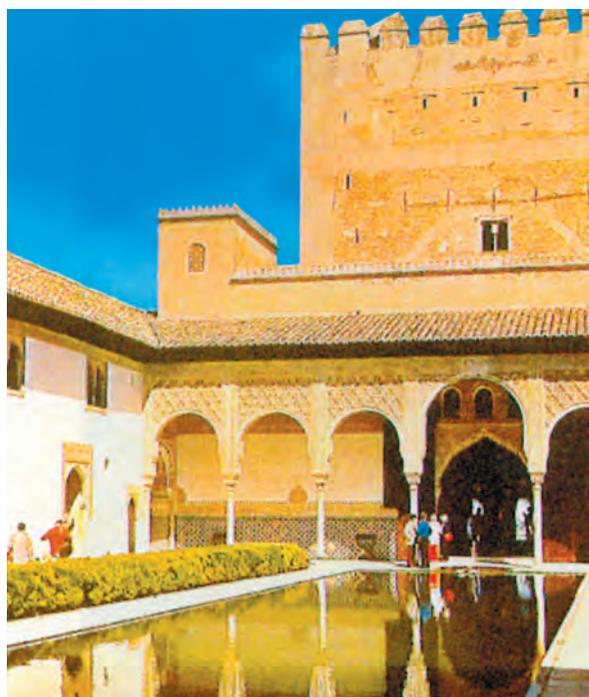
Планировка Альгамбры подобна свободной музыкальной импровизации, при которой форма не имеет заранее предусмотренной компо-

зиции и рождается в процессе вдохновенной творческой работы. Представим: в зеркальной поверхности водоема отражается башня Комарес, которую принято называть дворцом. Двор обсажен миртовыми деревьями. Его обрамляют невысокие колонны с нишами, создающие поэтическое сочетание монументальной громоздкости (башня) и прозрачности, легкости (облик миртового двора). К дворцу Комарес примыкает дворец Львов (здесь протекала жизнь монарха). Название дворцу и прилегающему двору дали 12 каменных львов, окруживших фонтан, что расположен в центре комплекса. Каменные изваяния зверей говорят о светском характере жилища монарха, а также о влиянии европейского искусства на строгие канонические установки исламской культуры.

Альгамбра удивительно точно вписана в окружающую природу, гармонируя с вечнозеленой растительностью, душистыми цветами, упоительным воздухом гор. Поступающая по специально проложенным в



*Ниша с орнаментом.
Альгамбра*



Миртовый двор дворца Комарес

мраморных плитах желобкам родниковая вода наполняла журчанием внутренние помещения дворца, привлекая бесчисленное множество птиц. Дворцовые покои были украшены произведениями декоративно-прикладного искусства. Ассоциации с природным окружением рождали спускающиеся со сводов сталактиты, похожие на гигантские соты пчел — очень точная имитация известковой накипи, что образуется в горных пещерах под воздействием воды. Прекрасные мозаики, украшавшие помещения дворца, некогда соседствовали с бесценными альгамбрскими вазами — массивными сосудами яйцевидной формы, сильно суженными книзу, с плоскими ручками. Их поверхность покрыта изящным орнаментом. Одна из таких ваз под названием Фортуни ныне хранится в Эрмитаже.

Большой вклад в развитие исламской средневековой художественной культуры внесли народы иранской группы, у которых в VII—VIII вв. сложился единый литературный язык — фарси. Искусство Ирана, Азербайджана, Афганистана, Средней Азии тесно связано общностью традиций, отражением которой является возвышенная и подобно орнаментам цветистая *иранская (персидская) классическая поэзия*. Ее родоначальником считается **Рудаки** (Абу Абдаллах Джафар — ок. 860—941 г.). Статный, крепкий старец с длинной густой бородой, высоким лбом, узким, резко очерченным лицом, таким предстал Рудаки в портрете, по останкам воссозданном скульптором-историком М.М. Герасимовым. Свыше 40 лет Рудаки прослужил при дворе правителя Бухары и сочинил, по преданию, около миллиона стихов. Рудаки был певцом-импровизатором; он пел свои стихотворные строки, аккомпанируя себе на струнном инструменте. Как человек, вышедший из простой крестьянской семьи, Рудаки знал цену нелегкому труду бедняка. Его стихи полны горьких размышлений о несправедливости жизни:

У этих — мясо на столе, из миндаля пирог отменный,
А эти — впроголодь живут, добыть им трудно
хлеб ячменный.

Вряд ли приближенным эмира нравился свободолюбивый поэт. К концу жизни Рудаки был обвинен в сочувствии к врагам властей, выслан из Бухары и умер в нищете. По преданию, при изгнании он был ослеплен.

Другое предание сообщает о знаменитом поэте **Фирдоуси Абуль-касиме** (ок. 940–1020 или 1030), сочинившем поэму «Шахнаме» в расчете получить у эмира вознаграждение, чтобы на эти деньги построить плотину на реке, заливавшей посеvy его земляков. Фирдоуси был воспитан на гуманистических идеалах и верил в силу просветительского слова. В своей великой поэме он хотел вскрыть корни зла, ведущего страну к упадку. В сочинении три части: мифологическая, богатырская (повествующая о подвигах богатыря Рустама) и историческая, посвященная 28 правителям из царской династии Сасанидов. Фирдоуси повторил судьбу Рудаки: конец жизни он провел в изгнании в страшной нужде.

Всесторонне одаренным человеком был **Омар Хайям** (ок. 1048 — после 1122). Он прославился как крупный ученый, астроном, создатель точного календаря, математик. Однако в истории культуры его ценят прежде всего как самобытного поэта, сочинения которого проникнуты духом вольнодумства. Хайям протестовал против ханжества, лицемерия, доктринерства и напыщенной религиозности. Идеал поэта — справедливость, свобода, радость жизни, честность. Единственной формой стихов у Хайяма были рубаи (четверостишия, традиционные для поэзии иранских народов). Подобная форма требовала ясного изложения, лаконизма и афористичности. Всем этим в полной мере владел Хайям:

В детстве ходим за истиной к учителям.
После — ходят за истиной к нашим дверям,
Где же истина? Мы появились из капли.
Станем прахом. Вот смысл этой сказки,

Хайям

По-разному отразили свои чувства и переживания в лирической поэзии два классика иранской литературы Саади и Хафиз.

Саади (между 1203 и 1210–1292) прожил долгую и сложную жизнь. Выходец из города Шираза, он вынужден был покинуть родные места, когда туда пришли орды Чингисхана. Его творчество насыщено философскими раздумьями. Наибольшую известность приобрел сборник притчей в прозе и стихах под названием «Гулистан» («Цветущий сад»). В них поэт обличал ханжество, лицемерие, проповедовал то, что сегодня называют вечными ценностями:

О ты, кто исполнен знания, о ты, чья сильна рука, —
Грешись, когда угнетаешь бессильного бедняка.
Страшись! Пожалей упавших — иль помни: коль в черный час
Ты в яму падешь, то люди не кинут тебе мостка.
Ты попусту не надейся, на благо не уповай,
Коль злое посеял семя — благого не жди ростка.

Бессмертную славу земляку Саади поэту **Хафизу Шамседдину** (ок. 1325–1389 или 1390) принесли газели — небольшие стихотворения о любви:

На сердце роза, на губах душистый сок,
Владыка мира, в эту ночь ты раб у наших ног.
Гасите свечи! Ночь и так светла, как знойный день,
Здесь в полнолунии своем тот лик, что тьму отвлек...

О любви классическая персидская поэзия повествует ярко, трепетно. Есть в этом безбрежном море нежности и страсти своя вершина: «Лейли и Меджнун» — поэма о «восточных Ромео и Джульетте», со-творенная **Низами Гянджеви** (Абу Мухаммед Ильяс ибн Юсуф), жившим на рубеже XII–XIII вв. Поэма повествует о любви юноши-поэта Кейси, всю жизнь воспевавшего красоту своей Лейли и прозванного за это Меджнуном (одержимым).

Финал истории о Лейли и Меджнуне трагичен: Лейли, выданная за муж за шейха соседнего племени, зачахла от горя, Меджнун, разум которого помутился, умер на ее могиле.

В конце XIV в. Иран вошел в состав державы Тимура, центром которой стала Средняя Азия. Грозный правитель основал свою столицу в Самарканде. Здесь в XIV–XV вв. художественная культура исламской традиции вновь пережила период расцвета. Тимур пожелал видеть свою столицу самым красивым городом мира. Грандиозные памятники *зодчества*, возведенные в Самарканде, принадлежат к шедеврам средневекового искусства. Правда, далеко не все они сохранились до наших дней.

Развалины гигантской соборной мечети в Самарканде... Некогда тут могли молиться десятки тысяч людей. В народе мечеть называли Биби-ханым. Рядом с ней находились минареты, крытые галереи, входные порталы, внутренний двор, купольные здания. Сама мечеть

завершалась огромной аркой, поддерживаемой восьмигранными минаретами. Арка была увенчана бирюзовым сияющим куполом.

На северной окраине Самарканда находится комплекс усыпальниц духовенства и знати Шах-и-Зинда. Мавзолеи комплекса расположились на крутом спуске холма. Это сравнительно небольшие сооружения под куполами, покрытые переливающимися изразцами.

Великий властитель Самарканда Тимур покоится в монументальной усыпальнице Гур-Эмир (построена в начале XV в.). Его надгробие из темно-зеленого лазурита отличается строгой неброской красотой. Сам мавзолей также довольно прост, в его образе господствуют геометрические формы: на восьмигранном основании покоится цилиндрический барабан и ребристый купол синеголубого цвета. Внутренние же покои отделаны очень богато. Резьба по мрамору и дереву, орнаментальные росписи свидетельствуют о мастерстве и вкусе средневековых зодчих.

В мусульманских странах Среднего Востока широко и многообразно развивалось *прикладное искусство*. У каждого народа были излюбленные темы творчества, профессиональные школы. Иранские мастера преуспели во многих художественных ремеслах. Изделия из стекла, металла, дерева, ткани, глины, оружие высоко ценились на мировом рынке — в Европе, в России. Парчу, атлас, бархат принято было дарить высокопоставленным гостям и послам иноземных государств. Но более всего славились иранские ковры. Персидский ковер, яркий, с изощренными узорами и рисунками, стал своего



Миниатюра к поэме «Семь красавиц» Низами



Расписное блюдо. Конец XII в.

рода символом восточной культуры. Главные мотивы ковровых росписей были почерпнуты из окружающей жизни. Неслучайно принято различать разные виды ковров в соответствии с их тематикой: садовые, охотничьи, звериные, вазовые.

Картина художественной культуры мусульманского Востока была бы неполной без *книжной миниатюры*. Эта сфера творчества достигла в эпоху Средневековья высокого уровня развития. Книжная миниатюра была созвучна восточной поэзии, возвышенной, философски-насыщенной, цветистой. В ней соединилось мастерство каллиграфа-переписчика и профессионального живописца, тонко чувствующего поэтическое слово.

Искусство книжной миниатюры было светским, поэтому здесь не действовали запреты на изображение окружающего мира и людей. Живописцы, работавшие в этом жанре, воплощали сюжеты из классической литературы, но не только. Миниатюру нельзя рассматривать как подобие книжной иллюстрации. Это самостоятельный вид искусства, в котором неразрывно связаны реальные события, вымысел и символика, декоративные образы и собственно иллюстративные сюжеты.

Памятники художественной культуры мусульманского Востока кажутся сегодня необычайно современными, ее традиции пережили века. Исламские мечети и минареты, сохраняющие канонический облик, встречаются в разных городах России. Крупнейшие российские музеи владеют коллекциями восточных сокровищ, хранящих память о таланте средневековых мастеров. Глубина мысли и тонкость чувств не раз привлекали внимание русских писателей к персидской классической поэзии. СобираТЕЛЬНЫЙ образ «русского Востока» воплотила музыка гениальных композиторов: М.И. Глинки (Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила»), А.П. Бородина (симфоническая картина «В Средней Азии»), Н.А. Римского-Корсакова (симфоническая картина «Шехеразада»).

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. На каких языках создавались памятники письменности и литературы в странах мусульманского Востока?
2. Расскажите, когда и где зародился ислам. Как повлиял ислам на формирование художественной культуры?
3. Какие тексты содержит Коран? Почему его почитают мусульмане? Кто из русских поэтов обращался к кораническим стихам?
4. Каковы канонические установки, служащие ориентирами исламской архитектуры? Расскажите о мечетях и минаретах.
5. Почему орнамент получил в исламском искусстве столь глубокое развитие? Что он выражал?
6. Как относились в мусульманском мире к музыкальному искусству? Что такое макам?
7. Какой смысл вложил поэт «серебряного» века Н.С. Гумилев в свои стихи «Персидская миниатюра»:

Когда я кончу наконец
Игру в cache-cache со смертью хмурой,
То сделает меня Творец
Персидскою миниатюрой.

8. Охарактеризуйте памятники мавританского искусства, которые вам запомнились.
9. Составьте сообщение о поэзии Рудаки, Фирдоуси, Хаяма, Саади, Хафиза и Низами.
10. Расскажите о высокоразвитом декоративно-прикладном искусстве мусульманского Востока. Сохранилась ли эта традиция в наши дни?
11. Почему в художественной культуре мусульманского Востока ценилась книжная миниатюра?

РАЗДЕЛ II

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ: СТАНОВЛЕНИЕ ХРИСТИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ

Тема 6

Античность: колыбель европейской художественной культуры



Наша страна не погибнет вовеки по воле Зевеса
И по решению других присно-блаженных богов.
Ибо хранитель такой, как благая Афина-Паллада
Гордая грозным отцом, длани простерла над ней.

Солон

Я видел древний Рим: в развалине печальной
И храмы, и дворцы, поросшие травой,
И плиты гладкие старинной мостовой,
И колесниц следы под аркой триумфальной,
И в лунном сумраке, с гирляндюю аркад,
Полуразбитые громады Колизея...

А.Н. Майков

Античной (от лат. «антикус» — древний) назвали греко-римскую цивилизацию итальянские гуманисты эпохи Возрождения как самую раннюю из известных им. Название это сохраняется и поныне, что позволяет в художественной культуре народов мира точно определить истоки европейской культуры. Рожденная на сравнительно небольшом пространстве земли в бассейне Средиземного моря античность осталась вечной школой европейского искусства, непревзойденным образцом художественной образности, воплотившей обоженной красоту.

Эллинский мир шел своим путем в поисках ответа на вопросы о происхождении мироздания, смерти и бессмертии, добре и зле. Переломный момент от первобытного состояния к древнегреческой цивилизации ознаменовался рождением *мифологии*. В мифах греки впервые запечатлели священный характер порядка земного бытия и противопоставили ему иррациональные силы демонических стихий. В образной форме это извечное вселенское борение гармонии и хаоса передают сказания о борьбе богов с титанами, темными силами, порожденными Матерью-землей. Боги одержали победу и навечно поселились в мифологической небесной резиденции верховных греческих повелителей — на Олимпе. Божества греческого пантеона ничем не отличались от людей, их жизнь протекала в войнах, интригах, соперничестве... И только бессмертие, поддерживаемое волшебным напитком, давало им власть над деяниями человека, над его настоящим и будущим.

Религиозная мысль древних греков не выдвинула четких этических принципов, и мифы не учили морали. Нравственное начало в поступках олимпийцев было столь сомнительным, что со временем они стали вызывать насмешки. И все же культ богов-оракулов был очень силен, и нигде в мире не было столь развито искусство предсказаний судьбы, как в античном обществе. Оракулы были неизменными спутниками и простых людей, и царей. Впрочем, сама античная религия была удивительно материалистической, посясторонней. Здоровье, богатство, благополучие — вот единственное и высшее благо для человека!

Зевс — бог-громовержец, владыка Олимпа, Посейдон — властитель морей, Афина — богиня мудрости и справедливой войны. Гефест — бог огня, Аполлон — покровитель искусства, целитель и прорицатель и многие другие небожители обрели в мифологии свои биографии, а в искусстве — вполне конкретный облик. Так воплотилась извечная навивная мечта человека о победе над стихийными силами природы и смертью. Здесь скрыта важная «тайна» той радостной искренности, что наполняла античное искусство. Стирание граней между «человеческим» и «божественным» породило ощущение гордого возвышения людей над стихиями, вызвало стремление увековечить в художественных произведениях высшую красоту (идеал), более совершенную и гармоничную, нежели та, что явила природа. Этот внутренний духовный подъем Софокл определил так: «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет».

Однако победа богов-олимпийцев над силами хаоса не была окончательной. Боги не рискнули посягнуть на Мать-прародительницу, верховная власть над людьми и их судьбами осталась за ней. Тщетны попытки преодолеть неведомый рок, нельзя избежать предначертанной судьбой — это мистическое чувство пронизывает всю древнегреческую мифологию. Фатализм неотделим от художественных образов античного искусства, и первым провозвестником скорбного мироощущения был творец древнегреческого эпоса Гомер, воскликнувший:

Меж существами земными, которые дышат и ходят,
Истинно в целой Вселенной несчастнее нет человека!..

В истории античной художественной культуры выделяют несколько этапов. Это *гомеровская Греция* (XI—VIII вв. до н. э.), *архаика* (VII—VI вв. до н. э.), *классика* (V—IV вв. до н. э.), *эллинизм* (IV—I вв. до н. э.), а также республиканский Древний Рим (V—I вв. до н.э.) и *императорский Древний Рим* (I—V вв. н. э.) Была у этой культуры и своя «предыстория», и свои еще более древние корни.

В марте 1900 г. служащий английского Оксфордского музея Артур Джон Эванс начал раскопки на острове *Крит*, научные результаты которых имели исключительное значение для исследования культуры, о существовании которой имелись лишь предположения на основании всем известных древнегреческих мифов. Греки не случайно воспели остров Крит. Здесь родился Зевс. На остров, приняв образ быка, он до-

ставил похищенную красавицу Европу. С Крита взмыл в поднебесье Икар, но, приблизившись к солнцу, упал в море, так как воск, скреплявший искусно сделанные Дедалом крылья, растаял.

Сегодня установлено, что *эгейская* (или *крито-микенская*) культура (III–II тыс. до н.э.), расцветшая на островах и побережьях Эгейского моря (остров Крит, города Микены, Тиринф, легендарная Троя, воспетая Гомером), была своеобразным мостиком, связавшим древнейшие восточные с античностью.

Самый знаменитый памятник эгейской художественной культуры – Кносский дворец – комплекс построек, сгруппированных вокруг большого внутреннего двора на острове Крит. Дворец – словно иллюстрация к греческому мифу о кровожадном получеловеке-полубыке Минотавре, которого победил Тесей. «Настоящий лабиринт» – так назовет это сооружение каждый, кто его увидит. Части дворца расположены на разных уровнях, между собой они причудливо соединены лестницами и коридорами, уходящими под землю. Поражаясь замысловатости такого сооружения, невольно веришь, что выйти из этих запутанных помещений можно только с помощью спасительного клубка ниток, некогда данного Тесею влюбленной в него дочерью критского царя Миноса Ариадной.

Стены Кносского дворца покрыты яркими прихотливыми фресками. В них воссоздано разнообразие жизни – торжественные процессии, ритуальные танцы, прыгающие через быка акробаты, выслеживающая фазанов кошка, плавающие среди причудливых водорослей рыбы. В пестром, красочном мире критской живописи особенно выделяются женские образы, получившие от их первооткрывателя Эванса меткие имена – «Дамы в голубом», «Парижанка». Некоторые из фигур (например, так называемый «Царь-жрец») напоминают египетские творения. Но за внешним сходством (плоскость, декоративная условность) угадывается совершенно иной художественный стиль, наполненный ощущением радости бытия, – прообраз греческого искусства.

Критское царство погибло в конце XV в. до н. э. В это время художественная культура Микен уже достигла своего величия и расцвета. Согласно «Илиаде» Гомера Микенами некогда управлял царь Агамемнон, тот самый, что воевал с царем Приамом – властителем Трои. Честь открытия этих городов в XIX в. принадлежит немецкому археологу Генриху Шлиману.



Царь-жрец



Циклопические стены

Памятники культуры, обнаруженные в *Микенах*, отличаются от критских сооружений своей суровостью и мощью. Дворцы Микен и Тиринфа возводились на высоких холмах. Они обносились толстыми стенами, сооруженными из грубо отесанных камней. Современные ученые нарекли их «циклопическими». Гомер же называл Микены «златообильными». Следуя гомерову тексту, Шлиман открыл в микенских царских могилах сокровищницу с грудой изделий из серебра и золота, поражающих тонкой ювелирной работой. Быть может, эти богатства принадлежали самому царю Агамемнону?

Несколько веков отделяют эгейскую культуру от *эпохи Гомера*.

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи,
Старца великого тень чую смущенной душой...

Эти пушкинские строки родились не случайно. Основу «божественной эллинской речи» действительно заложили две поэмы легендарного слепого аэда (певца-сказителя) **Гомера** — «Илиада» и «Одиссея». Они были созданы приблизительно в IX–VIII вв. до н. э., записаны же

несколько столетий спустя. В основе «Илиады» рассказ о событиях, связанных с походом греческого племени ахейцев против Илиона (Трои). В «Одиссее» говорится о необычайных и фантастических приключениях Одиссея и его товарищей, возвращавшихся после победы над Троей в родную Итаку. Повествование Гомера течет медленно и обстоятельно. Но за бесстрастным на первый взгляд текстом скрывается народная мудрость, оценить которую по достоинству удалось последующим поколениям. «Воспитателем Греции» назвал Гомера философ Платон. Своеобразной «литературной программой» культуры античного мира можно считать гомеровские сочинения, художественная красота которых бессмертна.

Архаика (от греч. «архайос» – древний) – следующий чрезвычайно продуктивный этап развития древнегреческого искусства. В архаическом художественном творчестве пробудились многие наиболее ценные черты античной культуры. Развитие городов-государств с их рабовладельческой демократией привело к расцвету архитектуры, создатели которой устремились к поиску гармонии, соразмерности, упорядоченности.

«**Ордер**» (порядок, строй) – так называли римляне ту систему, что родилась в архаических архитектурных сооружениях. В узком значении слова под ордером подразумевается тип соотношения колонны (несущей части здания) и лежащего на ней перекрытия – антаблемента (несомой части). Первоначально сложились два ордера – дорический и ионический. Дорический воплощал образ силы, строгости, мужества; ионический – легкость, нарядность, женственность. Несколько позднее, в период классики, возник коринфский ордер: стройные колонны, увенчанные пышной «корзинкой»-капителью с растительным орнаментом.

Ордерная система впервые воплотилась в каменных храмах, которые обычно входили в комплекс культовых зданий – святилищ. Древнейшим из них является святилище Аполлона в Дельфах. Здесь находился оракул – место, откуда провозглашались пророчества жрецов.

Храм, возводимый на земле, строился не для людей – по верованиям древних греков в нем обитал сам бог, покровитель города. Поэтому возводили святилища либо в центре городской застройки, либо на акрополе – возвышенной верхней части города. Классический греческий храм имел прямоугольную в плане форму, края которой были обнесены колоннами в один ряд (периптер) или два ряда (диптер). Со

времен архаики в храмовом строительстве ценились строгая простота, благородство линий и гармония целого.

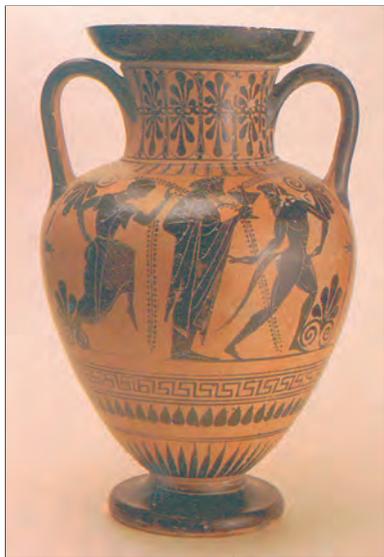
Самым главным в *изобразительном искусстве* архаики стало открытие человека — носителя природной красоты. Скульптура пережила подлинную революцию. В ней был найден новый, небывалый в иных древних культурах идеал — здоровое человеческое тело. Этот образ воплотился в статуях куросов — так называли обнаженных мускулистых юношей, изображенных стоя. Облик куросов излучает здоровье и жизненную энергию. Правда, ранние работы отличаются некоторой статичностью. Они говорят о том, что все усилия художников были направлены прежде всего на овладение анатомией человека. Два небольших штриха крайне важны для понимания нового стиля: курсы обычно изображались идущими, а их лица озарены «архаической улыбкой» — символом искренней радости, убедительным свидетельством мироощущения народа, уверенно смотрящего в будущее.

Позднее в Афинах появились коры — статуи женщин с той же загадочной улыбкой, одетых в нарядные платья.

Судить о мастерстве античных художников принято на основании *вазописи* (росписи сосудов), составляющей вполне самостоятельную страницу в истории античной культуры.

Греческие вазы были многообразны по формам и размерам, так как предназначались для самых разных вещей — вина и масла, воды и благовоний. Развитие вазописи шло от отвлеченно-декоративных рисунков (геометрический стиль орнамента) к сложным композициям, имевшим свой сюжет. В период архаики наибольшим успехом пользовалась так называемая чернофигурная вазопись: изображение черных лаковых фигур на красном фоне. Состав греческого черного лака, изобретенный мастерами Аттики в первой половине VI в., до сих пор не разгадан. Среди выдающихся творцов чернофигурной вазописи сохранилось имя Экзекия, умевшего украсить гончарное изделие двумя крупными и изысканными сюжетными сценами. Шедевром чернофигурного стиля считается знаменитая «ваза Франсуа», созданная гончаром Эрготимом и расписанная Клитием. В ее росписях насчитывается более 120 фигур, представленных в сценах из греческой мифологии и гомеровского эпоса.

В 30-х гг. VI в. до н. э. в искусстве вазописи на смену черным росписям пришли краснофигурные изображения, выполненные на черном



Чернофигурная амфора



Краснофигурная амфора

фоне. На одной из краснофигурных амфор этого времени сохранилась надпись: «Эвтимид расписал, как Эвфроний никогда бы не смог». Так «переписывались» друг с другом два самых крупных мастера, представлявших соперничавшие школы. К началу классического периода вазописцы научились изображать человеческое тело, причем анатомически точно и убедительно. Эти достижения говорят о высоком развитии античной живописи, к сожалению, не дошедшей до наших дней.

С V в. до н. э. начинается *классический этап* в развитии художественной культуры Эллады. Расцвет античной классики обычно связывают с укреплением могущества греческого общества, его демократией, процветанием полисов, особенно Афин. Все это так, однако «не хлебом единым жив человек!» В основе культурного подъема лежала глубокая, напряженная работа мысли античных философов, поставивших под сомнение мифологические народные верования, устремившихся к обоснованию духовной сущности человека и единого верховного принципа существования Вселенной. Среди блистательных представителей древнегреческой философии – **Сократ** (ок. 470–399 г. до н. э.).

«Я знаю, что ничего не знаю» – знаменитое сократовское изречение некогда возмутило спокойствие самоуверенных афинских граждан. Беседуя с молодежью, этот коренастый курносый человек с огромным лбом, указывающим на могучий интеллект, развенчивал ходячие «истины», показывал их обманчивую эфемерность. Сократовское «богословие» очень близко библейскому учению. Философ исповедовал веру в высшее благо, в небесный промысел, поскольку Бог есть доб-

ро. Сократ был уверен, что в человеке воплощено божественное начало, которое открывает ему путь к творчеству, к радостной, разумной, гармоничной жизни, к самопознанию. Нашлись люди, подавшие на мудреца в суд с обвинением в порче молодежи и богохульстве. Независимое поведение Сократа на суде вызвало еще большее озлобление толпы — жители Афин приговорили неповинного проповедника добра к смерти. Неслучайно Сократа стали называть «первым христианином до Христа».

«Творения философов значительно позднейших давно уже пожелтели и высохли, спал их нарядный убор и стоят перед сознанием оголенные их схемы, как мерзлые деревья зимой. Но живы и будут жить притрепетные Диалоги **Платона**. И нет такого человека, который хотя бы одно время жизни своей не был платоником. Кто ведь не испытал, как растут крылья души?» — так сказал о трудах Платона, ученика Сократа, выдающийся русский мыслитель о. Павел Флоренский. Судьба Платона (427–347 гг. до н. э.) сложилась гораздо более счастливо. К 40 годам он был уже знаменит и сумел создать свою школу, расположив ее в роще, некогда названной именем героя Академа. С того времени и в течение многих веков стали приходить в платоновскую Академию люди, жаждущие духовных знаний. Среди них Аристотель, Плутарх, Василий Великий, Григорий Богослов...

В чем же притягательность учения Платона? Мудрец полагал, что человек в своем земном обличье принадлежит двум мирам. Главное его начало — душа, управляющая телом и уходящая после смерти в подобное ей самой место, — божественное, бессмертное, разумное. Провозгласив, что видимое бытие имеет прообраз в невидимом мире, Платон сделал открытие, которое стало важнейшим импульсом развития европейской философской мысли.

Религиозные и нравственные идеи великих мыслителей совпали с первыми попытками их художественного обобщения. В V в. до н. э. о самых сложных вопросах человеческой жизни заговорил театр — молодая античная трагедия.

Древнегреческий театр родился задолго до эпохи классики. С незапамятных времен почитали греки бога виноградной лозы и вина Диониса. В его честь устраивались праздники, сопровождаемые играми, танцами, пением торжественных гимнов (дифирамбов). При этом люди рядились в козлиные шкуры, изображая спутников Диониса — козлоногих сатиров. Культ Диониса вырос на почве стремления уйти от

жизненных проблем, слиться с природой. Песни и пляски среди лугов и лесов нередко доводили людей до болезненного исступления — дионисийского экстаза, в состоянии которого человек чувствовал себя освобожденным от нравственных норм поведения и мук совести.

Парадоксально, но *трагедия* (само слово означает «песнь козла»), генетически связанная с оргиями Диониса, прежде всего отринула дионисийское начало. Она обратилась к темам и сюжетам, раскрывавшим сложные духовные проблемы, рассказывавшим о скорбях и несчастьях человека. Наивысшего расцвета античная трагедия достигла в V в. до н. э. в творчестве трех афинских драматургов — Эсхила, Софокла и Еврипида. Созданный ими театр стал для жителей Эллады и трибуной, и книгой, «читая» которую люди испытывали катарсис — очищение через страдание.

Старший из великих поэтов-драматургов, «отец трагедии» **Эсхил** (524—456 гг. до н.э.), по данным различных древних источников, создал 72 или 90 пьес. Он пользовался заслуженной славой и еще при жизни удостоился памятника в Афинах. До нас дошли семь его сочинений, сюжеты которых взяты, как правило, из мифологии. В центре творчества Эсхила трилогия о титане Прометее, дерзнувшем похитить у Зевса огонь и принести его людям. Первая из пьес не сохранилась. Вторая — «Прикованный Прометей» — рассказывает о том, как Зевс, не властный убить титана, приговорил его к вечной пытке. Сила духа Прометея столь велика, что он дерзнул бросить гордый вызов властителю Олимпа:

Знай хорошо, что я б не променял
Своих скорбей на рабское служенье...

Окружив божественным ореолом того, кто не пожалел себя во имя спасения людей, Эсхил взывает к мужеству, справедливости, человеческому достоинству.

Младший современник Эсхила, трагик **Софокл** (497—406 гг. до н. э.) посвятил свою музу страстной проповеди нравственных норм жизни, предрекая неминуемую кару каждому за нарушение «божеских законов» и воли богов. Трагедия «Царь Эдип» воскрешает древнее фиванское сказание о правителе, уважаемом и любимом народом, который волею рока и по незнанию оказался убийцей родного отца и мужем собственной матери. В конце пьесы обезумевший Эдип, переживший ужас открытия страшной тайны своего рождения и смерть жены-матери, выкальвает

себе глаза и погружается в вечную тьму. Страдание делает царя настолько внутренне прекрасным, что зрители плачут вместе с ним над его несчастной судьбой. Финал трагедии рождает катарсис — душевное очищение.

Еврипид (480—406 гг. до н. э.), подобно Софоклу, вкладывает в уста своих героев рассуждения о нравственном долге и общественном благе. Лучшая из дошедших до нас трагедий — «Медея» — показывает непредсказуемость деяний человека, раздираемого страстями и враждующего с окружающим миром.

Из Дионисовых сельских празднеств с шуточными песнями и плясками родился еще один жанр античного театра — *комедия*, основоположником которой принято считать **Аристофана** (446—385 гг. до н. э.). На первый взгляд его творения кажутся непритязательными фантазиями и сказками, где все происходит совсем не так, как в жизни. Персонажи пьес совершают невероятные с позиции здравого смысла поступки. Но за всей этой суетой зритель ощущает идею комедии — осмеять уродливые стороны действительности. Из 40 сочинений Аристофана до нас дошло 11 пьес, блещущих остроумием и замечательной выдумкой. Содержание многих из них связано с конкретными историческими событиями. В комедиях «Всадники», «Мир», «Лисистрата», «Птицы» комедиограф подвергает беспощадной критике войну, которую вели афиняне против Спарты.

Рождение античных трагедии и комедии совпадает с расцветом *зодчества и ваяния*, где зримо воплотились идеи возвеличивания человека и его безграничных творческих возможностей. В истории этих видов искусств принято выделять раннюю, высокую и позднюю классику.

Наибольшее распространение в архитектуре в период ранней классики получают храмы дорического ордера. Самым известным памятником этой эпохи является храм Зевса в Олимпии (468—456 гг. до н. э.).

В древности греки вели летоисчисление на основании регулярных спортивных состязаний — олимпийских игр, получивших свое название от города Олимпии на Пелопоннесе. (Позднее, в Средние века, грандиозные спортивные сооружения были разрушены, и только во второй половине XIX в. археологам удалось открыть олимпийский комплекс, включающий храмы, алтари, портики, стадионы.) В результате раскопок в Олимпии было найдено огромное количество памятников искусства. Но, несомненно, самая значительная находка — метопы (плиты

фриза дорического ордера) храма Зевса, составляющие скульптурный цикл, повествующий о двенадцати подвигах Геракла.

В святилище Зевса находилась и его знаменитая статуя работы Фидия, выполненная из золота, слоновой кости и дерева. Некогда она считалась одним из семи чудес света. Сегодня же среди шедевров высокой античной классики таким чудом света предстает афинский Акрополь (V в. до н.э.).

Для Афин он был тем же, чем в более позднее время кремль для городов Древней Руси — символом независимости, оплотом веры, убежищем на случай военной опасности. Главная святыня города была заново отстроена после победы над персами по велению стратега (главнокомандующего) Афин **Перикла** (ок. 490—429 гг. до н.э.). В строительстве участвовали несколько архитекторов, но главным среди них был гениальный мастер **Фидий**. В облике Акрополя воссоздан художественный идеал, отражающий дух высокого и благородного эллинизма. Гордо вознесшись над окружающим миром, этот архитектурно-скульптурный ансамбль поражает свободной живописной планировкой зданий при сохранении единства композиции всего комплекса. Он прославляет волю и интеллект человека, его способность творить стройный порядок и красоту в хаосе природы.

В ансамбль афинского Акрополя входит несколько мраморных сооружений. Над крутым склоном холма воздвигнуты знаменитые Пропилеи, торжественно предваряющие вход на Акрополь. На выходе из Пропилей возвышался 17-метровый колосс Афины Промехос (Афины-воительницы), изваянной Фидием. Главный храм Акрополя — Парфенон — совершеннейшее творение архитекторов Иктина и Калликрата при руководстве Фидия. Образ Парфенона поражает безупречной ясностью и простотой. Созданный в дорическом стиле, храм окружен легкими колоннами (восемь по фасадам и семнадцать по боковым сторонам); стройность и соразмерность частей и целого в этом огромном сооружении кажутся идеальными. Следует добавить, что в древности для афинян Парфенон не только олицетворял религиозную идею, но и был символом торжествующей демократии: по преданию, небожительницу Афины греки почитали первой гражданкой города и сами избрали ее своей покровительницей. В главном зале храма находилась 12-метровая статуя Афины Парфенос (Афины-девы), выполненная Фидием из дерева, покрытого слоновой костью и золотом. Сохранившиеся скульптуры Парфенона и их копии свидетельствуют о роскоши

убранства храма. Это — подлинные шедевры, утверждающие неисчерпаемость творческих сил и достоинство человека.

Скульптуры Парфенона были сделаны Фидием и его учениками. К сожалению, уцелели немногие из этих созданий, но даже искалеченные временем и людьми памятники являют собой высокий взлет человеческого гения и кладезь мудрости.

Девяносто две наружные метопы Парфенона были украшены мраморными рельефами. Какое разнообразие мифологических сюжетов и образов представлено здесь! Композиции передают живое чувство веры в силу красоты, в победу человеческого разума над стихиями. Каждое существо, застывшее в камне, наделено внутренней эмоциональностью и возвышенным благородством.

Судьба оказалась несправедливой к главному творцу Акрополя — Фидий был обвинен в хищении части золота, предназначенного для статуи Афины, и изгнан из города (вскоре его невиновность была доказана). Но имя мастера навечно вошло в мировую художественную культуру. Преклонение перед творческим гением Фидия образно выразил римский поэт Филипп Фессалоникский:

Бог ли на землю сошел и явил тебе, Фидий, свой образ,
Или на небо ты сам, бога чтоб видеть, взошел?

На первом выступе скалы к Пропилям прилегает храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы). Афиняне решили навечно сохранить победу в городе и поэтому лишили богиню крыльев. Небольшой храм со стройными ионическими колоннами отличается легкостью и изяществом.

К сожалению, отношение к наследию художественной культуры не всегда бывает благоговейным. Так, в конце XVII в. в Парфеноне был устроен пороховой склад, который взорвался от случайного снаряда во время войны турок с Венецией. В начале XIX в. английский посланник, подкупив турецкие власти, снял с Парфенона почти все уцелевшие после взрыва украшения, выломав при этом часть знаменитого фриза... Ныне фронтонные изваяния хранятся в Британском музее в Лондоне.

Подлинники греческой скульптуры — большая редкость. Большинство памятников, первоначально выполненных в бронзе, сохранилось в мраморных римских копиях. Начало классической эпохе было положено в работах скульптора **Мирона**, работавшего в середине V в. в Афинах. Его бронзовый Дискобол, в котором мастер сумел передать стремительность

движения прекрасного юноши в момент броска диска, оказал большое влияние на развитие античного изобразительного искусства.

Современник Фидия **Поликлет**, творивший в Аргосе (Пелопоннес) работал над воплощением образа человека в состоянии покоя или идущего. Мастер задался целью точно определить пропорции человеческой фигуры. Путем вычислений он пришел к выводу, что, в частности, соотношение головы и тела выражается в формуле $1 : 7$. Систему выведенных правил Поликлет изложил в трактате «Канон» и блестяще претворил свои теоретические выкладки на практике. Самая прославленная скульптура мастера — Дорифор (Копьеносец), в которой запечатлен мускулистый юноша в торжественно-медленном движении.

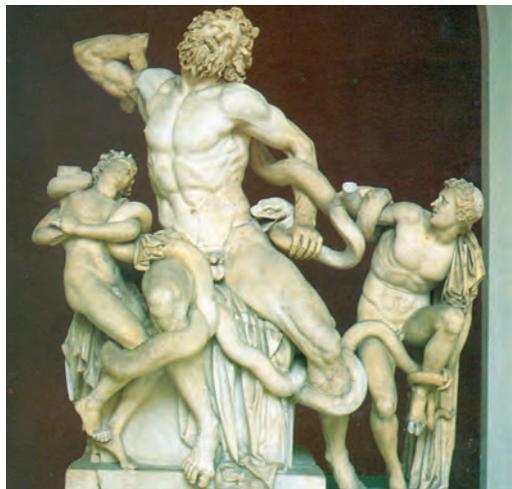
В эпоху поздней классики выдвинулись три великих ваятеля — **Скопас**, **Пракситель** и **Лисипп** (IV в. до н. э.).

Творчество Скопаса открыло в искусстве скульптуры трагический и драматически-насыщенный мир. Мастер родился на острове Парос, где добывали мрамор. Из паросского мрамора сделаны почти все его работы, известные по римским копиям. Скульптор передавал в своих творениях сложные, страстные чувства. Глубокое впечатление оставляет его Менада (Вакханка) — спутница Диониса, неистовая танцовщица. Этой работе поэт Главка посвятил выразительные строки:

Камень паросский — вакханка.
Но камню дал душу ваятель,
И, как хмельная, вскочив,
ринулась в пляску она.

Поликлет. Дорифор





Лаокоон



Ника Самофракийская

ника эллинистического времени отнесены к семи чудесам света. Это Колосс Родосский — статуя бога солнца Гелиоса высотой 30 м (292–280 гг. до н. э.) и Фаросский маяк, вознесшийся у входа в гавань Александрии на высоту 120 м. Огонь маяка мореплаватели видели на расстоянии более 100 миль.

Образный мир искусства эллинизма запечатлел новые для античности эмоциональные состояния человека — страстный порыв, экспрессивное стремление к движению и полету.

В 180–160 гг. до н. э. в Пергаме (Малая Азия) был возведен алтарь Зевса. Расположенный на Акрополе, он представлял собой здание с колоннами в виде буквы П, к которому вела огромная лестница. Высокое основание подиумов было опоясано лентой скульптурного фриза, где изображалась битва богов-олимпийцев с гигантами — аллегория сражения эллинов с варварами. Обломки этого бесценного фриза сохранились и ныне находятся в Пергамском музее в Берлине. Горельефы (рельефы, выступающие над плоскостью), порой переходящие в круглую скульптуру, изображают картины беспощадного боя не на жизнь, а на смерть. Образы участников сражения отмечены необычайной динамичностью. Скульптура запечатлела богатейший спектр внутренних состояний героев — от гнева и отчаяния до страдания и предельного напряжения сил. Необычная мощь победителей-богов и побежденных гигантов заставляет задуматься о слабости человека перед лицом грозных сил, правящих Вселенной.

На самом восточном острове архипелага Эгейского моря — Родосе во II–I вв. до н. э. родилась прославленная школа *ваяния*. Сим-

волом ее высоких достижений является скульптура «Лаокоон», выполненная Агесандром, Полидором и Афинодором около 40 г. до н. э. История гибели троянского жреца Лаокоона и двух его сыновей восходит к эпизоду «Одиссеи» Гомера. В скульптурной группе запечатлен страшный миг борьбы троянцев с двумя гигантскими змеями, выплывшими из моря по велению Афины. Ужасные муки гибнущих героев переданы в пластичной форме с несколько преувеличенной патетикой, что характерно для позднего эллинизма.

Возможно, на Родосе было создано не менее знаменитое, хотя и совершенно иное по духу творение — статуя Ники Самофракийской, ныне украшающей Лувр. Голова богини не сохранилась, но живая выразительность камня позволяет домыслить образ в его целостности. Высеченная из мрамора в развевающихся на ветру одеждах богиня некогда стояла на скале над морем. Ее пьедестал изображал нос морского корабля. Взмахнув могучими крыльями, Ника устремлена ввысь, к небу, к победному стремительному полету.

Афродита с острова Мелос — одна из немногих античных скульптур, найденная неповрежденной, но при споре французов с англичанами за обладание статуей руки ее были утеряны. Сегодня ее знает весь мир как Венеру Милосскую; имя ваятеля известно лишь приблизительно — Александр или Агесандр, работавший в Малой Азии в конце II в. до н. э. Полуобнаженная богиня — отзвук великих традиций классики, отдаленный отклик на образ Афродиты Праксителя. Чистый, величавый в своей пленительной женственности,



Венера Милосская

идеал вечной красоты! Среди моря поэтических строф, посвященных Венере Милосской, есть стихи и русских авторов, к примеру А.А. Фета:

И целомудренно и смело,
До чресл сияя наготой,
Цветет божественное тело
Неувядающей красотой.
Под этой сенью прихотливой
Слегка приподнятых волос
Как много неги горделивой
В небесном лике разлилось!

В античном мире, конечно же, звучала *музыка*, истоки которой уходят во II тыс. до н. э. Настенные росписи Крита и Микен сохранили изображения танцующих и поющих людей, игру на музыкальных инструментах. Греческая мифология насыщена историями о судьбах музыкантов — Олимпе, Орфее, Фамириде, Марсии... В гомеровских поэмах также встречаются упоминания то хороводных песен рабов, то «брачных песен», то похоронных плачей (например, плач Андромахи по Гектору). Древнейшими музыкантами-профессионалами были аэды — поэты, композиторы и певцы. Они исполняли свои эпические сказы, написанные гекзаметром (шестистопным стихотворным размером) под аккомпанемент фординкса (форминга) — инструмента типа лиры, струны которого натягивались поперек выделанного черепашьего щита. Музыкантов любили изображать греческие вазописцы. Нередко они очень точно фиксировали, как выглядели музыкальные инструменты: авлос, кифара, лира, псалтерий, тимпан, кимвалы. Среди древнегреческих учений о музыке выделяется теория Пифагора (VI в. до н.э.), услышавшего в земных звуках отражение гармонии космоса.

В отличие от других видов художественного творчества, музыкальное наследие античности до нас не дошло. Судить о том, какой была музыка древних греков можно лишь на основе мелодических отрывков, которые с трудом поддаются расшифровке (звуки обозначены сложным сочетанием букв). Но есть и исключение, позволившее хотя бы на мгновение «озвучить» умолкнувший древнегреческий мир. Это — пифийская ода поэта **Пиндара** (V в. до н. э.), высеченная на его могильной плите.

Театральные представления в Древней Греции проходили под открытым небом, публика сидела на ступенях амфитеатра, сооруженного в естественной выемке холма. У подножия амфитеатра располагалась круглая площадка – орхестра, которая была предназначена для хора – важнейшего «действующего лица» трагедии. Певческий коллектив, принимавший участие в спектакле, предварительно отбирался во время состязаний хоров разных полисов, проходящих публично (своего рода «олимпийские игры» музыкантов). В ходе театрального действия хор активно вмешивался в ход событий, комментируя происходящее на сцене и возвещая волю богов.

В конце I в. до н. э. ведущую роль в античном мире приобретает *римская художественная культура*. Римская держава, границы которой простирались с запада от Гибралтара до Индии на востоке и с севера от Британских островов до Африки на юге подчинила и эллинские страны. Первоначально завоеватели греческих владений вели себя как варвары, видя свое предназначение лишь в укреплении собственного владычества над иными народами. **Вергилий** (70–19 гг. до н. э.) в одной из песен своей героической поэмы «Энеида» формулирует то главное, что, по его мнению, является заслугой Рима:

Выкуют тоньше другие пусть изваянье из бронзы,
Или сумеют создать из мрамора лики живее,
Красноречивей вещают в судах, или движения неба
Вычислить смогут точнее, дадут названия звездам.
Ты же, о Рим, научись народами править державно,
В этом искусства твои – назначать условия мира,
Милость являть покоренным, смирять войной непокорных.

Лишь со временем римляне стали осознавать ценность греческой культуры, а себя – ее преемниками. Об этом – стихи другого римского поэта и философа **Сенеки** (4 до н. э. – 65 гг. н. э.)

Греция, скошена ты многолетней военной бедою,
Ныне в упадок пришла, силы свои подорвав.
Слава осталась, но счастье погибло, и пепел повсюду,
Но и могилы твои так же священны для нас.

Миропонимание римлян, при сохранении многобожия, аналогичного греческому (греческие боги получили новые римские имена), бы-

ло более светским и прагматичным, далеким от возвышенной поэтичности, которой пронизано искусство классики или эллинизма. Обращенность к человеку, поиски красоты и гармонии, которые составляют суть греческого художественного творчества, в римской культуре уступили место возвеличиванию власти диктаторов и прославлению военной мощи империи. Это породило самодовлеющую масштабность и склонность к внешним эффектам — традиционным качествам римского искусства.

Хронологические рамки истории художественной культуры Древнего Рима не ограничены античностью и охватывают огромный период. Ее истоки — в искусстве итальянских племен и могущественных этрусков, населявших в I тыс. до н. э. северо-западную часть Апеннинского полуострова. Вероятно, по имени одной из знатных этрусских семей Рума был назван город Рим. И все же истинные сведения о происхождении Вечного города уступают место знаменитой легенде о волчице, вскормившей первых ее граждан — Ромула и Рема. Центром Рима с древних времен был Капитолий — один из семи священных холмов. Здесь стояла знаменитая Капитолийская волчица — прародительница римлян, сделанная этрусским мастером в V в. до н. э. В это время начинается порабощение этрусков и укрепление новой римской государственности.

Расцвет римской художественной культуры приходится на первые два века нашей эры. Постоянный приток памятников из завоеванных стран на протяжении предшествующих столетий изменил эстетические вкусы и потребности римлян. Греческое искусство стало образцом для подражания. Высшие достижения художественной культуры Древнего Рима являет его *архитектура*.

Древнеримские развалины покоряют своей мощью и грандиозными размерами. Римские города развивались в соответствии с потребностями населения процветающей и богатой страны. Общественная жизнь римлян протекала в форуме — площади, служившей центром торговли, ареной политических диспутов, народных собраний и религиозных церемоний. В архитектурный комплекс форума входили храмы, базилики (судебные или торговые здания), рынки. Форумы украшались скульптурой.

Самым древним из подобных сооружений был республиканский форум Романум (VI в. до н. э.), расположенный между тремя холмами — Палатином, Капитолием и Эсквилином. Позднее в непосредст-



Руины Форума Цезаря

венной близости один за другим выросли императорские форумы, в основе которых лежала идея незыблемости государственного порядка. Каждый форум — огромная территория, достигавшая 80–90 тыс. кв. м; центральную площадь украшала конная статуя императора, а в глубине перспективу закрывала мощная громада храма. Первым по указанию Юлия Цезаря был воздвигнут форум его имени (между 56–54 гг. до н. э.). Затем



*Восточный фасад
Арки Тита*



Колизей

возникли форумы Августа, Веспасиана (называемый также форумом мира), Нервы, Траяна и других императоров.

Пожалуй, наиболее традиционным для Рима выражением мощи и величия империи являются триумфальные арки. В них символически воплощалось воссоединение римского и чужого жизненного пространства. Возводились они по воле «сената и римского народа», как начертано на знаменитой арке Тита – императора, победившего в Иудейской войне 70 г.

Знаменитый лозунг «Хлеба и зрелищ!» родился не на пустом месте. Массовым действиям в Риме всегда уделялось особое внимание. Символом славы города можно назвать амфитеатр Флавиев, получивший в Средние века название Колизей (от лат. «колоссальный»). Строительство Колизея началось при императоре Веспасиане в обширной долине между холмами Палатином, Целием и Эсквилином. В 79 г., когда состоялось его посвящение, сооружение имело только два первых яруса. При Тите были дополнены еще два ряда, после чего в 80 г. состоялось торжественное открытие амфитеатра – представления и игры длились 100 дней. Колизей имеет форму эллипса. Его размеры с наружной стороны составляют 188×156, а с внутренней – 86×54 м. Высота до-

стигает 49 м. Богатые мраморные украшения интерьера не сохранились.

Колизей был главным зрелищным центром Рима. На его арене проводились бои гладиаторов и состязания человека с хищными животными. Римский амфитеатр, в отличие от греческого, построен на ровном месте. Но не в этом главное их различие. Греческие авторы трагедий и комедий несли людям духовное очищение, римские массовые зрелища потакали самым низменным чувствам толпы.

Отличие духа Рима от духа Эллады чувствуется и в других памятниках Вечного города. **Пантеон** («Храм всех богов», покровитель императорского дома), самый значительный по размерам римский купольный храм (27 г. до н. э. Перестроен в 118–128 гг. архитектором Адрианом). Ни ранее, ни позднее в античном мире не возводились столь огромные купольные сооружения: диаметр круглого здания (43,3 м) равен его высоте.

На первый взгляд Рим имеет меньше памятников **изобразительного искусства**, нежели Древняя Греция. Но это не так. Римская империя, сохранив эллинские культурные традиции, открыла новые горизонты в портретной скульптуре.

Римские **портреты** запечатлели изменения в облике людей, нравах, обычаях, моде на протяжении нескольких столетий. Поразительно живые образы императоров и полководцев, поэтов и философов, ученых и знатных римлян сохранили дыхание своего времени. По мнению А.И. Герцена, «вся история римского падения выражена тут бровями, лбами, губами».

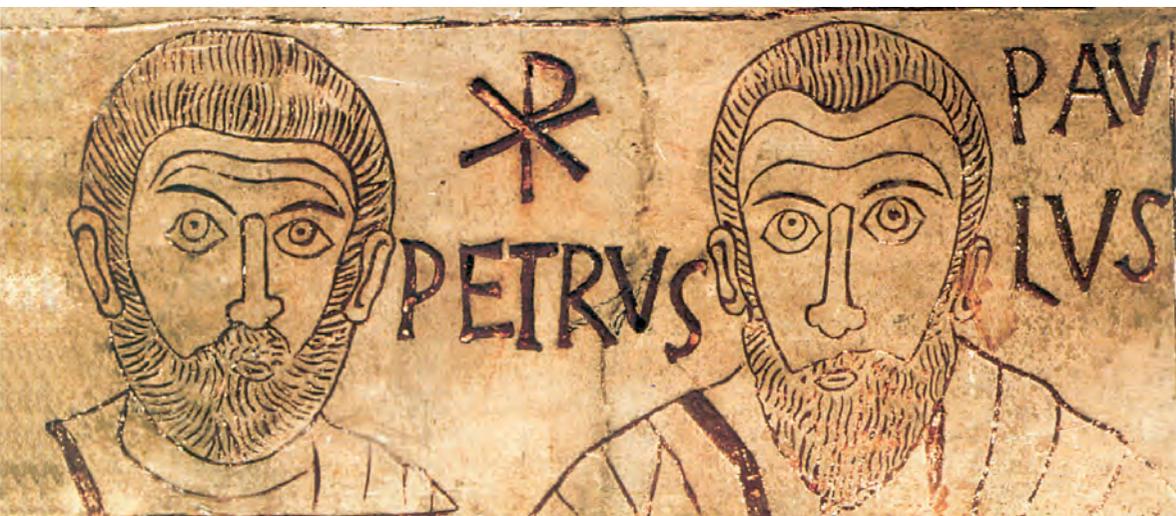
Есть в истории Древнего Рима и совершенно особая страница, связанная с зарож-



Портрет Цезаря



*Портрет
Октавиана Августа*



Апостолы Петр и Павел

дением христианства (подробнее об этом в следующей главе). Вечный город сохранил самые ранние памятники христианского искусства. Это *настенные росписи* в катакомбах, где скрывались от язычников первые последователи Иисуса Христа. После указа императора Константина I Великого о свободе вероисповедания («Миланский эдикт», 313 г.) на территории Римской империи возникли первые христианские храмы-базилики: Святого Петра — в Риме, Святого Павла — за городской стеной, Рождества Христова — в Вифлееме.

Античность предстает как мир высокой художественной культуры, которая была духовной основой для многих поколений эллинов и римлян. Завещанная последующим эпохам античная максима «человек — мера всех вещей» стала истоком развития европейской цивилизации. Состоявшееся в античной культуре единение традиций Востока и Запада дало результат, который трудно переоценить: родилось искусство, вдохновленное высшими христианскими идеалами. С конца V в. начинается новый период европейской истории, озаренный ценностями христианства.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите, когда возникла древнегреческая цивилизация. Как развивалась общественная жизнь в городах Древней Греции? Что такое рабовладельческая демократия?
2. Что вы знаете об эгейской культуре? Когда были открыты Микены и Троя? Образы Тесея и Минотавра — миф или реальность? Кто при раскопках открыл лабиринт — Кносский дворец на Крите? Расскажите о живописи на стенах Кносского дворца.
3. Какие мифологические сюжеты отражают основы религиозного миропонимания древних греков? Какое из великих античных творений воплотило миф о борьбе богов и титанов? Назовите имена богов-олимпийцев и расскажите, какими сферами жизни они ведали? Подготовьте сообщение об Аполлоне и его музах (домашнее задание).
4. Почему древний этап развития античной художественной культуры Древней Греции назван гомеровским? Расскажите, в чем смысл поэм «Илиада» и «Одиссея»?
5. Какие виды ордера изобрели греки? Расскажите о древнегреческой архитектуре.
6. Что скрывается под «архаической улыбкой» курсы и коры?
7. Расскажите о древнегреческой вазописи.
8. Когда и где зародился театр? Чем отличалась трагедия от Дионисовых действий? Какие этические вопросы решали герои трагедий Эсхила, Софокла, Еврипида? Какого драматурга считают «отцом комедии»?
9. Расскажите об афинском Акрополе. Какие памятники Парфенона дошли до наших дней?
10. Римский поэт Вергилий так воссоздал в «Энеиде» сцену гибели троянского жреца Лаокоона:
... (змеи) уверенным ходом
К Лаокоону ползут. И сначала несчастные члены
Двух сыновей оплетая, их заключают в объятия

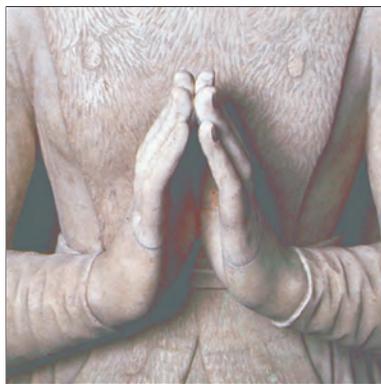
Каждая и разрывают укусами бедное тело.
После его самого, что спешит на помощь с оружием,
Петлями вяжут...

Сравните литературное описание гибели Лаокоона со скульптурной группой «Лаокоон». Чем отличается художественный образ скульптуры от античной поэзии?

11. Сравните Афродиту Книдскую Праксителя с Венерой Милосской. В чем загадка их обаяния?
12. Какие свидетельства сохранились о музыке Древней Греции? Кто такой Пиндар? Расскажите о роли хора в древнегреческой трагедии.
13. Повторите по курсу истории и расскажите о Древнем Риме, этапах его развития и правителях. В чем различие древнегреческой и римской культуры?
14. Расскажите о форумах Рима. Какую роль играли триумфальные арки в Римской империи? Для чего строились термы?
15. Соответствовал ли художественный образ капитолийской волчицы — символа Рима — мировоззрению римлян? Для чего предназначался Колизей? Какие зрелища привлекали римлян?
16. Почему в Средние века был сохранен Пантеон? В чем особенность его облика?
17. Подготовьте сообщения о философах и писателях Древнего Рима (Гораций, Сенека, Цицерон, Вергилий, Апулей).
18. О чем говорит римский портрет? Чем отличается римский портрет от греческого?
19. Когда и где возникло христианское искусство?

Тема 7

От мудрости Востока к европейской христианской культуре: Библия



Ибо от Сиона выйдет Закон,
и Слово Господне — из Иерусалима.
И будет Он судить народы,
и обличит многие племена;
И перекуют мечи свои на орала,
и копья свои — на серпы:
Не поднимет народ на народ меча,
и не будет более учиться войне.

Книга пророка Исайи

«Распни Его! Распни! Варавве дай свободу!» —
Вопила яростно толпа, и ей в угоду
Покорна пролита была Святая Кровь
Того, кто возвестил прощенье и любовь.
С тех пор прошли века. Свершилось Искупленье
И озарило мир великое ученье...

В.С. Лихачев

Люди испокон века искали истину, страстно желая спастись от зла, греха, смерти, с мольбой и надеждой взирая на небо и мысленно опускаясь в подземное царство мертвых. Они почитали многих богов, обращались к магии и астрологии, вчитывались в тексты священных книг. В результате смешения различных религиозных воззрений возникло ожидание нового откровения. Христианство, отбросив древние верования, принесло ответ на вопрос о смысле жизни, который тысячи веков задавало себе человечество. Под непосредственным влиянием христианства сформировалась европейская, а позднее и русская художественная культура. В этой культуре отразилась сущность христианского вероучения — Евангелие, радостная весть о Христе, который возвестил: «Я с вами во все дни до скончания века» (Евангелие от Матфея, 28; 20).

Путь к рождению христианства был долгим и трудным. Его запечатлела *Библия* (XII—II вв. до н.э.) — священная книга и одновременно великий памятник культуры. Ее первая часть называется «*Ветхий Завет*». Библейское ветхозаветное мировосприятие родилось в маленькой, еле заметной на карте цивилизации древних евреев. Величайшее духовное откровение подготавливалось всем ходом развития иудейского народа. Здесь, среди мрака многобожия и идолопоклонства около двух тысячелетий до н. э. вспыхнула искра духовного прозрения, разгоревшаяся в яркое пламя нового знания о едином Боге — Творце Вселенной и человека. Помимо темы единобожия, Ветхий Завет дал миру идею пришествия мессии.

Ветхий Завет написан на древне-еврейском и отчасти арамейском языках. Он объединяет разнообразные сочинения — космогонические мифы о сотворении мира, сказания о праотцах, о пророках, через которых Бог давал свое откровение людям. Есть в Писании исторические хроники (Паралипоменон), философские трактаты (книга Экклезиаста, или Проповедника), религиозная молитвенная лирика (Псалтирь), любовная лирика (Песнь песней Соломона), притчи и сентенции (Притчи Соломона), религиозная публицистика (книги пророков) и многое другое. Традиционно книги Ветхого Завета делят на три группы:

1. Пятикнижие Моисея (или Тора). В него входят книги: Бытие, Исход, Левит, Числа, Второзаконие.
2. Пророки (ранние и поздние). В эту группу входят книги Иисуса Навина (последователя Моисея, под руководством которого израильский народ вернулся на земли Ханаана), судей Израилевых, книги Царств, книги пророков Исаяи, Иеремии и др.
3. Писания. К ним относят Паралипоменон, книги Соломона, Руфи, Есфири, Иова, Ионы и др.

Открывается Ветхий Завет книгой *Бытия*, первым сказанием которой является *Шестоднев* – сотворение мира. Как величавая поэма, текут ритмизованные строки Библии, в образной и доступной для всех людей форме повествующие об акте творения, излагающие суть учения о начале мира, который возник из небытия лишь по слову Творца: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1; 1–5). В последующие дни Господь создал небо, сушу и моря, растения и звезды, солнце и луну, птиц и животных. И, наконец, на шестой день сотворил он человека «по образу Нашему и подобию Нашему». Адам, жена его Ева, сделанная, по преданию, из ребра Адама, были первыми людьми – детьми Божиими. Жили они в Эдеме – земном раю и властвовали над всеми живыми существами на земле.

Далее книга Бытия повествует о трагедии нарушения связи людей с Богом. В этой истории просматриваются четыре основных акта. Первый – мятеж человека против Творца, послушание, грехопадение без раскаяния. (Некто, скрытый «под маской» змия, соблазнил Адама и Еву вкусить запретный плод с дерева познания, дерева добра и зла. Господь, разгневанный на первых людей, склонных верить змию, но не Создателю, изгоняет их из рая.) Акт второй – человек становится убийцей, восстает не только против Бога, но и против человека. (Каин из зависти убивает своего брата Авеля. И вновь человек не раскаивается, а лишь пытается скрыть свой новый грех от Бога.) Акт третий – люди стали жить независимо от Бога. Раствление рода человеческого достигает предела, зло торжествует. Библия рассказывает о катастрофе – всемирном потопе, допущенном Господом за человеческие преступления. Единственный правед-

ник Ной и его семья спасаются от потопа в огромном ковчеге: «И продолжалась на земле наводнение сорок дней, и умножилась вода, и подняла ковчег, и он возвысился над землею; Вода же усиливалась и весьма умножалась на земле; и ковчег плавал по поверхности вод. И усилилась вода на земле чрезвычайно, так что покрылись все высокие горы, какие есть под всем небом; На пятнадцать локтей поднялась над ними вода, и покрылись горы. И лишилась жизни всякая плоть, движущаяся по земле..., и все люди. Все, что имело дыхание духа жизни в ноздрях своих на суше, умерло». (Быт. 8; 17–22). Акт четвертый. Сказание о сыновьях Ноя завершается последним богоборческим деянием человечества — сооружением Вавилонской башни. Башня была символом жизни на земле без Бога. И Господь разрушил неразумные планы. Он смешал языки людей, после чего они перестали понимать друг друга и рассеялись по всей земле.

Итак, ложь, зависть, братоубийство, гордыня перед Творцом сопутствовали началу человеческой истории. Однако прошло время, и выделил Господь среди людей человека по имени Авраам и сказал ему: «Я произведу от тебя великий народ, и благословлю тебя, и возвеличу имя твое...» (Быт. 12; 2). С диалога Господа с праотцом Авраамом начинается звучать тема верности иудейского народа Богу Ягве (Яхве). Одновременно с этим открывается новая страница в богоисканиях человечества. Религия Авраама приняла форму соглашения с Богом, Завета. Бог обещал патриарху, что его потомки перестанут быть изгнанниками в чужом краю и получат землю Ханаанскую. Но самое поразительное пророчество: «...и благословятся в тебе все племена земные» (Быт. 12; 3) — связало величие избранного Богом народа с будущим благом всех людей.

Трудно найти в библейских текстах сюжет, который более ярко символизирует непоколебимые устои ветхозаветной религии, чем рассказ о жертвоприношении Авраама. Бог повелел патриарху сделать то, что выше человеческих сил: «...возьми сына твоего, единственного твоего, которого ты любишь, Исаака; и пойдешь в землю Мориа и там принеси его во всесожжение на одной из гор» (Быт. 22; 2). Авраам решил исполнить Божью волю. Но Бог, всего лишь проверив преданность и любовь патриарха, не допустил сыноубийства.

В сказаниях об Аврааме примечателен сюжет, непосредственно связанный с будущими евангельскими событиями. Когда Авраам и его жена Сарра были глубокими стариками, им явился Бог под видом трех путников — ангелов. Один из них предсказал, что у Авраама родится сын, что и сбылось. В новозаветной практике эта история трактуется

как явление Святой Троицы — Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого — главного догмата христианской веры.

Потомок Авраама Иаков был наследником обетований. Он возглавил союз родов (колен), которые именовали себя Бене-Израэль — сыны Израиля. Их племена занимались скотоводством, но неожиданно жизнь резко изменилась. Почти четыре столетия вынуждены были они скрываться в Египте, испытав всю тяжесть непосильного труда на чужбине. «Дом рабства» призвал покинуть израильтян Моисей, с именем которого предание связывает происхождение ветхозаветной религии. Библия повествует, как Моисей однажды услышал голос Бога, призывающий его на служение. И он вывел народ Израиля из рабства, довел его до Синайских гор, где люди заключили новый союз с Творцом. Библейское сказание рисует величественную картину заключения Завета: Моисей отделяется от толпы и устремляется к высокой горе, поднимается на ее вершину, где свирепствует буря. Вернувшись, он дает народу две каменные плиты — скрижали, где написаны *10 заповедей*:

1. «Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства; Да не будет у тебя других богов пред лицом Моим».
2. «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли. Не поклоняйся им и не служи им...».
3. «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно, ибо Господь не оставит без наказания того, кто произносил имя Его напрасно».
4. «Помни день субботний, чтобы святить его...».
5. «Почитай отца твоего и мать твою, чтобы продлились дни твои на земле, которую Господь, Бог твой, дает тебе».
6. «Не убивай».
7. «Не прелюбодействуй».
8. «Не кради».
9. «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего».
10. «Не желай дома ближнего твоего, ни раба его, ни рабыни его, ни вола его, ни осла его, ничего, что у ближнего твоего» (Исх. 20).

С момента получения от Бога десяти ветхозаветных заповедей Библия стала главным источником нравственности. Последующие ее страницы развивают и дополняют текст Моисеевых скрижалей. Появляют-

ся новые, более развернутые их разъяснения и новые наставления, в числе которых правила о жертве, еде (чистые и нечистые животные), болезнях, запрет есть кровь, жесткие запреты на кровосмешение (браки между близкими родственниками), половые извращения, гомосексуализм, колдовство, волхование, гадание. Диктуя Моисею на горе Синае свою волю, Господь одновременно четко перечисляет наказания людей и их потомков за нарушение Завета.

Среди всех ветхозаветных пророков огромный след в сердцах современников оставил Илия Фесвитянин. Его имя означает «Бог Мой Ягве». Илия появился с востока, с границы пустыни, и вся его жизнь была окутана тайной. По преданию, даже столетие спустя он продолжал свое шествие по земле. Илья-пророк был как бы вторым Моисеем ветхозаветной истории в тот момент, когда угроза язычества вновь нависла над иудеями. И явился он, чтобы встретить мессию, которого ожидали люди.

Особая часть Ветхого Завета — *Псалтырь*, автором которой Библия называет царя Давида. В эту книгу включены 150 псалмов — песнопений, сочиненных ритмизованной прозой, в которых автор обращается с покаянной молитвой к Богу. В каждом песнопении от 6 до 30 стихов, предназначенных для исполнения хором в сопровождении струнных или духовых инструментов. Псалмы передают самые разные настроения: от глубоко лирических и трагических до гимнических, хвалебных. Многие песнопения наполнены глубокой экспрессией. Среди них псалом 129, Песнь восхождения:

Из глубины взываю к Тебе, Господи.
Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны
к голосу молений моих.
Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, —
Господи! кто устоит?
Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою.

После смерти Давида сын его Соломон решил осуществить мечту отца: построить в Иерусалиме храм Ягве. Храм возводился несколько лет и был освящен в 950 г. до н. э. Он был сложен из тесаных камней, внутри отделан деревом, покрытым позолотой. Храм находился на горе Мориа, рядом с Сионской горой. Сюда и был перенесен ковчег Завета — вместилище Моисеевых скрижалей. Предание повествует, что при освящении Дома Господня храм наполнился блистающим облаком.

Итак, Ветхий Завет указал человеку, что, соблюдая нравственные правила, можно добиться Божиего благоволения. Но не только в этом был его смысл. В текстах Священного Писания заложена некая «сверхидея», устремленность в будущее, указание на то, что в истории мира есть глубокий промысел Божий. Пророк Иеремия говорил, что придет время и Бог даст людям Новый Завет, и будет он начертан не на камнях, а в человеческом сердце (Иеремия. 33:1; 33). Люди ждали, что это явление Божие будет подобно взрыву, урагану, сметающему всякую неправду с лица земли. Но явление Мессии произошло иначе, о чем и повествуют Новый Завет, Евангелие.

«Есть книга, — незадолго до смерти писал А.С. Пушкин, — коей каждое слово истолковано, объяснено, проповедовано во всех концах земли, применено ко всевозможным обстоятельствам жизни... Сия книга называется Евангелием, — такова ее вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром и удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие».

Евангельские повествования — четыре общепризнанных канонических текста — записаны приблизительно в 40–90-х гг. I в. н. э. Два из них принадлежат непосредственным ученикам Иисуса — **Матфею** и **Иоанну**, два других — ученикам этих учеников **Луке** и **Марку**. Матфей и Лука начинают свой рассказ с рождения Иисуса Христа, а Марк и Иоанн повествуют о его деяниях и смерти с того момента, когда он начал проповедь своего учения.

О событиях, предшествующих Рождеству Спасителя, поэтично и трепетно рассказывает Евангелие от Луки в сюжете, получившем название «Благовещение». Ангел явился Деве Марии с вестью о ее непорочном зачатии и воскликнул: «Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою; благословенна Ты между женами. Она же, увидев 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» (Лк. 1; 28–31). Евангелие от Матфея дополняет этот сюжет: «Рождество Иисуса Христа было так: по обручении Матери Его Марии с Иосифом, прежде нежели сочтались они, оказалось, что Она имеет во чреве от Духа Святого. Иосиф же, муж Ее, будучи праведен и не желая огласить Ее, хотел тайно отпустить Ее. Но когда он помыслил это, — се, Ангел Господень явился ему во сне и сказал: Иосиф, сын Давидов! не бойся при-

нять Марию, жену твою, ибо родившееся в Ней есть от Духа Святого; Родит же Сына, и наречешь Ему имя Иисус, ибо Он спасет людей Своих от грехов их» (Мф. 1; 18–21).

Произошли эти события в Галилее, провинции Иудеи, которая в то время входила в состав Римской империи, где властвовал император Август. Иудеям же правил жестокий тиран Ирод Великий, захвативший трон при поддержке римлян против воли народа. В связи с указом Августа в Палестине проводилась перепись населения, и каждое семейство должно было прийти в то место, откуда родом был глава семьи. Так оказались Иосиф и Мария в Вифлееме – небольшом селении близ Иерусалима. Места в переполненных домах им не нашлось, и родила Мария своего первенца в пещере, служившей загонном для скота.

Рождеству сопутствовало удивительное знамение: на небосклоне засияла новая яркая Вифлеемская звезда, возвестив миру о рождении Спасителя, Царя Иудейского, пришествие которого с нетерпением ожидали, основываясь на предсказаниях пророков Ветхого Завета. Свет звезды увидели рано утром на востоке пастухи; рассмотрели ее и волхвы – мудрецы, шедшие из восточных стран с караваном в Иерусалим. Вскоре слух о необыкновенном младенце достиг дворца Ирода Великого. Реагировали на столь чудесное явление люди поразному. Волхвы пришли поклониться новорожденному и принесли в дар золото, ладан и смирну (по преданию, Дева Мария сохраняла эти дары до конца своих дней; сейчас они хранятся в монастыре на священной горе Афон). Ирод же, опасаясь за свою власть, приказал уничтожить всех детей от двух лет и моложе. Тем временем Иосиф и Мария, по наставлению ангела, бежали в Египет.

После смерти Ирода Святое Семейство смогло вернуться на родину, в город Назарет, где оно жило прежде. Евангелие не рассказывает о детстве Иисуса Христа, росшего среди простых людей: виноградарей, пахарей, плотников, рыбаков, строителей. Но образы, знакомые ему с юных лет, отразились в емких, насыщенных жизненными деталями притчах Спасителя. Вот одна из них: «Вот, вышел сеятель сеять; И когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то; Иное упало на места каменистые, где немного было земли, и скоро возшло, потому что земля была неглубока. Когда же возшло солнце, увяло, и, как не имело корня, засохло; Иное упало в терние и выросло терние и заглушило его; Иное упало на добрую землю и принесло плод:

одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!» (Мф. 13; 4–9).

Евангельский образ Иисуса Христа гармоничен: в нем нет места конфликтности и греховности, отягощающих душу обычного человека. Иисус Христос никогда не стремился возвыситься над людьми, достичь власти и словно ждал некоего знака свыше, чтобы обратиться к людям с проповедью.

В те годы объявился на берегах Иордана пророк по имени Иоанн. Он вел жизнь аскета и отшельника, одевался в грубую одежду из верблюжьей шерсти, питался лишь диким медом и акридами (сушеной саранчой) и страстно призывал людей: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное» (Мф. 3; 2). Тех, кто каялся в своих грехах, Иоанн погружал в воды Иордана, символически очищая тело и душу человека перед приходом мессии. Его слова пробудили многих к духовному обращению. В Иудее воцарились напряженное ожидание и вера в близость великих духовных потрясений.

И вот среди тех, кто шел к Иоанну, появился Иисус из Назарета. Наступил миг его крещения и одновременно Богоявления. Иоанн увидел Духа Божия, который сходил на Иисуса как голубь, и услышал «глас с небес глаголющий: Сей есть Сын Мой возлюбленный, в Котором Мое благоволение» (Мф. 3; 16–17). С этого момента начинает Иисус Христос свое земное служение. Но прежде, как говорит Евангелие, он был возведен Духом в пустыню для искушения дьяволом. Долгих сорок дней и сорок ночей постился Иисус Христос среди голых каменистых холмов и стойко отвергал самые, казалось бы, заманчивые дьявольские предложения: «Берет Его дьявол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, И говорит Ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонись мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана, ибо написано: “Господу Богу твоему поклоняйся и Ему одному служи”» (Мф. 4; 8–11).

Бог в Ветхом Завете наречен разными именами. Иисус Христос называет его доверительно и просто — Отец. В единственной молитве, которую дал Спаситель своим ученикам, он обращается к Богу с любовью и надеждой: «Отче наш, сущий на небесах! да святится имя Твое; да приидет Царствие Твое; да будет воля Твоя и на земле, как на небе; хлеб наш насущный дай нам на сей день; И прости нам долги наши, как и мы прощаем должникам нашим; И не введи нас в искушение, но избавь нас от лукавого» (Мф. 6; 9–13).

Евангелисты очень подробно описывают жизнь Иисуса Христа. Учитель ежедневно обходил города и селенья, беседовал с людьми, давал советы жаждущим знаний, отвечал на вопросы, спорил с книжниками и лечил больных. Его речь полна любви и снисходительности к человеческим слабостям, но своих главных нравственных требований Спаситель никогда не смягчал. Последователи и ученики Иисуса были простыми и, вероятно, довольно молодыми людьми. Первыми, кто последовал за учителем, были Симон (которого он нарек Петром, что значит «камень»), его брат Андрей, братья Иаков и Иоанн.

Чему же учил Иисус Христос народ иудейский? Благая весть, которую Сын Божий принес людям, в корне меняла отношение человека к Богу, людям, самому себе.

На первый взгляд Христос возвращал народу нравственные ценности, некогда записанные в заповедях Моисея. На вопрос о том, какая самая важная заповедь, он ответил: «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим» — Сия есть первая и наибольшая заповедь; Вторая же подобная ей: «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22; 37–39). Но требования к человеку, выдвинутые Иисусом Христом, были значительно выше, нежели те, что содержит Ветхий Завет: «Вы слышали, что сказано: “око за око и зуб за зуб”. А Я говорю вам: не противься злumu. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую; И кто захочет судиться с тобою и взять у тебя рубашку, отдай ему и верхнюю одежду... Вы слышали, что сказано: “люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего”. А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас, Да будете сынами Отца вашего Небесного, ибо он повелевает солнцу Своему восходить над злыми и добрыми и посылает дождь на праведных и неправедных...» (Мф. 5; 38–45).

Самое же главное, Иисус Христос подтвердил то, о чем лишь догадывались мудрецы древности: после смерти человека умирает лишь его тело, материальная оболочка, а живая душа возвращается к ее Творцу в Царство Божие. Бессмертие, о котором возвестил Спаситель, неотделимо от того, как живет человек на земле. Евангелие призывает не думать о земных богатствах: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, Но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют и где воры не подкапывают и не крадут, Ибо где сокровища ваши, там будет и сердце ваше» (Мф. 6; 19–21).

Со спокойной уверенностью Иисус Христос провозглашает себя единственным Сыном Божиим, подтверждая это многими чудесами, в том числе воскрешением мертвых. Его смелые проповеди вызвали шумное проявление народного восторга. Люди хотели сделать Иисуса земным царем, властным и могучим, но не за этим явился в мир Спаситель. Свою власть над самой жизнью и смертью показал Иисус, когда воскресил Лазаря. О происшедшем донесли в Синедрион — высший орган иудейского духовенства. Первосвященник Иосиф Каиафа объявил, что Иисуса как лжемессию следует немедленно устранить.

Начиналась пасхальная неделя — трагические дни земной жизни Спасителя. На праздник иудейской Пасхи Иисус отправился в Иерусалим верхом на осле. Он въехал в город безоружный в окружении паломников, которые махали пальмовыми ветками и в восторге кричали: «Осанна Сыну Давидову!». Утром в четверг Спаситель приказал ученикам готовиться к пасхальной трапезе. Эта трапеза — священное событие, которому суждено было стать главным таинством будущей христианской церкви: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое. И, взяв чашу и благодарив, подал им и сказал: пейте из нее все, Ибо сие есть Кровь Моя нового завета, за многих изливаемая во оставление грехов. Сказываю же вам, что отныне не буду пить от плода сего виноградного до того дня, когда буду пить с вами новое вино в Царстве Отца Моего» (Мф. 26; 26–29).

Последние страницы евангельской истории: ночью в Гефсиманском саду Иисус Христос страстно молится Богу: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты». Но раздаются шаги стражи, которая, влекомая Иудой, спешит арестовать «лжемессию». На суде Синедриона первосвященник прямо спросил у арестованного: «Ты ли Христос, Сын Благословенного? Иисус сказал: Я...» (Мрк. 14; 61–62). Судьба Спасителя была предрешена. «Повинен смерти» — так решили члены Синедриона. Но этот приговор еще должен был утвердить Понтий Пилат, римский прокуратор Иудеи.

Понтий Пилат не хотел проливать кровь безобидного, по его мнению, странствующего проповедника. Но толпа кричала: «Да будет распят». Прокуратор, убоявшись народных волнений, омыл водой руки («невиновен я в крови Праведника Сего») и утвердил приговор — смерть на кресте.

Последние строки Евангелия посвящены пронзительно скорбным часам жизни Иисуса Христа: его избили, сорвали одежды и возложили на голову терновый венец, и плевали на него, и насмехались, говоря «Радуйся, Царь Иудейский!» Далее крестный путь на Голгофу и мучительная смерть. Последние слова Иисуса: «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк. 23; 46).

Пророчество Христа о том, что после смерти он воскреснет, на третий день сбылось. Воскресший Иисус не раз являлся Марии Магдалине и ученикам — апостолам Нового Завета. Он завещал им: «Итак, идите, научите все народы, крестя их во имя Отца и Сына и Святого Духа, Уча их соблюдать все, что Я повелел вам...» (Мф. 28; 19–20).

Кроме четырех Евангелий Новый Завет включает Деяния святых апостолов, Соборные послания, Послания апостола Павла. Все эти тексты связаны с жизнью и деятельностью учеников Иисуса Христа, призванных воскресшим Сыном Божиим нести евангельское слово народам мира. Завершает Новый Завет Откровение (по-греч. Апокалипсис) Иоанна Богослова. Один из самых древних христианских текстов (создан в середине 68 или начале 69 г.), Апокалипсис содержит пророчество о конце света, рассказывает о борьбе Христа с антихристом, Страшном суде и наступлении конца человеческой истории — тысячелетнего царства Божия.

Христианство привнесло духовное начало в европейскую художественную культуру. Родилось новое искусство с четкой «литературной программой», основанной на текстах Библии. Творя «во славу Божию», величайшие мастера пытались найти средства художественной выразительности, помогающие приблизить человека к пониманию евангельских истин. С течением столетий менялась стилистика художественных обобщений, но главное — образы Священного Писания — оставались неизменными. Библейское слово нашло отклик в разных видах искусства: литературе, музыке, живописи, архитектуре, ваянии, декоративно-прикладном творчестве.

Образам Ветхого и Нового Заветов в европейском искусстве — две тысячи лет. Промелькнули эпохи, но неизменным оставался интерес мастеров к воплощению христианской истории. Фундаментальное начало диалогу художественной культуры и христианского вероучения было положено в Средние века, речь о которых пойдет в следующей главе.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как называются основные части Библии? В чем их различие?
2. О чем повествует Шестоднев?
3. В чем смысл библейского сказания о грехопадении? Почему Адам и Ева ослушались Бога? Расскажите, как воплощен сюжет грехопадения и изгнания из рая в искусстве (домашнее задание).
4. Почему Господь нарушил планы людей, возводящих Вавилонскую башню? Как трактован этот сюжет в картине П. Брейгеля Старшего?
5. Почему Господь спас Ноя и его семью от всемирной катастрофы? Как воплотился драматичный сюжет о потопе и Ноевом ковчеге в живописи (на примере фрески Микеланджело).
6. Когда и кому впервые явилась Святая Троица? Что рассказывает об этом событии Ветхий Завет? Прочитайте и подумайте, в чем смысл Символа веры.
7. Как передан сюжет о библейском жертвоприношении Авраама в живописи (картины Тициана и Тинторетто) и скульптуре (работа Донателло)?
8. В чем, по Библии, заключалась великая миссия Моисея? Какие заповеди получил Моисей от Бога? Выполняет ли эти заповеди современное человечество?
9. Что такое Псалтырь? Сколько псалмов включено в эту книгу Библии? Какие молитвы вам запомнились? С какими чувствами человек обращается к Богу?
10. Из каких книг состоит Новый Завет Библии? Что означает слово «евангелие»? Какую радостную весть принес Иисус Христос людям?
11. Какие притчи Иисуса Христа вы знаете? В чем смысл притчи о Блудном сыне?
12. Прочитайте Нагорную проповедь Христа (Мф. 5; 1—7; 29). Какие идеи проповедовал Иисус Христос?

13. Русский поэт А.С. Хомяков писал:

О Царь и Бог мой! Слово силы
Во время оно Ты сказал, —
И сокрушен был плен могилы,
И Лазарь ожил и восстал.

Поясните смысл евангельской истории о воскрешении Лазаря.

14. Чем отличаются ветхозаветные заповеди от новозаветных? Прав ли русский поэт А.К. Толстой, написавший:

Любовью к ближним пламенея,
Народ смиренью Он учил,
Он все законы Моисея
Любви закону подчинил...

15. На какие заповеди Иисуса Христа опирался русский поэт К.Р. (великий князь К.А. Романов), написав строки:

Всех, которых пришел искупить
Ты Своею Пречистою Кровью,
Бескорыстной, глубокой любовью
Научи меня, Боже, любить!

16. Как воплотились в искусстве сюжеты Страстей Господних? Кто из художников обращался в своем творчестве к событиям крестного пути?

17. Как воплощено воскресение и вознесение Иисуса Христа в Евангелиях? Как трактовали эти сюжеты художники (самостоятельная работа)?

18. Какие тексты включает Библия, кроме Нового Завета?

19. Какую роль сыграло христианство в развитии мировой художественной культуры?

Тема 8

Художественная культура европейского Средневековья: освоение христианской образности



Аллилуйя. Хвалите Бога во святыне Его,
хвалите Его на тверди силы Его.
Хвалите Его по могуществу Его,
хвалите Его помножению величия Его.
Хвалите Его со звуком трубным,
хвалите Его на псалтири и гуслях.
Хвалите Его с тимпаном и ликами,
хвалите Его на струнах и органе.

Псалом 150

«...Я в гроб сойду и в третий день восстану,
И, как сплавляют по реке плоты,
Ко мне на суд, как баржи караванов,
Столетия поплывут из темноты.»

Б.Л. Пастернак

Средними веками итальянские гуманисты назвали эпоху, начало которой было положено падением Западной Римской империи (476 г.). Позднее наука приняла этот термин, и ныне историки понимают под Средневековьем период, охватывающий V–XVI вв. Однако временные рамки средневековой художественной традиции несколько иные и требуют дополнительного уточнения. Средневековая образность, рожденная христианским вероучением, начала складываться еще во второй половине IV в. в античном искусстве (храмовые песнопения, росписи римских катакомб). В то же время в период позднего феодализма (XIV–XVI вв.) художественное творчество уже отринуло ценности «мрачного», «варварского» Средневековья. Так что собственно средневековым можно считать искусство, возникшее до начала эпохи Возрождения (конец XIII в.).

Средневековая художественная культура — это особый мир, разительно отличный от античного. Образы средневековой архитектуры, скульптуры, живописи, поэзии, музыки рождались под непосредственным влиянием текстов *Нового Завета*. Бог, Вселенная, человеческая история, представления о духовной богоданной красоте и гармонии — все это стало предметом художественного осмысления и обобщения. Внеациональное, по своей сути, евангельское слово принесло народам Европы учение о сущности двух миров — земного, видимого, и небесного, невидимого. Земной мир, подлежащий смерти, тлению, не мог представлять особой эстетической ценности. Поэтому искусство устремилось к воплощению вечных символов божественной истории, решая совершенно новые для себя задачи. Художникам предстояло воссоздать в образной форме божественную сверхреальность, не имеющую аналогий в окружающей действительности и сходства с натурой. Божья благодать, вера, надежда, любовь — все это обрело художественную значимость с помощью вполне конкретных средств выразительности: форм, красок, звуков. Приоритетными для средневекового искусства стали темы, воспевающие высоту духовного подвига и нравственные идеалы, отвечающие евангельским заповедям.

Исходные ценности христианской религии у разных народов Европы были едины, но существовали различия в церковной и соответст-

венно культурной практике. Две ведущих ветви христианства — *католицизм* (Западная церковь) и *православие* (Восточная церковь)¹. Их разногласия возникли из-за религиозных трений между епископом Рима (которого по латыни называли папой) и епископом Константинополя (по-гречески патриарх, т. е. главный отец). Догматические и обрядовые расхождения постепенно привели к полному размежеванию христианской церкви. В результате схизмы (разделения) она распалась на греко-православную и католическую ветви (1054), представители из которых враждовали между собой².

Различия искусства православной и католической ориентации с течением столетий становились все более глубокими. Сравним, например, трактовку главных образов в средневековой живописи — Иисуса Христа и Девы Марии. В православных изображениях Иисус Христос — прежде всего Вседержитель, царствующий над Вселенной, а Богородица — царица небесная. В интерпретации художников католического храма в образе Сына Божия подчеркиваются его земные смертные муки, а Дева Мария предстает как символ красоты, чистоты, материнства. Обратимся к средневековой художественной культуре, рожденной в русле православных религиозных традиций *Византии*.

«Великая империя, повелевающая миром, двенадцативековая нация, дряхлая, истощенная, падает; с нею валится полсвета, с нею валится весь древний мир с полуязыческим образом мыслей, безвкусными писателями, гладиаторами, статуями, тяжестью роскоши...» — так представил эпоху крушения Древнего Рима Н.В. Гоголь. Действительно, картина ухода античной культуры была грандиозной. Но далеко не все античные традиции исчезли в одночасье вместе с рухнувшим Римом. В восточной части империи, в Византии, состоялся переход от античного к христианскому храмовому искусству. Именно здесь впервые была преодолена чувственность античной земной красоты и родились христианские образы в зодчестве, иконописи, мозаиках, фресках, песнопениях. Правда, римское наследие еще долго подпитывало тщеславие византийских царей. Пышность константинопольских дворцов и храмов — прямое тому доказательство. Но, возвраща-

¹ Напомним, что в 395 г. Римская империя фактически распалась на два самостоятельных государства — Западную империю, с церковным центром в Риме и светским — в Равенне, и Восточную, с единым центром в Константинополе.

² В 1204 г. рыцари-крестоносцы итурмом взяли Константинополь и разграбили его святыни (Четвертый крестовый поход).



*Собор Святой Софии
в Константинополе*



*Внутренний вид
собора Святой Софии*

ясь из очередного победоносного похода, византийский император уже не садился в триумфальную колесницу, а ставил на нее икону. В одной из старых византийских церквей сохранилась такая надпись VI в: «Место сборищ дьявола стало домом Господним; свет солнца освещает место, которое затемняла преисподняя; идолопоклоннические жертвоприношения заменялись ангельским хором; где свершались оргии богов, там теперь поется хвала Богу». Так что византийские мастера, прямые наследники античности, стали творцами новых художественных ценностей, которые несколько веков спустя восприняла Древняя Русь.

Византийское искусство VI в. можно считать первым торжеством христианской духовности. Подъем культуры в эту эпоху связан с периодом сорокалетнего царствования знаменитого императора Юстиниана. Родом из простых крестьян, он был возведен на престол волею своего дяди, неожиданно вознесшегося по служебной лестнице на царский трон. В царствование Юстиниана Византия стала могучей империей, размеры которой не уступали древнеримским. В Константинополе было возведено 30 храмов, в том числе величавая *Святая София*¹ (532–537). Строили храм малоазийские зодчие – Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Они создали уникальное сооружение – купольную базилику, используя опыт возведения римского Пантеона. Но задачи, решенные в образе Софийского собора, были совершенно иными. Храм, воз-

¹ В богословии *Святая София олицетворяет премудрость Божию.*

веденный на высоком холме на берегу Мраморного моря, оставляет впечатление нерукотворной твердыни, где обитает Господь. В его облике, простом и величавом, мастерам удалось воплотить символический образ Вселенной, в которой материальное и земное словно растворяется в духовном, небесном. Ошеломляющее впечатление на современников произвел купол Софии (диаметр 31,5 м), золотой громадой спускающийся с поднебесья. Как писал византийский историк Прокопий Кесарийский, «кажется, что он не покоится на твердом сооружении, но, вследствие легкости строения, золотым полушарием, спущенным с неба, прикрывает это место». А еще известно, что Юстиниан, прибыв на торжественное освящение храма, воскликнул: «Слава Богу, удостоившему меня совершить такое дело! Я победил тебя, Соломон!»

Внутреннее пространство Святой Софии поражает своей удивительной легкостью. Сорок окон, прорезанных в основании купола, стенах и нишах, заливали светом все помещение, оживляя мозаики, золотые и серебряные украшения. Купол, поднятый на высоту 55 м, поддерживался двумя более низкими полукуполами, которые в свою очередь переходили в два небольших полукупола. Так что средняя часть собора была заполнена перетекающими друг в друга сферическими формами, устремленными ввысь.

С течением времени собор сильно изменился. «Айя-Суфия» — так называли его мусульмане, завоевавшие Византию в XV в. Константинополь превратился в Стамбул, Святая София стала мечетью с минаретами. Но и в этом виде древняя христианская святыня сохраняет силу огромного эмоционального воздействия, запечатленного в XX в. в стихотворении О.Э. Мандельштама:

Айя-София — здесь остановиться
 Судил Господь народам и царям!
 Ведь купол твой, по слову очевидца,
 Как на цепи, подвешен к небесам. <...>

Прекрасен храм, купающийся в мире,
 И сорок окон — света торжество;
 На парусах, под куполом, четыре
 Архангела прекраснее всего.



*Голова юного Христа. Мозаика.
Церковь Сант Аполлинаре
Нуово, Равенна*



*Императрица Феодора.
Мозаика (фрагмент).
Церковь Сан Витале, Равенна*

От юстиниановых времен сохранились и *уникальные мозаики*. Это искусство было известно еще с античности. Однако византийским мастерам удалось открыть секреты их изготовления, позволяющие более полно использовать возможности сочетания света и цвета. Мозаики выкладывались на стенах и арках храмов мелкими разноцветными кубиками из камня или смальты (стеклянный сплав). Их углубляли в поверхность под разным углом наклона. В результате рождалось оптическое «чудо» — мозаичные изображения сияли ярким светом, внутри которого играли сотни маленьких огоньчков. Наибольшего эффекта достигали мозаичные образы, сочетающие многообразие цветовых переливов с золотым фоном, символизирующим беспредельное духовное богатство небесного мира.

В итальянском городе *Равенне* в церкви Сан-Витале находятся знаменитые мозаики VI в. На одной из них сохранился портрет императора Юстиниана со свитой. Среди изображенных выделяются священнослужители с аскетичными лицами и огромными, словно застывшими глазами. В этих образах художественно воплощено состояние самозерцания и духовной углубленности — важнейших особенностей православного храмового искусства.

Многие бесценные византийские мозаики безвозвратно погибли, в том числе изображения, сотворенные на стенах церкви Успения Богородицы в Никее. Крылатые фигуры со знаменами и державами в руках, одетые в роскошные наряды, — таковы образы четырех ангелов, сохранившихся в алтарном своде храма. На первый взгляд лики небес-



Император Юстиниан со свитой. Мозаика. Церковь Сан Витале. Равенна

ных посредников между Богом и людьми напоминают об античном идеале красоты, гармонии тела и внутреннего мира (нежный овал лица, его классические черты). Однако здесь совершенно иная трактовка привычных форм. Рассмотрим внимательнее самого прекрасного ангела по имени «Дюнамис». Его облик воплощает вневременное спокойствие и возвышенную духовную отрешенность от всего земного, сиюминутного. Он весь — бесстрастная бесплотность. Мастер, создавший никейские мозаики, нам неизвестен, что характерно для, средневековой традиции. Тогда считалось, что создание произведения искусства зависит от Божией воли, а художник, будучи лишь ее послушным орудием, не должен заботиться об авторской славе.

При императоре Юстиниане в храме появились *иконы* (что по-гречески означает образ). Первоначально христиане называли иконой любой образ святого, противопоставляя это изображение идолу — язы-

ческому божеству. Но уже в VI в. икона стала самостоятельным видом храмового искусства наряду с фресками и мозаиками. Писался иконописный образ на доске (липовой, кипарисовой, сосновой), на которую предварительно наклеивали ткань (паволоку) и наносили слой левкаса (мела, гипса). Красочный слой покрывали защитой — яичным белком, олифой, масляным лаком. Впрочем, ранние иконы почти не сохранились — их уничтожили так называемые иконоборцы¹.

С середины IX в. и до 1204 г. художественная культура Византии переживает «второй золотой век», в котором принято выделять два периода: *Македонский* (IX — первая половина XI вв.) и *Комнинский* (конец XI—XII вв.), названных по царствующим династиям. В это время православие находит отклики и у других народов. Огромный вклад в распространение христианского вероучения внесли просветители Кирилл (в миру Константин) и Мефодий. Узнав, что у моравов нет азбуки, Кирилл составил ее с помощью греческих букв. Отныне Священное Писание стало доступным для славян, в том числе для народов Киевской Руси. Большую роль в православном просвещении играли монастыри. Духовным центром монашества становится знаменитый Афонский мужской монастырь, расположенный на одном из трех зубцов полуострова Халкидикі в Эгейском море.

Уроки иконоборчества не пропали даром. В храмовом искусстве Византии утверждаются канонические традиции, позволившие укрепить богодухновенные основы творчества, очистить художественную образность от намеков на материальность и плотскость.

Классически совершенную форму обрел *крестово-купольный храм*. Его основу составил купол в центре здания, укрепленный на четырех столбах, откуда расходятся четыре сводчатых рукава. Важнейшая часть храма (алтарь) обозначалась полукруглой апсидой (выступом). Алтарь был обращен на Восток: именно там взошла Вифлеемская звезда и произошло вознесение Спасителя.

Храм мыслился как модель Вселенной, где своды и купола олицетворяют небо; пространство ближе к полу — землю; алтарная часть — рай, пребывание Бога; западная часть — ад, преисподнюю. В соответствии с этими представлениями сформировалась каноническая система росписей с определением места фресок, мозаик, икон в интерьере.

¹ Эдикт о запрещении иконописания, изданный в 730 г., действовал почти 100 лет. В 843 г. почитание икон было восстановлено, ересь уничтожена.

В самой верхней точке храма помещали мощную фигуру Спаса Пантократора, или Вседержителя, главы мироздания, воплощающего нечеловеческую силу, способную карать и миловать. На барабане купола и в простенках окон рисовали апостолов — учеников Христа, несущих его учение людям. На четырех парусах отводили место для евангелистов или их символов (Матфей — ангел, Марк — лев, Лука — телец, Иоанн — орел). На своде высокой алтарной части изображали Богоматерь, на столбах, сводах, парусах — архангелов, пророков, Отцов Церкви¹, великомучеников, а также сцены из Ветхого Завета.

В период правления Комнинов возникла идея *иконостаса*, отделяющего алтарь от верующих. Наверху иконостаса (деревянной или мраморной перегородки) помещали крест, далее следовали иконы — одна большая или несколько небольших. К этому времени в основном сложился канон икон так называемого праздничного цикла, рассказывающих о событиях Евангельской истории («Благовещение», «Рождество Христово», «Крещение или Богоявление», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Вход Господень в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Распятие», «Снятие с креста», «Оплакивание Христа», «Положение во гроб», «Вознесение»). Воскресение из мертвых не изображалось в византийской иконографии, и главным символом Пасхи являлась икона «Сошествие во ад» (в сиянии Божественного света Иисус Христос спускается в ад и, поправ смерть, выводит оттуда в рай ветхозаветных праведников, чье спасение искуплено страданиями Сына Божия на кресте). Иконографическое воплощение получили и другие важнейшие события: «Воздвижение Креста Господня» (в память о нахождении царицей Еленой — матерью императора Константина — креста, на котором был распят Иисус Христос), «Сошествие Святого Духа» (событие, описанное в Евангелии от Луки, в результате которого апостолы ощутили влияние Святого Духа и смогли нести учение Христа «во все края земли»), «Успение Богородицы» (по преданию, к ее ложу перед самой кончиной ангелы принесли на облаках апостолов). Византийское искусство выработало канон изображения Святой Троицы на основе ветхозаветного текста: на золотом фоне под мамврийским дубом изображали трех ангелов, тождественных по внешнему виду друг другу. Они сидели за трапезой, перед ними стояла чаша и лежал хлеб.

¹ *Отцы восточной церкви — православные мыслители II–VIII вв.: Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Назианзин (Богослов), Григорий Нисский и др.*



Богоматерь Владимирская



*Христос Пантократор. Мозаика.
Храм Успения монастыря Дафни*

Чуть ниже виднелись маленькие фигурки Авраама и Сарры, принимающих трех божественных путников по законам гостеприимства.

Фигуры на православных иконах могли быть оглавными, оплечными, поясными и в полный рост. Самое же важное — в византийском искусстве сформировались основные иконографические типы изображения Иисуса Христа, Богородицы, евангелистов, Отцов Церкви, святых. Иконописцы должны были следовать установленным образцам, которые обычно представляли собой контурные прорисы композиций библейских сюжетов, отдельных персонажей, предметов и их деталей и т. д.

Следуя канонической традиции, Богородицу изображали в разных видах. Оранта — молительница за род человеческий (фигура Божией Матери представлена в полный рост с воздетыми к небу руками с открытыми ладонями). Похожие образы: Великая Панагия (Всесвятая), где на груди Оранты в круге «славы» покоится младенец Христос; Бо-

гоматерь Знамение – тот же образ, только в поясном изображении. Богоматерь Елеуса (Умиление) – поясное изображение Богородицы, к щеке которой прижался младенец Христос, сидящий на ее левой руке. Богоматерь Одигитрия (Путеводительница), жестом благословляющая Сына на Крестный подвиг; младенец Христос держит свиток – знак Божественного слова, которое он принес людям.

Шедевром византийской живописи является образ Богоматери, названный на Руси Владимирской¹. На иконе Богородица нежно прижимается щекой к щеке Божественного Сына. По преданию, икона принадлежит кисти евангелиста Луки и написана на доске от стола, на котором некогда трапезовал Иисус Христос со своей Матерью. Грустный взгляд Богородицы отрешен от повседневности и устремлен в будущее, словно представляя грядущие смертные муки своего Первенца. По византийскому канону икона относится к типу Елеуса, на Руси же эту композицию называли «Умиление» под влиянием глубоко вдохновенного образа высокой материнской любви. Богоматерь Владимирская стала самой почитаемой иконой и вызвала многочисленные подражания.

Для воплощения образа Иисуса Христа виантийская иконография также разработала строгие канонические правила и типы композиций. Среди них образ Спаса-Пантократора (Вседержителя). На иконе изображен Иисус Христос (по пояс); в левой руке он держит открытое Евангелие, правой благословляет верующих. Другой образ – Спас в силах. Христос сидит на троне, он готов судить людей и карать грешников. Трон окружен бесплотными силами – серафимами и херувимами. Особой гармонией и одухотворенностью наполнен образ Спаса Эммануила (означает «с нами Бог») – изображение совсем еще юного Христа. Но есть и иной образ, явленный в самые последние часы земной жизни Сына Божия – Спас Нерукотворный – отпечаток на плате (полотенце) лика Христа в те страшные часы, когда Спаситель, изнемогая, шел к Голгофе по крестному пути.

Стиль византийской храмовой живописи глубоко своеобразен, неотделим от смысла божественной службы. Аскетичный лик с несколь-

¹ С 1155 г. икона находится на русской земле, куда была доставлена на корабле из Константинополя. Князь Андрей Боголюбский тайно вывез образ из-под Киева во Владимир на Клязьме. В 1395 г. икона была торжественно перенесена в Москву как раз в тот день, когда войско непобедимого грозного полководца Тамерлана по непонятным причинам повернуло вспять от Руси. Заступничество Владимирской Богоматери притисывают отражение и других вражеских нападений на Москву.

ко удлинёнными формами, прямой, с горбинкой нос, отрешенный взгляд огромных миндалевидных глаз — таков идеал красоты в православной иконографии. Размещённые на плоскости, лишённые объёмной телесности иконописные лики олицетворяли святость, пребывающую во храме. Фон икон, сияющий золотом, не имеет пространственной перспективы, глубины. Золото как бы выдвигало фигуру святого за пределы живописи в мир храма, туда, где молились люди. Этот приём в совокупности с условным пространством и столь же условными размерами иконописных фигур и предметов создает эффект, названный позднее «обратной перспективой».

Неподвижная, величавая, словно застывшая в вечности византийская иконопись несла свет божественной любви, гармонии и красоты. Этими же чувствами была наполнена **музыка**, роль которой в храмовом синтезе искусств трудно переоценить.

Еще в первые века развития христианства музыка заняла важное место в главных православных службах — *литургии* и *всенощном бдении*. Литургия (от греч. «общественное служение») совершалась в дообеденное время (отсюда другое название — обедня). Ее кульминация приходится на таинство Святого Причащения (Евхаристии), установленного самим Спасителем. Всенощное бдение — праздничная служба (совершается накануне воскресных дней и отдельных праздников). Тексты этих служб были упорядочены в IV в. трудами святителей Иоанна Златоуста и Василия Великого. Высокая религиозная поэзия сопровождалась пением, которое было исключительно *одноголосным и не имело инструментального сопровождения*. Звуки мелодий, устремленные, как и вся храмовая служба, в вечность и бесконечность, передавали сокровенные молитвенные состояния человеческой души. Создавали песнопения подвижники-богословы, которые были одновременно певцами и поэтами. Среди авторов древних молитв выделяется гениальный гимнограф IV в. Ефрем Сирин. Одно из его удивительно искренних и глубоко духовных творений переложил А.С. Пушкин в известном стихотворении «Отцы пустынноики и жены непорочны...»:

Владыко дней моих! дух праздности унылой,
Любоначала, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.
Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья,

И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.

В основе византийской богослужебной музыки лежала сложная и возвышенная теория, созданная в первые века христианства. Иерархами Восточной церкви было установлено, что мелодии молитв первоначально рождались на небе. Их божественная красота сотворена серафимами, славящими Господа и его деяния. Эти гимны, «приводящие душу к гармонии, а сердце — в согласование с Богом», приносят людям ангелы. Уделом же музыкантов является «копирование» ангельских песнопений, в результате которого рождаются «ангелоподобные» созвучия, отражающие словно эхо неслышимое на земле небесное пение.

Духовная и телесная чистота, особая ответственность за результат творчества, строгое следование правилам и церковным предписаниям — таковы были требования к творцам, созидаящим «музыкальный аналог» божественных гимнов. Композиции строились на основе канонических мелодий. Эти мелодии как богоданные нельзя было менять, поэтому при необходимости к новому тексту лишь приписывали дополнительные звуки, сохраняя основные попевки.

Одним из самых знаменитых византийских гимнографов был **Роман Сладкопевец** (Мелод), творивший в первой половине VI в. уроженец Сирии, он прославился как великолепный поэт и музыкант, создатель более 85 гимнов. Молитвы Романа были хорошо известны в славянских переводах. И сегодня в праздник Рождества Христова звучит в русских церквях его маленький шедевр — кондак «Дева днесь»: «Дева днесь Пресущественного рождает, и земля вертеп Неприступному приносит; Ангелы с пастырями славословят, волсви же со звездой путешествуют: нас бо ради родися Отроча младо, превечный Бог».

Кондак¹ не единственный жанр, сложившийся в византийской гимнографии. Еще раньше возник так называемый тропарь². К творчеству в этом жанре непосредственное отношение имел сам император

¹ Кондак — сложная поэтическая композиция, состоящая из вступления и последующих сольных строф (от 18 до 30), между которыми звучал хоровой рефрен. Тексты многих кондаков были основаны на проповедях святых (например, Ефрема Сирина).

² Тропарь — краткое молитвенное песнопение, посвященное празднику или святому.

Юстиниан, создавший Песнь Господу Иисусу Христу. По-церковно-славянски это звучит так: «Единородный Сыне и Слове Божий, Безсмертен Сый, и изволивый спасения нашего ради воплотитися от Святыя Богородицы и Приснодевы Марии, непредложно вочеловечивыйся; распныйся же Христе Боже, смертию смерть поправый, един Сый Святыя Троицы, справляемый Отцу и Святому Духу, спаси нас».

Наивысшего расцвета гимнография Византии достигает в творчестве **Иоанна Дамаскина** (ок. 675 — до 749), страстного противника иконоборчества. Наряду с гимнографами Андреем Критским и Космой Майюмским Иоанн Дамаскин был создателем жанра канона¹ — торжественного, возвышенного славословия. За пределами Византии православное пение расцветает в Афонском монастыре, где жил известный музыкант **Иоанн Кукузель** (ок. 1280 — ок. 1375).

Падение Константинополя в 1453 г. прервало ход византийской истории. Преемницей высоких православных ценностей, рожденных духовными озарениями Отцов Восточной церкви и святых подвижников, а также творческим трудом многих поколений зодчих, живописцев, поэтов, музыкантов с конца X в. стала Древняя Русь.

Иной путь был уготован *средневековому искусству католической традиции*, сформировавшей основу национальных художественных культур многих современных европейских государств.

В отличие от Византии Западная Римская империя после распада представляла собой множество мелких феодальных образований, где господствовали варвары, а художественная культура долгое время находилась в упадке. На землях Центральной и Западной Европы в чести оставалось наследие античных авторов, а научным языком считалась латынь, зубрить которую приходилось студентам всех учебных заведений. Об этом поется в одной шуточной студенческой песенке:

Ну, так будьте же всегда
Живы и здоровы!
Верю, день придет, когда
Свидимся мы снова.
Всех вас вместе соберу,
Если на чужбине

¹ Канон — цикл песнопений, состоящий из девяти песней («од»). В каждой из них первая строфа (ирмос) является мелодической моделью для последующих строф.

Я случайно не помру
От своей латыни.

Лишь на рубеже I–II тыс. начинает складываться художественное творчество, отмеченное чертами новизны и зрелости, свободное от повторения античных образцов..

В истории средневековой художественной культуры Западной и Центральной Европы принято выделять три этапа: *дороманский* (середина V–X в.), *романский* (XI–XII вв.) и *готический* (конец XII–XIV в.). В дороманскую эпоху лишь наметились принципы средневекового искусства. Об этом говорит творчество мастеров так называемого «Каролинского возрождения» – периода царствования императора Карла Великого из рода Каролингов (768–814), создавшего огромную Священную Римскую империю со столицей в Аахене. Одним из красивейших памятников этого времени является аахенская придворная капелла, которая была частью дворцового комплекса зданий. В ее облике сошлись примитивно-грубоватые элементы варварской архитектуры с формой, позаимствованной у античности. Для отделки капеллы использовались колонны и облицовочные материалы, вывезенные из Равенны.

В середине IX в. империя Каролингов распалась, не выдержав междоусобных войн наследников Карла Великого. Последующий X в. вошел в историю Европы как эпоха невиданных бедствий – войн, голода, разрухи, страшных эпидемий, унесших миллионы жизней. Но все же народы, обитавшие на землях бывшей Священной Римской империи (Франции, Южной и Западной Германии, Бельгии, Голландии, Средней и Северной Италии, Северной Испании) смогли выстоять в испытаниях и сформировать самостоятельную государственность. Вместе с ней родилась новая художественная культура, получившая в XIX в. название «романской» (что указывает на преемственность с Римом).

Романское искусство было общеевропейским. Оно отразило католическое мировосприятие в сложный период феодальных междоусобиц, крестовых походов, крестьянских волнений, разрушения родовых отношений. Монументальное и величавое романское искусство свидетельствует о вполне устоявшихся религиозных взглядах и эстетических вкусах молодых народов Европы.

Новое направление развивалось в храмовой культуре: зодчестве, скульптуре, живописи, музыке. В отличие от византийского романское

Художественная культура европейского Средневековья

искусство не тяготело к воплощению состояний духовной самоуглубленности, созерцательного «сверхпокоя», отрешенности от окружающей жизни. Художники католического мира трактовали образы Священного Писания на основе глубоко трагического, порой экспрессивного их восприятия. Христианский идеал превосходства духовного над телесным сочетался в романском искусстве со стремлением выразить чувства деятельного и энергичного человека, его мятущуюся душу, не находящую покоя в греховной жизни, полной зла, соблазнов, таинственных дьявольских наваждений.

Наиболее полно романский стиль воплотился в *архитектуре*, которая бурно развивалась в пору образования новых феодальных государств. Романские сооружения разбросаны по всей Европе. Символом этого стиля можно считать укрепленный замок феодала, который служил убежищем в период нескончаемых войн. Замок обычно возводился на вершине скалистого холма или горы, над рекой или у моря. Он окружался рвом, через который перекидывали подъемный мост, ведущий к воротам. Монолитные стены крепости увенчивались зубцами, башнями и бойницами. В центре замкового комплекса была самая крупная башня — донжон — убежище феодала.

Наряду с замками интенсивно строились монастыри. Будучи средоточием культурной жизни и художественного творчества, они также представляли собой военные укрепленные сооружения. Монастырь нередко разрастался в небольшой город, в центре которого находился храм. Город обносился толстыми оборонительными стенами, надежно скрывавшими жизнь его обитателей от постороннего глаза.

Массовое возведение крупных средневековых городов начинается в XII в. Ядром городской застройки была рыночная площадь с собором. Вокруг нее располагались ратуша (центр городского самоуправления), резиденция епископа, крытый рынок, таможня, суд, больница, биржа. Улицы средневекового города в целях безопасности были очень узкими и кривыми. Заселялись они нередко по цеховому, профессиональному признаку: улицы булочников, ювелиров, оружейников, аптекарей и даже музыкантов.

Украшение и гордость средневекового города — *кафедральный собор*. Он строился с расчетом, чтобы при необходимости вместить всех жителей. При возведении храма больших размеров мастерам приходилось решать сложнейшие задачи инженерного характера (сооруже-

ние каменных сводов, купола, их укрепление и т. д.). Характерные черты романского храма: цилиндрические и крестовые своды, массивные толстые стены, крупные опоры, обилие гладких поверхностей. Основа здания — сама каменная масса: для большей устойчивости здания старались увеличить толщину и крепость стен.

Романский храм-базилика¹ на первых порах почти не украшался. Лишь изредка зодчие позволяли себе оживить его суровые массивные стены каменным орнаментом. Позднее внешний облик базилик преобразился, наполнившись многофигурными скульптурными композициями и росписями. Их сюжеты черпались из Библии. Впрочем, кроме канонических сцен мастера позволяли себе довольно свободные импровизации, изображая фантастических чудовищ, диковинных животных, растения, птиц. Популярными были образы различных монстров — посланников ада, напоминающих о греховности всего земного.

Многие знаменитые романские замки и соборы находятся на территории современных Франции и Германии. Среди них: церковь Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье, невысокий храм с тяжеловесными формами, и Вормсский собор, похожий на неприступную крепость.

Необычными романскими ансамблями, впитавшими античные традиции, по праву гордится Италия. Сооруженные в период Средневековья на ее землях памятники грандиозны, но одновременно изысканны и

¹ Форма базилики — прямоугольного в плане здания — была заимствована из античного зодчества, но существенно переосмыслена.



Собор в Вормсе



Пизанская башня

изящны. Преодолевая грубоватую мощь романского искусства, итальянские зодчие создали одно из выдающихся творений – соборный комплекс в тосканском городке Пизе. Он включает собор, колокольню, баптистерий (крещальню) и кладбище. Ансамбль создавался в течение нескольких десятилетий под руководством разных зодчих (в XI в. работами руководил Бускетто, в XII – Райнальдо). Сверкающие белизной мрамора здания комплекса в Пизе свободно раскинулись на площади, покрытой зеленой травой. Большой собор не производит впечатления громоздкого, подавляющего человека здания. Его гармоничный праздничный фасад с выразительным ритмом аркад дополняет легендарная колокольня – падающая Пизанская башня. Наклон башни возник еще на ранней стадии ее строительства (следствие осевшего фундамента) и был сохранен до окончания работ. Шесть этажей уникальной колокольни опоясывают легкие колонные аркады. Сегодня жизнь этой «каменной спирали» поддерживается с помощью новейших технических средств.

Избавление от господства массивности заземленных романских форм и тяжеловесных стен пришло в средневековое зодчество с рождением нового *готического стиля*. Сам термин «готика» (буквально «готский», по названию германского племени готов) появился в эпоху Возрождения. Этим словом мыслители Ренессанса нарекли архитектурные сооружения, не соответствующие нормам античной классики. Создатели же готического стиля, отдавая предпочтение заостренным кверху аркам окон и дверных проемов, возводили фантастически прекрасные, величавые ажурные храмы, устремленные всею своею стройной громадой ввысь. Неслучайно великолепные готические сооружения были названы В. Гюго «застывшей музыкой».

Родиной готики была Франция, в которой уже в те далекие времена мастера тяготели к изысканным, необычным формам. Зародился новый стиль в центре королевских владений – провинции Иль-де-Франс. Архитектурно-инженерные новшества были опробованы при реконструкции церкви аббатства Сен-Дени (XII в.), где покоились останки французских королей. Большую роль в создании готической конструкции сыграл образованный и мудрый аббат Сугерий – советник королей, подробно описавший ход строительства в своей книге. Неслучайно на фасаде церкви выбиты его слова: «Чувственной красотой душа возвышается к истинной красоте и от земли возносится к небесам».

Зодчим, открывшим секреты возвышения души к истинной красоте небес, удалось совершить подлинную революцию, не только художественную, но и инженерную. Стены готического здания, освободившись от функций главной опоры, изменили облик. В них появились огромные стрельчатые окна, витражи (скрепленные между собой цветные стекла в виде символических или сюжетных изображений), ниши, галереи, порталы, украшенные резьбой. Храм наполнился светом, льющим отовсюду, словно божественное сияние. Его внутреннее пространство впечатляло своим простором, высотой и торжественностью. Оно явило верующему многоликие художественные образы, рождающие бесконечную череду настроений и впечатлений, религиозных по форме, и вмещающих живое трепетное человеческое чувство. Взволнованная мечтательность готики, ее патетические взлеты и духовные порывы воплотили нарастающий интерес к земным радостям и к индивидуальному познанию красоты окружающей действительности.

Отказавшись от суровой мощи романских соборов, готический храм, обращенный к людскому миру, засиял праздничными красками, словно сотканными в «симфонию света и тени» (О. Роден). Каменные стены стали декорировать многочисленными скульптурами. Удивительно это сочетание представлений о божественной райской красоте с рациональными конструктивными решениями, незаметными для глаза! Очень точно о присутствии некоей тайны в готических сооружениях сказал в XX в. О.Э. Мандельштам:

Но выдает себя снаружи тайный план,
Здесь позаботилась подпружных арок сила,
Чтоб масса грузная стены не сокрушила,
И свода дерзкого бездействует таран.

Стихийный лабиринт и неподвижный лес
Души готической рассудочная пропасть,
Египетская мощь и христианства робость,
С тростинкой рядом — дуб, и всюду царь — отвес.

Готический стиль развивался в Европе свыше трех столетий. В его истории принято выделять три достаточно условных этапа: *раннюю готику* (XII — начало XIII в.), *высокую готику* (XIII в.) и *позд-*



Собор Нотр-Дам де Пари



Собор Нотр-Дам (вид внутри)

ную «пламенеющую» готику (XIV в., некоторые сооружения были созданы в XV в.).

Собор Нотр-Дам де Пари (Парижской Богоматери), овеянный легендами, воспетый Виктором Гюго, – памятник ранней готики. Первый камень в его основание в 1163 г. заложили французский король и папа римский. Много лет спустя здесь был коронован Наполеон Бонапарт. Собор перестраивался несколько раз, его окончательная реставрация осуществлена в середине XIX в. знаменитым мастером Виолле-Дюком.

Храм является одним из самых больших для своего времени (129 м в длину, 50 м в ширину). Фасад собора разделен на три части как по вертикали (с помощью пилястр¹), так и по горизонтали (галереями). Нижний ярус имеет три портала, над которыми идет знаменитая галерея королей (28 статуй царей – персонажей Библии). Во времена Великой французской революции XVIII в. народ, ненавидевший само слово «король», низверг статуи, но позднее, когда страсти улеглись, изваяния вернулись в свои ниши.

В центральном ярусе находится ажурное окно – розетка, диаметр которой составляет около 10 м. В украшениях порталов собора причудливо сошлись статуи Мадонны с младенцем и ангелов, Адама и Евы, символов пороков и добродетелей, епископа Мориса де Сюлли и короля Людовика XII. Стоит ли удивляться, что, реставрируя шпиль собора, Виолле-ле-Дюк среди изображений апостолов и евангелистов сотворил самого себя? Им же создан фантастический мир химер и гроте-

¹ *Пилястр (пилястра) – плоский вертикальный выступ.*



*Избиение младенцев. Фрагмент рельефа.
Собор Нотр-Дам де Пари*



*Иоанн Креститель. Статуя
собора в Шартре*

ских монстров, которые прячутся за шпилями и декоративными башенками или провисают за выступами стен.

Столь же разнообразно и внутреннее убранство Нотр-Дам: красочные витражи, рельефы и ажурные орнаменты и, конечно же, скульптуры. При входе на правом пилястре знаменитая статуя Парижской Богоматери, выполненная в XIV в. В специальном помещении — Сокровищнице — хранятся бесценные христианские святыни: фрагмент подлинного Креста Господня, Терновый венец Спасителя и Священный гвоздь, один из тех, которым распяли Сына Божия.

Красивейший храм в Шартре, окно-розетку для которого пожаловал сам французский король, также является примером ранней готики.

Среди классических образцов высокой готики можно назвать собор в Реймсе (заложен в 1211 г., закончен в XV в.). Именно в этот собор внесла свое победное знамя «орлеанская дева» Жанна д'Арк, здесь же короновались французские короли.



Верхняя капелла Сент-Шапель. Алтарь



Кёльнский собор (вид внутри)

Чудесным творением высокой французской готики является и королевская Святая капелла (Сент-Шапель), построенная по заказу Людовика IX для хранения Тернового венца Спасителя, который король купил в Венеции в 1239 г. Автор проекта Пьер де Монтрёй создал безукоризненно изящную композицию. В капелле два этажа. Первый этаж – основание, над которым открываются огромные витражные окна, завершенные стрельчатыми башенками. Высоко взметнувшийся шпиль придает зданию еще большую легкость. Уникальный художественный образ верхнего этажа капеллы создают 15 витражных окон высотой 15 м, занимающих площадь 618 кв. м. Витражи выполнены в XIII в. В них яркими красками запечатлены 1134 сцены из Библии.

Готические сооружения многих европейских стран стали символами раннего национального зодчества. К таким шедеврам относится собор Вестминстерского аббатства в Лондоне (Англия), Кёльнский собор в Германии, костел Святой Анны в Вильнюсе (Литва), Домская (соборная) церковь в Риге (Латвия), кафедральный собор в Толедо (Испания), собор Святого Вита в Праге (Чехия). Лишь в Италии готические идеи распространились поздно и не получили широкого признания.

Пожалуй, одну из наиболее ярких страниц в европейскую средневековую культуру вписала *скульптура*. На первый взгляд ее функция была чисто декоративной. И это верно. Но постепенно готическая пластика обрела более самостоятельное художественное значение, связанное не только с украшением стен храмов. Поручкой этому было обо-

собление образа человека от декоративного убранства. Статуи стали отделять от стен зданий, помещать в нишах и, словно в музее, на отдельных постаментах. Изображения людей становились все более материальными, плотскими. В лучших работах скульпторам удавалось выразить внутреннее состояние, одухотворенность своих героев.

Храмовую службу невозможно представить без *музыки*. Стиль католических литургических песнопений сложился уже к началу VII в., когда под руководством римского папы Григория I Великого были созданы строгие одноголосные молитвы, получившие обобщенное название «григорианский хорал». Со временем был утвержден круг музыкальных номеров, входящих в мессу (богослужение, аналогичное православной литургии). К основным номерам мессы относятся:

1. «Kyrie eleison» — «Господи, помилуй».
2. «Gloria in excelsis deo» — «Слава в вышних».
3. «Credo in unum Deum» — «Верую».
4. «Santus, santus, santus» — «Трисвятая песнь».
«Benedictus» — «Благословен грядый».
5. «Agnus Dei» — «Агнец Божий».

Первоначально католические гимны создавались на основе григорианского хорала. Но уже к X в. в храмовой музыке возникли новые мелодии, так называемые секвенции — импровизационные вставки, которыми расцвечивался молитвенный текст. Особую популярность приобрела секвенция «Dies irae» («День гнева»), создание которой приписывается Томмазо да Челано (ум. 1256 г.):

День предстанет в гневной силе,
Как творенью лечь в могиле
По Давиду и Сивилле.

Перевод А.А. Фета

В XIV в. «Dies irae» входит в реквием — траурную заупокойную мессу, становясь ее кульминацией. Исполненный религиозного пафоса, мрачный и трагичный, этот напев стал восприниматься как пришедший из древности образ Страшного суда, смерти, наказания и воздаяния за грехи. Тему «Dies irae» использовали многие русские композиторы, в том числе С.В. Рахманинов, Н.Я. Мясковский, Д.Д. Шостакович.

В течение долгого времени музыкальное искусство не имело полноценного «письменного языка» — точной фиксации высоты звуков. Движение мелодии обозначали весьма приблизительно с помощью невменного письма (невмы — знаки безлинейной нотации). Честь изобретения нотных линеек принадлежит знаменитому итальянскому теоретику Гвидо д'Ареццо (Гвидо Аретинскому), жившему в первой половине XI в. Монах бенедиктинского монастыря в Ареццо, руководитель детского хора кафедральной школы Гвидо был озабочен сложностью прочтения невм и их весьма относительной точностью. Он предложил ввести в употребление четырехлинейный нотный стан (пять линеек стали употреблять позднее). Внешний образ нотных линеек Гвидо позаимствовал из графического изображения струн музыкальных инструментов. С этого времени музыка обрела профессиональную лексику и появилась возможность точно записать сочинение того или иного композитора.

В XI—XII вв. у разных народов Европы сложилась письменная литература на родном языке. Царицей словесности стала *поэзия*. Древние сказания и героические легенды обрели новую жизнь в стихотворных поэмах, которые исполняли, а порой и слагали странствующие певцы и музыканты — *немецкие шпильманы* (игрецы), *французские жонглеры* (фокусники).

Средневековый эпос разнообразен. У французов огромной популярностью пользовались поэмы, рассказывающие о событиях времен Карла Великого. В них воспевались воинские подвиги идеального рыцаря Роланда, погибшего в бою за христианскую веру. В Германии результатом поэтической переработки старинных героических песен стала эпопея «Песнь о нибелунгах». Среди кельтских сказаний выделяется поэма о рыцаре Парцифале (Парсифале), отправившемся на поиски Святого Грааля — чаши с кровью распятого Спасителя.

Обратим внимание: при всей несхожести сюжетов, в европейском эпосе разных народов много общего. В нем превозносились смелость, преданность долгу, бескорыстное служение родине и сюзерену, способность отдать жизнь во имя идеи. В поэмах причудливо переплелись реальные исторические события, картины рыцарского и придворного быта и фантастические образы, почерпнутые из народных преданий.

Рыцарь, закованный в латы, тяжелым ударом разящий врага, — далеко не единственный герой средневековой литературы. С ростом го-

родов и развитием светской замковой культуры все большее значение приобретает *любовная рыцарская поэзия*, получившая название куртуазной (что означает придворной); в ней воспевается Прекрасная Дама, которой поклонялся рыцарь. Ради возлюбленной он совершал подвиги, с ее именем на устах сражался на военных турнирах. Ей же посвящал свои песни и стихи, воспевая красоту и добродетели избранницы (обычно знатной дамы или даже королевы).

Поразительно, что изысканная куртуазная поэзия зародилась в среде рыцарей, еще совсем недавно невежественных вояк, круг интересов которых не выходил за пределы быта, оружия, крестовых походов. Превращению грубых крестоносцев в придворных аристократов способствовала новая система воспитания: молодых людей стали обучать не только военному делу, но и красивой и правильной речи, стихотворному искусству, танцам, игре на музыкальных инструментах, обходительным манерам и правилам хорошего тона. Все это и составило куртуазность, сложившуюся в XI в.

Средневековые барды — *трубадуры* и *труверы* во Франции, *менестрели* в Англии, *миннезингеры* в Германии — создали лирическую поэзию, в которой царили идеальные, лишенные изъянов образы. Подлинной героиней этого искусства была куртуазная любовь — трепетное обожание, возвышенное, нередко тайное и лишенное взаимности чувство. В любовном томлении по недостижаемому идеалу певцы куртуазности находили особую усладу, умножающую полноту жизни и дарящую вдохновение:

Коль не от сердца песнь идет,
Она не стоит ни гроша,
А сердце песни не споет,
Любви не зная совершенной.
Мои канцоны вдохновенны —
Любовью у меня горят
И сердце, и уста, и взгляд.

*Бернарт де Вентадорн,
трубадур из Прованса*

В замковой среде получил развитие *рыцарский средневековый роман*, который нередко называют авантюрным. Одним из создателей этого

поэтического жанра считается Кретъен де Труа (XII в.) – французский поэт, воспевавший идеалы рыцарской нравственности. Действия его героев направлены на совершение подвига во имя личной славы: идя на встречу приключению (авантюре), идеальный рыцарь попадает во всевозможные передраги и любовные истории, сохраняя верность даме сердца. Обязательный элемент рыцарского романа – фантастика, сверхъестественные, необычные ситуации, возвышающие рыцарскую среду над обыденной жизнью простых людей.

Одним из самых прославленных произведений средневековой литературы является роман «Тристан и Изольда». В его основе – кельтское сказание о трагической любви рыцаря Тристана и королевы Изольды. Пагубная страсть молодых людей перерастает в романе в конфликт между чувством и долгом.

Особую область средневекового искусства составляет латинская поэзия *вагантов*. Ваганты – «бродячие люди», озорные школяры, странствовавшие из одного университетского городка в другой. Их поэзия изначально противостояла куртуазной манерности, тонкому аристократизму. Ваганты без всякого жеманства прославляли человечность и доброту, честную бедность, свободу от власти денег:

Жизнь на свете хороша,
коль душа свободна,
а свободная душа
Господу угодна.

«Орден вагантов». Неизвестный автор.
Перевод Л.В. Гинзбурга

Итак, в средневековом искусстве Европы сложились две ветви христианской традиции. Первая, рожденная в Византии, не получив широкого развития в странах Западной и Восточной Европы, обрела новую жизнь в художественной культуре православной Руси. Вторая, состоявшаяся в католическом христианском мире, набирала силу в храмовом и светском искусстве европейского Средневековья. Предвзяты идеалы будущего, европейские мастера открыли в художественных образах не только мир Божий, но и мир людской и устремились далее, по пути познания безграничных возможностей человеческой личности, к эпохе Возрождения.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Повторите по курсу истории и расскажите об эпохе, которую принято называть Средними веками. Как развивалось искусство, рожденное средневековыми культурными традициями?
2. Какие религиозные взгляды лежали в основе художественной культуры европейского Средневековья?
3. Назовите, какие темы и сюжеты стали приоритетными для средневекового искусства? В чем отличие православной (восточной) и католической (западной) художественных традиций?
4. Расскажите о двух основных типах христианского храма (крестово-купольный и базилика).
5. Расскажите о художественном наследии Византии. Какова судьба Софийского собора в Константинополе? Что вам известно о связях византийской и русской культур?
6. Прочитайте фрагмент стихотворения А.А. Блока:

Все, что минутно, все, что бrenно,
Похоронила ты в веках.
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.
Рабы сквозь римские ворота
Уже не возят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик.

О каких памятниках культуры размышляет поэт? Чем знаменита Равенна?

7. Когда сложился канон в византийской иконографии? Что такое икона и как она создавалась? Какие идеи воплощает иконопись?
8. Расскажите, как изображался в византийской иконописи Иисус Христос.

9. Прочитайте Песнь Пресвятой Богородице по церковно-славянски: «Богорóдице Дéво, радуйся, Благодатная Марие, Господь с Тобою; благословена Ты в женах и благословен плод чрева Твоего, я́ко Спаса родила еси душ наших». Подумайте, какой иконописный сюжет соответствует этой молитве. Как изображалась Богородица в византийской живописи?
10. Кто создавал музыку православных молитв? Какие молитвы вам запомнились?
11. Что такое романский стиль в искусстве? Когда он возник? Какие памятники романского стиля вы можете назвать?
12. Какой художественный стиль избавил европейское зодчество от массивной тяжеловесности? Составте рассказ о готических храмах Европы.
13. Что такое месса? Почему песнопения в католических храмах раннего Средневековья называют григорианскими? Кто избрел нотный стан? Какой образ ассоциируется с секвенцией «Dies irae»?
14. Средневековые барды воспевали неземную любовь к Прекрасной Даме. Как их называли? Чем можно объяснить появление куртуазной литературы?
15. Кто из средневековых поэтов мог создать следующий текст:

Я кочующий школяр...
На меня судьбина
свой обрушила удар,
что твоя дубина.

Не для суетной тщеты,
не для развлечения —
из-за горькой нищеты
бросил я ученье.
16. Всесильный Бог и грешный человек: как соотносились эти образы в искусстве европейского Средневековья? Почему разнятся по образному строю католические скульптуры и византийские иконы?

Тема 9

Художественная культура итальянского Возрождения: трудный путь гуманизма



Не правда ли — примерам нет конца
Тому, как образ, в камне воплощенный,
Пленяет взор потомка восхищенный
И замыслом, и почерком резца?
Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца.

Микеланджело Буонарроти

Пророк, иль демон, иль кудесник,
Загадку вечную храня,
О, Леонардо, ты — предвестник
Еще неведомого дня.

Д.С. Мережковский

В 1550 г. живописец, архитектор, историк искусства Джорджо Вазари в своем труде «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» провозгласил: после многих лет упадка искусства наконец-то началось его возрождение. Так родился термин «Возрождение» (или «Ренессанс»), которым сегодня принято обозначать эпоху великого расцвета европейского искусства, совпавшую с поздним Средневековьем. Рамки этой эпохи достаточно произвольны, ибо Возрождение наступило в странах Европы в разное время. На севере европейского континента оно состоялось лишь в XVI в., на юге же, в Италии гораздо раньше. Именно в Италии, на землях античной культуры, родились новые представления о мире и человеке, пришедшие на смену средневековым взглядам. С искусства итальянских мастеров мы и начнем разговор о Возрождении.

Но прежде всего вновь вернемся к термину. Сегодня творения «пророков» и «кудесников» ренессансной культуры совсем не кажутся «повторением пройденного». Возникает вопрос: что же все-таки «возродилось»?

На первый взгляд сама идея итальянского Возрождения тесно связана с обращением к полузабытой античности, к языческим образам, к художественному опыту Древней Греции и Рима. Античность стала путеводной звездой мастеров этой эпохи, помогая освободиться от строгих канонов средневекового искусства. Греческое и римское наследие считалось абсолютной эстетической ценностью, а его творцы — непререкаемыми авторитетами. Повсеместные археологические изыскания (благодаря которым до нас дошли многие античные шедевры) давали пищу для размышлений о существовавшей в древности гармонии красоты, столь непохожей на эталоны храмового средневекового искусства. Изучение латыни открыло грамотному городскому населению путь к чтению античной классики. В аристократических кругах Италии особенно ценилось знание римской поэзии и риторики. Подражая великому Цицерону, многие горожане соревновались в ораторском мастерстве. Отношение к древним текстам, как и к любым фрагментам античной цивилизации (вплоть до черепков!) бы-

ло трепетным и несколько сентиментальным. Как выразился Данте, даже камни, образующие стены Рима, даже почва, на которой стоит Вечный город, достойны благоговения!

И все же не только античное наследие преобразило художественную культуру. Гораздо более важными были те изменения, которые произошли в духовной жизни итальянцев. Родились идеалы *гуманизма* (от латинского слова, означающего «человеческий»). Их суть — в утверждении самоценности человека, личности, индивидуальности, свободной в своем волеизъявлении и творчестве. Гуманисты (так называли людей, исповедующих новый взгляд на человека¹) открыли сферу творчества, где не только боги были уподоблены людям (вспомним Древнюю Грецию!), но обрели богоподобие и неповторимые личности, наделенные неисчерпаемыми творческими возможностями. Как сказал Микеланджело:

Чем выше поднят молот в небеса,
тем глубже он врубается в земное,
становится скульптурой и дворцом.
Мы в творчестве выходим из себя.
И это называется душой.
Я — молот, направляемый Творцом..

Перевод А.А. Вознесенского

Ренессансное мироощущение, жажда индивидуальной свободы одуотворили интеллектуальное и творческое развитие целой плеяды неповторимых по своей универсальности личностей. Так, великий художник Леонардо да Винчи был не менее великим инженером-изобретателем, скульптором, архитектором; в гении Микеланджело Буонарроти сплелись одаренность художника, архитектора, скульптора, поэта; Леон Баттиста Альберти сочетал увлеченность физикой, математикой, скульптурой, живописью, литературным творчеством с любовью к риторике, юриспруденции и... верховой езде.

Процесс возвеличивания человека, конечно же, не был лишен противоречий. Вытесняя из обихода идеалы христианской святости, Возрождение формировало самые разные нравственные установки.

¹ Кружки гуманистов впервые возникли во Флоренции. Название произошло от круга наук о человеке (в противопоставление теологии), которыми занимались образованные и художественно одаренные люди.

Например прегрешения, а порой и преступления, которые совершались великими людьми, стали считаться не столь важными, коль скоро человеку удалось достичь при жизни славы и успеха. Материальное, но не духовное начало, земные богатства, роскошь, широкая образованность ценились не меньше, чем доброта, самопожертвование, любовь к ближним. Признание человека «мерилом всего» стимулировало развитие непомерного честолюбия, желания преуспеть любой ценой. «Цель оправдывает средства» — так считал Никколо Макиавелли, один из самых умных, но циничных и язвительных людей своего времени.

Неслучайно «школой злословия» назвал Италию крупнейший знаток культуры Возрождения Якоб Буркхардт.

Кипение общественной жизни, насыщенной борениями и страстями, не могло не сказаться в судьбах и творчестве гениев Ренессанса. Их искусство перестало воплощать исключительно духовные образы, идеалы, установки, рожденные христианством. В скульптуру, живопись, музыку вернулись языческие боги и богини, персонажи античной истории. Церковное и светское искусство начинает говорить на едином художественном языке. В связи с этим происходит секуляризация — переход храмовой живописи, скульптуры, музыки в светские формы. Самое же главное, искусство постепенно начинает открывать реального человека — прекрасного и безобразного, святого и грешного, доброго и злого, воинствующего и любящего. Словом, в художественной культуре Возрождения складывается «гуманистический реализм», открывший дорогу всем реалистическим течениям европейского искусства последующего времени.

Развиваясь в течение трех столетий, художественная культура Возрождения прошла этапы своего зарождения, расцвета, заката. В итальянском Ренессансе принято выделять следующие периоды: **Проторенессанс** (XII–XIII вв.), **Раннее Возрождение** (XV в.), **Высокое Возрождение** (1490-е г. — первая треть XVI в.), **Позднее Возрождение** (вторая половина XVI в.). Впрочем, искусствоведы привыкли обозначать этапы итальянского Ренессанса по названию столетий, а именно: Дученто (буквально двухсотые, т. е. XIII в.), Треченто (трехсотые, XIV в.), Кватроченто (четырёхсотые, XV в.), Чиквиченто (пятисотые, XVI в.).

Начало было положено так называемым **Проторенессансом** (иначе Предвозрождением), расцветшим на землях **Флоренции**.

Возникновение этого знаменитого города относят к глубокой древности, к эпохе этрусков, когда люди избрали для поселения высокий холм Фьезоле. Часть жителей со временем спустилась в долину реки Арно, где и был основан город с замечательным названием Флоренция, что означает «цветущая». К началу XIII в. здесь сформировались городская автономия и своеобразная демократия. Правда, спокойной политической жизнью «вольного» города не была никогда. Здесь постоянно вели жестокую борьбу две партии — «гвельфы» (сторонники папы римского) и «гибеллины» (сторонники светской власти). Гвельфы в свою очередь подразделялись на «белых» и «черных». Невольно вспоминаются слова Данте, обращенные к Флоренции:

За краткий срок ты столько раз меняла
Законы, деньги; весь уклад и чин
И собственное тело обновляла!

Кстати, именно партия «черных» отправил в изгнание этого великого флорентийца, провозвестника возрожденческих взглядов.

Данте Алигьери (1265–1321) называют последним поэтом Средневековья и первым поэтом Возрождения. В сложных хитросплетениях жизни он не был сторонним наблюдателем. Когда в правящих кругах Флоренции произошел раскол, он решительно поддержал тех, кто выступал против всевластия папы римского. Горожане оценили эту позицию: в 36 лет Данте становится членом городского самоуправления. С переменой власти он вынужден был поселиться в Равенне, где и похоронен. Но до сих пор флорен-



Доменико ди Микелино.
Данте и «Божественная комедия»

тийцы надеются на возвращение останков Данте на родную землю: в древнем соборе Санта-Кроче создан кенотаф – символическое пустое надгробие поэта.

Когда Данте в молодости начал писать стихи, тосканский народный язык не был в чести у просвещенных аристократов. И все же самое выдающееся свое произведение Данте написал именно на этом наречии. Поэтому с его «Божественной комедии» началось утверждение литературного итальянского языка¹.

Поэма рассказывает о путешествии Данте в 1300 г. по трем царствам загробного мира – аду, чистилищу и раю, в соответствии с чем в произведении три части («Ад», «Чистилище», «Рай»). Каждая часть имеет 33 песни. Всего же в поэме 100 песен (первая – введение). Так что в ней нашла отражение средневековая символика чисел: три – Святая Троица, 100 – совершенство, 9 – число небесных сфер.

Начнем читать поэму в переводе М.Л. Лозинского и обратим внимание на строки:

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Лес – это тоже символ, аллегория земных грехов, заблуждений, неверных путей жизни, выбраться из которых нелегко. Поэт устремился на вершину спасительного холма, но дорогу ему преградила пантера (в русском переводе обычно рысь). И тут на помощь Данте призвал не христианского Бога или Богородицу, а знаменитого античного поэта Вергилия, который становится его проводником по загробному миру.

Однако картина мироздания, воссозданная в поэме, вполне сопоставима с христианскими представлениями об устройстве земной и загробной жизни. Земной шар – центр Вселенной. В Северном его полушарии находится ад, который представляет собой пропасть в виде воронки, возникшей в результате низвержения с небес сатаны – Люцифера. Каждый из девяти кругов ада книзу становится все уже и уходит в центр Земли, где в ледяное озеро вмерз Люцифер. От-

¹ Данте назвал свое сочинение «комедия», потому что так в его время озаглавливали произведение со счастливым концом. Определение «Божественная» поэме добавили ее почитатели, выразив тем самым свое преклонение перед автором и его творением.

туда же ход ведет на поверхность Южного полушария, где посередине океана находится огромная конусообразная гора чистилище¹. Вершина горы — земной рай, или Эдем. Небесный же рай находится на небесах, в сферах Луны, Меркурия, Венеры и других небесных тел, число которых — 9.

Особенно страшны страдания людей в аду, где царят «вздохи, плач и иступленный крик». Чем страшнее грех, тем ниже находится человек. Так, в первом круге мучаются герои и философы древности, которым закрыт доступ в рай («не спасут одни заслуги, если нет крещения»). В остальных кругах терпят страшные муки сладострастники, чревоугодники, скупцы, расточители, насильники, тираны, богохульники, распутники, льстецы, убийцы и самоубийцы:

... Адский ветер, отдыха не зная,
Мчит сонмы душ среди окрестной мглы
И мучит их, крутя и истязая.

В последнем, девятом круге вмерзли в лед те, кто, по мнению поэта, виновен в самом страшном преступлении — предательстве. Вот почему в самом средоточии Вселенной в трех своих пастях терзает Люцифер Иуду, предавшего Христа, а также Брута и Кассия, убивших своего друга Юлия Цезаря.

На пути к небесному раю Вергилий вдруг исчезает: язычнику туда доступ закрыт. Ему на смену является дивная женщина в венке из оливок. Это Беатриче, любовь поэта, которая здесь символизирует вечную Божественную мудрость². Цвета ее одежды — алый, зеленый и белый — напоминают о добродетелях — вере, надежде, любви. Данте на миг бросает взгляд на Землю и поражается, что увидел этот шар столь жалким, что не мог не усмехнуться. Предел Вселенной — Эмпирея³, полная лучезарного света:

¹ По учению современника Данте, доминиканца святого Фомы Аквинского, в чистилище души грешников, неотягощенные смертными грехами, горят в очистительном огне. Срок их пребывания здесь зависит от молитв людей, оставшихся на земле.

² Данте полюбил Беатриче, когда ей было девять лет. Он посвятил своей возлюбленной немало сонетов. Беатриче вышла замуж за другого и умерла очень рано, оставив в сердце поэта вечную скорбь. В храме Флоренции, где похоронена Беатриче, висят картины, рассказывающие историю этой великой любви.

³ Эмпирея (греч.) — пламенная.

И свет предстал мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцветенный широко.

Живые искры, взвившись над рекой,
Садилась на цветы, кругом порхая,
Как яхонты в оправе золотой...

Апофеоз поэмы – явление сияющей райской белой розы, в центре которой – Бог, окруженный святыми и ангелами.

Убедительные строки сочинения Данте породили легенду о том, что он действительно путешествовал по загробному миру. Несмотря на внешнее сходство «Божественной комедии» с христианскими представлениями о мироздании, поэт меняет одну из важнейших идей религиозного вероучения. Зададимся вопросом: кто может вершить суд над людьми? С точки зрения христианских представлений ответ очевиден: человек подсуден лишь Господу Богу. Поэт же взял на себя эту непосильную ношу, и в его воображаемом «суде» немаловажную роль играют чисто земные, человеческие пристрастия.

Эпиграфом к шестой главе пушкинского «Евгения Онегина» взяты строки: «Там, где дни облачны и кратки, рождается племя, которому не больно умирать». Эти слова принадлежат великому поэту эпохи Предвозрождения **Франческо Петрарке** (1304–1374). У Петрарки, как и у Данте, была «Прекрасная Дама», которой он посвятил свою музу. Красавицу Лауру Петрарка встретил в 23 года. Двадцатилетняя женщина была уже замужем. Всю жизнь поэт воспевал ее неземную прелесть и добродетели, а после смерти возлюбленной оплакивал ее кончину. Вот один из сонетов¹, позднее вдохновивший композитора Ф. Листа на создание знаменитой фортепианной пьесы «Сонет Петрарки № 104»:

Мне мира нет, – и брани не подъемлю.
Восторг и страх в груди, пожар и лед.
Заоблачный стремлю в мечтах полет —
И падаю, низверженный, на землю.

¹ Сонет – стихотворение из 14 строк: два четверостишия и два трехстишия.

Сжимая мир в объятых, — сон объемлю.
 Мне бог любви коварный плен кует:
 Ни узник я, ни вольный. Жду — убьет;
 Но медлит он, — и вновь надежде внемлю.

Я зряч — без глаз; без языка — кричу.
 Зову конец — и вновь молю: «Пощада!»
 Клянусь себя — и все же дни влачу.

Мой плач — мой смех. Ни жизни мне не надо,
 Ни гибели. Я мук своих — хочу..
 И вот за пыл сердечный мой награда!

Перевод Вяч.И. Иванова

Эмоционально-распахнутая, то страстная, то изысканно-грациозная лирика Петрарки и других поэтов-гуманистов оказала огромное воздействие на музыкальное искусство. *Ars nova*,¹ или *музыкой Треченто* обычно называют произведения XIV в., воспевающие простые радости жизни и любовные переживания. Появляются новые музыкальные жанры. Среди них *качча* (букв. охота, погоня), воспроизводящая сценки охоты, исполнявшаяся обычно на три голоса (два верхних голоса пелись, нижний принадлежал музыкальному инструменту). Музыка имитировала крики охотников, лай собак, звуки погони. Другой не менее популярный жанр *Ars nova* — *баллата* (от *ballo* — танец). Исполнялись баллаты соло с хором или в сопровождении музыкальных инструментов. Чаще всего баллата имела танцевальный характер и по-светски легкое содержание.

Самое значительное явление музыки Треченто — рождение *мадригалы* — лирической песни, созданной на основе высокой поэзии изысканного стиля. Мадригалы зазвучали в великолепных палаццо североитальянских городов: Флоренции и Пизы, Болоньи и Падуи, Перуджии и Римини. Исполняли их на два и три голоса, среди которых верхний был ведущим и отличался особой мелодической выразительностью. На тексты Франческо Петрарки, Джованни Боккаччо, Франко Саккетти создавали мадригалы ведущие композиторы: Франческо Ландино,

¹ Термин возник во Франции (ок. 1320) в ходе дискуссии сторонников старого и нового искусства. В современном музыковедении применяется расширительно и относится к западноевропейской музыке XIV в. в целом.

Дж. да Фиренце, Якопо да Болонья и другие, воспевая чувства человека, познавшего любовь.

Сложный, богатый мир человеческой личности открывали не только предвозрожденческая поэзия и музыка, но и *проза*. Своеобразной энциклопедией любовных переживаний можно считать «Декамерон» **Джованни Боккаччо** (1313–1375), итальянского гуманиста, современника Петрарки. Впервые в средневековой литературе Боккаччо дерзнул воспеть чувственную любовь. Предыстория этого сочинения такова.

В 1348 г. Флоренцию охватила сильнейшая эпидемия. Чума! Не было в те времена более страшной болезни! Парадоксально, но именно этот факт послужил отправной точкой создания «Декамерона» – сочинения, полного искрящегося юмора. В ста его новеллах Боккаччо запечатлел истории, якобы рассказанные его друзьями, спасающимися от чумы в загородном доме. Обилие житейских подробностей делает это повествование действительно достоверным. В новеллах Боккаччо показаны реальные герои с их достоинствами, страстями, стремлениями. Автор приветствует в людях ум, изобретательность, смекалку и насмехается над тупостью, чванством, скупостью. На страницах «Декамерона» человек предстает как хозяин своей судьбы, как самодостаточная личность вне зависимости от принадлежности к тому или иному сословию. Каждая новелла «Декамерона» утверждает: человек имеет право на сильные земные чувства и страсти. Таков идеал рождающейся эпохи Возрождения.

На благодатной земле Флоренции впервые явилась предвозрожденческая *живопись*. Родоначальником и провозвестником нового искусства стал **Джотто ди Бондоне** (1266 или 1267–1337). Ровесник Данте, он относится к многогранно одаренным представителям флорентийских гуманистов: незаурядный талант в архитектуре, скульптуре, поэзии. Образы живописи Джотто отличаются силой эмоционального воздействия, драматизмом и духовной глубиной. Оставаясь в рамках христианских канонических сюжетов, мастер упорно искал реалистические средства художественной выразительности и первым разрушил средневековое плоскостное изображение.

Произведения Джотто сохранились во многих музеях, но прежде всего в храмах Флоренции, Рима, Падуи. Для флорентийцев особенно дороги фрески капеллы Барди церкви Санта-Кроче, посвященные истории жизни почитаемого здесь святого Франциска (созданы ок. 1325). Пожалуй, наибольшую известность приобрели фрески Капеллы дель Арена в Падуе (построена в 1303–1305 гг. на месте разрушенной

арены древнеримского цирка). В них ярко отразилась индивидуальная неповторимость стиля Джотто. Фрески посвящены образам Священного Писания, переданным мастером без всякой условности, с драматизмом, доходящим до экспрессии. В знаменитой сцене «Поцелуй Иуды», где персонажи наделены ярко выраженными человеческими характерами, мастер подчеркивает нравственное превосходство, мужество, стойкость Иисуса Христа и осуждает отталкивающе-лживое лицемерие предателя Иуды. Неотразимая сила композиции проявляется в том, что Джотто, воплощая человеческое, не отходит от смысла и высокого духовного пафоса религиозного вероучения.

Флорентийцы гордятся еще одним творением гениального мастера — так называемой Кампаниле (колокольной) Джотто. Колокольня входит в ансамбль знаменитого собора Санта Мария дель Фьоре (святой Девы Марии с цветком лилии в руке), постройка которого была начата в 1294 г. архитектором Арнольфо ди Камбио. Сооружение Кампаниле началось позднее, в 1334 г. Проект принадлежал Джотто, он же руководил всеми работами (в том числе изготовлением барельефов). Правда, до окончания строительства мастер не дожил и завершили сооружение его последователи Андреа Пизано и Франческо Таленти. Колокольня отличается удивительным изяществом, легкостью, полетной устремленностью ввысь. Этому способствует мраморная облицовка и тончайшая ажурная резьба, зрительно облегчающая конструкцию.

Колокольня Джотто



В 1436 г. архитектор **Филиппо Брунеллески** (1377–1446), с именем которого связано начало **Раннего Возрождения**, завершил сооружение храмового ансамбля Санта Мария дель Фьоре, возведя над средневековым собором грандиозный восьмигранный купол. Купол был пустотелый, с двумя оболочками. Брунеллески облегчил вес свода и уменьшил силу распора, действующую на стены барабана. Мощная масса купола, завершенного фонарем, словно царит над Флоренцией. В этом сооружении воплотилась идея возвеличивания человеческого разума, его безграничных возможностей.

С именем Брунеллески связана разработка еще одной важнейшей идеи архитектуры Возрождения – свободное использование античного ордена. Зодчий обратился к нему при создании формы палаццо – городского дворца. Вероятно, мастер спроектировал центральную часть палаццо Питти (начато в 1440 г.), где сегодня расположены семь художественных собраний, в том числе знаменитая Палатинская галерея.

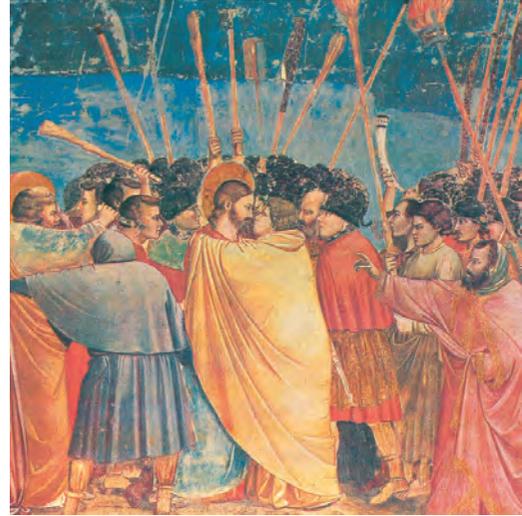
Брунеллески по праву считается родоначальником ренессансной архитектуры. Следующий этап ее развития определяется творчеством **Леона Баттиста Альберти** (1404–1472), энциклопедически образованного теоретика, автора трактатов по истории искусства («Десять книг о зодчестве»). Прекрасен облик спроектированного им палаццо Ручеллаи во Флоренции, где античное наследие получает новую трактовку и яркую пластическую выразительность.

Эпоха Раннего Возрождения имела особое значение для ваяния. Скульптура, находившаяся в Средние века в полной зависимости от зодчества, вновь обретает самостоятельность. Центральный образ этого искусства – человек. Скульптурными портретами наполняются дома знатных горожан; конные статуи становятся излюбленным украшением улиц и площадей. В первой половине XV в. большой известностью пользовался мастер **Лоренцо Гиберти** (1378–1455), создатель декоративных рельефов для дверей флорентийского баптистерия (крещальни) – «прекрасного Сан Джованни», как называл это сооружение Данте. 28 картин на дверях северного входа рассказывают о жизни Иисуса Христа. Этой работе мастер посвятил более 20 лет. Ему же принадлежат сцены Ветхого завета восточных дверей баптистерия. «Вратами рая» назвал Микеланджело это творение Гиберти. Рельефы, наполненные живым дыханием реалистического искусства, стали одной из главных достопримечательностей Флоренции.

Но все же подлинным реформатором скульптуры считается ученик Гиберти **Донателло** (ок. 1386–1466, полное имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди). Именно он сотворил первую обнаженную статую – «Давид» (1430–1440-е). Выполненная в бронзе фигура хорошо обозрима с разных сторон. В образе юного пастуха, победителя великана Голиафа, конечно же, чувствуется влияние античности. Но напряженность позы и острота ритма, что сообщил мастер своему творению, характерна лишь для ренессансного искусства.

Те же тенденции можно встретить в живописи Раннего Возрождения. После Джотто художники все более устремляются к реалистическому воспроизведению жизни, отодвинув в прошлое готическую средневековую условность. Реформатором живописи стал флорентинец **Мазаччо** (1401–1428, настоящее имя Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи), вошедший в историю прежде всего как творец монументальных фресок. Образ человека в работах Мазаччо приобретает индивидуализированные черты и внутреннюю активность. Об этом свидетельствуют фрески капеллы Бранкаччи (церковь Санта Мария дель Кармине, Флоренция), посвященные истории жизни апостола Петра. Подобно творениям Джотто, живопись Мазаччо сохраняет огромную духовную наполненность и силу нравственного примера.

Итак, ведущую роль в становлении культуры Раннего Возрождения играла Флоренция. Здесь в конце XV в. власть перешла к банкирскому дому Медичи, где любили и ценили искусство. При дворе Медичи собрались самые известные мастера – поэты и писатели, художники и скульпторы. Особенно



Джотто. Поцелуй Иуды



Баттистерий Сан Джованни



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры

значительный след в истории ренессансной культуры оставила эпоха, связанная с правлением Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным. Не отличаясь особой нравственностью, он насаждал стиль изысканной жизни, где богатство и роскошь выставлялись напоказ, а античная мифология служила предметом изучения и даже... подражания. Неслучайно Лоренцо Медичи написал вакхическую песенку, где были и такие слова: «Если хочешь – счастлив будь, но на завтра не надейся».

Перед нами портрет Неизвестного с медалью с изображением Козимо Старшего (одного из Медичи). Многие искусствоведы считают, что на портрете знаменитый мастер **Сандро Боттичелли** (1445–1510, настоящее имя Алессандро Филипепи) изобразил самого себя. Его искусство, выросшее в атмосфере острых противоречий жизни дома Медичи, наполнено то поэтической утонченностью, то (особенно в поздних работах) болезненным мироощущением.

Ранние полотна художника отличаются безмятежным лиризмом. В зрелые годы произведения Боттичелли приобретают особую изысканность, навеянную стихами Анджело Полициано, придворного поэта Медичи. Самые известные работы мастера — «Весна» (ок. 1483) и «Рождение Венеры» (ок. 1484)¹. Оба эти полотна связаны с изображением царства Венеры, описанного Полициано. На первом из них в центре композиции мечтательная Венера, слева от нее Меркурий, разгоняющий тучи, и три грации, справа Весна, разбрасывающая цветы, Флора, преследуемая Зефиром, вверху Амур, стреляющий из лука. На другом полотне мастер усиливает условную декоративность изысканных образов. Нежная холодноватость красок создает ощущение мимолетности возникшего прекрасного видения. Еще миг, и Венера сольется со стихией, ее породившей!

Обратим внимание на тонкие нежные черты лица Венеры. Однажды найденные мастером, они вновь и вновь повторяются в его работах. Впервые же наиболее убедительно запечатлел Боттичелли женский образ в своем шедевре «Мадонна Магнификат» (1482). Название картины происходит от первого слова на странице открытой книги, в которой что-то пишет Дева Мария. Она предстает в обрамлении ангелов, венчающих ее сияющей короной. Композиция вписана в круг, который повторяет своими линиями обрамление полотна. Остается добавить, что эта работа отличается удивительной музыкальностью линий и красок. Да и сам сюжет имеет ярко выраженную музыкальную подоплеку. Ведь название «Магнификат» происходит от первого слова молитвы Девы Марии из Евангелия («Величит душа моя Господа»). Эта хвалебная песнь с давних пор составляет кульминацию в католической вечерне и не раз служила источником вдохновения западноевропейских композиторов (в числе которых И.С. Бах).

«Титаны Возрождения» — так часто называют сегодня плеяду гениев, творивших в эпоху **Высокого Ренессанс**. Эти люди, наделенные многогранными дарованиями, сумели изменить положение художника в итальянском обществе. Титаническая мощь их искусства заставила власть предрержащих считаться с творческими установками и человеческой индивидуальностью тех, кто вписал одну из самых блистатель-

¹ Оба полотна находятся в знаменитой галерее Уффици, самом старом художественном музее мира. Дворец, в котором размещена галерея, был возведен в середине XVI в. по желанию Козимо I Медичи по проекту Джорджо Вазари.



Сандро Боттичелли.
Мадонна Магнификата



Леонардо да Винчи.
Мона Лиза

ных страниц в историю мировой художественной культуры.

Зарождение принципов *архитектуры* Высокого Ренессанса связано с *Римом*. Именно здесь сформировался облик здания, в котором чувствуется более свободное использование античных классических ордеров. Основателем новой архитектуры по праву считается **Донатто д'Анджело Браманте** (1444–1514); главным детищем мастера стал проект собора Святого Петра в Риме (1506). В плане это грандиозное сооружение представляет собой квадрат с греческим равноконечным крестом. По замыслу Браманте большой купол собора пирамидально вырастает из более мелких объемов. Его громада знаменует торжество человеческой воли, победу над косной материей, мощь власти, способной собрать под своими сводами великое множество людей.

Большой след в архитектуре Высокого и Позднего Возрождения оставило творчество **Андреа Палладио** (1508–1580). Крупный теоретик нового зодчества, он обосновал то, что сегодня называют принципами классической архитектуры, сформулировав правила, следуя которым архитектор мог достичь совершенной гармонии, возвышенной красоты и безупречных стройных форм. Трактаты зодчего и его прекрасное наследие оказали огромное влияние на русскую архитектуру XVIII в., и не было в то время в России мастера, который бы не изучал и не чтил великого итальянца.

Основоположник стиля Высокого Возрождения в *живописи* — **Леонардо да Винчи** (1452–1519). Человек-эпоха, человек-загадка... Кажется, его биография хорошо изуче-

на. Известно даже, как выглядел Леонардо: он обладал прекрасными чертами лица, стройной фигурой и одевался по моде, был приятным человеком и увлекательным собеседником. И все же мы совершенно не знаем его. До сих пор неизвестно, где погребен художник. Кого он любил и кого ненавидел? О самой знаменитой его работе — «Джоконде» — написано очень много. Но ученые в сомнениях: кто же изображен на этом полотне? Спорят они и о том, как родились научные пророчества и изобретения Леонардо. Существует даже версия писателей-фантастов, что эти идеи внушили художнику... инопланетяне. Впрочем, эти тайны не затемяют светлой памяти гения.

Наследие Леонардо да Винчи как художника невелико. В числе его ранних произведений — «Мадонна с цветком» («Мадонна Бенуа»). Этот маленький шедевр молодого мастера до конца XVII в. находился в Италии. Затем картина исчезла, чтобы вновь явиться... в Астрахани, где у бродячего музыканта ее случайно купил русский купец Сапожников. Это произошло в 1824 г., а позднее полотно попало в собрание архитектора Л. Бенуа (отсюда ее второе название). В 1912 г. «Мадонну с цветком» за огромную сумму приобрел Эрмитаж, где она находится и сегодня. На картине юная шаловливая мать и крепкий, властный малыш. Композиция отличается особой теплотой и простотой образов, гармонией цвета и формы. Это хронологически первая истинно ренессансная Мадонна: Дева Мария у Леонардо да Винчи лишена какой-либо святости, вместо надмирной духовности он возвеличивает земное материнское чувство.

Самое страстное, драматичное произведение Леонардо да Винчи — фреска «Тайная вечеря», выполненная в 1495–1497 гг. для монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане. «Один из вас предаст меня», — сказал своим ученикам Иисус Христос во время Тайной вечери. Этот момент и запечатлел художник на стене монастырской трапезной. Как точно он «увидел» психологические состояния действующих лиц — Христа и апостолов! Сын Божий, носитель истины, спокоен и печален, покорен воле своего Небесного Отца. Грубый профиль Иуды, олицетворение мирового зла, погружен в тень, и лишь судорожный жест руки выдает его реакцию. Остальные ученики Христа удивлены и возмущены. Перед нами воплощение глубоко философской мысли о том, как сложно достучаться до сердец людей, проповедуя любовь и добро.

Фреска дошла до нас в сильно поврежденном виде. Отчасти повинен в этом и сам художник, экспериментировавший с материалами во

время работы. Другой шедевр Леонардо — «Мона Лиза» («Джоконда») сохранился лучше.

Портрет Моны Лизы (жены купца дель Джокондо) с непередаваемой словами улыбкой настолько популярен и даже растиражирован в разного рода рекламах, что мы уже давно перестали задумываться об истинности этой «загадки гения». А ведь картина — действительно загадка. Кто-то видит на ней прекрасное и чистое лицо знатной дамы. Кто-то — стареющую беззащитную женщину, скрывающую свой незаурядный ум и знание жизни. Философ А.Ф. Лосев дал следующую оценку образа: «Ведь стоит только всмотреться в глаза Джоконды, как можно без труда заметить, что она, собственно говоря, совсем не улыбается. Это не улыбка, но хищная физиономия с холодными глазами и с отчетливым знанием беспомощности той жертвы, которой Джоконда хочет овладеть... Едва ли в этом можно находить вершину Ренессанса»¹.

Что ж, если в «Тайной вечере» художник безоговорочно принял христианскую идею разделения добра и зла, то что хотел он запечатлеть в образе, который кажется то отражением божественной гармонии жизни, то бесовским наваждением? Ответ никогда не будет найден, ведь художественный образ многомерен. Словно магический кристалл, он влечет к себе миллионы людей, которые приходят в Квадратный зал Лувра, чтобы вновь и вновь восхититься высоким мастерством, с которым Леонардо поведал о вечной тайне человека.

«Красота спасет мир!» Эти всем известные слова Ф.М. Достоевского навеяны впечатлением от «Сикстинской мадонны» великого художника Высокого Возрождения **Рафаэля Санти** (1483–1520). Младший современник Леонардо да Винчи, он прожил короткую, но яркую и светлую жизнь, посвятив свое творчество возвеличиванию самых чистых и прекрасных идеалов гуманизма. Наше знакомство с искусством Рафаэля начнется с ранней работы художника под названием «Мадонна Конестабиле» (1502), что когда-то была куплена у графа Конестабиле русским императором Александром II и искусно реставрирована мастерами Эрмитажа (переведена с поврежденной доски на холст). Одна из первых мадонн Рафаэля, она уже несет в себе «ядро» будущих его произведений: нежный, просветленный образ молодой матери запечатлен на фоне прозрачного пейзажа. Более зрелое воплощение темы материнской любви мы находим в последующих работах мастера — «Мадонна в

¹ А.Ф. Лосев. *Эстетика Возрождения*. М., 1982. С. 426–427.

зелени», «Мадонна со щегленком», «Прекрасная садовница», созданных во Флоренции. Все они варьируют композицию, где главными действующими лицами являются Дева Мария, младенец Христос и Иоанн Креститель. Красота лика Мадонны, плавные, словно певчие линии рисунка, пластичность форм, светлый фон пейзажа — все это создает настроение возвышенной поэтичности и покоя.

С 1508 г. Рафаэль работает в Риме, куда был приглашен папой Юлием II для росписи личных папских комнат (станц) в Ватиканском дворце. Папа не был особым почитателем искусства, но понимал, что такие мастера, как Рафаэль, помогут восстановить былую славу Вечного города. Во всем блеске гений Рафаэля раскрылся в росписи станции делла Сеньятура (комната печати). В пространстве с парусными сводами помещены композиции «Диспут» и «Афинская школа». Иначе говоря, собрание мудрецов христианской церкви соседствует с собранием античных афинских философов, являя новый синтез человеческой мудрости под крылом Ватикана. Неотразимое впечатление производит фреска «Афинская школа». Рассмотрим ее внимательно. Из глубин арочных пролетов торжественно выступает группа античных мыслителей во главе с седобородым Платоном и вдохновенным Аристотелем. Ниже склонился над книгой Пифагор, окруженный учениками, справа — Евклид. И у самого края Рафаэль изобразил себя, подчеркнув свою причастность к великим деяниям человеческой мысли.

Для Ватиканского дворца Рафаэль выполнил еще одну крупную работу — монументальный цикл росписей так называемых лоджий — большой галереи, равномерно пересе-



Рафаэль. Мадонна в кресле



*Рафаэль.
Сикстинская мадонна*

ченной 12 высокими арками. В росписях сочетаются небольшие фресковые композиции и причудливые орнаменты, составленные из мифологических существ, растений и цветов. На 12 плафонах изображены сцены из Библии, поэтому роспись нередко называют «Библией Рафаэля». Копии лоджий Рафаэля находятся в Эрмитаже¹.

Если бы Рафаэль написал лишь одно полотно — бессмертную «Сикстинскую мадонну», его все равно почитали бы как великого мастера. Работа создавалась для алтаря церкви святого Сикста в Пьяченце. Идеален образ Девы Марии, шагнувшей с облаков к людям и несущей им на руках самое дорогое — своего сына. Существует предание, что этот лик и сама композиция были явлены художнику во сне. Неотразимую силу образу придает сочетание лиричности, человечности с духовным величием. Слева от Мадонны изображен папа Сикст, утопающий в торжественных одеждах и восторженно взирающий на небесное чудо. Справа — святая Варвара, благоговейно опустившая взгляд вниз. Два ангелочка, задумчиво поднявшие свои взоры к небу, возвращают наше внимание к главным образам полотна — Мадонне и Младенцу с недетски серьезным выражением лица.

Рафаэль умер в день своего рождения в возрасте 37 лет. Лишь преждевременная кончина помешала ему достичь высоких званий и наград, получить чин кардинала. Судя по всему, у мастера не было врагов. После смерти его имя стало символом идеального художника, сочетающего высокие человеческие качества с творческим даром, ниспосланным свыше.

Третьим из титанов Высокого Возрождения был **Микеланджело Буонарроти** (1475–1564). Известен факт его биографии. Как-то священник спросил художника, почему он не женится, и услышал в ответ: и без женщин достаточно терзаний доставляет искусство, а детьми будут те произведения, что останутся после смерти. Действительно, всю свою страсть, творческую энергию и физические силы отдал Микеланджело искусству, никого не считая себе равным. Он мало спал и редко ел, был неутомим в дерзаниях и, не жалея себя, упорно шел к цели, которую никогда не декларировал. Но и тайны из нее не делал! Жизнь свою гений отдал сотворению идеального образа человека. Нет, не такого, как в жизни, а лучше, физически совершеннее, духовно возвы-

¹ Копии лоджий Рафаэля были сделаны римскими мастерами специально для Эрмитажа в конце XVIII в. Они были вмонтированы в стены Эрмитажа, в которых точно воспроизводятся поверхность лоджий Ватиканского дворца (архитектор Кваренги).

шеннее. Созидая этот образ, мастер изменял и самого себя, тренируя волю, самодисциплину, развивая интеллект. Одаренность Микеланджело была феноменальной. Он был и поэтом, и архитектором, и живописцем, и военным инженером. Но более всего он почитал в себе талант скульптора, так как именно в борьбе с природным материалом, с мрамором, он мог ощутить столь необходимый его одержимой натуре миг торжества над стихией камня.

Первая крупная победа молодого мастера – мраморная группа «Пьета» (1498–1501), выполненная для собора Святого Петра в Риме. Тему оплакивания Иисуса Христа скульптор решает психологически точно: в безмерной скорби застыла Богородица, весь ее облик излучает нравственную чистоту и любовь. Обратим внимание и на то, что Дева Мария в произведении Микеланджело предстает как символ вечно юного материнства.

Возвеличиванию человека, его мощи, духовной и физической красоты посвящены многие скульптуры мастера. Вот, к примеру, статуя Давида (1501–1504), воплощающая силу и человеческое достоинство. У героя дышащее отвагой прекрасное лицо, великолепно развитая мускулатура. Произведение грандиозно по размерам – статуя (без основания) имеет высоту 4,10 м. Флорентийцы прозвали скульптуру «Гигантом» и поставили ее перед городской ратушей.

Несокрушимую мощь излучает статуя пророка Моисея (1515–1516), выполненная для надгробия папы Юлия II. Духовный вождь Израиля изображен разгневанным, возмущенным отступничеством ведомого им народа. В библейском образе подчеркнуты уверенность в себе и одновременно «устрашающая сила», которую почувствовали современники.

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке, – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.

Так писал Микеланджело о специфике своего творческого метода «общения» с мрамором. Быть может, отсюда проистекает удивительно естественная пластика его скульптурных образов в надгробиях Медичи, выполненных для капеллы при церкви Сан Лоренцо (Флоренция). В этой капелле напротив друг друга размещены две гробницы – Лоренцо, герцога Урбинского, и Джулиано, герцога Неймурского. На саркофа-

гах, стоящих перед нишами, где расположены статуи безучастных к суете жизни героев, помещены мощные обнаженные фигуры «Утро», «Вечер», «День», «Ночь». Это – аллегории всепоглощающего времени, полные скрытого драматизма и обреченности. Увидев скульптуру «Ночь», поэт Бернардо Строчи написал сонет, где есть такие строки:

Вот эта ночь, что так спокойно спит
Перед тобою, – ангела создание.
Она из камня, но в ней есть дыхание:
Лишь разбуди, – она заговорит.

Но внутреннее состояние Микеланджело было совершенно другим, о чем свидетельствует его ответ поэту:

Отрадно спать, отрадно камнем быть,
О, в этот век, преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать – удел завидный,
Прошу, молчи, не смей меня будить.

Когда Микеланджело получил заказ на роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане, он принял его без энтузиазма, так как считал себя прежде всего скульптором, а не живописцем. Однако необычайно увлекся работой и посвятил ей без остатка четыре года жизни (1508–1512), выполнив то, что, кажется, было никому не под силу: собственноручно расписал огромную площадь потолка и прилегающих к нему пространств (600 кв. м). Он расчленил свод капеллы на ряд полей. В центральном поле расположил девять композиций, повествующих о сотворении мира, жизни первых людей Адама и Евы и другие ветхозаветные сюжеты. По склонам свода мастер изобразил фигуры пророков и сивилл (прорицательниц), на других частях потолка капеллы – сюжеты из Библии и др. В целом же грандиозный ансамбль составил более 300 фигур. Работал Микеланджело лежа на спине на лесах, забывал о еде и сне. Краска капала ему в глаза, и к концу работы он стал плохо видеть. Сверхчеловеческое физическое и духовное напряжение словно передалось фигурам, изображенным художником. Даже то, что созерцать это великолепие можно, только запрокинув голову, служит дополнительным импульсом к постижению титанических образов,



Микеланджело. Пьета



*Микеланджело.
Фреска «Страшный суд»*

величие которых наполняет душу чувством гордости за деяния человеческого гения.

Микеланджело было суждено возвратиться в Сикстинскую капеллу еще раз. Ему было поручено написать на алтарной стене сцену Страшного суда, о неминуемости которого говорят строки Откровения Иоанна Богослова (Апокалипсиса) из Нового Завета.

Фреска «Страшный суд» (1535–1541) воплощает грандиозную катастрофу Вселенной. В центре композиции Иисус Христос. Он представлен в тот миг, когда произносит свой страшный приговор миру и людям. В его образе запечатлено чувство гнева; жестом он проклинает и карает грешников – своих врагов, обрекая их на вечные муки. Окружающие его персонажи объаты страхом. Даже Богородица отвернулась, чтобы не видеть ужаса происходящего. В картине Апокалипсиса, со-



Собор Святого Петра в Риме

творенной Микеланджело, нет места состраданию и милосердию. В ней торжествует справедливость воздаяния человечеству за грехи. Но сколь велика цена этого торжества!

Еще при жизни мастера «Страшный суд» подвергался критике со стороны ревнителей нравственности: полное бесстыдство изображать нагими людей в священном месте — так говорили они. Одного из них Микеланджело не преминул изобразить в аду в виде Миноса, вокруг которого обвилась целая свора дьяволов. Впрочем, это не спасло гениальное творение от произвола. После смерти Микеланджело живописец Даниэле де Вольтерра по приказу папы задрапировал чресла обнаженных фигур...

Величайшим архитектурным творением Микеланджело является собор Святого Петра в Риме, из-за смерти великого Браманте ос-

тавшийся недостроенным. Для его строительства Микеланджело разработал новый проект, в котором предложил принять центральный план здания, усилить его монолитность и возвести огромный купол на массивном барабане (купол достраивался уже после смерти мастера, в соответствии с изготовленным им ранее макетом сооружения).

Умер Микеланджело в 80 лет в зените славы, до конца сохранив свою уникальную работоспособность. Его могила находится во Флоренции, в церкви Санта-Кроче, рядом с надгробием Макиавелли.

«Золотой век» Высокого Возрождения во Флоренции и Риме был короток. Но он продолжился в другом итальянском городе — **Венеции**, где гуманистическое искусство развивалось на протяжении XV, и XVI вв., в эпоху Позднего Возрождения. Здесь работали мастера, вдохновленные изумительной красотой окружающего мира, обликом города, равного которому нет на свете. Венеция — государство-республика, торгующая с Востоком и Западом. Неслыханные богатства спрятаны за стенами венецианских белораморных дворцов и храмов, протянувшихся вдоль главной дороги города — Большого канала. Расположенная на 118 островах, разделенная 160 каналами, через которые переброшено 400 мостов, Венеция, словно Венера на полотне Боттичелли, является из морской пены, отражаясь всем своим великолепием в водной лазури. Чувственное восприятие мира, упоение его красками, восхищение переживаниями его цвета — все это наполнило венецианское искусство силой, энергией, глубокой эмоциональностью. А еще ему присуща



Джорджоне. Юдифь

внутренняя музыкальность, влившаяся в образный строй архитектуры и живописных полотен, словно позаимствованная из «музыки» самой природы – солнца, ветра, бескрайних просторов морской стихии. Вспомним, ведь и самый удивительный русский город на воде – Санкт-Петербург – тоже называют «северной Венецией».

Город строился постепенно. Во второй половине XVI в. реставрационные и строительные работы, проведенные архитектором Якопо Сансовино, изменили центральную часть Венеции. Сансовино соорудил здание Библиотеки Сан-Марко, что завершило облик Пьяцетты (небольшой площади), открывающей вид на морскую лагуну со стороны главной площади города перед собором Святого Марка. Ансамбль был завершен Антонио Палладио, который возвел на противоположной стороне лагуны на острове Сан-Джордже Маджоре величественную церковь с колокольней. И сегодня туристы, осмотрев площадь и собор Сан-Марко, проходят к главному каналу и останавливаются, завороженные картиной солнца, «зависшего» над куполом вырастающего из моря храма.

Этап Высокого Возрождения в искусстве Венеции открывает Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, известный всему миру под именем **Джорджоне** (1477–1510). Это был не только художник, но поэт и музыкант, что не могло не сказаться в его живописи. Его полотна полны поэтической прелести и словно пронизаны скрытой музыкой. Обратимся к раннему полотну Джорджоне «Юдифь». Какой прелестной мечтательностью и нежностью наполнен образ героини! Каким лиризмом веет от пейзажа, на фоне которого красавица Юдифь грациозно касается ножкой... конечно же, головы убитого ею Олоферна. Дисгармония? Вовсе нет. Скорее дань условному библейскому сюжету, трагическая суть которого не тронула сердце мастера.

Еще более поэтичной представляется работа Джорджоне «Спящая Венера» (1508–1510). На полотне властвуют покой и сон. Дремлет сельская природа, словно убаюкивая главную героиню. Живопись здесь подобна звучащему оркестру: мастер сообщает ей все более новые и тонкие нюансы, краски играют светом, излучают его. Солнечные блики полны неги и волшебства, а плавный ритм линий тела Венеры повторяет очертания пологих холмов. Мастер так и не успел закончить свое гениальное полотно. Он умер внезапно от чумы в расцвете творческих сил. Пейзаж последнего его творения дописал Тициан.

Тициано Вечелио Тициан (1476/77 или 1489 –1576) стал главой венецианской школы живописи. Он, в отличие от других корифеев

Возрождения, не был ни скульптором, ни зодчим, ни поэтом. Всю свою счастливую и долгую жизнь этот мастер посвятил живописи и оставил большое наследие¹. Его талант был могучим, восприятие жизни — оптимистичным и всеобъемлющим. В его полотнах есть красота и уверенность в торжестве прекрасных начал бытия. Художник никогда не изменял идеалам гуманизма, и образ человека составляет главное содержание его творчества.

Пленительная обворожительность женщины — одна из центральных линий живописи Тициана. Вариации женской красоты, несущие ощущение полнокровной радости жизни, соперничают друг с другом в работах разных периодов творчества мастера. Вспомним лишь некоторые из них: «Флора», «Вакханалия», «Праздник Венеры», «Венера Урбинская», «Венера перед зеркалом» — все это языческие мифологические персонажи. «Кающаяся Мария Магдалина», «Вознесение Марии» («Ассунта») — это уже евангельские сюжеты и образы. Последнее из названных полотен находится в церкви Санта Мария деи Фрари (Венеция). Войдя в полузатененное даже в яркий солнечный день пространство храма, ощутив его прохладу, вдруг остановишься, не в силах противиться волшебной власти света, льющегося с полотна Тициана. В картине страстный порыв и дыхание жизни яркой, наполненной торжеством случившегося события. Величавая фигура Марии, возносящаяся в небо, по которому стремительно бегут облака. Динамичная толпа святых апостолов, с восхищением



Тициан. Вознесение Марии

¹ Точный возраст художника не установлен. Он прожил не более 103 лет и умер, скорее всего, от чумы.



Веронезе. Брак в Кане(фрагмент)



Тинторетто. Тайная вечеря

взирающих на явленное чудо. Когда в церкви звучит орган, музыка словно сливается с глубокими красными и синими тонами полотна, и это ощущение сохраняется очень долго...

Не менее выразительны образы Тициана, являющие мученичество, страдание, смерть. В коллекции Эрмитажа – полотно «Святой Себастьян» (ок. 1570). Оно написано незадолго до смерти и вновь доказывает удивительную верность мастера идеалам молодости, сформированным философией гуманизма. На фоне вихрей костра, где в грандиозной симфонии красок сомкнулись земля и небо, вырастает прекрасная фигура юноши, погибающего под стрелами. В его лице застыли страдание и боль. Но тело? Оно как будто неподвластно смерти и поражает гармонией пропорций.

Позднее Возрождение в Венеции отмечено именами двух ведущих мастеров – Веронезе и Тинторетто. Паоло Кальери, прозванный **Веронезе** (1528–1588), был автором грандиозных алтарных картин и декора-

тивных росписей, в масштабности которых чувствуется влияние Тициана. Веронезе как бы не замечал трагических сторон бытия. Для него окружающий мир полон праздника и веселых зрелищ. Его аллегорические композиции воспевают аристократическую Венецию с ее склонностью к яркому маскарадному шуму, блеску и богатству. Даже в религиозные по сюжетам полотна Веронезе вводит «посторонние персонажи», удовлетворяя тем самым свою неумную творческую фантазию¹.

В числе самых известных его работ — «Брак в Кане» (1563), созданный на основе евангельского рассказа. На картине — пышный пир, где в шуме и гаме затерялись 130 персонажей. Кого только здесь нет! Художник изобразил и европейских правителей, и крупнейших венецианских художников — Тициана, Тинторетто, а также самого себя, представив живописцев в облике развлекающих публику музыкантов. Столь же светской и, по сути, не имеющей отношения к пафосу евангельского текста является работа Веронезе «Пир в доме Левия» (1573), где за названием скрывается желание автора воссоздать красочность жизни современных ему богатых венецианцев.

Последний из корифеев итальянского Возрождения — **Тинторетто**¹ (настоящее имя Якопо Робусти, 1518—1594). Его динамичное искусство полно страсти и мощи, насыщено глубокими эмоциями. Человек необычайно работоспособный, он оставил большое количество монументальных декоративных росписей, портреты своих современников, циклы фресок, алтарные композиции, в том числе драматичное полотно «Тайная вечеря» (1592—1594).

В последние годы жизни Тинторетто завершил грандиозную картину «Распятие» (1565—1588). В толпе людей, присутствующих при казни Сына Божия, он выделил разнообразные характеры, объединив их в единую «симфонию» жестов, лиц, движений. У основания креста — потрясенные видом случившегося близкие Иисусу Христу люди.

Эмоционально насыщенная культура Высокого и Позднего Возрождения вызвала подъем в развитии *музыкального искусства*. Родилась хоровая полифония³ строгого стиля или «строгого письма» (термин С.И. Та-

¹ Веронезе пришлось предстать перед судом венецианской инквизиции, той самой, что позднее передала для расправы Ватикану Джордано Бруно. Художник был столь любим венецианцами, что инквизиторы вынуждены были его отпустить.

² Тинторетто (итал.) — красильщик. Этим ремеслом занимался отец художника, откуда и прозвище.

³ Полифония (иначе контрапункт) — вид многоголосия, основанный на сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий

неева). Новую многоголосную музыку создавали для церкви, подчиняя творчество строгим правилам и многочисленным ограничениям в стремлении достичь высшей красоты и возвышенности звучания хора (например, избегали диссонирующих созвучий). Образно-поэтический строй этой полифонии соответствовал задачам храмовой службы, а ее ведущим жанром оставалась уже знакомая нам месса.

Две ведущие ренессансные школы полифонистов — римская и венецианская составляют гордость мировой музыки. К римской школе принадлежал **Джованни Пьерлуиджи да Палестрина** (ок. 1525–1594). С 1551 г. и до конца жизни Палестрина работал в Риме, возглавляя капеллы разных соборов, в том числе Святого Петра и Санта Мария Маджоре, руководил хорами, обучал певчих. Его полифонические композиции, написанные для хора *a' cappella*, отличаются духовной глубиной и возвышенностью. Огромное наследие Палестрины включает свыше 100 месс, более 370 мотетов¹, а также магнификаты, духовные и светские мадригалы и др. Его музыку сравнивают с полотнами Рафаэля, и это не случайно. Композитору удалось создать светлые, гармонически-стройные и уравновешенные образы, озаренные глубокой человечностью.

Венецианская школа прославлена именами **Андреа и Джованни Габриели**. Их сочинения созвучны облику Венеции, ее праздничной пышности, уникальной архитектуре и великой живописи. Габриели работали органистами в соборе Сан-Марко и оставили сочинения разных жанров, как хоровые, так и инструментальные.

Кульминация в развитии венецианской школы — творчество Джованни Габриели (ученика и племянника Андреа Габриели). Его музыка отличается концертным великолепием, динамическим и тембровым богатством. Нередко его хоровые композиции звучат вместе с органом. Наиболее известны так называемые «Священные симфонии» (1597), написанные для 6–19 голосов.

Сегодня города Италии (Флоренция, Рим, Венеция, Милан, Падуа, всех не перечислить), представляются огромными музеями, хранителями античных и ренессансных ценностей. Волею судьбы этот регион мира стал центром взлета творческой мысли, воплотившей в художественных образах идею величия и безграничных возможностей человека.

¹ Мотет — жанр вокального многоголосия; возник во Франции.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что такое Возрождение? Каковы временные рамки этой эпохи? Какие этапы можно выделить в истории художественной культуры итальянского Ренессанса?
2. Было ли Возрождение возрождением язычества? Почему художники Ренессанса славили одновременно Иисуса Христа и, например, Аполлона? Поясните свой ответ.
3. Почему из культурного обихода ушли представления о христианской святости и грехе? Как отразился этот процесс в искусстве Возрождения?
4. Что такое секуляризация искусства? В чем отличие светского искусства от храмового? Характерно ли это отличие для творений мастеров эпохи Возрождения?
5. Какие города Италии стали центрами Возрождения? Как вы представляете эти города? Расскажите о воображаемом путешествии по ним (творческое задание).
6. Флорентийский историк, дипломат и поэт Никколо Макиавелли прославился тем, что отрицал нравственные законы, характерные для христианства. Похоронен же он рядом с Микеланджело. Постройте на этом историческом факте свой рассказ о парадоксах и противоречиях Возрождения.
7. Сравните творения Данте и Джотто. Что объединяет образный мир этих мастеров?
8. Высокое Возрождение связано с Римом. Символ Рима — собор Святого Петра. Расскажите, кто возводил это здание? Какие произведения искусства находятся в соборе? Расскажите о художественных открытиях Браманте и Микеланджело при строительстве собора.
9. Разделяете ли вы точку зрения Ф.М. Достоевского? Будучи во Флоренции, он писал: «Это почти рай. Ничего представить нельзя лучше впечатления этого неба, воздуха и света... Здесь есть такое солнце и небо и такие, действительно, уж чудеса искусства неслыханного и невообразимого...». Поразмышляем, о каких чудесах говорит писатель?

10. «Музыку нельзя назвать иначе, как сестрой живописи, ибо она есть предмет слуха, второго чувства после зрения», — так считал Леонардо да Винчи. Можно ли сравнить с музыкой его полотна?
11. Известный искусствовед М.В. Алпатов считал, что роспись Сикстинской капеллы, рожденная Микеланджело в творческих и физических муках, требует от зрителя столь же мучительного напряжения. Как, повашему, правли ученый?
12. Искусствовед Л.Д. Любимов соединил по степени воздействия на зрителя два полотна: «Страшный суд» Микеланджело и «Гернику» Пабло Пикассо. Какие еще работы художников разных эпох вы можете назвать, чтобы продлить этот ряд?
13. «Для моих друзей и современников величайшим недостижимым учителем всегда был суровый Алигьери», — писала А.А. Ахматова. Попробуйте вспомнить, в каких стихах Ахматовой или ее современников упоминается Данте.
14. Прислушайтесь к точке зрения О.Э. Мандельштама: «Поэзия всегда сестра музыки. Послушайте Баха. Попробуйте читать вслух Данте на фоне баховской музыки». Последуйте его совету, затем сравните свои впечатления.
15. Расскажите о живописи Позднего Возрождения.
16. Что вы знаете о музыкальном искусстве итальянского Возрождения? Когда родилась музыка Ars nova? Что такое мадригал? Где работал Палестрина и какую музыку он создавал?

Тема 10

Северное Возрождение: в поисках правды о человеке



Я знаю все, я ничего не знаю.
Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Ф. Вийон

Я лютеран люблю богослуженье
Обряд их строгий, важный и простой —
Сих голых стен, сей храмины пустой
Понятно мне высокое ученье.

Ф.И. Тютчев

Северным Возрождением обычно называют художественную культуру XV–XVI вв., расцветшую в тех странах, что находятся севернее Италии, прежде всего в Нидерландах, Германии и Франции. Искусство Северного Возрождения разительно отличается от итальянского. И причина здесь не только в более суровом климате или другой общественной ситуации, а в самой сути явления. Ведь в культуре народов Северной или Центральной Европы ничего не возрождалось не в пример Италии, «вспоминавшей» ценности античности. Вместе с тем мастера Северного Возрождения пытались решить (пусть по-иному!) те же проблемы, которые волновали итальянцев. К тому же влияние итальянских художников было ощутимо по всей Европе, переключаясь и вплетаясь в самобытные традиции и национальные приоритеты. Вот почему можно с полным основанием говорить об искусстве Возрождения в самых разных странах.

Чтобы лучше понять самоценность и глубокую оригинальность той художественной картины мира, что возникла в творениях художников, зодчих, композиторов, поэтов Северного Возрождения, обратимся к «ключевому образу» ренессансного искусства — к человеку. Как мы убедились, в развитии художественной мысли Италии «человеческое» постепенно вытесняло «божественное», утверждая себя в борьбе со средневековым мистическим мироощущением. Титаны итальянского искусства, не отвергая Бога, возвеличили прежде всего человека — символ высшей красоты, разума, гармонии.

Художники Северного Возрождения не нуждались в подобных усилиях. Их творчество развивалось в тесной взаимосвязи с художественным наследием средневековой культуры, с готикой, и было наполнено искренним религиозным чувством и христианской символикой. Но при этом в ветхозаветных и евангельских сюжетах был переосмыслен именно человек как важнейшая часть Вселенной. Мастера Северного Возрождения словно отвечали на вопрос: каким же сегодня предстоит этот «царь природы», некогда сотворенный по образцу и подобию Божью? Они внимательно изучали окружающий их мир, проявляя живой интерес к конкретной личности, к ее внешности и деталям быта. Например, в Нидерландах родилась живопись бюргеров, где превыше всех добродетелей превозносилась святость семейного очага.

На полотнах мастеров Северного Возрождения обычные, совсем не красивые лица и далекие от совершенства фигуры, столь же обыденная обстановка... Как не похоже это искусство на прекрасные идеальные лики рафаэлевых мадонн и торсы мощных «сверхлюдей» Микеланджело! И чем пристальнее всматривались художники в окружающую действительность, чем глубже они понимали реального человека, тем яснее проступала в их творчестве «вся правда жизни», ее теневые, отнюдь не привлекательные стороны. Впрочем, мы увлекались и забегали вперед. Поэтому вернемся к самому началу — к эпохе зарождения ренессансного искусства в Нидерландах XV в.

Нидерланды — небольшая, но одна из самых богатых и влиятельных стран Европы, возникшая на территории современных Бельгии и Голландии. Здесь, в старинном городе Генте, провозгласившем свою независимость и установившем самоуправление еще в XII в., было создано произведение, которое и сегодня кажется символом удивительно органичного сочетания средневекового и нового ренессансного искусства. Речь идет о знаменитом Гентском алтаре, работу над которым в 1432 г. завершил основоположник Северного Ренессанса **Ян ван Эйк** (1390–1441)¹. Творение было создано для местной церкви святого Иоанна (ныне собор святого Бавона) и называлось «Поклонение Агнцу». Откроем «Откровение» Иоанна Богослова («Апокалипсис») и вспомним, в чем смысл этого сюжета.

Евангельские строки повествуют о том, что после конца света сошел на землю с неба новый Иерусалим. Этот «город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего, ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец» (Откр. 21; 23). А еще Иоанн Богослов свидетельствует: «... всякое создание, находящееся на небе и на земле, и под землею, и на море, и все, что в них, слышал я, говорило; Сидящему на престоле и Агнцу — благословение и честь, и слава и держава во веки веков» (Откр. 5; 13). Сидящий на престоле — Бог-Отец; Агнец — символ Иисуса Христа, принесшего себя в жертву во имя конечного спасения человечества. Апофеозом торжества Христа полны заключительные строки Апокалипсиса. Это чувство и выразил создатель Гентского алтаря, воплотив не только богословский сюжет, но и извечную мечту человека о царстве любви, красоты, справедливости. Сохранив смысл христианских представлений о ценностях бытия, ван Эйк придает евангельским образам более земной и конкретный характер.

¹ Произведение было начато Убертом (Хубертом) ван Эйком, но закончено после его смерти Яном, продолжавшим большую часть работы.

Рассмотрим алтарь в закрытом виде. В четырех люнетах верхнего ряда расположены пророки и сивиллы, предсказавшие явление Мессии. На втором ярусе сцена Благовещения, занимающая также четыре створки. В нижнем ряду по краям художник изобразил своих современников — заказчиков алтаря. В середине помещены скульптурные портреты Иоанна Богослова и Иоанна Предтечи. В росписи всех створок чувствуется единство замысла, подчиненное сюжету Благовещения. Суть этих сцен — предчувствие великих событий, начало евангельской истории человечества. Действие происходит в комнате бюргерского дома, но благодаря открытым стенам и окнам оно распространяется на все близлежащее и дальней пространство. Мир, в котором совершается сокровенное чудо, вполне конкретен, и за окнами комнаты видны дома типичного для европейского Севера городка. Так христианские предания становятся достоверной реальностью, словно происходят эти события не в древности, а «здесь и сейчас».

Раскрытый алтарь, состоящий из двенадцати створок, являет великолепие сияющего красотой мира. В верхнем ряду в центре на престоле восседает Бог Отец, облаченный в одежды пламенеющего красного цвета. Его голова увенчана трехъярусной папской тиарой. Весь его облик излучает внутреннее горение гения, чье творческое начало щедро рассыпано по всему миру. Рядом с Богом Отцом находятся Иоанн Креститель и Дева Мария, которая, скромно склонив голову, читает Священное Писание. Читающая Богородица — редкий образ! Верхний ряд заканчивается изображением нагих Адама и Евы. Художник явно не стремится создать, подобно современникам-итальянцам, совершенное человеческое тело. Его герои — воплощение прозаической наготы обычных людей, к тому же обремененных совершенным ими грехом. Однако не случайно же прародители рода человеческого оказались в одном ряду с Творцом. Всмотритесь в лицо Адама — в нем запечатлелась просветленная мудрость, доставшаяся людям от Создателя и сохранившаяся в них, несмотря на весь трагизм истории человечества. Поэтому рядом с Адамом и Евой расположились музицирующие ангелы, воспевающие славу Творцу.

Нижний ряд открытого алтаря посвящен центральной теме поклонения Христу, символически изображенному в виде белого Агнца с кровоточащей раной. Агнец стоит на алтаре, вокруг которого сгрудились ангелы с разноцветными крыльями. Над Агнцем парит голубь, создавая зримую вертикаль алтаря — Бог Отец, Бог Дух Святой, Бог Сын — христианский символ Святой Троицы, основа догмата веры.

К Агнцу тянутся многолюдные процессии, конные и пешие. Они олицетворяют образ всего человечества, объединенного во Христе. Это люди разных времен и разных стран. В многофигурной композиции явно проступают типические и ярко индивидуальные лица. Торжественный ритм шествия человечества соотнесен с общим настроением алтаря, заданным величавым изображением небесных сил. Какая великолепная гармония небесного и земного!

А теперь задумаемся: что выдает в сцене поклонения Агнцу ренессансное мироощущение художника? Дело в том, что ван Эйк привнес в свое творение непосредственное отражение жизни. Традиционные образы христианства имеют как бы двойной смысл — духовного символа (что традиционно) и реального предмета или человека. Художник удивительно поэтично, но точно изображает чистую голубизну неба, пышные апельсиновые рощи и лиственные леса, роскошный ковер из трав и цветов. Вдали видны башенки церквей, колокольни и крепостные стены. Иначе говоря, сквозь призму евангельских «вечных» образов звучит симфония красок и звуков во славу самой жизни на Земле.

Ван Эйк был прекрасно образован: он знал и географию, и геометрию, и химию. Он сумел получить уникальный состав масляных красок, которые не меркнут от времени. И все свои знания, весь свой творческий дар он отдал искусству воплощения на полотне реального человека. Он умел раскрыть его внутренний мир и при этом не упустить детали повседневной жизни, уделяя особое

*Ян ван Эйк.
Портрет супругов Арнольфини* ▶



*Ян ван Эйк. Гентский алтарь.
Помоющие ангелы (фрагмент)*



внимание фасону одежды, тканям, предметам быта. Жизнеутверждающее начало, столь гениально выраженное в Гентском алтаре, присутствует во всех его работах, в том числе в портретах, дарящих ощущение уверенности и покоя. Таковы «Мадонна каноника ван дер Пале» (1436), «Мадонна канцлера Ролена» (1436), «Портрет супругов Арнольфини» (1434). В каждом полотне мастер утверждал самоценность человеческой личности, ее неповторимость и внутреннее достоинство.

Чувство гармонии человека с окружающим миром нарушается в работах следующего поколения нидерландских художников. Трагизмом и пессимизмом отмечены образы **Рогира ван дер Вейдена** (ок. 1400–1464). Искаженные безысходным горем предстают герои его полотна «Снятие с креста». Тревожный патетикой наполнено творчество и другого крупного нидерландского мастера **Гуго ван дер Гуса** (1440–1482), создателя «Алтаря Портинари» (1478). Кульминацией движения нидерландского искусства по пути проникновения в мрачные сферы человеческой жизни стало творчество **Иеронима Босха** (ок. 1460–1516).

Босх ярче и глубже своих современников чувствовал дисгармонию окружающего мира, царящие в нем зло, насилие, порочные страсти. В его сознании рождались фантастические, полные гротеска образы, внешне не совпадающие с реальностью, но внутренне глубоко ее отражающие. В каждой работе художник размышлял о вездесущности зла, которое все чаще оказывается сильнее человека. Мастер решил, что человек слаб и жалок, он мучается сам и мучает других, не в силах выбраться из сетей дьявольских наваждений. Его излюбленный сюжет, — «Искушение святого Антония», где художник показывает, как отшельника безнаказанно терзают бесы, изображенные в виде отвратительных тварей, вызывающих страх и брезгливость.

Босх был бесконечно изобретателен, воплощая мир демонических сил — дьявольского воинства, стремящегося уничтожить человечество. Его монстры состоят из немислимых сочетаний обломков предметов, элементов растений, частей человеческого тела. На вершине демонологии мастера — работа «Музыкальный ад», где обнаженных грешников мучают с помощью каких-то гигантских инструментов лезущие со всех сторон чудовища.

Среди вечных сюжетов, освоенных Босхом, — «Несение креста». Но и здесь мастер был необычайно оригинален. Он создал своего рода карикатуру на толпу людей с отталкивающими физиономиями убийц, которые олицетворяют все худшие пороки человечества, погрязшего в грехе.



Гуго ван дер Гус. Алтарь Портинари



Иероним Босх. Несение креста

Иисус Христос и Вероника на этом полотне изображены с закрытыми глазами, словно не в силах взирать на окружающую их мерзость.

Есть среди работ Босха и удивительные по своим провидческим образам произведения. Одно из них — «Вознесение блаженных в рай». В центре рая — неземной свет, льющийся по трубе в темноту, и из этой тьмы несутся на спасительный зов души людей в сопровождении ангелов. Полотно запечатлело вечное движение, царящее по ту сторону смерти. Жизнь же с ее суетой казалась Босху нелепым, лишенным всякого смысла зрелищем (аллегория «Корабль дураков»).

Взыскующая мысль художника, его страждущая душа были сродни тем настроениям, что будоражили общественность Нидерландов. С конца XV в. для страны начались тяжелые, полные трагизма времена. В XVI в. Нидерланды подпали под власть хищных Габсбургов; Антверпен, этот богатый уникальный «цветок моря», постоянно грабили испанские монархи. Свирепствовала инквизиция. Ей в ответ возникали изуверские секты, колдовство и волхование. Повсюду пыла-

ли костры, стояли виселицы, двигались процессии с труппами людей, умерших от чумы. Эту мрачную картину позднее красочно описал в своем романе «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке...» Шарль де Костер. Как и в реальной истории, в искусстве Нидерландов тесно переплелись образы действительности и фантазмагория.

Спустя несколько лет после смерти Босха в Нидерландах родился другой, не менее самобытный художник, посвятивший свою музу «трагическому гуманизму», но раскрывший эту проблему с иной, нежели Босх, стороны. Звали мастера **Питер Брейгель Старший** (ок. 1525/1530–1569). Было у него и характерное прозвище – «Мужицкий», отразившее самую суть его творчества. Пожалуй, мы впервые обращаемся к живописцу, который черпал не только образы, но и философию жизни в недрах народной культуры. Фольклорной мудростью овеяно его отношение к людям, которых художник умел воплощать с афористической точностью и с глубочайшей иронией, переходящей в гротеск. Народное мировосприятие стало для Брейгеля вторым «я», породив грубоватых, порой тупых, неуклюжих, далеких от итальянской ренессансной изысканности героев, привлекающих взгляд своей простотой и достоверностью. Человек на полотнах мастера – уже не центр Вселенной. Чаще всего он частичка суетной, жадной, ленивой толпы, о целях которой художник не уставал говорить. Нет, Брейгель не был человеконенавистником и не считал свою родную землю «сборищем дураков». Но он с молодости познал «прозу жизни» и сумел найти свои неповторимые средства художественной выразительности для воплощения борьбы добра и зла.

Своеобразным эпиграфом к творчеству Брейгеля может служить картина «Падение Икара». В сюжете об античном герое, устремившемся к солнцу, художник вскрыл совершенно новый смысл. Оказывается, героизм никому не нужен – ни пахарям, ни пастухам, ни рыбакам. Подвиг Икара остался незамеченным в суете обычной народной жизни – таков приговор художника.

Брейгель обладал ярчайшим сатирическим дарованием. Под маской его разящего смеха нередко скрываются горечь и боль, а за уродливой гротесковостью образов – желание улучшить человеческую породу. В работе «Пословицы» (1559) он создает то, что позднее в России называли сатирой на нравы. Это полотно-притча, где сюжет напрямую связан с фламандскими народными пословицами и поговорками, посвященными человеческой глупости. Кто-то из героев бросает цветы под ноги свиньям (вспоминается евангельское изречение о метании



Питер Брейгель. Страна лентяев

бисера перед свиньями). Кто-то пытается прошибить лбом стену. Кто-то зарывает колодец... Нелепостью, изображенным Брейгелем, соответствует главный образ картины – крест, опущенный вниз, символ изнаночного «невсамделишного» мира.

«Страна лентяев» – так назвал художник свое полотно-притчу, где вокруг дерева-стола с приготовленным угощением развалились толстые солдат, крестьянин и ученый. Исследователи полагают, что эта работа – иллюстрация народной фламандской песенки о «Стране Шлараффии»:

Летают по небу – ей-ей –
Там стаи жареных гусей.
И – верите ли – сразу
Они лентяям прямо в рот
Влетают по заказу.

Незадолго до смерти Брейгель написал полотно «Слепые» (по евангельской притче). На картине – аллегория слепоты, поразившей духовно больное человечество..

Обратим внимание, какую важную смысловую нагрузку в художественной культуре Нидерландов несло представление о человеческой глупости, искреннее и неравнодушно запечатленное в искусстве. Это понятие вмещало в себя огромную сферу смыслов – от оценки общественно-политической ситуации до постановки философских вопросов о цели и смысле человеческой жизни. Результаты подобной рефлексии были не всегда предсказуемы: на гребне критицизма и нигилизма родилось творчество одного из ярких глашатаев светского мышления, писателя-гуманиста **Эразма Роттердамского** (1466–1536). Уроженец города Роттердама, Эразм считал себя «гражданином мира» и провел большую часть жизни в странствиях по Европе. Его сочинения, написанные по-латыни, выдают острый ум, всестороннюю образованность и широкий кругозор. Главное творение писателя носит символическое название – «Похвала глупости» (1509). Оно принесло Эразму славу и имя первого обличителя современного общества. Человеческие пороки представлены в сочинении в шутовском облачении: шуточный панегирик в виде «похвального слова» произносит в их честь сама госпожа Глупость.

В XVI в. в Нидерландах возникла высокохудожественная *композиторская школа*, представленная именами Гийома Дюфаи (Дюфэ), Йоханнеса (Жана) Окегема) Якоба Обрехта, Жоскена Дебре. Кульминация в развитии нидерландской музыки – творчество **Орландо Лассо** (настоящее имя Ролан де Лассю, ок. 1532–1594). Уроженец Фландрии, он вырос в Италии и подобно многим другим художникам Возрождения, долго путешествовал. Музыкант мощного дарования, он вошел в историю как творец хоровой церковной музыки строгого стиля. Наследие композитора огромно: ему принадлежит свыше 2 тыс. светских и духовных сочинений: мадригалов, месс, мотетов, псалмов. Виртуозно владея техникой полифонического хорового письма, Орландо Лассо создал одухотворенные образы, отличающиеся благородной сдержанностью и глубокой эмоциональностью.

К концу XV в. ветер возрожденческих перемен донесся и до *Германии*. В те времена эта страна являла образчик «классического Средневековья»: на ее территории в хаотическом порядке сгрудилось около тысячи карликовых княжеств. Все германские сословия были крайне

недовольны существующими общественными порядками, в особенности бесчинством удельных князьков. Волна критицизма, критика всех и вся нарастали. Позднее убежденный гуманист Бартоломеас Рингвальд писал:

Поляки — доблестное панство —
Блюдут в одежде постоянство.
У москвитян, у турков есть
Поняття: мера, ум и честь.
И лишь в краю германском нашем
На разум мы рукою машем,
Своих обычаев не чтим —
Все собезьянничать хотим.

Как видим, в стихах говорится всего лишь о моде. Можно представить, как накалялись страсти, когда речь шла о более серьезных вещах — политике, экономике, религии. Немецким меценатам и интеллектуалам-интеллигентам, в отличие от итальянских, были чужды проблемы личности. Их размышления были замкнуты кругом оценок политической ситуации и богословских проблем. Они пестовали критическое свободомыслие и по-новому трактовали Священное Писание, подрывая основы христианского вероучения. Их призывы к «почитанию своих обычаев» и освобождению от власти Римской церкви нашли отклик в сердцах немцев. XVI в. вошел в историю Германии прежде всего как эпоха Реформации, сопровождавшаяся рождением протестантизма¹ (нового течения в христианстве) и Великой крестьянской войной 1524—1525 гг., идеологом которой был священник, доктор богословия Томас Мюнцер.

Трудно переоценить влияние на историю немецкой культуры другого ученого-монаха — **Мартина Лютера** (1483—1546). Он стоял у истоков протестантизма, возглавив борьбу против Римской церкви, четко и достаточно резко мотивируя свою позицию: «Если мы наказываем воров мечом, убийц — виселицей, а еретиков — огнем, то почему бы нам не напасть на этих вредных учителей гибели, на пап, кардиналов, епископов и всю остальную свору римского Содома со всевозможным оружием и не омыть на-

¹ В протестантизме нет культа Богородицы, святых, ангелов, икон; отсутствует принципиальная разница между духовенством и мирянами, нет монашества; отменена церковная иерархия, служба упрощена. Источник вероучения — Библия. Таинства — крещение и причащение.

ших рук в их крови?». Лютер писал и о том, что нельзя Евангелие проповедовать насилием, однако кровь в Германии в те времена лилась рекой.

Победа Реформации, национализация церкви, утверждение богослужебного немецкого языка (вместо латыни) — все это немалая заслуга Лютера. Он впервые изложил тексты Библии на родном языке, обнаружив блестящие литературные способности. Он же участвовал в реформе церковной музыки, стремясь сделать ее общедоступной и понятной народу. Считается, что Лютер — автор 24 хоральных протестантских мелодий, среди которых знаменитый хорал «Твердыня наша — наш Господь»:

Твердыня наша — наш Господь.
Мы под покровом Божиим.
В напасть нас не побороть.
Все с Богом превозможем.

Революционные бури Реформации обусловили своеобразие развития немецкой ренессансной словесности. Ярких дарований в ней было мало. Но зато именно в эту кипучую эпоху был заложен фундамент будущего расцвета *национальной немецкой литературы*.

Еще в конце XV в. профессор Базельского университета **Себастьян Брант** (1457–1521) написал популярную стихотворную сатиру «Корабль дураков», положившую начало «литературе о глупцах» (к которой примкнула и «Похвала глупости»). Поэзия Бранта, написанная простым народным языком, иронична и назидательна. Осуждая пороки, он не впадает в крайности нигилизма. Смех его добр::

Порою глянешь на иных:
Добро промотано в пивных.
Разумен будь! Не лезь в кабак!
Живи по средствам! Только так!..

Один из наиболее примечательных представителей бюргерской литературы XVI в. — **Ганс Сакс** (1494–1576). Родом из города ремесленников Нюрнберга, он был мастером сапожного цеха и одновременно членом прославленной корпорации нюрнбергских майстерзингеров.

Наследие этого поэта и композитора очень велико. Он оставил 4275 песен (не считая других жанров), сюжеты которых черпал из сборников немецких фольклорных сочинений, басен, шванков (коми-

ческих рассказов), исторических хроник и др. Вот отрывок из его сатирической песни модного в те времена антикатолического содержания:

Страдает от попов народ,
Не перечсть его невзгод...
Известно — каждый поп и инок
Дом Божий превращает в рынок:
Дают реликвии доход,
А главное — в церквах идет
Продажа индульгенций бойко.
Вот что и есть овечья дойка!

Демократическую поэзию Ганса Сакса, столь любимую его современниками, потомки сначала не оценили. Своим «вторым рождением» в XVIII в. Ганс Сакс обязан поэту Гете, который с большим удовольствием использовал стиль его песен в бытовых эпизодах первой части «Фауста». Еще позднее, в XIX в., композитор Рихард Вагнер сделал Ганса Сакса героем своей оперы «Нюрнбергские майстерзингеры».

Несколько слов следует сказать и о той литературе, что родилась в народной среде и получила название «народных книг». Многие из этих текстов, полных наивной непосредственности, жизненной наблюдательности и юмора, позднее стали источниками произведений профессионального искусства. Среди них народный авантюрный роман «Тиль Эйленшпигель», созданный на основе анекдотов и шванков о хитроумном крестьянине, его странствиях и проделках. Не менее известной была легенда «Доктор Фауст», рассказывающая о чернокнижнике, заложившем душу дьяволу во имя обретения запретного знания, богатства и любви. Кстати, исторический Фауст действительно жил в Германии в начале XVI в. и был широко известен как шарлатан и маг.

«Исключением из правил» в *изобразительном искусстве* Германии кажется могучая фигура титана Северного Возрождения **Альбрехта Дюрера** (1471–1528). Он был щедро, «ренессансно» одарен от природы, сумев, подобно Микеланджело, реализовать свой творческий потенциал в самых разных видах деятельности: живописи и поэзии, математике и анатомии, искусстве гравюры и инженерных науках. Наследие Дюрера составляют более 200 гравюр, 80 станковых произведений и более 1000 рисунков, а также скульптуры, очерковая проза («Семейная хроника», «Нидерландский дневник»), стихи в том числе рифмованные

подписи под гравюрами, теоретический труд «Четыре книги о пропорциях человека» и др. Современник неистовых борений Реформации, он соединил в своем творчестве два, казалось бы, противоположных начала: высокую одухотворенность, воспринятую от средневековой готики, и мятежность энергичного человека нового времени. Доминантой творчества Дюрера, определяющей его неповторимый уверенный почерк, является «чисто немецкая» рациональность, позволяющая мастеру обуздать неумную энергию и фантазию и придать художественным образам математически выверенную чеканную форму, в которой нет ничего лишнего. Как сказали бы русские теоретики искусства, Дюрер сумел с гениальной легкостью соединить «аффект и интеллект».

Дюрер родился в Нюрнберге в семье золотых дел мастера. В молодости он много путешествовал, но обосновался все же в родном городе, где открыл свою мастерскую. Особое внимание он уделял гравюре: сначала на дереве (ксилография), а затем на меди. Художнику не было и 30 лет, когда он создал «Апокалипсис» (1498) — серию гравюр на дереве из 16 сюжетов. Вспомним, что полувеком ранее Ван Эйк также обращался к тексту «Апокалипсиса» и воплотил его оптимистический апофеоз. Дюрер жил в иное время, на «границе веков». Как и в наши дни, смена столетий вызывала в обществе ощущение страха и неуверенности в завтрашнем дне. Ожидали Страшного суда и Второго пришествия. Эти настроения во многом определили выбор сюжета гравюр. Дюрер иллюстрировал начальные, самые трагические и загадочные пророчества Иоанна Богослова о том, как будет происходить событие, называемое людьми «концом света». Этапами этого акта, как говорится в Писании, является снятие печатей с книги, находящейся в руке у Сидящего на престоле, что сопровождается страшными бедствиями: град и огонь, смешанные с кровью, пали на землю, третья часть моря сделалась кровью, с неба упала большая звезда, горящая подобно светильнику, и пала на третью часть рек и на источники воды... «В те дни люди будут искать смерти, но не найдут ее; пожелают умереть, но смерть убежит от них» (Откр. 9; 6). Изображая эти пророчества, Дюрер не смог скрыть чисто человеческого ужаса перед вселенской катастрофой. Впрочем, он был уверен в справедливости возмездия, творимого Господом над грешниками. Об этом говорят графические листы «Четыре всадника»: копыта коней Апокалипсиса топчут людскую неправду. Страстной эмоциональной силой наполнено стремительно взвихренное движение всадников. Линии рисунка извилисты, но



Дюрер. Четыре всадника. Гравюра



Лукас Кранах Старший. Мадонна с младенцем

очень четки. Резкий контраст при переходе от темного к светлому придает образам чеканную объемность. Перед нами достоверный символ будущего краха человечества и величайшее художественное открытие!

Через 15 лет, в 1513–1514 гг., Дюрер создал знаменитые гравюры на меди «Рыцарь, смерть и дьявол», «Святой Иероним» и «Меланхолия». В них проявилась философская одаренность мастера, сумевшего проникнуть в глубины познания жизни.

Последнее живописное произведение Дюрера – «Четыре апостола» (1526). В образах святых, написанных на двух досках, художник воплотил лучшие человеческие качества – твердость духа, мудрость, нравственность. Обратим внимание, что на левой доске Дюрер выдвинул на первый план не Петра, особо чтимого католиками, а Иоанна – апостола-писателя и философа, близкого по духу самому мастеру.



*Маттиас Грюневальд.
Распятие*



*Ганс Гольбейн Младший.
Портрет французских
посланников*

Самый глубокий и значительный художник немецкого Возрождения Дюрер оказал огромное влияние на европейское искусство. Одновременно с ним и вслед за ним выделяется плеяда замечательных мастеров. Среди них **Лукас Кранах Старший** (1472–1553), наделенный тонким чувством красоты. Он писал в основном на религиозные сюжеты, подчеркивая в своих героях мягкость, теплоту, внутреннюю гармонию. Его полотна овеяны лирической мечтательностью и поэтичностью («Мадонна под яблоней», «Отдых на пути в Египет»).

Неисчерпаемая фантазия, которой был наделен художник Маттиас Готхардт Нитхардт, известный под именем **Маттиас Грюневальд** (ок. 1475–1528), приобрела в его зрелом творчестве мистический характер. Самое знаменитое его произведение — «Изенгейский алтарь», выполненный для церкви Святого Антония г. Кольмара (ок. 1516 г.).

Образный строй алтарных картин отличается экспрессивностью в сочетании с натуралистичностью. Изображая сцену на Голгофе, художник запечатлел со всеми подробностями предсмертные муки Спасителя, его кровоточащие раны, сведенные судорогой руки и ноги. Столь же правдиво переданы страдания Богоматери, апостола Иоанна, Марии Магдалины.

В отличие от своих современников **Ганс Гольбейн Младший** (1497–1543) почти не интересовался религиозной проблематикой, и в его творчестве нет прямой связи со средневековой готикой. Дружба с Эразмом Роттердамским, Томасом Мором и другими гуманистами-радикалами способствовала формированию его мировоззрения, в котором доминировали скептическое отношение к религии и

увлечение материальной красотой окружающего мира. Наиболее яркая часть его наследия – портреты, написанные с натуры и отличающиеся трезвым, порой безжалостным реализмом. Так, в портрете Эразма Роттердамского, изображенного в тиши своего базельского кабинета, художник подчеркнул острый ум, ироничность и некоторую нервозность.

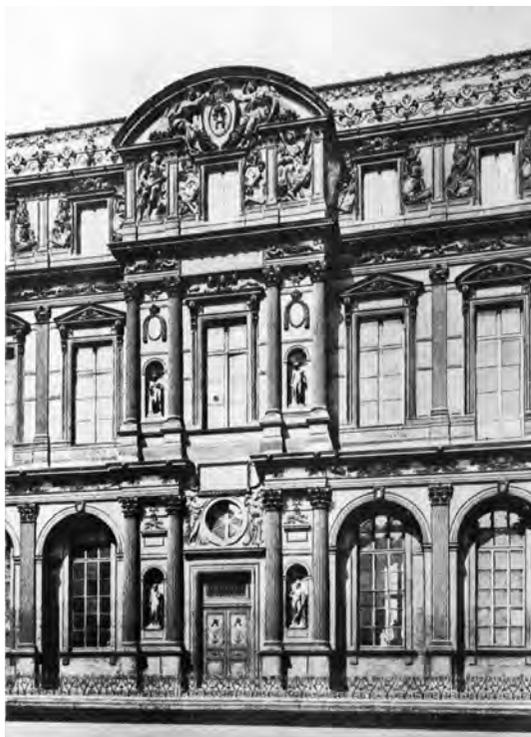
Последние годы жизни Гольбейн провел в Англии при дворе Генриха VIII. Там он написал свои лучшие портреты (Генриха VIII, Томаса Мора, сэра де Моретта, Джейн Сеймур и др.). Следуя по стопам Дюрера, он много работал в области гравюры. Наиболее известна серия его гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»).

Во второй половине XVI в. голоса немецких гуманистов становились все глуше. Отдав много сил утверждению протестантизма и проведя религиозную реформу, Германия осталась политически отсталым, раздробленным государством. Надвигалась гроза Тридцатилетней войны первой половины XVII в., которая окончательно разорила страну. Кризис культуры длился долго. И лишь через столетие «сумрачный германский гений» (А.А. Блок) вновь заявил о себе. Но не в живописи, а в поэзии, музыке, философии.

Гораздо большее влияние оказала ренессансная Италия на развитие художественной культуры **Франции**. Расцвет французского гуманизма совпадает со временем правления Франциска I (1494–1547) из рода Валуа, вступившего на престол в 1515 г. Он привлек к себе на службу лучших итальянских мастеров, в том числе Леонардо да Винчи. С учетом итальянского опыта в долине р. Луары были возведены замки нового ренессансного стиля (Блуа, Шамбор, Шверни и др.). Французский язык пополняется итальянскими словами, а аристократы Парижа были увлечены Данте, Петраркой и Боккаччо.

В новорожденном французском ренессансном искусстве выделяются три явления: школа Фонтенбло, творчество Франсуа Рабле и поэзия Плеяды.

К *школе Фонтенбло* относятся художники, чья творческая деятельность определялась вкусами придворной жизни знаменитого замка Фонтенбло. Замок расположен в области Иль-де-Франс вблизи Парижа. В старину его территория была заполнена хаотичными строениями, что не нравилось Франциску I. По его распоряжению архитектор Жюль Лебретон провел реконструкцию. С тех времен сохранился Овальный двор с помещениями короля, в их числе – бальный зал, а также галерея Франциска I. Король полюбил это место. В замок были перевезены мно-



Леско и Гужон. Западный фасад Лувра



Гужон. Нимфа «Фонтана невинных»

гие художественные ценности и королевская библиотека. Для украшения внутренних покоев своей новой резиденции Франциск I не жалел денег, и здесь работали многие выдающиеся итальянские художники (Франческо Приматиччо, Россо Фьорентино и др.). Их влияние сформировало манеру письма французских мастеров школы Фонтенбло, среди которых выделяется скульптор **Жан Гужон** (ок. 1510–1566/1568). Самым известным его творением являются рельефы «Фонтана невинных» («Фонтана нимф») в Париже, архитектурную часть которого выполнил Пьер Леско. В легких, стройных фигурах чувствуются победа ренессансного мироощущения и свобода владения античными формами.

В отличие от пластических искусств, имеющих ярко выраженный придворный характер, *французская ренессансная литература* была более многогранной. Ее вершина — творчество типичного для Возрож-

дения «универсального человека» — **Франсуа Рабле** (1494—1553). Рабле был врачом и натуралистом, юристом и археологом, филологом и поэтом. Но мировую славу ему принес роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». Идея романа возникла под влиянием анонимной народной книги «Великие и неопределимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа», вышедшей в свет в 1532 г. в Лионе. В книге пародировался средневековый роман о короле Артуре. Рабле настолько оказалась близка задумка народных пересмешников, что он решился на продолжение книги. В окончательном виде роман имеет пять частей (книги I—IV вышли в 1533—1552 гг., книга V — в 1564 г.). Книгу считают энциклопедией французского Возрождения. Рабле высмеял ханжество и предрассудки, которые считал наследием средневековой ограниченности. Фольклорная традиция, нашедшая отражение в стиле его сочинения, придает героям силу жизненного примера. Рабле был оптимистом и верил, что «люди, свободные, благородные и воспитанные, от природы наделены склонностью к добродетели и отвращением к пороку».

Провозвестником французского поэтического Возрождения был легендарный и загадочный поэт **Франсуа Вийон** (1431 — после 1463). Его биография полна «белых пятен». Известно, правда, что поэт вел богемный образ жизни, воровал и неоднократно сидел в тюрьме. Один раз его приговорили к смертной казни (за драку с кровопролитием), но помиловали, заменив наказание изгнанием. Никто не знает, где и когда Вийон умер.

В творчестве Вийона впервые заговорило во весь голос живое и открытое человеческое «я». Питомец Парижского университета метался между схоластическими научными «формулами», усвоенными в студенческие годы, и окружающей действительностью. Его поэзия, рожденная «на грани» двух мироощущений — средневекового и ренессансного, полна противоречий: в ней рождался новый свободный человек, но одновременно с ним рождалась и тоска по несбыточному идеалу, предвкушение гибели тленной красоты. Вийона постоянно преследовал образ смерти. В тюрьме в ожидании казни он создает жутковатый поэтический монолог — «Балладу повешенных»:

Мы — братья ваши, хоть и палачам
Достались мы, обмануты судьбой.
Но ведь никто, — известно это вам? —
Никто из нас не властен над собой!

Мы скоро станем прахом и золой,
Окончена для нас стезя земная,
Нам Бог судья! И, к вам, живым, взывая,
Лишь об одном мы просим в этот час:
Не будьте строги, мертвых осуждая,
И помолитесь Господу за нас!

Строки Вийона властно стучатся в сердца. В XX в. знаменитый русский бард Б.Ш. Окуджава написал стихотворение-песню под названием «Франсуа Вийон», проникновенно обобщив духовные искания славного сына Франции:

Пока Земля еще вертится,
пока еще ярок свет,
Господи, дай же ты каждому,
чего у него нет:
Мудрому дай голову,
трусливому дай коня,
Дай счастливому денег..
И не забудь про меня.

Поэзия «*Плеяды*» — под таким запоминающимся названием вошло в историю ренессансной культуры творчество французских поэтов («Плеяда» — созвездие из семи звезд). Ярче всего на поэтическом небосклоне сияла звезда **Пьера де Ронсара** (1524—1585) певца любви, реформатора французской словесности:

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.

Перевод В. Левика

Завершая разговор о художественной культуре Северного Ренессанса, подчеркнем: временные границы рождения идеалов гуманизма в искусстве все же очень условны. В Европе были страны, где ренессансный дух заявил о себе позже, уже на грани XVI—XVII вв. Об этом, так же как и о всех новых течениях в искусстве XVII в., нам еще предстоит узнать.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Что такое Северное Возрождение? Как соотносилось Возрождение в Италии и других странах? Какие тенденции были общими?
2. Каким предстал человек в искусстве Нидерландов и Германии? Не кажутся ли образы живописи Северного Возрождения слишком заземленными по сравнению с произведениями итальянского Ренессанса? Сопоставьте портреты мастеров Северного и итальянского Возрождения (по свободному выбору).
3. В русском языке есть поговорка «Заставь дурака Богу молиться, он себе и лоб разобьет». С какими культурными традициями Нидерландов и Германии соотносимо это выражение? Расскажите об образе «глупости» в искусстве Северного Возрождения.
4. Почему Яна ван Эйка принято считать первым мастером Возрождения в Нидерландах? Вспомните историю этой страны и расскажите, как развивалась городская жизнь в Амстердаме XV в. Соедините эти исторические данные с теми образами, что создал Ван Эйк в Гентском алтаре. К чему призывает мастер в своем творении?
5. Какие сферы жизни воспроизведены в произведениях Иеронима Босха? Каковы излюбленные темы художника? Составьте рассказ о содержании его полотен «Корабль дураков» и «Сад наслаждений». Почему ученые считают Босха родоначальником экспрессионистского искусства XX в. (домашнее задание)?
6. Оправдывает ли творчество Питера Брейгеля Старшего его прозвище «Мужицкий»? Почему вы так считаете?
7. Как трактует Брейгель античный сюжет «Падение Икара»? Пофантазируйте, о чем мог думать художник, работая над картиной?
8. «Страна лентяев» — образ, воссозданный на полотне Брейгеля, есть в культуре любого народа. Вспомните аналогичные образы в русских сказках. В чем их отличие от замысла Брейгеля?

9. Что вы знаете о музыке нидерландского Возрождения? Вспомните, что такое полифония строгого стиля (материал темы 8). Назовите имя композитора — творца хороших полифонических композиций в Нидерландах.
10. Поразмышляйте о том, почему в культуре немецкого Ренессанса преобладали богословские темы. Кто такой Мартин Лютер? Какой знаменитый хорал он создал?
11. Кто из поэтов ренессансной Германии испытал влияние фольклора? Какие народные книги послужили основой литературной (а затем и музыкальной) классики? Предлагаем организовать обсуждение темы «Тиль Уленшпигель и Фауст — герои немецкого и мирового искусства» (на примере сочинений Шарля де Костера, И.-В. Гете, симфонической поэмы «Тиль Уленшпигель» Рихарда Штрауса, отрывков из оперы «Фауст» Шарля Гуно, «Фауст-симфонии» Ференца Листа и др.).
12. Расскажите о творчестве Альбрехта Дюрера. Снижается ли сила изобразительности и эмоционального воздействия его гравюр, не имеющих цвета?
13. Какие произведения Лукаса Кранаха Старшего, Маттиаса Грюневальда и Ганса Гольбейна Младшего вы знаете? Расскажите о них.
14. Как вы представляете дворцовую жизнь Франции в эпоху Франциска I? Когда был реконструирован замок Фонтенбло? Какая школа художников здесь процветала?
15. Нравятся ли вам герои Франсуа Рабле? Почему писателя увлекали правители-великаны? Какие герои книги «Гаргантюа и Пантагрюэль» вам наиболее близки? Чем?
16. Какие идеи проповедовали поэты «Плеяды»? Расскажите о творчестве Пьера Ронсара. Подумайте, какой русской поэзии созвучны его образы? Расскажите о Франсуа Вийоне.
17. Выделите главные идеалы художественной культуры Северного Возрождения. Противоречивы ли они? Если да, то почему?

Тема 11

Художественная культура XVII в.: многоголосие школ и стилей



Увы, мой стих не блещет новизной,
Разнообразием перемен нежданных.
Не поискать ли мне тропы иной,
Приемов новых, сочетаний странных?

В. Шекспир

Мой мозг, до знаний жадный, как паук,
Все постигал: неподвижность и движенье,
Но толку нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опроверженье.
С друзьями детства перетерлась нить.
Нить Ариадны оказалась схемой.
Я бился над словами — «Быть — не быть»,
Как над неразрешимой дилеммой.

В.С. Высоцкий

XVII столетие искусствоведы нередко называют *веком барокко*. Это, безусловно, верно, если учесть, что именно барокко стало ведущим «большим стилем» целой эпохи. Но все же необходимо заметить, что грань XVI – XVII вв. ознаменовалась еще одним всплеском ренессансной мысли – гением Шекспира. А завершением барокко стала музыка не менее гениального Баха, который прожил ровно до середины XVIII в. И еще уточним для себя: в художественной культуре XVII в. были слышны голоса не только барокко и Ренессанса. Вторая половина столетия связана с утверждением классицизма.

Означает ли сказанное, что барокко – всего лишь «мостик между прошлым и будущим», между Ренессансом и классицизмом XVIII в.? Вовсе нет. Барочное искусство было вполне самостоятельным явлением художественной жизни Европы, полным подлинных открытий. И главная сущность этого стиля – в его многогранности, отсутствии единообразия. Можно сказать, что каждая европейская страна создавала свой «национальный портрет барокко» в живописи, театре, музыке, зодчестве. На эту особенность указывает и само определение стиля.

Слово «барокко» в переводе с итальянского означает «странный, причудливый». А еще этим словом итальянские ювелиры называли жемчуг неправильной формы. Неправильность, странность, причудливость – все это изначально есть в новом искусстве. Но если мы говорим о «неправильности», то что же было образцом? Каверзный вопрос! Поэтому подумаем вместе: почему возникло барокко, тогда и сущность его «неправильности» прояснится.

Стиль барокко возник в то время, когда безвозвратно ушли в прошлое идеалы Возрождения, вера в безграничные возможности и могущество человека-титана. Люди убедились, что человек отнюдь не всевластен в своей судьбе, он включен в огромный Космос и не менее сложную земную жизнь, в которой есть семья, общество, власть и т. д. К тому же век человеческий быстротечен, полон неожиданностей, трагических событий, контрастов. Эти новые взгляды породили эстетику барокко, стали основой стиля. Искусство наполнилось динамичностью, контрастными образами, драматизмом. Возвратились в него и

религиозные сюжеты мученичества и страданий. Многоплановое восприятие жизни рождало новые художественные образы и средства выразительности. Так что «неправильным» барокко было по сравнению с искусством Возрождения, признав изменчивость и динамичность важнее стабильности.

Вхождение в пестрый мир барокко мы начнем издалека, вернувшись в XVI в., в *Англию*.

Эпоха Возрождения в Англии началась поздно и была своеобразной, поскольку долгое время английское искусство светило «отраженным светом» иных художественных традиций – итальянской, нидерландской, французской. Но к эпохе правления Елизаветы I из династии Тюдоров (вступила на престол в 1558 г.) четко обозначилась та область, где воссияют национальные ренессансные шедевры. Эта область – театр, драматический и музыкальный, ставший кульминацией в развитии художественной культуры Англии и блистательным финалом европейского Возрождения.

«Шекспир – это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеческой», – писал Ф.М. Достоевский. Раскрывая эту тайну, Шекспир не был ни философом, ни моралистом. Он никого не поучал, а просто рассказывал истории разных людей, показывал их судьбы. Но делал это с такой силой художественного обобщения, что человек и 300 лет назад, и сегодня узнает в шекспировских пьесах «всю правду» о самом себе. И дело здесь вовсе не в частностях – жизнь, конечно же, по внешним проявлениям стала совсем иной, и убивают люди друг друга давно уже не шпагой. Гений Шекспира в другом. Он увидел в человеке те вечные сущности, духовные и душевные, что не подвержены времени. Невосприимчивы на этом свете жадность, предательство, трусость, подлость, неблагодарность, зависть, ненависть к ближнему. Но также вечными спутниками людей выступают благородство, верность, мужество, щедрость, доброта и, конечно же, большая любовь. Шекспир велик, когда показывает зло, царящее в мире. Но он не менее велик, когда в его сочинениях звучит гимн любви – торжествующей, всепобеждающей, вечной.

Биография **Уильяма Шекспира** (1564–1616) ничем не примечательна. Он родился в провинциальном городке Стратфорд-на-Эйвоне, в 20 лет покинул родные места, и уже через пять лет стал актером одной из лондонских трупп. Позднее труппа построила для себя театральное здание под названием «Глобус», но право именоваться «королевской» она получила лишь в 1603 г.

Бесспорно принадлежащие Шекспиру пьесы (так называемый «шекспировский канон») составляют 37 сочинений. Его ранние комедии («Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего» и др.) наполнены праздничным весельем. Их сюжет разворачивается вокруг разного рода совпадений и недоразумений, вызывающих добрый смех, радостное ощущение полноты жизни.

Но был и другой Шекспир, великий трагик, впервые наиболее полно раскрывшийся в этом «амплуа» в пьесе «Ромео и Джульетта» (1595). Смерть юных веронцев оборачивается в ней моральной победой любви над ненавистью и враждой.

Сочинения Шекспира позднего времени окрашены в гораздо более суровые тона. Среди них историческая хроника «Генрих IV», трагедии «Гамлет» (1601), «Отелло» (1604), «Король Лир» (1605), «Макбет» (1606), «Римские трагедии» («Юлий Цезарь», «Антоний и Клеопатра», «Кориолан»). Следуя правде и логике жизни, Шекспир позволяет злу восторжествовать над добродетелью, завершая свои творения чаще всего мрачным, не оставляющим повода для оптимизма финалом. Задумаемся над природой этой безысходности.

Как известно, Шекспира мало интересовали «обычные» люди. Его герои выделяются из толпы, они умны, талантливы, полны энергии и занимают высокое общественное положение. И что же в результате? Зло, поселившееся в их страстных душах и отравившее радость жизни, заставляет этих людей сеять вокруг себя ядовитые бесовские семена, разрушать и коверкать чужие судьбы и в конце концов гибнуть, так и не изведав настоящего счастья. Означает ли это, что Шекспир, как и гуманисты Северного Возрождения, разочаровался в «венце природы» — человеке и финалы его трагедий сопоставимы с «плясками смерти» в работах Босха, Дюрера или Питера Брейгеля Старшего? Не будем спешить с ответом и обратим внимание на другое: сила шекспировских героев вовсе не в том, что они достойно погибают, что ими преодолен страх смерти. Ромео, Джульетта, Отелло, Антоний, Клеопатра лишили себя жизни. Размышляя о смерти, как о «легком» решении всех вопросов, и Гамлет в знаменитом монологе:

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль
Души терпеть удары и щелчки
Обидчицы судьбы иль лучше встретить

С оружием море бед и положить
Конец волненьям? Умереть. Забыться.
Перевод Б.Л. Пастернака

Но страсти, раздирающие души персонажей Шекспира, сильнее смерти. Поэтому истинная трагедия героев — в их нравственных муках, когда они сталкиваются с роковым стечением обстоятельств. Вся мощь великого дарования драматурга Шекспир направил на то, чтобы показать изначальную трагическую сущность земного бытия. И призвал нас к сочувствию, состраданию или хотя бы к пониманию друг друга.

Спустя чуть более полувека после смерти Шекспира в Вестминстере родился основоположник английской оперы **Генри Пёрселл** (ок. 1659–1695). Его творчество принадлежит XVII столетию, но исследователи уверены, что именно блестящая шекспировская эпоха и расцвет английского сценического искусства оказали влияние на становление национального музыкального театра. Несколько своих сочинений он назвал операми. И только одно из них, «Дидона и Эней», действительно таковой является.

Первая английская опера написана на либретто известного в те годы литератора Н. Тэта, который в свою очередь опирался на эпическую поэму «Энеида» древнеримского поэта Вергилия. Сюжет повествует о трагедии царицы Карфагена Дидоны, покинутой троянским героем Энеем, который должен плыть в Италию, чтобы восстановить там разрушенную Трою — таково веление богов. В опере сочетаются черты музыкального и драматического спектакля. Следуя нормам античного театра эпохи Софокла, Перселл придает особое значение хору, который комментирует происходящие на сцене события.

Музыка оперы полна обаяния и барочных контрастов: гротеск чередуется с утонченной лирикой, мрачноватая фантастика — с высокой патетикой. Финал трагедии наступает на корабле, готовом к отплытию. Матросы поднимают якоря и поют бодрую песню, полную грубоватого народного юмора. Посреди веселья вдруг являются ведьмы, и их хор неожиданно вторгается в действие. Они решили понаблюдать за роковой развязкой: «Нам разрушь — пир, людские слезы — радость!». Пришедшая на пристань несчастная Дидона поет свою знаменитую прощальную арию.

Расцвет Возрождения в другой крайней точке Европы — в *Испании*, так же как и в Англии, наступил поздно, и пришелся на конец XVI — первую половину XVII в. К тому времени Испания была государством,

еще недавно могучим и богатым, но вступившим в полосу затяжного кризиса. Всего век назад страна переживала начало высокого подъема. Испанцы активно завоевывали Новый Свет, расширяли колонии, превратив свою родину в мощную морскую державу. В первой половине XVI в. Испания стала составной частью огромной европейской империи Габсбургов, в связи с чем в ее архитектуру проникли итальянские ренессансные влияния (дворец Карла V в Гранаде, внутренний двор Алькасара в Толедо). Наиболее ярким выражением собственно испанского стиля ренессансного зодчества стал возведенный близ Мадрида монастырь-дворец Эскориал¹, построенный для короля-монаха Филиппа II по проекту архитектора **Хуана Баутиста де Эррера** (ок. 1530–1597). В центре монастыря-дворца – величавый собор, увенчанный куполом. Его внешний облик отличается строгостью, подчеркнутой и во внутреннем убранстве.

Недалновидная политика испанских королей, свирепствование инквизиции и разорительные войны негативно сказались на развитии страны. Но кризис вызвал неожиданный взлет национального испанского искусства. Начало было положено творчеством **Сааведры Мигеля де Сервантеса** (1547–1616).

Сервантес был сыном простого лекаря; его судьба полна приключений и трагических коллизий. Он воевал (был ранен, получил увечье левой руки), познал плен, тюремные заключения. Последние 15 лет жизни Сервантес провел в нужде. Но именно тогда и появился на свет его бессмертный роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (первая часть опубликована в 1605 г., вторая – в 1615 г.). Сочинение было задумано как пародия. Главный герой Дон Кихот, бедный провинциальный идальго, помешался на чтении рыцарских романов. Он возомнил себя средневековым рыцарем, отправившись в странствие во имя «прекрасной дамы» и для защиты всех униженных и оскорбленных. У него ржавые доспехи, вместо боевого коня – старая кляча. Его оруженосец – хитрый крестьянин Санчо Панса, его «дама» – скотница, превращенная больным воображением в Дульсинею Тобосскую. Дон Кихот сражается с ветряными мельницами – эта сцена стала символом донкихотства в истории культуры.

Сложнейший внутренний смысл сочинения Сервантеса вызвал различные трактовки. Некоторые исследователи считают, что в лице

¹ Эскориал получил свое название благодаря близости железных рудников (*esscoria* – шлак).

идальго и его оруженосца Сервантес воплотил вечный контраст грубого материализма и возвышенного идеализма, заземленного расчета и одухотворенной мечты. Думается также, что в образе Дон Кихота Сервантес глубоко спрятал самого себя. Как художник Ренессанса, он пытался разобраться в таком явлении, как человек. Подобно людям своего поколения, он успел разочароваться в реальном устройстве общественной жизни и предсказал с гениальностью провидца рождение нового людского божка — золотого тельца, культа денег, наживы и сопутствующего им материального «здорового смысла».

Младшим современником Сервантеса был **Лопе Феликс де Вега Карпио** (1562–1635), который вошел в историю как великий драматург.

Наиболее интересная область его творчества — *комедия «плаща и шпаги»* (названа так по типичным принадлежностям костюма испанских грандов). Лопе де Вега считал, что главная задача драматурга — угодить зрителю. Поэтому его сочинения очень занимательны; они блещут остроумием, порожденным умением автора в нужный момент усилить внутренний комизм ситуаций, в которых оказались герои. Центральная тема комедий Лопе де Вега — любовь, искреннее и глубокое чувство, раскрывающее лучшие качества человека. Огромной популярностью и по сей день пользуются такие его пьесы, как «Собака на сене», «Сети Фенисы», «Валенсианская вдова» и др. Прекрасным объяснением смысла комедий Лопе де Вега могут служить строки одной из его пьес:

Не забудь, Рикардо: драма
 Стала зеркалом, в котором
 Предстают пред нашим взором
 Трус, герой, девица, дама,
 Вор, судья, дурак, мудрец,
 Мальчик, старец, принц и нищий.
 В ней себе невольно ищем
 Мы пример и образец;
 В ней живописуют нравы,
 К нашему стыду иль славе,
 Дело примешав к забаве,
 К грустной правде — смех лукавый.

Наследником традиций ренессансной литературы Испании стал драматург **Кальдерон де ла Барка** (1600–1681). Его творчество сродни

стилю барокко: Кальдерон стремился к нарядной изысканности, сочетая аристократизм с тонким воплощением внутренних психологических конфликтов своих героев. Драматурга занимала христианская трактовка понятия «честь», имеющая для испанцев особое «знаковое» значение. Среди комедий Кальдерона наибольшей популярностью пользуются пьесы «С любовью не шутят» (1627?) и «Дама-невидимка» (1629).

В конце творческого пути драматург мучительно ищет ответ на философский вопрос: что есть жизнь? Быть может, сновиденье, промчавшееся и растаявшее без следа? Религиозно-мистическими исканиями овеяна его знаменитая пьеса «Жизнь есть сон» (1636).

Традиционная набожность испанского народа, сохранившаяся от Средних веков, от Реконкисты (отвоевание своих территорий, захваченных маврами), была частью наивного и непосредственного восприятия жизни. Сочетание глубокой религиозности с гордым осознанием своего «я», повышенное внимание к чести и достоинству человека составили самобытность испанской *живописи*, представленной в разных городах большим числом первоклассных мастеров. Испанская школа складывалась под влиянием таких разных источников, как средневековая готика, мавританское искусство при несомненном воздействии идей европейского Возрождения. Быть может поэтому в творчестве испанских художников христианские сюжеты удивительным образом уживаются с чувственным ощущением действительности, а картины бытия всемогущих королей, блистательных грандов, дофинов и принцесс не заслоняют стихии красочной народной жизни с ее патриархальностью и близостью к земле.

У истоков ренессансной живописи Испании стоит художник греческого происхождения Доменико Теотокопули, прозванный **Эль Греко** (1541–1614). Он появился в Мадриде в возрасте около 35 лет, имея за плечами крепкую профессиональную выучку (учился в Риме, в Венеции у Тициана). Не признанный испанским двором Эль Греко отправляется в Толедо, город монахов, возведенный на горном плато. Здесь художник нашел подлинную вторую родину, вдохновенно изображая толедские скалистые пейзажи во многих своих работах. Здесь же полностью раскрылся необыкновенный дар художника, благодаря которому его полотна легко узнаются в череде многоликой испанской живописи.

Деформированные образы, удлинённые фигуры, аскетичные лица с асимметрично распахнутыми глазами, в которых застыло внутреннее страстное горение и мистическая экзальтация... Этот мир, созданный Эль Гре-

ко, подчинен не реалиям, а законам духа и творческой фантазии, рожденной религиозным сознанием художника. Выполняя заказы церкви и монастырей, мастер охватил множество евангельских образов и сюжетов: «Апостол Иоанн», «Крещение Христа», «Моление о чаше», «Святое семейство». Огромное впечатление оставляют алтарные образы «Погребение графа Оргаса» (1588), выполненные для церкви Сан-Томе. В собрании нашего Эрмитажа привлекает внимание портрет святых апостолов Петра и Павла (1614). В нем художник противопоставил два характера: задумчивого Петра с изможденным покаянным лицом и властного, исполненного внутренней твердости Павла.

«Золотой век» испанской живописи открывается творчеством **Хусепе Риберы** (ок. 1591–1652) и **Франсиско Сурбарана** (1598 – ок. 1664).

Рибера, основатель школы Валенсии, обладал ярко выраженным даром художника-трагика. Во многих его произведениях раскрыты темы мученичества, страданий, нелегких судеб. Он любил изображать нищих, скитальцев-пилигримов, калек, подчеркивая в этих образах отнюдь не убогость, а извечную испанскую гордость, проступающую даже сквозь лохмотья. Такова его «Хромоножка» (1642) – портрет нищего мальчика-калеки с вывернутыми руками и ногами, весело, с вызовом глядящего на мир. Одно из лучших полотен Риберы – «Святая Инесса» (1641), в котором мастер воплотил красоту невинности и целомудрия, избежав чувственности, неуместной в изображении христианской мученицы, которую обнаженной бросили в тюрьму.

Творчество Сурбарана принадлежит севильской школе живописцев. Он писал сце-



*Эль Греко.
Апостолы Петр и Павел*



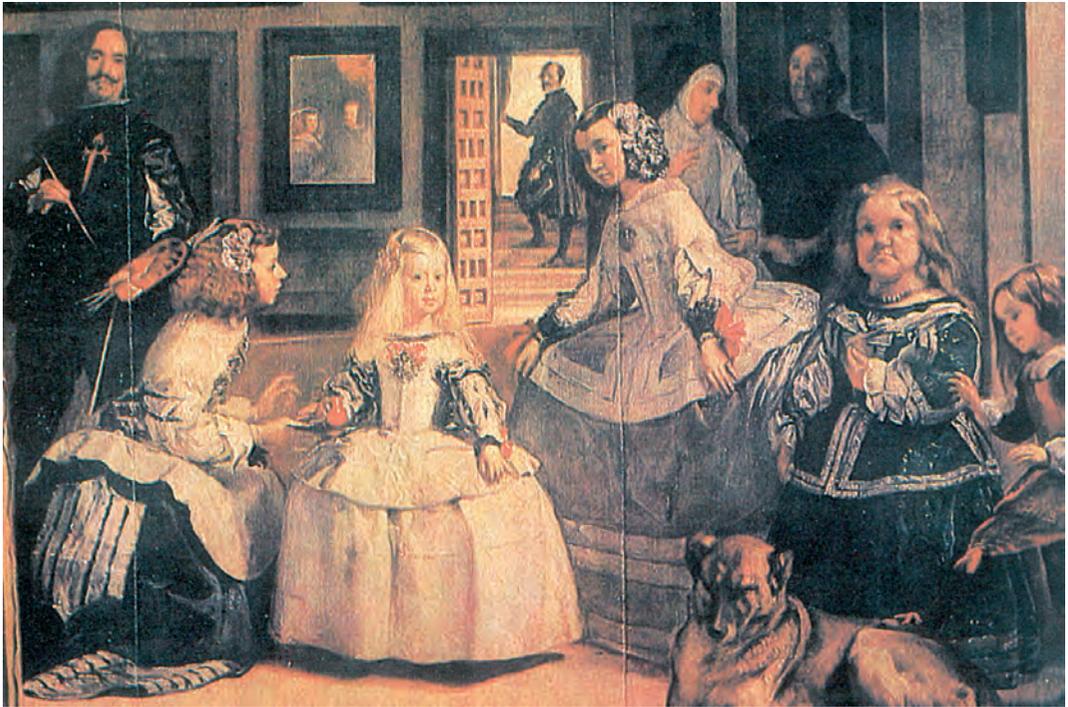
*Франсиско Сурбаран.
Отрочество Марии*

ны из быта монахов и святых, придавая своим образам удивительную достоверность. Его кисть, как и кисть Риберы, была крепкой, мощной, прямодушной. Живопись Сурбарана лишена внешних эффектов, полна ясности и глубокой набожности («Отрочество Марии»). Художник изображал религиозные сюжеты как естественное проявление жизни, создавая полные достоинства и величия характеры («Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским»).

Кульминация «золотого века» испанской живописи — творчество **Диего Родригеса де Сильва Веласкеса** (1599—1660). Веласкес был родом из Севильи. В ранний период творчества он увлекался живописью в любимом испанцами жанре «бодегонес», изображая сценки из жизни простых людей, быт кухонь и харчевен. В 1623 г. художник переехал в Мадрид, где получил место при дворе короля Филиппа IV. Сорок лет придворной службы — немалый срок. За эти годы Веласкес вырос в самобытного мастера-реалиста, постигшего тайны света и цвета. Проницательный папа римский Иннокентий X, которого Веласкес писал во время поездки в Италию, увидев свое изображение, воскликнул: «Troppo vero!» («Слишком правдиво!»).

Веласкес умел говорить о людях правду, оставаясь в рамках этикета. Не обижая свои модели, мастер никогда не лгал и умел показать глубоко спрятанный характер человека, его интеллект, склонности, а порой и страсти за антуражем придворной благочинности и богатых одежд. Так, в портрете инфанты Маргариты (ок. 1660) Веласкес подчеркнул искусственность ее жизни, недетскую зрелость и неподдельную печаль.

Самые известные свои работы художник написал в последнее десятилетие. «Венера с зеркалом» — первое в испанском искусстве изображение обнаженной женщины. Веласкесу удалось передать образ прекрасного тела с помощью тончайших оттенков розового и золотистого цветов. Не менее изыскан колорит полотна «Менины» (фрейлины). Это, по сути, групповой портрет очень сложной композиции. На нем изображен и сам художник (единственный достоверный автопортрет), который, стоя у мольберта, пишет короля и королеву (они видны в зеркале). На переднем плане — инфанта Маргарита в окружении фрейлин, карлиц, придворных и собаки. Лицо инфанты отмечено привычной детской надменностью, ее явно сковывают пышные кринолины платья. Зато легкие волосы «живут» свободно, они пронизаны светом и моделированы многочисленными цветовыми оттенками.



Веласкес. Менины

Еще более сложной по композиции является картина «Пряхи» (1657). На ней – шпалерная мастерская, куда заглянули придворные дамы, чтобы посмотреть на готовый гобелен. Пряхи предстают в непринужденных, грациозных позах на переднем, неожиданно и необычно затененном плане. Весь второй, дальний план залит солнцем, в свете которого наряды придворных дам сливаются с изображением мифологической сцены, вытканной на висящем ковре-картине. Умер Веласкес внезапно. На его могиле высекали слова «Живописцу истины».

XVII в. был эпохой небывалого расцвета изобразительного искусства и в других европейских странах. Наиболее яркие школы родились на территории бывших *Нидерландов*. Эта страна распалась на две части – Голландию (семь северных провинций), отделившуюся от Испании и ставшую самостоятельной протестантской республикой, и Фландрию (современная Бельгия), что осталась под протекторатом Испании, сохранив приверженность католицизму.



Питер Пауль Рубенс. Персей и Андромеда

Символом фламандской живописи на все времена стал **Питер Пауль Рубенс** (1577–1640). Рубенс сделал прекрасную дипломатическую карьеру, имел самую большую в Европе мастерскую и армию преданных учеников, был богат и жил в Антверпене в собственном дворце.¹ Но его внешность изящного, вполне светского человека была обманчива. Превыше всех благ художник ценил тихие прелести семейного очага. Он был женат дважды, и оба раза удачно. Первая жена Изабелла Брандт была из очень состоятельного бюргерского рода. Атмосферу счастья семейной жизни художник передал в работе «Автопортрет с Изабеллой Брандт» (1609), где изобразил себя и жену под ветвями цветущей жимолости. После смерти Изабеллы, на 54-м году он женился на молоденькой дальней родственнице своей первой жены – Елене Фоурмен. Эта женщина стала его музой («Елена Фоурмен с детьми», 1636, «Шубка», 1639).

Самое же примечательное, что Рубенс был необыкновенно удачлив в творчестве. Он получал заказы от самых влиятельных и состоятельных

¹ *Последние годы жизни провел в поместье со старинным замком Стеен.*

особ Европы. Его не преследовала инквизиция, несмотря на склонность художника к обнаженной натуре. Более того, орден иезуитов был среди постоянных заказчиков мастера.

Вероятно, эти внешние обстоятельства и выдающееся дарование позволили Рубенсу избрать собственный путь в искусстве и следовать им всю жизнь с ощущением полной свободы творчества. Рубенс сумел реализовать многие замыслы, и его наследие огромно. Признанный законодатель барокко, мастер, судя по всему, не был ни философом, ни психологом. Религиозный дух также совершенно ушел из его живописи, уступив место торжеству здоровой, хотя и не всегда красивой плоти. Сила, страстность, необузданность образов Рубенса сочеталась с вполне простонародным взглядом на природу, красота которой подразумевала прежде всего здоровое и откормленное тело.

«Персей и Андромеда» (1620–1621) — знаменитое эрмитажное полотно Рубенса, созданное на основе античного сюжета. Картина прославляет рыцарскую отвагу Персея, победившего морское чудовище, в жертву которому предназначалась Андромеда. В центре композиции — сияющее нежным теплом женское тело. Ее нагота не классична: земляки Рубенса да и он сам не ценили строгие античные пропорции. И все же Андромеда нежна и прекрасна в окружении ореола сияющих золотых волос. Динамику в эту застывшую сцену привносит Амур, торопящийся открыть Персею прелести его избранницы.

У Рубенса, певца борений, побед и вакханалий, был любимый ученик, выдающийся фламандский художник **Антонис ван Дейк** (1599–1641). Судьба ван Дейка была совсем другой. Получив хорошее образование и не желая конкурировать с Рубенсом, он покидает Антверпен и поступает на службу к английскому королю Карлу I. В Англии Ван Дейк стал основоположником школы портретной живописи. Словно противопоставляя себя Рубенсу, он подчеркивал в своих мастерски написанных портретах и автопортретах аристократизм, хрупкость, и изысканность.

Другой ученик и ближайший помощник Рубенса — **Якоб Йорданс** (1593–1657) был истым фламандцем, а его картины — воплощением плебейской непосредственности, жизнерадостности и некоторой традиционной народной фривольности. В связи с последним стоит вспомнить, что жители Брюсселя сделали своей шутилой эмблемой фонтанную скульптуру «Маннекен-пис»¹, и сегодня стоящую на главной

¹ «Писающий мальчик» выполнен в начале XVII в. скульптором Дюкенуа.



Ван Дейк. Автопортрет



Якоб Йорданс. Бобовый король (фрагмент)

площади города. То, что шокировало аристократов, было привычной данью фламандскому жизнелюбию. Близкие по духу сюжеты охотно рисовал Йорданс, повторяя в разных вариантах рассказ о том, как сатир зашел в гости к крестьянам, или о том, как пьянствует «бобовый король»¹.

В XVII в. фламандское искусство обогатилось натюрмортом — самостоятельным жанром живописи. Крупным мастером монументального натюрморта, составленного из даров природы и охоты, был друг Рубенса **Франс Снейдерс** (1579–1657). Преувеличенные в масштабах сочные плоды, битая птица, овощи, морская и речная рыба, нагроможденные на столе, являют собой сказочное изобилие, даримое людям для счастливой и богатой жизни.

В **Голландии**, буржуазной республике, отринувшей католическую веру в пользу протестантизма, у художников были иные возможности и традиции. Живописцы работали в условиях рынка и не зависели от заказов короля или церкви. Их картины покупали (или не покупали) зажиточные граждане, любившие украшать живописью стены своих домов. Следовательно, вкус горожан-обывателей, высшей ценностью для которых было благополучие и покой семьи, определял содержание полотен. Что хотели видеть на картинах голландцы? То, к чему они привыкли и что было не слишком обременительным для их интеллекта: уютные городские дворики, чистые комнаты домов, аккуратных, с неприметной внешностью хозяек в белых чепчи-

¹ Традиционный фламандский народный праздник, во время которого выбивают бобового короля. Им становится тот, кто нашел в пироге боб (подобно русскому обычаю закладывать в один из сибирских пельменей необычную начинку).

ках, худосочных девушек, занимающихся шитьем, чтением или игрой на клавесине. Быт в этих полотнах представлен правдиво до мелочей, а простые обыденные сцены, изображенные художниками, можно было ежедневно наблюдать вокруг. Говорят, что по предметам, написанным на картинах голландцев, историки могут изучать экономику и торговые связи в XVII столетии.

Творцов бытовой живописи называли позднее «*малыми голландцами*» и за простоту сюжетов, и за небольшие размеры работ. Излюбленные жанры «малых голландцев» — портрет, пейзаж, натюрморт. Крупнейшим портретистом среди них был **Франс Хальс** (ок. 1580–1666). С его полотен смотрят на нас энергичные предприимчивые люди — хозяева своей судьбы. Обратим внимание: художник охотно воспроизводил смеющиеся лица, умея уловить то состояние души, что сегодня мы называем «моментом истины». Психологичны и глубоко трагичны созданные Хальсом образы стариков и старух, в лицах которых обнажено недоброе нутро, столь тщательно скрываемое в молодости (два многофигурных портрета регентов и регентш приюта для престарелых; написаны в 1664 г.).

«Великим малым голландцем» нередко называют **Яна Вермера**, вошедшего в историю живописи как Вермер Делфтский (1632–1675). Он писал те же бесхитростные бытовые сцены и пейзажи, что и его собратья по профессии («Кавалер и дама у спинета», «Девушка, читающая письмо», «Офицер и смеющаяся девушка»). Величие же художника — в колористических находках, в умении искусно воплощать воздух, цвет и свет. Вермер, как никто другой, чувствовал свето-



*Франц Хальс. Регентши
(фрагмент)*



*Вермер Делфтский.
Девушка, читающая письмо*

воздушную среду и стал первым среди живописцев писать пейзажи с натуры, на пленэре (свежем воздухе), предвосхитив манеру импрессионистов XIX в. («Улочка», 1658; «Вид Делфта», 1660). Полотна Вермера играют яркими свежими красками, дарящими наслаждение глазу, а душе – настроение покоя и тишины.

Вершина голландского искусства XVII в. – творчество гениального художника **Харменса ван Рейна Рембрандта** (1606–1669). Удивительно, но никуда не выезжая из своей маленькой бюргерской страны и не получив широкого образования, Рембрандт создал творения мирового общечеловеческого звучания. Современники это не слишком понимали и относились к художнику снисходительно, не замалчивая его «слабостей». Осознание того, что именно Рембрандту удалось снять с голландской художественной культуры упрек в заземленности, пришло значительно позднее. Рембрандту дано было соединить простые житейские истины с высоким духовным опытом человечества, пройдя путь исканий от барочных композиций до высокого реализма.

Художник родился в Лейдене в семье мельника; после латинской школы некоторое время посещал Лейденский университет, но оставил учебу ради занятий живописью. В 1632 г. он переехал в Амстердам. Слава пришла к молодому мастеру с созданием картины «Урок анатомии», на которой изображен доктор Тульп, со знанием дела объясняющий своим ученикам строение мышц человека у препарированного трупа. В 1634 г. Рембрандт женился на любимой девушке Саскии ван Эйленборх. Саския была из знатной семьи, и брак открыл дорогу в патрицианские круги столицы. Приданое невесты обеспечило материальную свободу, к тому же Рембрандт стал получать много выгодных заказов.

Период жизни с Саскией был самым счастливым для художника. Он много работал, и из под его кисти выходили образы, отмеченные радостью бытия. Свою юную жену, кстати, далеко не красавицу, он превратил в обворожительную богиню весны Флору, украшенную цветами и ожерельями, одетую в парчу (это полотно находится в собрании Эрмитажа). Ярче всего мироощущение Рембрандта в те годы передает «Автопортрет с Саскией на коленях» (ок. 1636). На полотне счастливый, упоенный любовью художник, приглашающий всех выпить здравицу за его семью.

В 1642 г. жизнь художника резко изменилась. Умерла Саския, исчезла муза, вдохновлявшая мастера. С этого времени наступает новый период его творчества, начало которому положило знаменитое полотно



Рембрандт. Ночной дозор



*Рембрандт.
Возращение Блудного сына*

«Ночной дозор». Работа создавалась по заказу, как групповой портрет стрелковой роты. Военные хотели видеть на полотне прежде всего свои собственные лица. Рембрандт же резко изменил традиции и создал картину с иным сюжетом: рота, буруеваемая патриотическим порывом, выступает в поход. Освещенными в композиции оказались лишь немногие фигуры переднего плана, остальные же персонажи ушли в тень и перемешались с посторонними людьми, в числе которых маленькая девочка в золотистом платье. Возмущению заказчиков не было предела, они потребовали вернуть деньги. Мастер был оскорблен. С этого момента произошел разрыв Рембрандта с кругом аристократов, и кривая его благополучия резко пошла вниз.

С возрастом художник изменился сам, стали другими и его подходы к творчеству. Зрелого Рембрандта отличает удивительная простота, отсутствие внешних эффектов, лишних деталей. Он любил писать бедняков, слепых, нищих, старух и стариков, подчеркивая в их образах мудрое знание житейских проблем. Сюжеты Рембрандт чаще всего черпал в Библии (за исключением портретов), все увереннее сближая

евангельские религиозные идеи с духовными запросами современного человека. Он научился открывать в некрасивой натуре возвышенную красоту, тем самым утверждая христианскую истину о тленности земного и вечности небесного.

В полумраке бедного жилища изображена простая семья: муж, занятый ремеслом, жена, приоткрывшая полог колыбели, чтобы посмотреть на спящего ребенка. Таков незатейливый сюжет полотна «Святое семейство» (1645). Лишь ангелы напоминают о божественной сущности этой сцены. Но за простотой повседневности художник сумел увидеть высшие ценности бытия, воспеть святость материнства.

Последнее десятилетие – самая трагическая страница жизни Рембрандта. Умерли вторая жена и сын. Окружающие считали его неудачником, несостоявшимся художником. Он растерял друзей и ютился в бедной квартирке на задворках Амстердама, но не утратил творческого дара. «Возвращение блудного сына» (1669) – гениальный заключительный аккорд его живописного наследия. В евангельской притче¹, положенной в основу образа, заключена величайшая человеческая мудрость, выражаемая в словах «раскаяние», «любовь», «прощение». Композиция картины предельно проста. Сын-странник в грязном рубище, упавший на колени перед отцом, олицетворяет трагедию и раскаяние. Старик-отец, все простивший, счастливый, с выражением бесконечной доброты на полуослепшем лице, возложил руки на страдальца. В картине есть предельная напряженность чувств и озаренность мысли. А еще тревожащий болью сердца вопрос: не так ли и мы, заблудшие души, должны припасть в раскаянии к стопам своего небесного Отца?

После смерти Рембрандта начинается упадок голландской живописи, а затем наступает конец великой эпохи взлета национального художественного творчества. Быть может, поэтому голландцы и сегодня так любят и берегут свое блестящее прошлое.

По сравнению с жизнью других народов в *Италии* конца XVI–XVII вв. мало что изменилось. Итальянцы сумели сохранить религиозные традиции, несмотря на все потрясения Реформации, Ватикан остался центром мирового католицизма. Но пафос Контрреформа-

¹ *Перед тем как рассказать притчу о блудном сыне, Иисус Христос произнес: «Сказываю вам, что так на небесах более радости будет об одном грешнике, нежели о девяносто девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии» (Лк. 15; 7).*

ции самым непосредственным образом повлиял на развитие итальянского искусства. В пылу противостояния протестантизму католическая церковь озаботилась внешним утверждением своего процветания и могущества. На этой волне начинается грандиозное обновление и украшение Ватикана и Рима. Вечный город превращается, в полном смысле слова, в «стройку века», конкурируя по размаху преобразований разве что с Парижем. Обломки римской древности — Форум, Колизей, Пантеон — сохраняют свое значение. Но украшение города потребовало новых решений, цель которых — привести в порядок хаотичные средневековые постройки. Постепенно Рим превращается в «музей под открытым небом», где величавые античные руины и огромные базилики перемежались с творениями, созданными в стиле новорожденного барокко.

Тем, кто хочет понять, что же такое барокко в его «чистом» виде, следует приехать в столицу Италии. Римское барокко проникнуто духом театральности. Кажется, что каменная фантазия из пышных фасадов зданий и дворцов, причудливых фонтанов, памятников и обелисков — бутафория, выставленная напоказ на короткое время праздника, вслед за которым последуют обычные серые будни.

Великолепием и величавостью привлекают взгляд дворцы Рима с нарядно украшенными главными корпусами и крыльями флигелей (палаццо Барберини). Не менее прекрасны виллы, окруженные садами, где пышная растительность конкурирует с павильонами и скульптурами (вилла д'Эсте в Тиволи). Но особенно поразительны воспетые поэтами и музыкантами фонтаны Тритона на площади Барберини, Четырех рек на площади Навона, исполненные мастером Бернини.

Имя **Лоренцо Бернини** (1598–1680) — своего рода символ римского барокко. Человек разносторонних дарований (архитектор, скульптор, живописец, декоратор), он прожил долгую жизнь, находясь на службе у Ватикана и пользуясь особой благосклонностью пап, которые осыпали его заказами и милостями. Бернини проектировал храмы и палаццо, создавал статуи, фонтаны, надгробия знаменитых людей, алтари церквей, проявляя себя как мастер синтеза искусств. Как ни странно, но в его работах, при статусе официального выразителя вкусов Ватикана, нет особого благочестия. Бернини, как никто другой, мог создать произведение, напоминающее волшебную сказку, фантазию, симфонию празднично звучащих красок и форм. В отличие от мастеров Ренессанса он любил «подавлять» своей волей



Бернини. Похищение
Прозерпины



Бернини. Аполлон и Дарна

природный материал, с которым работал, и гордился своим умением превращать мрамор «в воск», создавать иллюзию мягкости, легкой воздушности.

Бессмертный памятник самому себе Бернини воздвиг, доведя до совершенства ансамбль собора Святого Петра, над которым в свое время трудились и Браманте, и Микеланджело. Внутри собора много его скульптурных работ, в том числе огромная, ослепляющая декоративным богатством алтарная кафедра святого Петра с фигурами Отцов Церкви, святых, апостолов и ангелов, сияющих позолотой. Перед собором Бернини соорудил знаменитую овальную площадь с колоннадой, расположенной в четыре ряда. Ее аттик венчают 96 больших статуй; 284 колонны и 80 столбов составляют рисунок, который, по словам мастера, подобен «распростертым объятиям», словно приглашая верующих в лоно храма.

Наиболее выдающиеся достижения итальянской *животиси* на рубеже XVI—XVII вв. связаны с именем Микеланджело Меризи, прозванного **Караваджо** (1573—1610) по названию местечка в Ломбардии, откуда художник был родом. Биографы считают Караваджо личностью темпераментной и непоседливой, склонной к авантюрам. Караваджо действительно вел беспорядочную жизнь, какое-то время бродяжничал и дружил с бандитами, даже сидел в тюрьме. Умер он совсем молодым. В отличие от художников Возрождения Караваджо, вероятно, не любил размышлять об устройстве мироздания или о том, хорош ли человек. Он просто жил той жизнью, что уготовила ему судьба, и отражал эту жизнь в своем искусстве.

С юности художник превыше всего ставил правдивость и конкретность образов, ко-



Рим. Вид площади Св.Петра

торых изображала его кисть. В числе ранних полотен — «Юноша с лютней» (ок. 1595, Эрмитаж). Как старательно выписывает Караваджо лютню, ноты, фрукты! Как умело подчеркивает он материальность, телесность своего героя! Принадлежа к плебейам, художник сознательно пестовал в себе «антиаристократизм», любил все настоящее, крепкое, лишённое какой-либо искусственности.

Принадлежало ли творчество Караваджо к барокко? На первый взгляд у художника слишком мало общего с законодателем барочной моды блистательным Бернини. Но ведь барокко — это не только праздничный «шик, блеск, красота», но и особое видение мира в его изменчивости и динамике. Беспоконного движения полны и композиции Караваджо. Художник любил неожиданные ракурсы, оптические «изюминки», контрасты. Про его работы нельзя сказать «остановись, мгновенье», поскольку способность динамичного развития сюжета — одна из тайн творчества этого мастера.

На известном полотне Караваджо «Призвание апостола Матфея» (1600) Матфей изображен с двумя приятелями в полутемном погребке, где они с лихорадочной поспешностью пересчитывают деньги. Вдруг распахивается дверь! Обратим внимание: далеко не каждое произведение изобразительного искусства можно «рассказать» так, как это происходит в жизни. Итак, распахивается дверь, и в потоке света виден Христос в сопровождении хозяина погребка. Он властно указывает рукой на Матфея — выбор сделан.

Художественная культура Италии во все времена славилась *музыкальным искусством*. Есть анекдот про известного русского оперного певца, который, вернувшись из Италии, сказал: «Так, как я пою, там поет каждый дворник». Действительно, певческие традиции итальянского народа исключительно высоки. В чем секрет вокальной одаренности жителей этой страны? В ее ли мягком климате и необыкновенном воздухе, насыщенный запахами горных лугов и морских водорослей, выбрасываемых на берега теплыми водами морей? Или в особой жизнерадостности энергичных итальянцев, живущих от рассвета до заката в полном смысле слова «припеваючи»? Во всяком случае, вокальная «сонастроенность» итальянцев, возникшая в древности, послужила основой бурного расцвета оперного жанра.

Опера родилась во Флоренции благодаря усилиям кружка образованных гуманистов, вошедшего в историю под названием «Флорентийская камерата». Кружку покровительствовал богатый меценат, граф Джованни Барди, а среди идеологов этого содружества были видные ученые, поэты, актеры, музыканты (в их числе — отец великого Галилео Галилея Винченцо Галилей — математик, теоретик музыки, композитор). Так что профессиональный уровень «камераты» был чрезвычайно высок, и задачи, которые ставили перед собой гуманисты, — отнюдь не салонно-любительские. Задумали же они возродить традицию античного театра времен Софокла. Свое детище флорентийцы нарекли *dramma per musica*, что означает «драма на музыку», или «драма через музыку». Иначе говоря, создавался спектакль, где объединялись действие и музыкальное искусство. В середине XVII в. новорожденный жанр стали называть оперой (буквально труд, сочинение).

Авторы первой в истории оперы — композитор **Якопо Пери** (1561–1633, по прозвищу Длинноволосый) и либреттист Оттавио Ринуччини (ученик известного поэта Торквато Тассо). Их сочинение под названием «Дафна» до нас не дошло. Зато сохранилась вторая опера

«Эвридика». Символическое совпадение: в основу ее сюжета был взят миф, рассказывающий о судьбе музыканта Орфея.

Вскоре после премьеры «Эвридики» к тому же либретто обратился другой композитор, певец, участник «Флорентийской камераты» — **Джулио Каччини** (1550–1618). Его считают родоначальником стиля *bel canto* (прекрасное пение), без которого невозможно представить итальянскую оперу. Полнота звука, мягкость, мелодическая связность, виртуозное исполнение труднейших пассажей, свободное естественное дыхание — все эти составляющие *bel canto* не утратили своего извоначального смысла и в наши дни.

Первые «драмы через музыку» представляли собой эффектные придворные зрелища, где еще не было достигнуто то единение действия и музыки, о котором мечталось их создателям. Но спустя всего несколько лет состоялась событие, которое можно считать не формальным, а истинным рождением оперы. В 1607 г. к новому жанру обратился умудренный опытом сочинения месс и мадригалов великий композитор **Клаудио Монтеверди** (1567–1643), создавший для мантуанского двора герцога Гонзага оперу «Орфей» (сюжет тот же, текст Алессандро Стриджо). Опираясь на принципы «Флорентийской камераты», он вдохнул в спектакль подлинный драматизм, выразительно соединив слово и музыку.

Творчество Монтеверди стало поворотным пунктом в развитии оперного искусства. В крупных городах Италии один за другим открываются оперные театры. Незадолго до смерти в 1643 г. Монтеверди написал свою знаменитую оперу «Коронация Поппеи», предназначенную для постановки на венецианской сцене. В основе оперы — сюжет из древнеримской истории: император Нерон, известный своей жестокостью и ненавистью к христианам, влюбился в куртизанку Поппею и возвел ее на престол, изгнав законную супругу Октавию и казнив философа Сенеку — своего друга и наставника. В опере показана сила и слабость Рима, колоссальное величие которого сочетается с распутством и низостью. Музыка Монтеверди с шекспировским пафосом воплощает сплетение различных полюсов жизни — от трагического до комического.

Многие произведения Монтеверди не сохранились, либо сохранились в отрывках. Среди них шедевр итальянской музыки — ария Ариадны из оперы с тем же названием. Арию обычно называют «плачем», поскольку написана она в стиле *lamento* («жалобная песнь»). Этот тип арии стал важной частью опер, открыв композиторам возможность создавать скорбные и нежные мелодии, поющие о печали души.

Во второй половине XVII в. в итальянской музыке заблистала новая молодая оперная школа, сформировавшаяся в *Неаполе*. Этот южный город особенно славился любовью к широким распевным мелодиям, снискавшим популярность во всех слоях населения¹. Еще в XVI в. здесь возникла консерватория² – приют для сирот, где дети получали хорошее музыкальное образование. Из неаполитанской консерватории вышли многие знаменитые певцы-виртуозы и целая плеяда композиторов. Стоит ли удивляться, что именно Неаполь становится центром развития оперного искусства?

Глава неаполитанских музыкантов **Алессандро Скарлатти** (1660–1725) написал более 125 опер, свыше 600 месс, оратории, инструментальные сочинения. Огромным успехом пользовались его оперы «Пирр и Деметрий» (1694), «Великий Тамерлан» (1706), «Митридат Евпатор» (1707), «Телемак» (1706) и др. Скарлатти умел создавать запоминающиеся мелодии, льющиеся широким потоком, мягкие и чувственные. Главная же его заслуга заключается в том, что композитор утвердил оперные формы, которые приобрели значение классического образца. Рассмотрим важнейшие.

Опера открывалась увертюрой, в которой чередовались темы разных темпов по принципу «быстро – медленно – быстро». Когда начиналось действие, слушатели с нетерпением ждали исполнения сольного вокального номера – арии, в которой героини выражали свои чувства и демонстрировали *bel canto*. Ария состояла из трех частей, последняя часть повторяла в точности первую (*da capo* – с головы). Арии перемежались с дуэтами и речитативами³. В дуэтах героини выясняли отношения, ссорились (дуэт ссоры), мирились (дуэт согласия). В речитативах же раскрывалась суть происходящих событий. Скарлатти утвердил два вида речитатива. Речитатив *secco* («сухой») исполнялся певцом в свободной манере и сопровождался лишь короткими «сухими» аккордами *чембало*. Речитатив *accompagnato* («аккомпанированный», или мелодический) исполнялся в сопровождении оркестра.

Создавались оперы на историко-героические или мифологические сюжеты, где главные действующие лица были наделены сильными харак-

¹ Сегодня «песенным символом» Неаполя служит знаменитая мелодия «Санта-Лючия» (так называются церковь и небольшая улочка, ведущая к морю).

² Консерватория (от *conservare* – хранить, беречь). Позднее консерваторией стали называть профессиональное музыкальное учебное заведение.

³ Речитатив (итал.) – декламировать. Род вокальной музыки, приближенной к разговорной речи.

терами и не менее глубокими страстями. Такая опера получила название *seria* (серьезная). Как мы убедились, в ее основе была собственно музыка, действие же имело вторичное значение. Со временем опера *seria* закоснела, стала статичной, превратилась, как говорили критики, в «концерт в костюмах». Но лучшее, что открыл своим творчеством Скарлатти, оказалось неподвластно времени и составило основу музыкальной классики.

Итак, итальянская опера XVII в. тяготела к строгому единообразию. Инструментальная же музыка была совсем иной, в ней было много необычного, даже пестрого, что соответствовало и барочным вкусам, и широте музыкальной жизни. Итальянцы чтили *орган* — украшение католической службы. Самым знаменитым органистом слыл **Джироламо Фрескобальди** (1583–1643), которого позднее нарекли «итальянским Бахом» за полифонический дар и умение сочинять сложные фуги. Но царицей инструментального искусства Италии XVII в. стала *скрипка* — сложнейший инструмент, способный к проникновенному пению и одновременно открывающий возможность блеснуть виртуозной техникой.

Ум, трудолюбие, жажда совершенства, пламенная любовь к музыке — все это сошлось в творческом деле мастеров из Кремоны, посвятивших жизнь изготовлению струнных инструментов. **Никколо Амати, Антонио Страдивари, Джузеппе Гварнери** довели свое искусство до совершенства. Скрипки, запевшие полным голосом, подарили мастерам бессмертие. Свои секреты они не раскрыли, защитив сделанные ими шедевры от бездарного тиражирования.

Ценителей скрипичной игры, прекрасных профессионалов-исполнителей в то время было немало. Среди них выделяется фигура величайшего скрипача и композитора **Арканджело Корелли** (1653–1713). Он был основоположником *concerto grosso*¹, в котором воплотилась идея соревнования оркестра и отдельной группы инструментов. Позднее, в XVIII в., этим жанром увлекся великий композитор, «рыжий священник» **Антонио Вивальди** (1678–1741). Антонио Вивальди установил для концерта форму из трех частей и выделил солирующую скрипку. Самыми популярными в его огромном наследии являются четыре концерта под «говорящим» названием «Времена года». Музыка Вивальди отличается мелодической щедростью и эмоциональной силой, сопоставимой с динамичными образами скульптур Бернини.

¹ *Концерт* (лат. *concerto*) — состязаясь.

Художественное наследие *Франции* XVII в. нелегко «разглядеть» сквозь череду последующих столетий, в течение которых французский «рог изобилия» осыпал Европу шедеврами литературы, музыки, зодчества, театра, живописи. И все же попытаемся среди влекущих русскую душу названий дворцов, площадей, памятников изобразительного и музыкального искусства выделить те, что несут отпечаток эпохи, связанной с именем грозного кардинала Ришелье и короля-солнца Людовика XIV (вступил на престол в 1643 г.). Но сначала несколько предварительных замечаний.

Французская художественная культура, начиная с XVII в., нередко «опережала время», выдвигая новые идеи художественного отображения мира, которые значительно позднее становились достоянием других народов. Париж, громадный по тем временам город (в начале века здесь проживало 300 тыс. жителей, к концу — около полумиллиона), постепенно утверждался как центр европейского искусства. То, что признал или отверг французский сноб, становилось неписанным законом художественной моды. Этот порядок вещей сохраняется в определенной мере и сегодня, а в XVII в. французы выдвинули одну из самых перспективных свежих идей, под влиянием которой стало развиваться европейское (в том числе и русское) искусство. Речь идет о классицизме, новом нормативном стиле.

Давайте подумаем, соответствовало ли пышное, яркое барокко парадной жизни французского короля? На первый взгляд барочное искусство как нельзя лучше отражало стремление двора к блеску и масштабности. Так что в качестве официального направления этот стиль был вполне жизнеспособным. Но вспомним: причудливое барокко всегда тяготело к экспрессивности чувств и трагизму, что уже явно не совпадало с установками французского абсолютизма, с его оптимистическим лозунгом, выдвинутым, по преданию, Людовиком XIV: «Государство — это я». Подобная пирамида государственной власти требовала четких, упорядоченных общественных отношений, простых и понятных критериев нравственности, среди которых важнейшими понятиями были «долг» и «честь». Вот почему во французском искусстве зазвучали морализаторские, воспитательные мотивы, а конфликты барокко между грехом и добродетелью сменились конфликтом между личностью и общественно-целесообразным долгом. Отринув барочное (разрушающее, анархичное) восприятие мира, классицизм признал высшей ценностью разумную строгую иерархичность и гармонию всего сущего,

вновь вспомнив античные истины. Родились «нормы красоты» и правила рациональной организации материала, следовать которым предписывалось в любом виде художественного творчества. В 1674 г. **Никола Буало** (1656–1711) обобщил эти идеи в стихотворном трактате «Поэтическое искусство», открыв широкие горизонты для развития классицистских образов в следующем столетии. А в XVII в. во французском искусстве мирно уживались два течения — празднично-роскошное барокко и рационально-холодноватый классицизм, нередко удачно дополнявшие друг друга. Обратимся к *архитектуре*.

После разгрома Фронды (1653) и укрепления абсолютистской власти Людовика XIV во Франции начинается массовое строительство новых и обновление старых зданий. Париж меняет облик. Быстро растут дворцы, площади с монументами и памятниками, расширяются исторические границы города. На месте Елисейских полей раньше было огромное болото. В 1667 г. его осушили и знаменитый садовод-планировщик **Андре Ленотр** (1613–1700) создал на этом бывшем гиблом месте широкий проспект, получивший название Гран-Кур (свое нынешнее имя район получил в 1709 г.). В новом качестве явился парижанам перепланированный Булонский лес, расположенный к западу от столицы и занимающий территорию более 900 га.

Обновление коснулось и легендарного Лувра. Немного истории. Слово «Лувр» саксонского происхождения и означает «укрепленное сооружение», что вполне соответствовало его первоначальному предназначению. В конце XII в. эта крепость служила местом хранения казны и важных государственных бумаг, короли же обосновались на острове Сите, самом крупном на Сене. В XIV в. Карл V Мудрый решил превратить Лувр в свою резиденцию, но после его смерти короли здесь более не жили. Лишь в 1546 г. Франциск I велел снести старую крепость и на ее месте возвести новый ренессансный дворец. При всех последующих правителях здание продолжало расширяться. Пополнялись и его художественные ценности, собиранию которых положил начало все тот же король Франциск I.

При Людовике XIV формирование облика Лувра было окончательно завершено постройкой восточного фасада (так называемая Колоннада) и обустройством Квадратного двора. Работы были завершены к 1678 г. Руководил постройкой автор проекта **Клод Перро** (1613–1688). В Колоннаде, возведенной Перро, угадываются античные черты с их математически четкими пропорциями и рациональной простотой ко-



Версаль. Зеркальная галерея



Собор Инвалидов

ринфского ордера. Спокойное величие духа! Этот образ соответствовал идеалам нового времени. Колоннада воспринимается как выражение незыблемости государственного порядка. Неслучайно Лувр послужил образцом для многих правительственных зданий Европы.

Париж преобразался в процессе сооружения городских ансамблей, парков и площадей. Запоминающийся художественный образ — ансамбль Инвалидов. Он включает приют, церковь Святого Людовика и собор. Строительство этих зданий началось при Людовике XIV, который озаботился судьбой старых бездомных солдат, потерявших здоровье в боях за короля Франции. Громада собора отдаленно напоминает собор Святого Петра в Риме. Проект этого шедевра принадлежит **Жюлю Ардуэн-Мансару** (1646—1708). Фасад здания делится на две части. Нижняя, квадратная, украшена колоннадой с фронтоном. Верхняя — огромных размеров барабан, окруженный парными колоннами. Его завершает купол, покрытый гир-

ляндами цветов. На куполе — корона, на ней — фонарик со шпилем. С XIX в. внутри собора, точно под куполом, располагается гробница Наполеона, что придает всему ансамблю Инвалидов торжественное, чуть мрачное величие.

В XVII в. архитекторы Франции решили, наверное, самую важную для себя задачу. Они стали сооружать *дворцово-парковые комплексы*, подчиняя их закономерностям классицизма. Французский регулярный парк предстал подлинным произведением искусства, где геометрически правильная планировка выражала модную идею соподчиненности частей и целого. Цветники и дорожки такого парка пролегали так, чтобы в определенной точке человек мог наблюдать всю бесконечную линейную перспективу, раскрывавшуюся от дворца, который располагался по центральной оси симметрии. Это великолепие дополняли каналы, водоемы, скульптуры, фонтаны.

Первым опытом создания грандиозного ансамбля в невиданных ранее масштабах стал дворец Во ле Виконт, создателями которого были **Луи Лево** (1612—1670) и уже упомянутый нами садовод-планировщик Андре Ленотр. Впрочем, этот комплекс был лишь прелюдией к возведению самого великолепного из когда-либо сооруженных дворцов, имя которому — Версаль.

Русский художник А.Н. Бенуа назвал Версаль «исполинским храмом под открытым небом». Действительно, это творение несет в себе особую веру в силу человеческого разума. Версаль — не только символ французского абсолютизма, но и тщательно продуманный, идеально организованный художественный образ, воплощающий мечту о государстве и обществе, основанных на рациональных законах гармонии и красоты.

Дворец, фасад которого растянулся на полкилометра, имеет три этажа. Первый — его тяжелая основа, второй — парадный, самый высокий, третий, венчающий здание, — невысокий и легкий. Облик наружных дворцовых стен по-классицистски строг: в четком спокойном ритме выстроилась череда колонн, окон, пилястр.

Совсем иначе выглядят внутренние покои Версаля. Они поражают своей роскошью, пышной декоративной отделкой в духе фантазий барокко. Бесконечная анфилада комнат второго этажа приводит к «святая святых» — спальне короля. Здесь начинался и заканчивался королевский «рабочий день», и сюда каждый француз в любое время имел право заглянуть, чтобы убедиться: король жив-здоров и правит своим народом. Между «Залом войны» и «Залом мира» расположена знамени-

тая Зеркальная галерея (длина 73 м, ширина 10 м) с окнами, выходящими в парк с одной стороны, и зеркальной стеной — с другой. Ее сияющую роскошь трудно описать! Фантастически прекрасное зрелище открывается глазу в вечернее время, когда тысячи хрустальных подвесок и золотые декоративные украшения отражаются в зеркалах при свете свечей. Смысловый акцент этой феерии придают плафонные росписи, прославляющие в аллегорической форме Людовика XIV, короля-солнце, согревающего в своем сиянии земное бытие. В связи с этим заметим, что Иисусу Христу в росписях Версаля отведено весьма скромное место: величие земного кумира и тогда, и сейчас не терпит «соперничества» небожителей.

Декоративное искусство представлено в Версале во всем своем многообразии. Инкрустированная панцирем черепахи, перламутром, слоновой костью, ценными породами дерева парадная мебель, скульптура, декоративная бронза, шпалеры, вытканые на Королевской гобеленовой мануфактуре, — все создавало эффект парадности, богатства, величия, помноженных на прекрасный вкус, чувство меры и огромное мастерство. Руководил этими работами «первый художник короля» **Шарль Лебрен** (1619–1690).

Из окон Зеркальной галереи открывалась перспектива Версальского парка, веером расходившегося от дворца. Дали парка завершались зеркальной поверхностью Большого канала. Парк изобилует фонтанами, скульптурными группами, статуями и рельефами с разного рода аллегориями. Со временем подобные парки возникнут и в России. Версаль же остался для всего мира олицетворением торжества национальной идеи Франции.

Основоположником классицистского направления во французской *живописи* стал **Никола Пуссен** (1594–1665). Сюжеты его работ удивляют своим разнообразием: мастер обращался к античной мифологии, древней истории, Библии, творениями Ренессанса, умело подчеркивая в своих картинах идеи, созвучные современной эпохе. Пуссен стремился к благородному равновесию рационального начала и чувства, к гармоничной согласованности частей и целого, к ясному выражению основной мысли и величавому спокойствию. Идеал мастера — человек-герой, способный выстоять в любых жизненных испытаниях и сохранить твердость духа.

Одна из лучших работ Пуссена — «Танкред и Эрминия», которая стала программным произведением новорожденного французского класси-



Пуссен. Танкред и Эрминия

цизма. Сюжет полотна взят у итальянского поэта Т. Тассо: прекрасная Эрминия отрезает волосы, чтобы перевязать раны героя крестового похода, доблестного рыцаря Танкреда.

Классицистский пейзаж получил достойное развитие в творчестве художника Клода Желле, прозванного **Лорреном** (1600–1682). К лучшим его работам относится цикл картин, находящихся в Эрмираже: «Полдень» (1651), «Вечер» (1663), «Утро» (1666), «Ночь» (1672). Мягкая манера письма позволяла Лоррену добиваться особой выразительности в передаче воздуха и света, придающих его пейзажам эмоциональную поэтичность.

Героическую гражданственность, пестуемую в эпоху Людовика XIV, полнее всего выразил французский *театр*, сначала драматический, а затем оперный. Нормой красоты нового классицистского театра стала греко-римская трагедия, удачно переосмысленная на парижский лад и вызывавшая не столько к чувствам, сколько к разуму. Приоритет общественного долга, отказ от личного счастья во имя высших интересов и нравственных устоев, пагубность разнузданных страстей, не смиряемых рациональным подходом к ситуации, — все эти главные мотивы классицизма в полный голос зазвучали и в молодой французской тра-

гедии, и в ранней французской опере, сделав театр глашатаем актуальных общественных интересов.

В 1632 г. в парижском «Театре Маре» состоялась премьера пьесы «Сид», потрясшей французскую публику. Чувство восторга, охватившее парижан, сохранялось долго, об этом свидетельствует рожденная в те дни поговорка, существующая до сих пор: «Это прекрасно, как "Сид"!» Что же необычного заключала пьеса драматурга **Пьера Корнеля** (1606–1684)? «Сид» рассказывает печальную историю со счастливым концом. Некий испанский дворянин Родриго по прозвищу «Сид» (что по-арабски означает «знатный господин») задумал жениться на любимой девушке по имени Химена. Но неожиданно отец Химены в ссоре залепил пощечину отцу Сиды. Жених стал заложником чести и после долгих мучений убил отца невесты. Химена же, жестоко страдая, просит короля казнить Родриго. Но все кончается миром: король своею властью отменяет месть и соединяет любящие сердца.

«Сид» — первый образец классицистского театра, воплощение на сцене актуального с точки зрения тогдашних зрителей конфликта, переданного Корнелем с возвышенной простотой. Представим: пустая сцена, где украшением служит разве что пара колонн и одно кресло. Никакой смены декораций, никаких лишних действующих лиц или эпизодов. Герои говорят высоким слогом великолепной поэзии, где благородное изящество текста подчеркивается актерскими интонациями и где нет места разговорной грубости повседневной речи. Бурные кровавые события остаются «за кадром»: действующие на сцене персонажи лишь рассказывают о них. Поэтическая проповедь превосходства разума над чувством, долга над страстью — в этом заключается пафос трагедий Корнеля («Гораций», 1640; «Цинна», 1640–1641; «Полиевкт», 1641–1642). В них окончательно сложились главные нормы классицистского театра: пять актов, единство времени (события пьесы происходят в течение суток), места (все разыгрывается в одном месте) и действия (ничто постороннее не мешает развитию главной линии сюжета).

Последователь Корнеля драматург **Жан Расин** (1639–1699) свои лучшие сочинения посвятил противоборству страстей в человеческой душе, обуреваемой любовью. В их числе трагедия «Андромаха» (1667)¹.

¹ В трагедии «Андромаха» отвергнутая жена царя Пифра по имени Гермiona в ярости ревнивой страсти поручает Оресту убить своего мужа. Но после убийства она возненавидела Ореста и мучается раскаянием. В отчаянии Гермiona закалывается. Над ее трупом кончает жизнь и Орест.

А.С. Пушкин, прекрасно знавший в подлиннике и любивший французскую классицистскую литературу, сравнил поэта **Жана де Лафонтена** (1621–1695) с русским баснописцем И.А. Крыловым, предрекая, что «оба они вечно останутся любимцами своих единоземцев» как «представители духа обоих народов». Конечно, внешне Лафонтен мало напоминал простого француза (впрочем, и Крылов весьма отличался от русского крестьянина). По моде двора Людовика XIV, французский поэт щеголял в напудренном парике, раззолоченном камзоле, пользовался духами, уже тогда имевшими очень тонкий аромат и великолепное качество. И вместе с тем он сумел в своих баснях, которые писал более четверти века, создать «энциклопедию» нравов и пороков своего времени. В иносказательной форме, под масками животных Лафонтен обличал лицемерие, ханжество, скупость, лизоблюдство — все те качества, проявление которых он наблюдал воочию у людей, не только окружавших престол. Наблюдательность и природное французское осторумие баснописца сопоставимы разве что с шедеврами замечательного драматурга Жана Батиста Поклена, известного под псевдонимом **Мольер** (1622–1673).

Сын владельца обойной мастерской, Мольер еще в молодости отказался и от отцовского дела, и от профессии адвоката, которую ему прочили. Он стал бродячим актером, исколесив со своей труппой пол-Франции. Для этой труппы он начал сочинять комедии, пытаясь в смешных ситуациях раскрыть существенные стороны жизни современного общества. На этом поприще Мольер сделал прекрасную карьеру: Людовик XIV его заметил, комедиограф стал служить при дворе.

Сын своего времени, Мольер мыслил в категориях классицизма. Ему были близки четкость, ясность мысли, нравоучительность идей, которые более всего ценились в искусстве театра. Вместе с тем комедиограф весьма ловко вписал в классицистские театральные традиции грубоватый плебейский юмор, идущий от народной буффонады. В его пьесах живым языком заговорили напыщенные аристократы, ограниченные буржуа, развращенные дворяне, придурковатые мещане, выставленные на всеобщее посмешище в своем истинном обличье.

Сатирические типы, созданные Мольером, являют не столько французские, сколько «вечные» пороки человечества. Буржуа Гарпагон — олицетворение скупости, болезни души, что вытесняет любые благородные чувства и мысли (комедия «Скупой», 1668). Богатый мещанин Журден — воплощение глупости, замешанной на чванстве, точный портрет недалекого человека, решившего подражать жизни об-

разованных аристократов («Мещанин во дворянстве», 1670). Но, пожалуй, с особой силой Мольер изобличил лицемерие, считая его наиболее опасным для общества пороком. Образ Тартюфа, главного героя комедии «Тартюф, или Обманщик» (1664) стал нарицательным для обозначения человеческой лживости и фальши.

Во Франции комедии Мольера шли в сопровождении музыки, которую создавал выдающийся композитор, основоположник французского оперного искусства **Жан Батист Люлли** (1632–1687). Дирижер, скрипач, клавесинист, автор балетов, инструментальной и вокальной музыки, Люлли прошел сложный жизненный путь, во многом схожий с судьбой Мольера. Сын мельника из Флоренции, Люлли еще в детстве был увезен во Францию, которая стала для него истинной родиной. Свою карьеру мальчик начал... поваренком на кухне у одной из принцесс королевского дома. Здесь обратили внимание на его необыкновенную музыкальность и стали обучать игре на скрипке. Уже в 21 год Люлли достиг прекрасного положения при дворе, сначала как творец инструментальной музыки, а затем как «маэстро королевской семьи».

В последние два десятилетия своей жизни Люлли написал 15 опер. Свои сочинения для музыкального театра Люлли называл «лирическими трагедиями» («лирическая» означало в данном случае «поющая»). В операх («Альцеста», «Тезей») композитор подражал возвышенному поэтическому слогу Корнеля и Расина, поэтому в его творениях важное место занимает исполненный патетики монолог.

Невозможно представить облик аристократической Франции без инструментальной музыки. И если верно, что каждому времени созвучны свои тембры, то трудно найти инструмент, который звучал бы более естественно в роскошных залах при свете свечей, нежели клавесин.

Музыка французских клавесинистов – еще одна замечательная страница искусства XVII в. Клавесин (или чембало) – клавишно-щипковый инструмент; при ударе о клавишу перышко зацепляет струну и она издает гулкий, но отрывистый звук. При таком устройстве невозможно играть плавные связные мелодии, так как звучность каждого тона быстро спадает. И все же для своего времени клавесин обладал многими преимуществами перед другими инструментами. У него был очень красивый тембр и изумительная возможность достигать легкости, изящества, «жемчужной россыпи» в пассажах.

Самым выдающимся мастером французской клавесинной школы был **Франсуа Куперен** (1668–1733). Наследие Куперена разнообразно. Оpub-

ликованные еще при жизни автора многочисленные пьесы для клавесина в большинстве своем имеют программные заголовки: «Душистая вода», «Чепчик на ветру», «Сборщицы винограда», «Жнецы», а также «Эпитафия лентяю», «Престарелые щеголи и перезрелые красавицы», «Сплетница», «Старички и старушки на ходулях». Эти пестрые образы привнесли в замкнутое салонное искусство дыхание живой жизни.

В то время как в XVII в. художественная культура Франции, а следом за ней и других европейских государств, устремилась по пути классицизма, нищая, униженная и разоренная *Германия* хранила длительную «паузу», чтобы вновь заявить о себе в лишь конце столетия новым высоким всплеском барокко в музыкальном искусстве. Немецкий дух, живой и могучий, возвестил о себе в творчестве Г.Ф. Генделя и И.С. Баха.

Георг Фридрих Гендель (1685–1759) прошел длинный и сложный творческий путь. Он родился в городе Галле в семье придворного саксонского цирюльника-хирурга и был воспитан в традициях немецкой бюргерской культуры. Но судьба распорядилась так, что большую часть своей жизни Гендель провел в Англии, которая стала его второй родиной.

Диапазон творчества композитора очень широк. В Англии, сообразуясь со вкусами британского высшего света, Гендель писал оперы *seria*, создав свыше 40 сочинений данного жанра. Обладая ярким виртуозно-исполнительским дарованием (Гендель выступал как солист на органе и клавесине), композитор сочинил немало инструментальной музыки. Но подлинных высот мастер достиг в жанре оратории¹, где ярко проявились его индивидуальность и огромное мастерство.

Наиболее популярным сочинением композитора является оратория «Самсон» (1743), созданная на основе библейского сюжета². Столкновение двух противоборствующих сил, двух народов убедительно передано в музыке, изобилующей яркими драматическими контрастами. Так, ария Самсона, ослепленного, лишенного своей волшебной силы, ожидающего смерти, звучит горестно, скорбно, сдержанно. Ария Далилы полна обольстительной прелести, ее вкрадчивые интонации говорят о скры-

¹ Оратория – крупное сочинение для певцов-солистов, хора и оркестра, имеющее драматический сюжет и предназначенное для концертного исполнения.

² Израильтяне одержали блистательную победу над филистимлянами благодаря бесстрашию и божьей силе их полководца Самсона. Жена Самсона, филистимлянка Далила, узнает, что сила Самсона скрыта в его волосах. Ночью она обрезает волосы у спящего героя. Филистимляне ликуют: они схватили Самсона, ослепили, заковали в цепи. Самсон взывает к Богу, моля его о справедливости. Бог возвращает Самсону чудодейственную силу, герой рвет цепи и разрушает храм, хороня врагов под его обломками и погибая сам. Народ Израиля спасен (Судей Израилевых, 16).

том коварстве помыслов героини. Большое место в оратории занимают хоры, передающие чувства и переживания народа.

В оратории в соответствии с жанром нет сценического действия, но, слушая музыку Генделя, мы отчетливо представляем облик героев, их внутреннее состояние. В этом сила генделевской музыки, для подробного описания которой, по словам Ромена Роллана, нужна целая жизнь.

«Не ручей, а море должно быть ему имя»¹ — эти крылатые слова немецкого композитора Людвиг ван Бетховена можно считать эпиграфом к величайшему явлению человеческого гения — музыкальному искусству **Иоганна Себастьяна Баха** (1685–1750).

Наверное, стоит отметить, что чем ближе рассматриваемые памятники художественной культуры к нашему времени, тем реже в их содержании упоминаются слова «Бог», «святость», «духовность». Действительно, европейское искусство все стремительнее уходило от этих понятий, то углубляясь в светские проблемы повседневного быта, то бичуя людские пороки, то прославляя власть имущих. Конечно, в каждом высоком творении, отмеченном вкусом, гармонией, профессионализмом, есть творческая «частичка Бога». Но все же очевидно, что Европа в конце XVII в. стояла на пороге рождения новых художественных традиций, где сознательно утверждалось желание «жить без Бога», «построить рай на Земле», а религиозность объявлялась человеческой глупостью, несовместимой с разумом.

Только один факт. Через год после смерти Баха, в 1751 г., начала выходить в свет знаменитая французская «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел», текст которой отражал атеистические ценности, возведенные в ранг последних достижений научной мысли. Не потому ли музыка Баха, своими корнями уходящая в живую народную веру, обращенная к образу Иисуса Христа и христианской духовности, была в то время забыта? Не потому ли она казалась ближайшим потомкам слишком сложной, что заставляла углубленно размышлять над проблемами жизни и смерти, добра и зла, требуя самоотдачи, а не самоуслаждения? Должно было пройти немало лет, чтобы слушатели вновь обратились к бессмертным творениям Баха. Это случилось лишь в 1829 г., когда молодой, но уже известный композитор Феликс Мендельсон открыл в Берлинской королевской библиотеке никому не известные ноты, оказавшиеся

¹ *Бах (нем. Bach) – ручей.*

шедевром баховского творчества — ораторией «Страсти по Матфею», созданной еще сто лет назад и совершенно неизвестной слушателям.

Бах прожил жизнь, типичную для музыканта бюргерской Германии, из которой он никуда не выезжал. Композитор родился в Тюрингии, в городе Эйзенахе, в роду, где не было иной профессии, кроме музыки. Семья была религиозной, с крепкими нравственными устоями, и с детства привила будущему композитору трудолюбие, упорство, стремление к совершенствованию, ответственное отношение к своему ремеслу.

Биография Баха бедна яркими событиями житейского плана. Он жил в разных немецких городах, как небольших, так и крупных, и писал музыку, сообразуясь не только с внутренними порывами души, но и с потребностями своей службы. В его творчестве духовная и светская музыка нераздельно связаны, что характерно для композиторов протестантской Германии, которые, следуя заветам Лютера, считали музыкальное искусство даром Господа, «радостным Божьим творением». Будучи набожным человеком, Бах также сочинял «во имя Господа» (*in Nomine Dei*), в его рукописях часто встречаются аббревиатуры JJ или SDC, что означает «Иисус, помоги» и «Единому Богу слава». Композитор прекрасно знал Священное Писание и суть церковных служб, был сведущ в богословии. Библия на двух языках — немецком и латинском — была его настольной книгой.

Но, как представитель европейской культуры рубежа XVII—XVIII вв., Бах был не похож на угрюмого средневекового схоласта. Он мыслил широко и свободно, заменив слепую веру глубокими философскими размышлениями над ее сутью. Протестантизм как религия давал ему основание для раздумий о личном загробном спасении, а проникновение в смысл общехристианских богослужебных текстов открывало дорогу к самопознанию и самосовершенствованию. Потому композитор обращался и к протестантским, и к католическим формам богослужебной музыки.

Бах оставил огромное наследие — свыше 1000 произведений разных жанров, относящихся к сферам органной, вокально-хоровой и светской инструментальной музыки. Блестящий импровизатор на органе, он создал для этого инструмента сочинения, не имеющие равных в мировой органной литературе: речь идет о обработках протестантских хоралов.

Бах первым стал писать концертные произведения для клавира (т. е. для клавишных инструментов типа клавесина, клавикорда, первых ранних видов фортепиано), «предсказав» всем своим творчеством будущий расцвет этого инструмента. Композитору удалось преодолеть «ударность» звучания клавира и показать, что клавиши могут «петь», как скрипка или

голос. Желая помочь своим ученикам добиться хорошего слитного звучания инструмента, Бах создал «Инвенции» и «Маленькие прелюдии и фуги», с которых и сегодня начинают свой путь в музыку юные пианисты. Среди вершинных сочинений Баха — два тома из 24 прелюдий и фуг под названием «Хорошо темперированный клавир». В этом сочинении Бах окончательно утвердил так называемый темперированный строй клавира, при котором октава делится на 12 равных полутонов (как и современное фортепиано); каждая из 24 прелюдий и фуг написана в одной из мажорных или минорных тональностей. Фуги Баха знаменуют вершину полифонического стиля, отмеченного мастерством владения сложной полифонической формой и глубокой духовной насыщенностью.

Среди вокальных сочинений грандиозностью замысла выделяется Высокая месса си минор (1733–1738). Месса состоит из пяти традиционных еще со времен Средневековья частей. Однако композитор разделил каждую часть на отдельные номера (их общее число 24), среди них ведущее место заняли хоры. Месса, в исполнении которой участвуют большой смешанный хор, солисты, орган и оркестр, отличается сложностью и многогранностью образов, контрастным чередованием патетики, скорби и ликующей радости. В числе самых выразительных номеров — хор «Crucifixus» («Распят»), передающий состояние безысходного горя.

Оратории, которые писал Бах, относятся к религиозному жанру протестантской церкви под названием пассионы (или «страсти»). В основе музыки — текст Евангелия. В «Страстях по Матфею» Бах обратился к строкам евангелиста Матфея, отобрав среди них те, что передают остроу и трагизм событий Страстной недели. Это предательство Иуды, моление о чаше в Гефсиманском саду, отречение Петра, крестный путь Христа и его мученическая смерть.

Решая задачу небывалой сложности, Бах обращается к огромному составу исполнителей: два (или три) хора, солисты, два оркестра, два органа, солисты-вокалисты и солисты-инструменталисты. Текст Евангелия постоянно присутствует в ткани композиции, звучит в бесстрастной размеренной речи речитативов евангелиста, в эпизодах, исполняемых разными солистами, в ариях главных действующих лиц.

Особую роль в «Страстях...» играют хоровые эпизоды, которые цементируют действие и передают «голос народа», эмоционально комментирующего события. Сцена на Голгофе и крестная смерть Иисуса Христа решены в музыке «тихой» кульминацией, несущей в себе огромную духовную силу.

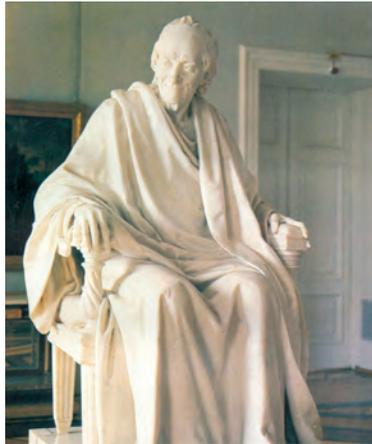
ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Назовите европейские страны, где в XVII в. родились шедевры художественной культуры. Верно ли, что XVII в. был временем барокко? Какие другие стили можно найти в искусстве XVII в.?
2. Расскажите об истории Англии XVII в. Свидетелем каких событий был Шекспир? Какие идеи исповедовал драматург в своем творчестве? Какие трагедии и комедии Шекспира вы знаете?
3. В 1600 г. в Лондоне, в театре «Глобус» была поставлена трагедия Шекспира «Гамлет», а во Флоренции — первая опера. В том же году в Риме по приговору инквизиции был сожжен философ и поэт Джордано Бруно, отстаивавший идею множественности миров. Как, по-вашему, о чем говорит такое противоречивое начало XVII в.?
4. Какая музыка звучала во времена Шекспира? Кто создал английскую оперу?
5. Существуют сотни сочинений зарубежных и русских композиторов, созданных по творениям Шекспира. Среди авторов опер и симфонических произведений Берлиоз, Лист, Шуман, Верди, Гуно, Россини и др. Включите отечественных композиторов в этот ряд.
6. Расскажите, какие события произошли в XVII в. в жизни народа Испании. Какими нравами славился испанский двор? Что понималось под словом «честь»? Было ли соответствие между общественным развитием страны и расцветом художественного творчества испанских мастеров?
7. Расскажите о творчестве Сервантеса. Что сегодня мы понимаем под донкихотством?
8. Какие комедии «плаща и шпаги» вы знаете? Кто из испанских драматургов наиболее известен?
9. Какие произведения Эль Греко, Риберы, Сурбарана вы знаете? Назовите их. В чем особенность творчества Веласкеса?

10. Какие изменения произошли в XVII в. на территории Нидерландов? Какой вид искусства прославил Голландию и Фландрию в XVII в.?
11. «Рубенс — великий художник». Это звучит как аксиома. И все же попробуйте доказать, что Рубенс достиг вершин мастерства в стиле барокко.
12. Каких художников называли «малыми голландцами»? В чем своеобразие их образного мира? Расскажите о работах Хальса и Вермера.
13. В чем величие Рембрандта? Можно ли сопоставить Рембрандта с Шекспиром? Почему?
14. Почему Рим называют Вечным городом? Расскажите, как преобразовывался облик Рима в XVII в.? Назовите итальянских мастеров барокко.
15. Когда и где родилась опера? Как сначала ее называли? Кто из великих композиторов Италии XVII в. оказал влияние на развитие оперы?
16. Что такое *opera seria*? В творчестве какого мастера она окончательно сформировалась? Расскажите, что такое увертюра, ария, дуэт, речитатив? Что такое *bel canto*?
17. Мысленно перенеситесь в Париж и расскажите о самых известных архитектурных памятниках XVII в.
18. Корнель, Расин, Мольер, Пуссен — творцы французского классицизма. Расскажите об их творчестве.
19. Какая музыка звучала во дворцах Франции? Какую роль сыграли в культуре XVII в. Люлли и Куперен?
20. Расскажите о музыке Генделя.
21. Почему Баха называют гением мировой культуры? Расскажите о его жизни и творчестве.

Тема 12

Художественная культура европейского Просвещения: утверждение культа разума



Обнимитесь, миллионы!
Слейтесь в радости одной!

Фридрих Шиллер

О незабвенно столетие! радостным смертным даруешь
Истину, вольность и свет, ясно созвездье вовек;
Мудрости смертных столпы разрушив, ты их паки создало;
Царства погибли тобой, как раздробленный корабль.

А.Н. Радищев

«В Библии нет ни одной странцы, которая не грешила бы против... здравого смысла» — эти слова философа-богборца, властителя дум европейского общества XVIII столетия Вольтера (настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694—1778) отразили суть той новой «религии», которую создавали многие выдающиеся деятели уникальной по своей значимости эпохи. Век «разума и просвещения» стал временем всеокрушающего скепсиса и иронии, когда беспощадной критике подвергались, казалось бы, нерушимые устои человеческой жизни, когда вера в Иисуса Христа и в добродетель христианского короля стали вызывать недоумение и насмешку.

Основы государственного устройства, право, политика, нравственные приоритеты — все подвергалось жесткому анализу, что в свою очередь способствовало развитию нового мироощущения, проникнутого чувством радости «посюстороннего» бытия. Взамен христианских представлений о духовной первооснове Вселенной мыслители Просвещения выдвигали теории, основанные на оптимистической вере в силу человеческого интеллекта, в его способность не только понять пороки общества, но и перестроить жизнь по законам свободы, равенства и братства. Порой их прекраснодушные концепции о создании «рая на земле», иллюзии о «прекрасном завтра» человечества сталкивались с безжалостно трезвой оценкой окружающего мира, с пониманием его изначально противоречивой природы. Но все же просветители были уверены, что человек должен быть счастлив самим фактом своего рождения. Сделаться же еще счастливее, освободиться от бесправия, нищеты — вот тот путь, по которому следует идти каждому свободному гражданину.

Таков общий культурно-эмоциональный фон времени, породивший литературу, театр, архитектуру, живопись, скульптуру и музыку эпохи Просвещения. Рупором новых художественных идей стала Франция, где выросло поколение деятелей культуры, политиков, философов, чьи труды обозначили путь просветительской мысли от издания знаменитой многотомной «Энциклопедии»¹ до Великой французской революции 1789—1794 гг. Имена Монтескье, Вольтера, Дидро, Руссо, Ламетри, Гельве-

¹ «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел» издавалась с 1751 по 1780 г. (35 томов).

ция, Гольбах, Марешаля стали символами передового мышления, не отягощенного догмами средневековых христианских представлений об обществе, природе и человеке. Французские просветители считали себя «гражданами Вселенной». Они выступали под лозунгами всечеловеческого «я», предлагая людям отказаться от косных норм нравственности во имя «царства разума». На этой почве родилась светская художественная культура — яркое свидетельство взлетов и падений просветительских идеалов.

Вернемся к началу XVIII в. После смерти короля-солнца Людовика XIV становится ясно, что французская абсолютная монархия клонится к упадку. Французская аристократия, как будто предчувствуя грядущие революционные катаклизмы, с удовольствием воспринимала призывы освободиться от государственных доктрин и суровых нравственных предписаний, налагаемых христианством. Смена внутренних установок бытия рождала чувство легкой свободы, раскованности, отчасти вседозволенности. Радость жизни, радость любви, наслаждение реальными благами роскоши, охватившие аристократию, неодолимо влечет и многих художников. Так формируются основы стиля *рококо* — порождения утонченной, отмеченной чертами особой изысканности жизни. Рококо стало украшением праздного быта изнеженной знати, но не только. В этом стиле большие художники, о которых речь впереди, сумели воплотить чувственную прелесть человеческих отношений, не скованных рамками внешних приличий, в сочетании с игривой легкомысленностью и тонким юмором.

В *архитектуре* стиль рококо сложился в первой половине XVIII столетия. Характерная для времени сооружения Версаля грандиозная помпезность в те годы уже не привлекала зодчих. Их искусство в соответствии со вкусами знати приобрело изящество и легкую жизнерадостность. Небольшой особняк, утонувший в зелени сада, изысканный и роскошный внутри — таков основной образ архитектуры рококо.

Пожалуй, наиболее яркое впечатление оставляют интерьеры в стиле рококо. Роскошь в сочетании с тончайшей, почти ювелирной работой характеризует убранство комнат (мебель, украшение стен, скульптура, посуда). Мотивы экзотических цветов, причудливых маскарадных масок, морских раковин, обломки камней — все это вкрапливается в затейливые узоры, покрывающие стены. Столики-консоли на двух ножках, богато инкрустированные секретеры и комоды, мягкая мебель разнообразных форм, люстры, бра и настольные жирандоли со сложным ритмом хрустальных

подвесок — все это соединялось в ансамбль, говорящий о жизни беспечной, богатой, радостной.

Человек — деталь красивого интерьера, росписей плафонов, панно, стен, гобеленов. Именно таким предстает он в живописи рококо, восхищающей своей легкостью, тонкой палитрой цвета с преобладанием блеклых серебристо-голубоватых, золотистых и розовых оттенков. Впрочем, большие мастера, как мы не раз убеждались, никогда не «вписываются» в рамки одного направления. Выразителем идей рококо и одновременно мастером, сумевшим «увидеть жизнь» сквозь антураж светской галантности и театрального кокетства был **Жан Антуан Ватто** (1684—1721). Родился художник в простой семье кровельщика в городке Валансьене и начал свой путь в искусстве с небольших по формату работ, посвященных образам странствующих музыкантов, нищих, солдат, актеров. Он сохранил привязанность к этой теме своей юности и в зрелом возрасте, о чем свидетельствует знаменитый портрет мальчика с Савойских гор, идущего на заработки («Савояр с сурком»). Но с переездом в Париж в его творчестве появились образы аристократов, включенных в водоворот светских развлечений.

Сцены праздной жизни, беспечные, лишённые какой-либо значительности образы — вот что стало предметом чуть ироничного наблюдения Ватто. В своих поэтичных полотнах («Капризница», «Праздник любви», «Общество в парке», «Затруднительное положение», «Паломничество на остров Цитеру» и др.) мастеру удалось воплотить спектр самых разнообразных настроений и чувств, преодолеть условный облик «интерьерного человека», характерный для рококо. Поэтизируя утонченную красоту, художник добивается удивительной гармонии образов. Его полотна «звучат» то печально, то насмешливо, но всегда искренне. И рассказывают они о людях, лишённых волевого начала, героики, гражданственности, поглощенных своими ощущениями и наделенных даром с грустью чувствовать быстротечность уходящей молодости.

Но вернемся к стилю рококо. Этим искусством в полной мере владел замечательный мастер **Франсуа Буше** (1703—1770). Думается даже, что никто из художников Франции не воплотил в своих работах столь полно и многогранно главные черты этого стиля — гедонизм (удовольствие как цель жизни), легкую фривольность, вкус к изысканной роскоши и пренебрежение обыденным, разумным, устойчивым.

Буше был удивительно трудолюбивым человеком. Он все стремился делать сам — от мебели до конструкций вееров, часов, карет. Его картины

не столько самостоятельные произведения искусства, сколько панно, служащие частью украшения какого-либо интерьера. Художник увлеченно воплощал галантные сценки, аристократические празднества, пастушеские идиллии и пейзажи. Типичными для Ватто были такие мифологические сюжеты, как «Триумф Венеры» (1740) «Венера с Амуром», «Венера с Вулканом» (1732), «Купание Дианы» (1742). Откровенно-чувственное наслаждение жизнью? Пожалуй, так. Но за чувственностью образов у Буше всегда скрывается удивительно жизнерадостное и безмятежное восприятие мира в сочетании с искренним лиризмом.

Идеалы рококо оказались близки художнику редкого дарования и темперамента **Оноре Фрагонару** (1732–1806). Свет и воздух – главные составляющие колорита его полотен. В откровенно эротических сценах мастеру удается передать страстность, душевную взволнованность, импульсивность переживаний («Счастливые возможности качелей», «Поцелуй украдкой»). Все это приближает художника к провозвестникам романтического направления в европейском искусстве XIX в.

Гедонистическое искусство рококо с его пикантными сюжетами, красивой игрушечной жизнью, далекой от действительности, вызывало вполне объяснимое раздражение французских просветителей. Они считали безнравственным почитание той роскоши, которой лишена большая часть «страждущего человечества». Идеалы третьего сословия, жившего своим трудом, были гораздо ближе поборникам справедливости, что и отразилось в требованиях, выдвигаемых такими известными мыслителями, как Дидро и Руссо. Здесь уместно напомнить, что **Дени Дидро** (1713–1784), основа-



*Буше.
Венера, утешающая Амура*



*Фрагонар.
Поцелуй украдкой*

тель и редактор «Энциклопедии», не остался в стороне от проблем художественной жизни. В своих работах он анализирует произведения искусства с точки зрения их соответствия реалиям общества, отдавая дань уважения только тем творениям, где обнаруживаются трезвость мысли и демократический дух. Другой великий француз **Жан-Жак Руссо** (1712–1778) в сочинениях «Искусство и мораль», «Рассуждения о науках и искусствах», «Эмиль, или О воспитании» (1762) оценивал художественное творчество с точки зрения своей знаменитой теории естественного человека и тезиса подражания природе. В век рационализма и «культы разума» Руссо был среди тех, кто признавал право художника на экспрессию чувств и искренние душевные порывы.

Как видим, в разнообразных просветительских учениях многое противостояло рафинированному искусству рококо. Идеи долга, внутренней дисциплины, гражданственности, иначе говоря, все то, что пестовалось французским классицизмом еще в XVII в., не кануло в лету. Какое-то время французским мыслителям казалось, что классицизм себя исчерпал. Но история подтвердила его удивительную способность возрождать в нужное время идеологию нравственной трезвости и долженствования, призывая людей рационально взглянуть на окружающий мир и вспомнить о тех вечных законах красоты и гармонии, что утверждались еще с античности.

Воздействие рационалистических идей классицизма не могло не сказаться в *архитектуре*, облик которой к середине XVIII в. начинает стремительно меняться. Вновь возвращается интерес к античному ордеру, подпитываемый сенсационными раскопками в Помпеях и Геркулануме (начаты в 1755 г.).

У истоков нового направления стоял выдающийся зодчий, мастер архитектурного ансамбля **Жак Анж Габриель** (1698–1782). Его деятельность была тесно связана с решением новых задач, возникших в связи с расширяющимся градостроительством в Париже. Габриель прославился с проектированием площади Людовика XVI (ныне площадь Согласия). Это был первый опыт сооружения открытой прямоугольной площади с обширным свободным пространством, застроенной лишь с одной стороны. Она была разбита на пустыре на берегу Сены между садами Тюильри и Елисейскими полями. К ней протянулись три луча аллей. Здания Военного и Военно-морского министерств выглядят на площади словно крылья проходящей между ними Королевской улицы,

которая образует ось всей композиции и замыкается портиком знаменитой церкви Мадлен. Рациональность, строгость, ясность ансамбля, созданного Габриелем, стала примером для подражания в дальнейшем развитии архитектуры классицизма.

С кризисом эстетики рококо в *живопись* Франции мощно вливаются идеи просветительского реализма. Великим среди равных в этом направлении можно назвать **Жан-Батиста Симеона Шардена** (1699—1779). Жизнь Шардена была лишена какой-либо значительности и являлась образцом рачительности и здравомыслия. Кажется, что события века вовсе не трогали его душу. В то бурное время современники Шардена к 40 годам успевали удивить мир: Вольтер и Дидро побывали в тюрьме, скульптор Растрелли, став знаменитым, уехал в Россию, Руссо уже выдвинул все свои парадоксальные просветительские идеи... Шарден же никогда не стремился к славе. Он тихо и спокойно трудился над изображением то играющих детей, то битой дичи, то кухонных принадлежностей, то образов тихого семейного счастья, то ремесленников, увлеченных своей работой. Означает ли это, что художник оказался «вне времени»? Вовсе нет! Будучи неспособным на бунтарство и невозмутимо относясь к коллизиям общественной жизни, мастер запечатлел в своих работах один из важнейших и наиболее нравственных ее идеалов — стремление к свободному труду, семейному счастью и достойному материальному положению, достигнутому столь же достойным и праведным путем. Гармония человека со своим окружением, будь то другие люди, мебель, посуда или еда — вот то, что вдохновило мастера на высокое искусство. Он утверждал право простого человека на чувство собственного достоинства, ценил стремление людей труда к трезвому размеренному порядку и уюту. Тем самым Шарден вступил в спор и с «веком галантным», и с «веком революционным», отрицая не только идеалы аристократического рококо, но и господствующие бунтарские настроения.

Известно, что для приобретения жизненного сходства художественный образ должен быть отточен до неоспоримости. Этим искусством в полной мере владел Шарден. Вглядитесь в детали работ художника «Утренний туалет» (1740), «Возвращение с рынка» (1740), «Молитва перед обедом» (1740), «Юный рисовальщик» (1737), «Кормилица» (1738), «Выздоровливающая» (1746—1747). Сколько «немудреной мудрости» вместили эти образы! Простые и добрые человеческие отношения — вот те «вечные ценности», что составляют основу жизни разумно устроенного обще-



Шарден. Кормилица



Грёз. Головка

ства. Их воспевает Шарден вопреки новомодным теориям разрушения «старого мира».

О младшем современнике Шардена, живописце **Жане Батисте Грёзе** (1725–1805) Дидро сказал: «Вот поистине мой художник». Просветитель посвятил Грёзу многие страницы своих «Салонов», оценив в его творчестве чувствительность и склонность к морализации, столь близкие идеалам самого энциклопедиста. Идеализация благородных чувств стала главной темой творчества Грёза. В характерных многофигурных композициях и портретах художник явно преувеличивает аффектацию чувств и трогательную наивность своих героев («Деревенская невеста», 1761; «Паралитик», 1763; «Головка», 1780-е гг.).

Искусство *скульптуры*, как и живопись, первоначально отражало вкусы аристократии и развивалось в русле рококо. Утонченная грация, легкость, интимность образов — все это можно найти в пластичных и динамичных произведениях, украсивших салоны французских богачей. Но в середине века скульптура, по словам одного из наиболее ярких ее представительей — Фальконе, устремилась к познанию природы, возжелав «сорвать маску» с окружающей действительности.

Этьен-Морис Фальконе (1716–1791), вольнодумец, друг Дидро, был необычайно деятельным человеком. Во Франции он творил в лирико-идиллическом жанре. Уехав в Россию, быстро воспринял дух общественного подъема, переживаемого русским обществом в Екатерининскую эпоху. Памятник Петру I — «Медный всадник» (1766–1782) — самое убедительное и талантливое тому доказательство¹.

¹ Голова Петра I выполнена его ученицей М.-А. Колло.

Революционный дух Франции полнее и объективнее многих выразил **Жан-Антуан Гудон** (1741–1828), творец скульптурных портретов философов, ученых, борцов за свободу, политических деятелей. Он прославился своим умением воспроизводить не только внешний облик модели, но и ее скрытый психологический мир. Художника привлекали богатство и неповторимость внутренней жизни тех, кто, по его словам, «составил славу и счастье своего отечества». Среди шедевров Гудона эрмитажная работа — мраморная статуя Вольтера. Восьмидесятичетырехлетний философ изображен в кресле, которое напоминает трон. Его немощное тело обернуто в подобие античной тоги, что придает старческой фигуре некоторую героичность. Лицо Вольтера озарено привычной саркастической улыбкой, которая подсказывает, что за образом старца скрывается «лицо» целой эпохи.

На пороге кровавых событий Великой французской революции в живописи заблистало новое имя — **Жак Луи Давид** (1748–1825). Приверженец классицизма, он отдал весь своей недюжинный дар воплощению идеалов революционного преобразования мира. Обратим внимание: именно Давиду удалось органично соединить в своем творчестве античные традиции, эстетику классицизма и доктрины революции, что позволило историкам окрестить его стиль как «революционный классицизм».

Давид был близок к тем слоям третьего сословия, что преклонялись перед ценностями Римской республики. Известно, что священники приходов, куда заглядывали парижские буржуа, с удовольствием цитировали с кафедр отрывки из трудов римского историка Тита Ливия, а в театрах при полном аншлаге шли трагедии Корнеля, где в античных образах прославлялись идеи гражданского служения. Под влиянием этих взглядов родилось знаменитое полотно Давида «Клятва Горациев» (1784), провозглашающее верность долгу. Композиция картины, ясная и лаконичная, несколько напоминает театральную сцену. Фигуры же героев похожи на античные статуи, застывшие в продуманных до мелочей позах. Все это позволяет говорить о том, что с творчеством Давида французский классицизм вступил в пору своего нового (и последнего) подъема.

С началом революционных событий Давид принимает самое живое участие в национализации художественных ценностей, в превращении Лувра в общедоступный музей искусства. После смерти «друга народа» Марата Давид по поручению Конвента пишет свое самое выразительное полотно «Смерть Марата» (1793). Здесь он впервые выходит за пределы привычных сюжетов классицизма: на смену Горациям пришел реальный



Давид. Клятва Горациев

человек, которому накануне сам Давид пожимал руку в зале Конвента. Эта работа — потрясающий по силе воздействия памятник героической эпохи. Давид представил Марата лежащим в ванне. Но ванна изображена так, что кажется подобием античного саркофага. Нагота Марата приобрела символику классической наготы идеальных людей. Так произошла переоценка бытовой ситуации в возвышенную трагедию.

Французский просветитель М.Л. д'Аламбер как-то сказал: «...дальновидные управители полагают, что все свободы между собою слиянны и все опасны: свобода музыки — свободу чувств предполагает, сия последняя — свободу мысли, свободу действия, а сие разрушение государства означает». И сделал вывод: «Следовательно, старую оперу сохранять нужно, если государство сохранить хочешь». Эти слова, звучащие сегодня как явное преувеличение, совершенно по-иному воспринимались современника-

ми эпохи Просвещения. Дело в том, что *музыке* и ее воздействию на общество французские просветители придавали огромное значение. Особое же внимание они обращали на оперу, вокруг которой во второй половине XVIII в. развернулась настоящая война. С одной стороны выступили поклонники аристократического придворного спектакля — «лирической трагедии», творцом которой был Люлли. С другой стороны двинулись в наступление приверженцы нового жанра — *комической оперы*, принесенной на сцену Парижа одаренными итальянскими певцами.

Комическая опера родилась в Неаполе в 30-х гг. XVIII в. Ее путь изначально не был безоблачным: против оперы-буффа (так называли новый жанр) выступали любители традиционной оперы-серии. Родоначальником оперы-буффа считается талантливый композитор **Джованни Баттиста Перголези** (1710–1736), сумевший за свою короткую жизнь создать классические образцы музыкальной буффонады. Среди них замечательная опера «Служанка-госпожа», где воплощена идея противостояния умных слуг и глупых господ. Стоит ли удивляться, что, попав на парижскую сцену в 1752 г., сочинение Перголези вызвало целую бурю эмоций!

В истории культуры мы почти не найдем примеров, когда новый музыкальный жанр создавался не композитором, а... философом. Но именно великий философ-просветитель Ж.Ж. Руссо в 1752 г. создал первую французскую комическую оперу под названием «Деревенский колдун». Не владея в полной мере мастерством сочинения музыки, он сделал главное — направил мышление французских композиторов в сторону демократического, понятного и доступного широким массам оперного спектакля. Позднее, в 60–70-е гг. большой вклад в развитие комической оперы внесли композиторы-профессионалы Филидор, Дуни, Монсиньи, Гретри. Благодаря их усилиям на оперную сцену пришли новые герои — простые люди, представители городского ремесленного сословия и патриархального крестьянства. Незатейливые истории из обыденной, чаще всего семейной, жизни способствовали обновлению средств музыкальной выразительности. В ариях и ариеттах зазвучали демократические интонации французских народных песен и городских романсов.

Если же задаться вопросом: что же стало самым ярким музыкальным воплощением духа эпохи французского Просвещения, то ответ ясен: «Марсельеза». Ее чеканный ритм и лапидарная мелодика отразили суть революционных устремлений французов, уверенных в возможности

переустройства жизни по более справедливой и разумной модели. Ныне мелодия, сотворенная Руже де Лилем за памятную ночь 1792 г., стала гимном Французского государства.

Просвещение в *Англии* возникло несколько ранее французского и уже к 1740-м гг. достигло своего расцвета. Просветительские идеи гуманизма отразились в бессмертных творениях классиков английской *литературы* **Даниеля Дефо** (ок. 1660–1731), **Джонатана Свифта** (1667–1745), **Сэмюэля Ричардсона** (1689–1761), **Генри Филдинга** (1707–1754) и др. В ряду бесспорных вершин просветительской мысли – «Путешествие Гуливера» Свифта, едкая пародия на общественные нравы, и «Робинзон Крузо» Дефо, хвалебный гимн человеку труда.

Как известно, в Англии буржуазная революция совершилась еще в XVII в., поэтому английское Просвещение было иным, нежели во Франции, стремительно идущей к революционным преобразованиям. Требования «Свободы, Равенства и Братства», выдвинутые французами, казались уравновешенным англичанам слишком радикальными. Многие из них вполне были довольны установившимся порядком жизни, и лишь некоторые мыслители и художники ощущали противоречивость осуществленных реформ. Среди них выдающийся мастер живописи и графики **Уильям Хогарт** (1697–1764).

Хогарт первоначально выступил как гравер. Именно в гравюре мастер нащупал «свою тему», сделав предметом изображения современную жизнь различных слоев английского общества, в том числе простолюдинов. Едкий сатирический «вольтеровский» дар позволил художнику заметить и воплотить новые для искусства темы, сопоставимые с образцами великой реалистической литературы. Хогарт вдохновенно изобличает жизнь лондонского «дна» – пьянство, бродяжничество, распутство (гравюры «Улица Пива», «Переулочек Джина», серия гравюр «Карьера проститутки»). Он заостряет внимание на ограниченности духовенства («Спящий приход») и на продажности избирательной системы (серия картин «Выборы в парламент»). Художник не был карикатуристом, но в ряде своих работ он прибегает к явному гротескному преувеличению, что придает его картинам огромную обличительную силу.

И все же высшие достижения английской живописи были связаны не с политической сатирой. Жанр *парадного портрета* – вот та сфера, где наиболее полно раскрылся талант выдающихся английских живописцев – **Джошуа Рейнолдса** (1723–1792) и **Томаса Гейнсборо** (1727–1788).



Уильям Хогарт. *Модный брак*



Томас Гейнсборо.
Портрет дамы в голубом

Рейнолдс тяготел к воплощению облагороженных образов своих современников — полководцев («Лорд Хитфилд»), писателей («Лоренс Стерн»), актеров, лондонских красавиц. И кого бы ни изображал художник, он стремился выявить то лучшее, что заложено в человеке. Сын своего времени, мастер подчеркивал у своих персонажей не сословные качества, но личные заслуги и человеческие достоинства.

Другой великий портретист Англии — Гейнсборо — обладал тонким поэтическим дарованием. В век рационализма он воспевал возвышенную мечтательность и одухотворенность, склонность к рефлексии и меланхолии. С его портретов смотрят люди с ярко выраженной англосаксонской внешностью. Их образы прекрасно вписаны в окружающие природный ландшафт и подчеркнута лиричны. Прозрачная, чистая и нежная живопись наполнена внутренней музыкальностью. Она передает благородный мир старой Англии с ее влажным воздухом, просторами долин и величественными средневековыми замками. Изящество и аристократизм героев Гейнсборо естественны и человечны. Единственное «отступление» от жизненных реалий допускает художник при изображении женщин: в поисках красоты он чуть-чуть удлинняет их хрупкие фигуры («Портрет дамы в голубом», «Миссис Грехем»).

На закате эпохи Просвещения великий немецкий философ Кант написал статью под символическим названием «Ответ на вопрос, что такое Просвещение», где, в частности, сказал: «Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия... Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого... Sapere aude! — имей мужество пользоваться собственным умом! — таков, следовательно, девиз Просвещения». Кант вскрыл самую суть просветительского движения, в результате которого европейцы передали функцию власти над разумом от всемогущего Творца Вселенной к его земному непосредственному носителю — человеку. По силам ли оказалась людям Европы нелегкая ноша господства над разумом? Вся история Просвещения продемонстрировала не только созидательные, но и разрушительные стороны этой идеи, а построение насильственным путем «общества всеобщего счастья и благоденствия», задуманного творцами Великой французской революции, завершилось кровавым финалом.

Но очевидно и другое. В процессе осознания своей «разумной» значимости европейское общество прошло прекрасную школу самоанализа и «переоценки ценностей», открывая все новые стороны жизни в ее многочисленных противоречиях. Вслед за этим более многогранной становится и художественная культура, в образах которой запечатлелся образ мыслей людей разных национальностей, сословий, взглядов, характеров. Идеалы Просвещения имели многолетние отголоски в развитии искусства разных стран. Но все же вряд ли можно оспорить тот факт, что самые высокие достижения в развитии художественного мышления являют литература и музыка Германии и Австрии. Именно здесь, в недрах культуры немецкого народа, органично сплелись две тенденции, рожденные искусством Просвещения: рационализм и способность говорить «голосом сердца».

Неудивительно, что именно в *Германии*, пережившей национальную катастрофу (Тридцатилетнюю войну), распавшейся почти на 300 княжеств, свыше полусотни имперских городов и множество мелких дворянских владений, родилось Просвещение, пронизанное страстным протестом против любого рабства и угнетения. Немецкие мыслители Гердер, Кант, Гегель внесли огромный вклад в развитие философии, этики, психологии и многих естественных наук. «Sturm und Drang» («Буря и натиск») — так называлось новое общественное движение молодых литераторов, выдвинувших радикальные идеи, всколыхнувшие общественное сознание. Среди блестящих имен немецкой *просветительской литературы*

выделим два – Гёте и Шиллер. Оба поэта были причастны к движению «Бури и натиска». Оба оставили огромный след в истории мировой культуры.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832), великий писатель и мыслитель, стал знаменитым после выхода сентиментального романа «Страдания молодого Вертера» (1774), написанного не без влияния сентименталистских сентенций Руссо. Интересно, что юный герой романа вовсе не похож на бунтаря-революционера. Мятежны не его поступки, а его душа, которая мучается в тисках атмосферы невежественного, напичканного предрассудками общества. Со временем Гёте все глубже начинает понимать природу человека, его силу и слабости. Плодом размышлений, пророчеств и прозрений этого немецкого гения стала драма «Фауст», над текстом которой Гёте работал почти шесть десятков лет.

В основе «Фауста» – легенда о реальном средневековом ученом-чернокнижнике докторе Фаусте, который продал душу дьяволу в обмен на знания и искусство магии. Гёте, сохранив основную канву предания, дополнил его темами, идеями, образами, сделавшими произведение «энциклопедией» не только немецкой культуры, но и всего европейского Просвещения.

Иоганн Фридрих Шиллер (1759–1805), поэт и драматург, с юности был непримиримым борцом за свободу. Его ненависть к феодальным порядкам, поправшим человеческое достоинство, выразилась в пьесах периода «Бури и натиска»: «Разбойники» (1781), «Заговор Фиеско» (1783), «Коварство и любовь» (1784). Шиллера интересовали характеры выдающихся личностей, буруемых страстными желаниями и глубокими чувствами. Отсюда его интерес к социальным потрясениям прошлого, к судьбам великих людей и «сильных мира сего» («Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Вильгельм Телль»). В.Г. Белинский назвал Шиллера «благородным адвокатом человечества», подразумевая удивительную способность драматурга увидеть в каждом поступке момент оправдания, а в каждой личности – черты, достойные уважения и любви.

«Венская классическая школа» – так назовут плеяду гениев мирового музыкального искусства – Г.В. Глюка, Й. Гайдна, А.В. Моцарта и Л. ван Бетховена. Им было суждено воплотить в музыке идеалы европейского Просвещения, создать музыкальный классицизм, раскрывший языком звуков новые, свойственные XVIII в. представления о Боге, человеке, мироздании.

Венская классическая школа не была непосредственно связана с предыдущей эпохой барокко, с творчеством И.С. Баха. Приведем характерный пример. В 70-е гг. XVIII в. известный английский ученый Чарльз Бёрни в своих путевых заметках «Музыкальные путешествия» охарактеризовал Баха как «величайшего композитора». Однако речь шла вовсе не о Иоганне Себастьяне, музыка которого перестала исполняться, а об одном из его сыновей. Ветры Просвещения унесли в прошлое многое, что волновало современников «Баха-старшего» (так называли тогда гениального мастера). Музыка стала более разнообразной, светской и демократичной, отвечая на актуальные запросы своего времени. Эмоциональный строй венского классицизма отразил оптимистическую веру в торжество человеческого разума, в светлое и справедливое будущее, в общечеловеческие ценности.

Стилистика музыки венских классиков всегда легко узнаваема. В отличие от баховской полифонии в ней преобладает гомофонно-гармонический принцип¹, при котором главным элементом музыкальной ткани становится «его величество мелодия». В интонациях мелодий слышен живой человеческий голос, говорящий о своих радостях и невзгодах, любви и надеждах.

Классицистские установки на рациональную «разумность» искусства способствовали кристаллизации в творчестве композиторов венской школы четких норм, правил, установок «музыкальной красоты», которые имеют силу примера и для современных авторов. В недрах музыкального классицизма утвердились основные музыкальные композиции, в том числе уникальная инструментальная форма, названная *сонатной* или *сонатным allegro*. Никогда ранее композиторам не удавалось создать столь яркую, контрастную и динамичную форму, способную передавать противоречивость, изменчивость, драматичность коллизий человеческой жизни.

Сонатное *allegro* основано на сопоставлении двух полярных начал, соотносящихся друг с другом, словно «да» и «нет». «Да» — это первая тема, или главная партия часто энергично-мужского склада. «Нет» — вторая тема, побочная партия, обычно нежная, лиричная. Состоит сонатная форма из трех разделов. В первом разделе — экспозиции — представлены главная и побочная темы. Во втором разделе — разработке — происходят глав-

¹ Гомофония — вид многоголосия, основанный на господстве одного, обычно верхнего голоса. Гармония — выразительное средство музыки, основанное на объединении тонов в созвучия (аккорды).

ные «события», отражающие изменчивые состояния человеческого «я» с помощью модификаций основных тем. В последней части, репризе, главная и побочная партии повторяются, придя к «счастливому финалу» — согласию и гармонии (о чем говорит их звучание в одной тональности).

Кристоф Виллибальд Глюк (1714—1787) занимает особое место среди венских классиков. Все силы своей недюжинной натуры он отдал реформированию оперы и вошел в историю как создатель музыкальной драмы.

Реформаторская деятельность композитора протекала в двух музыкальных центрах Европы — Париже и Вене. Еще за 20 лет до приезда Глюка в Париж просветитель Дени Дидро пророчески сказал: «Пусть явится гениальный человек, который выведет подлинную трагедию на сцену лирического театра...» Этим человеком стал Глюк.

Начало реформаторской деятельности Глюка связано с именем драматурга Раниеро да Кальцабиджи. Именно на его тексты были созданы в Вене первые музыкальные драмы «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767), «Парис и Елена» (1770). Избирая для своих либретто традиционные для классицизма античные сюжеты, Кальцабиджи умел выделять в трагедиях гражданские и нравственные идеи, созвучные просветительским взглядам. О том, к какому результату стремился Глюк, лучше всего сказал он сам в предисловии к опере «Альцеста»: «Когда я задумал положить на музыку «Альцесту», я ставил себе цель избежать тех излишеств, которые с давних пор были введены в итальянскую оперу благодаря недомыслию и тщеславию певцов и чрезмерной угодливости композиторов и которые превратили ее из самого пышного и прекрасного зрелища в самое скучное и смешное». А еще известно, что Глюк в одном из писем заявил: «Прежде чем я приступаю к сочинению оперы, я стараюсь во что бы то ни стало забыть, что я музыкант».

Последние слова, конечно же, не следует понимать буквально. Но в них — ключ к тому, что сделал Глюк для оперы, освободив ее от излишней «концертности» и придав музыкальному спектаклю то единство слова и музыки, которое изначально было заложено в этом жанре. После Глюка уже невозможно было писать оперы только для демонстрации виртуозности певцов. Опера стала драмой, где музыка доступными средствами раскрывала жизнь героев и где музыкальное начало подчинялось развитию сюжета.

Йозеф Гайдн (1732—1809) оставил огромное творческое наследие. Он писал оперы и мессы, оратории и вокальные ансамбли. Однако мировое

признание композитор получил благодаря своей симфонической и камерной инструментальной музыке, став основоположником классической симфонии и квартета.

Гайдн родился в деревне Рорау (Нижняя Австрия) в семье каретного мастера и кухарки. Его биография типична для музыканта XVIII в.: в детские годы пение в церковном хоре, в юности изучение композиторского «ремесла», затем многолетняя придворная служба. Огромный период жизни композитора (1761–1791) связан с работой при дворе князя Эстергази, где Гайдн находился фактически на положении лакея. «Последние дни я не знал, капельмейстер я или капельдинер... печально ведь постоянно быть рабом», — писал мастер в одном из писем, нарушив привычную сдержанность в оценках своего хозяина (кстати, известного самодура).

По воспитанию, образованию, привычкам и вкусам композитор целиком принадлежал культурным традициям XVIII в. Последние годы его жизни прошли в творческом молчании.

Высшие достижения гайдновского симфонизма — 12 «лондонских» симфоний. Все они (за исключением до-минорной) написаны в светлых мажорных тональностях. Создавались симфонии в период высокого духовного подъема, вызванного освобождением мастера от службы у ненавистного Эстергази и поездкой в Лондон, подарившей ощущение свободы и общественное признание.

Зрелые «лондонские» симфонии Гайдна отличаются оптимистическим настроением, многогранностью содержания, строгостью и стройностью пропорций, соотносимых с формами архитектурных памятников высокого классицизма. Однако и крестьянские корни композитора оказались очень крепкими: многие гайдновские мелодии отличаются песенно-танцевальным характером и напоминают измененные темы венгерского, славянского, немецкого фольклора. Народная мудрость одарила Гайдна оптимизмом и радостным мироощущением, поэтому в музыке мастера много света, брызжущего веселья и жизненной энергии.

Сочинения Гайдна оказали огромное влияние на младших представителей венской композиторской школы — А.В. Моцарта и Л. ван Бетховена.

А.С. Пушкин в своей маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» удивительно точно и проникновенно оценил музыку Моцарта: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» Прошли столетия, но каждое новое поколение вновь и вновь открывает «своего» Моцарта. Кто-то более всего любит в его музыке «смелость» и «стройность», рожденную в недрах ев-

ропейского классицизма. Кто-то, наоборот, отказывает Моцарту в праве быть «сыном времени» и причисляет его к провозвестникам романтизма XIX в. Иные же находят в творческих дерзаниях композитора музыкальный аналог «шекспировского» взгляда на мир в его парадоксальном сочетании трагического и комического, возвышенного и шутовского. Но все же каждый услышит и поймет в музыке Моцарта главное — его доброе, почти «дружеское» приятие окружающей действительности, его сочувственную любовь к людям. Композитор рассказывает о том, что жизнь прекрасна, что бытие, при всех очевидных контрастах добра и зла, исполнено гармонии и высокого духовного смысла. Непосредственность легких певучих мелодий, идеальная соразмерность частей и целого, обобщенность и завершенность музыкальных образов — все это возвышает произведения Моцарта до недостижимости идеала. При этом невозможно не почувствовать, что небесный светоносный моцартовский гений обращен к земному человеку.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791) прожил недолгую жизнь, неполных 36 лет — срок, отведенный многим гениям. Но за это время он сумел создать огромное число произведений (причем шедевров) разных жанров: оперы, симфонии, сонаты, концерты, духовную музыку. И во всех жанрах он стал подлинным первооткрывателем.

Первая часть жизни Моцарта связана с городом Зальцбургом (1756—1780). Здесь он родился, учился, служил при дворе, отсюда стал разъезжать по многим странам Европы в сопровождении своего отца и учителя, известного музыканта Леопольда Моцарта. О феноменальной исполнительской и композиторской одаренности вундеркинда — маленького Вольфганга — слагали легенды. Доподлинно известно, что в три года он мог импровизировать на клавишине, а в четырехлетнем возрасте сочинил концерт. К 15 годам Моцарт был автором большого числа инструментальных произведений и четырех опер. Его музыка была наполнена солнечным светом и радостью. Впрочем, безоблачная юность длилась недолго. В 70-е гг. в жизнь Моцарта мощно вторгаются бытовые и финансовые проблемы, разрешить которые он так и не сумел до конца своих дней.

Умер старый архиепископ, которому служила семья Моцартов. На его место пришел недалекий и злой человек, который резко возражал против поездок композитора в другие города и страны. К тому же новый хозяин позволял себе грубо обращаться с музыкантами, не делая исключения и для Моцарта. Служба стала просто невыносимой. В кон-

це концов композитор принимает решение порвать с архиепископом и обосноваться в Вене.

Последние десять лет творческой биографий композитора были самыми плодотворными. Первоначально жизнь в Вене с ее толпами веселящейся молодежи, ночными пирушками, песнями и танцами казалась Моцарту сплошным праздником. В 1782 г. он пишет зингшпиль (комическую оперу с разговорными диалогами) «Похищение из сераля». Премьера прошла с огромным успехом. Правда, музыка почему-то вызвала раздражение императора Иосифа II, который сказал: «Слишком хорошо для наших ушей, и ужасно много нот, мой милый Моцарт». Композитор возразил: «Ровно столько, сколько нужно, Ваше величество».

В следующих операх Моцарт произвел подлинную реформу, сделал это уверенно и без каких-либо предваряющих деклараций. Взяв за основу итальянскую оперу-буффа, он переосмыслил ее содержательную основу, углубил характеры героев, наполнил музыку дыханием подлинной жизни.

«Свадьба Фигаро» (1786) — реалистическая комедия, где каждый персонаж предстает живым человеком со своими наклонностями, слабостями, желаниями. Обращение композитора к знаменитой комедии Бомарше не могло не вызвать недоумения знати, поскольку пьеса была запрещена к постановке цензурой. И хотя в либретто социальная критика оказалась смягченной, сам сюжет, повествующий о развратных аристократах и ловких умных слугах явно нервировал придворные круги. Опера быстро сошла со сцены, но ее музыка стала популярной в самых широких кругах общества. Вена запела легкие и простые мелодии арий Фигаро и Керубино, повсюду зазвучали темы искрометной увертюры.

Опера «Дон-Жуан» (1787) не может быть отнесена ни к одному из общепринятых в XVIII в. оперных жанров. *Dramma giocoso* («веселая драма») назвал Моцарт свой шедевр. В музыке сошлись «шекспировские» начала: комические стороны жизни представлены образами Лепорелло, Церлины, Мазетто, трагической экспрессией полны музыкальные характеристики Командора, донны Анны, дона Оттавио, донны Эльвиры. Образ главного героя, легендарного обольстителя женщин Дон-Жуана, привлекал внимание драматургов, поэтов, композиторов во все времена. Опера Моцарта не повторяет литературных обработок предания, а является самостоятельной версией сюжета. В ней композитор достигает огромной силы и психологической глубины выражения человеческих страстей и страданий.

Последняя опера Моцарта, зингшпиль «Волшебная флейта» (1791), также принадлежит к вершинным творениям мастера. В либретто оперы, написанном другом композитора Эммануэлем Шикандером, нашли отражение религиозные идеи масонов. Но сегодня мало кто вспоминает о масонской символике, слушая музыку, воспевающую торжество света и разума над злом и мракобесием.

Премьера «Волшебной флейты», светлого гимна всеобщему братству и любви, состоялась в Вене в 1791 г. Поразительно, но уже в это время Моцарт работал над сочинением совершенно иного содержания — над «Реквиемом», заупокойной мессой.

«Реквием» — одна из наиболее сильных и глубоких трагедий в мировой музыкальной классике. Традиционный латинский текст заупокойной службы композитор наполнил музыкой, говорящей о величайшей скорби и тоске человеческой души, испытывающей огромное горе. Образы «Реквиема» разнообразны: смятение, страх перед неизведанным, страдание, умиротворение. Лирико-драматическая кульминация сочинения — хоровой номер «Lacrimosa» («Слезная»), где на фоне рыдания и стонов скрипок звучит полная печальной красоты мелодия. «Реквием» — последнее творение Моцарта, оставшееся незаконченным.

Достижения Моцарта в области инструментальной музыки были не менее значимы. Придерживаясь узаконенных Гайдном классических «норм красоты», Моцарт насытил симфонии новым содержанием и обогатил симфоническую музыку ярким оперным мелодизмом. Вершины моцартовского симфонизма — три последние симфонии (№ 39–41). Самой популярной из них является симфония соль минор № 40, которую слушатели окрестили «вертеровской», связав ее исполненный душевного трепета образный строй со знаменитым произведением Гете «Страдания молодого Вертера».

Ранняя смерть Моцарта окутана тайной. Похоронили гения мировой музыки в общей могиле, которая со временем затерялась...

Художник, стоящий на грани двух эпох, — так можно назвать Бетховена, последнего гениального представителя венского классицизма. Его творчество выросло на благодатной почве, взлелеянной многими предшествующими поколениями немецких музыкантов. Но музыке Бетховена было явно тесно в границах национальной культуры. Возникшая в период великих революционных иллюзий и мечтаний о свободе, равенстве и братстве, она заговорила о героике борьбы за счастье всего человечества. Как-то Бетховен сказал: «Музыка должна высекать огонь из людских сер-

дец». Он верил в высокую миссию искусства, дарящего человеку оптимистическую веру в грядущее переустройство общества на основах гуманизма и социальной справедливости. Многие его сочинения звучат как призыв к преодолению слабости, косности, инертности, как гимн свободной личности, победившей предначертания собственной судьбы.

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) родился в Бонне, в то время резиденции кёльнского курфюрста (князя), на службе у которого состояли и дед, и отец композитора, оба музыканты. Раннее дарование маленького Людвига стало для него источником многих бед: недалекий и властный отец побоями заставлял сына часами играть на фортепиано в надежде на будущие высокие доходы от «вундеркинда». Суровое детство оставило неизгладимый след в характере композитора, он вырос замкнутым человеком, любящим одиночество.

Восхождение Бетховена к творческой зрелости начинается в Вене с 1792 г. Правда, сначала пришло признание как пианиста и импровизатора. Его игру заметили и стали приглашать в дома знати. Среда надменной венской аристократии способствовала развитию у Бетховена чувства особой «плебейской» гордости. Он открыто, порой даже демонстративно выражал свое превосходство как артиста и человека над недалекими, но кичащимися своим происхождением придворными. Хорошо известна история его конфликта с влиятельным князем Лихновским, к которому Бетховен адресовал слова: «Князь! Тем, что вы являетесь, вы обязаны случайности рождения. Тем, чем я являюсь, я обязан самому себе. Князей существует и будет существовать тысячи, Бетховен же — лишь один».

В наследии Бетховена выделяются 32 фортепианных сонаты, запечатлевшие огромный диапазон художественных образов и настроений, от патетического революционного пафоса до интимных лирических излиятий. Некоторые сонаты имеют подзаголовки, данные и самим композитором, и слушателями.

Соната № 8 до минор называется «Патетической». Ее содержание многие современники сравнивали с музыкальным театром, где разворачивается пьеса, наполненная борьбой и преодолением. «Огненно-страстный пафос» (Б.В. Асафьев), характерный для «Патетической», ранее никогда не встречался в музыке.

«Лунная соната» № 14 до-диез минор в каком-то смысле антипод героическим образам. Она раскрывает душевный мир человека, его лирические переживания, грезы, волнения. Название «Лунная» не принадлежит

композитору. Вероятно, современники уловили в звучании музыки первой части те настроения, что сопутствуют покою и созерцанию на лоне природы, в тишине, при таинственном лунном свете.

Наиболее яркое, можно сказать, исчерпывающее выражение бетховенская героическая тема получила в сонате № 23 фа минор. Ее стали называть «Аппассионата», что значит «страстная». Сопоставимая с грандиозным живописным полотном или литературной эпопеей музыка сонаты отмечена нечеловеческой силой духа, прометеевской мятежностью, неистовством выражения чувств. Композитору удалось организовать бушующий поток мыслей и страстей в строгую трехчастную классическую форму, не нарушая динамики движения, устремленного к финалу. На вопрос о содержании сонаты Бетховен ответил: «Прочтите “Бурю” Шекспира». Вероятно, композитор имел в виду центральный мотив шекспировской трагедии — укрощение стихийных, не знающих пощады сил волей и разумом титанической личности.

В сравнении с фортепианным наследием сфера симфонического творчества мастера не менее значима. «Так судьба стучится в дверь», — говорил композитор о знаменитой четырехзвучной теме, которой открывается Пятая симфония (до минор). Личность думающая, созерцающая, борющаяся — таков герой ее четырех частей. В выпуклых, почти зримых образах композитор поведал о трудностях преодоления злого рока, о радости победы и светлых началах жизни, ради которых человек способен совершить высокий подвиг.

В последней Девятой симфонии (ре минор) композитор завершил многолетние идейно-художественные и духовно-нравственные искания, возвысив идеал единения, сплоченности людей во имя победы добра и справедливости. Грандиозная концепция симфонии привела композитора к изменению привычной классической формы. Он вводит в чисто инструментальный жанр слово, живой человеческий голос, поручив хору в финале спеть текст оды Шиллера «К радости». Симфония вошла в историю мировой художественной культуры как уникальное творение, утверждающее право всех людей на счастье.

Премьера Девятой симфонии 7 мая 1824 г. стала последним появлением Бетховена в качестве дирижера перед большой публикой. По окончании заключительного аккорда он не услышал грома аплодисментов и подумал, что сочинение провалилось. Подбежавшая певица повернула глухого композитора лицом к публике, и он растроганно убедился в восторге, охватившем слушателей.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему XVIII столетие называют «веком разума и просвещения»? Вспомните слова Вольтера, призвавшего народ «раздавить гадину», т. е. церковь. Какие духовные ценности предлагали просветители взамен религиозных? К каким результатам пришло французское Просвещение? Противоречит ли сегодня просветительский призыв к свободе, равенству и братству христианским заповедям?
2. В чем особенность стиля рококо? К каким идеалам стремились художники в русле этого стиля? Расскажите о творчестве Ватто.
3. Соответствуют ли установкам «галантного века» работы Буше и Фрагонара?
4. Расскажите о классицизме в искусстве Франции и Англии XVIII в.
5. Свифт в трагических стихах «На смерть доктора Свифта» написал следующие строки:

Согласен я, декана ум
Сатиры полон и угрюм,
Но не искал он нежной лиры:
Наш век достоин лишь сатиры

Согласны ли вы с утверждением Свифта? Прочитайте «Путешествие Гулливера». Против каких нравов направлена сатира этой великой книги? Сопоставимы ли образы Свифта с работами Уильяма Хогарта?

6. Вспомните содержание книги Дефо «Робинзон Крузо». Как соотносится ее содержание с просветительскими установками «века разума»?
7. Какие идеалы утверждал в своем творчестве Шарден? Был ли художник одинок в своих поисках прекрасного в обыденной жизни?

8. Правильно ли считать, что певцом революционного духа Франции стал художник Давид? Какие его работы вам запомнились?

9. У Пушкина есть строки:

Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Последуйте второму совету и подумайте о том, что нового внес Бомарше в драматургию. Как трактован сюжет указанной комедии в опере Моцарта?

10. Что такое «комическая опера»? Где она зародилась? Как была воспринята европейской публикой?

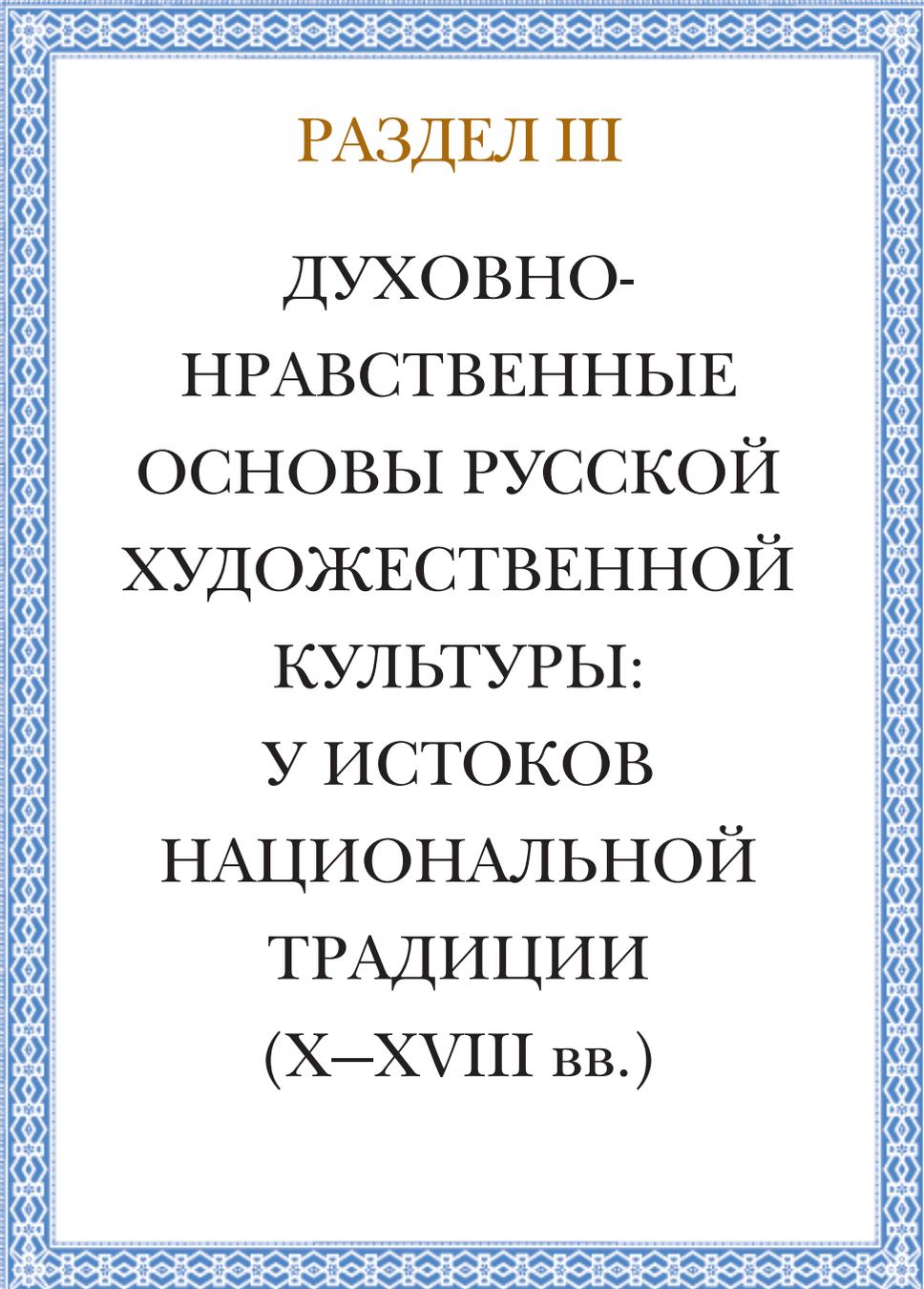
11. Трагедия Гете «Фауст» открывается Прологом, где Господь и Мефистофель спорят о природе человека. Расскажите, в чем суть этого спора?

12. Первое появление Фауста в трагедии Гете «Фауст» сопровождается такими словами:

Оставил я поля и горы,
Окутанные тьмой ночной.
Открылось внутреннему взору
То лучшее, что движет мной.
В душе, смилившей вождельня,
Свершается переворот.
Она любовью к провиденью,
Любовью к ближнему живет.

Каким предстает здесь герой? Какова его эволюция? Какие идеалы стал исповедовать Фауст в конце трагедии?

13. Расскажите о творчестве композиторов Венской классической школы — Глюка, Гайдна, Моцарта и Бетховена.



РАЗДЕЛ III

ДУХОВНО-
ПРАВСТВЕННЫЕ
ОСНОВЫ РУССКОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ:
У ИСТОКОВ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
ТРАДИЦИИ
(X—XVIII вв.)

«Выше закона может быть только любовь. Выше права — лишь милость. И выше справедливости — лишь прощение» — с этих слов патриарха Московского и всея Руси Алексия II начнем разговор о русской художественной культуре. В основе нашей самобытной традиции, несомненно, лежит христианское понимание миропорядка, которое вольно или невольно выражали русские зодчие, писатели, живописцы, музыканты. Более тысячи лет наше искусство последовательно утверждало христианские представления о зле и грехе, покаянии и добре, справедливости и прощении. А сами деятели культуры испокон веков пытались приблизиться к идеалам православной святости, к истине, порой мучительно «раздваиваясь» в своем творчестве между порывом к познанию сокровенных божественных тайн мироздания и грузом общественных земных проблем.

История нашей страны не похожа на путь других европейских народов, исповедующих христианство. Своей античности на Руси не было, а краткий языческий этап не привел восточных славян к расцвету цивилизации и не оставил заметных памятников художественного творчества (см. подробнее далее). «Прорыв сознания» в область духовных истин у русского человека состоялся в 988 г.; к тому времени «за плечами» европейских народов была тысячелетняя христианская история. С *Крещения Руси* поведем отсчет нашей профессиональной художественной культуры, озаренной у самых истоков евангельскими заповедями любви и вобравшей в себя высокую духовность православия.

История художественной культуры Древней Руси совпадает по времени с эпохой европейского Средневековья, Возрождения и барочно-классицистским XVII в., а также со средневековым этапом в развитии искусства стран Востока. При этом, как уже говорилось, русское художественное наследие не относится ни к восточной, ни в полной мере к европейской традиции. Так, в отличие от европейских соседей в Древней Руси не было искусства, созданного для развлечения или светских удовольствий (исключение составляют лишь некоторые жанры скоморошье творчество). Зодчество, словесность, музыка, живопись в течение

длительного времени подчинялись нормам церковной службы, выработанным в соответствии с религиозными христианскими воззрениями еще в Византии. Поэтому, предваряя анализ древнерусской художественной культуры, стоит раскрыть понятия *духовность* и *соборность*, которые способствуют более глубокому постижению самобытной ценности памятников художественного творчества, созданных нашими предками.

Духовность произведений искусства, в данном случае древнерусского, выражается не только в особо торжественном эмоциональном тоне и глубоко возвышенном содержательном наполнении художественных образов (как сегодня часто считают), но прежде всего – в их молитвенном горении, выражающем порыв сыновней любви человека к Богу. Духовность – это та твердыня, в опоре на которую человек испокон веков борется с бесовским искушением, обозначенным в евангельских строках «Все сие дам тебе, егда поклонишия мне» (Мф, 4; 9), с грехом и смертью. Древнерусское искусство сумело ярко и откровенно запечатлеть отголоски этой борьбы, указать путь к претворению в земной жизни заповедей любви и идеи всепрощения, впрочем, так и не услышанных страдающим и вечно воющим человечеством¹.

Соборность древнерусской художественной культуры – это наиболее самобытное ее качество, родившееся под влиянием возрождающихся в наши дни представлений о единстве всего сущего в Боге, глобальной взаимозависимости мира земного, дольного (людей, животных, природного окружения) и мира небесного, горнего. По словам знатока русской иконописи Е.Н. Трубецкого, «грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное, – такова основная храмовая идея нашего древнего религиозного искусства...».

На основе сказанного кратко обозначим важнейшие черты древнерусского искусства:

1. *Отсутствие авторства*, имперсональность, нередко анонимность художественных произведений. Даже в тех случаях, когда мастер ставил свое имя в рукописи или на стене храма, он не стремился выражать собственное «я», подчиняя внутренние чувства и мысли об-

¹ Вспоминается дневниковая запись писателя М.М. Пришвина о том, что глубочайшая тайна христианства о силе любви к врагу – идея всепрощения – единственная, еще не реализованная в печальной истории человечества.

щим соборным установкам и нормам творчества по законам духовной красоты.

2. *Каноничность* искусства выражалась в традиционно повторяемых сюжетах, образах, средствах художественного обобщения. В каждом из искусств был свой набор канонических правил. Например, в живописи существовали иконописные подлинники, которые служили образцом для подражания или прямого копирования сюжета и композиции. Образцы иконы (иконографические типы) веками оставались, по существу, неизменными — ведь без подлинников не обходился ни один средневековый мастер. Освоение канона иконографии было основой профессионализма средневекового художника, а привычные повторяемые композиции делали древнерусскую живопись доступной и понятной верующим, нередко заменяя собой книги. Неслучайно древнерусскую икону называют энциклопедией для неграмотных, подобно тому как скульптурное убранство средневековых соборов Европы было «Библией для бедных». Столь же устойчивыми были правила создания храмовых песнопений. В гимнографии сложились наборы попевок, которые оставались неизменными в течение столетий. Это называлось «пением на подобен». В Древней Руси не было слова «композитор»: человек, сочиняющий, вернее, составляющий из отдельных попевок церковные мелодии, назывался распевщиком. Набор подобнов — своего рода модель творчества, опираясь на которую древнерусские распевщики соединяли церковные тексты с музыкальными звуками.

Каноничность художественного творчества ярко выразилась и в литературе. Каждому литературному жанру соответствовала своя система стилистических оборотов, словесных формул, образов. К примеру, жития¹ по канону открывались обращением к Богу. После молитвы следовал рассказ о родителях святого и знамениях, предшествовавших его рождению, случившихся в детстве и юности. Далее агиограф сообщал о деяниях и духовных подвигах своего героя, его смерти (день и час которой святой знал заранее) и посмертных чудесах. Завершалось житие прославлением имени святого и молитвой.

Храмовая архитектура также подчинялась каноническим предписаниям, нарушать которые воспрещалось. Впрочем, идти на какие-либо новации вопреки канону в древности обычно никто и не пытал-

¹ *Житийная литература, или агиография (от греч. «агиос» — святой и «графо» — пишу), учит на конкретном примере жизни святого, как достичь идеала христианской святости, дает образец нравственного поведения и христианского жизненного пути.*

ся. Ведь канон, освященный многовековым духовным опытом, сам по себе воспринимался как неиссякаемый источник Богоданной красоты, гармонии, совершенства, а также высокой мудрости, наследуемой от греческих учителей.

3. *Символичность* является, пожалуй, самой яркой чертой того особого художественного языка, которым говорило древнерусское искусство. С помощью символов мастера раскрывали образы небесной духовной действительности, что сокрыта от взора живущих на земле людей. «Символ есть связь между двумя мирами, знак иного мира в этом мире», — писал великий русский философ XX в. Н.А. Бердяев. Эти знаки реального существования невидимого царства Божия запечатлены храмовым синтезом искусств — зодчеством, иконописью, песнопениями, высокой поэзией молитв. Мелодии, краски, образы, сливаясь в стройном ансамбле, звучат в православном храме, словно мощный, слаженный хор, рождая ощущение святости, пребывающей среди верующих. Поэтому древнерусские художественные творения можно отнести к стилю мистического реализма, устремленного к утверждению правды о существовании двух форм бытия — материального и духовного, земного и Божественного.

К предварительным размышлениям о древнерусской художественной культуре добавим, что «Древняя Русь» — понятие собирательное. Мы последовательно рассмотрим художественное наследие Киевской Руси, искусство Новгородской, Псковской, Владимиро-Суздальской земель и Московского царства. Каждая из этих культур привнесла в «копилку» древнерусских ценностей что-то новое, свое. Но все здание древнерусской художественной культуры выглядит монолитом, прочным фундаментом которому служат православная вера и вытекающие из нее представления о духовных началах вечной жизни. Завершим эту мысль словами А.А. Ахматовой:

В каждом древе распятый Господь,
В каждом колосе тело Христово,
И молитвы пречистое слово
Исцеляет болящую плоть.

Тема 13

Художественная культура Киевской Руси: опыт, озаренный духовным светом христианства



О светло светлая
И украсно украшена
Земля Русская!
И многими красотами
Удивлена еси...

Слово о погибели Русской земли

Творец! Покрытому мне тьмою
Прости премудрости лучи
И что угодно пред тобою
Всегда твори научи
И, на твою взирая тварь,
Хвалить тебя, бессмертный Царь.

М.В. Ломоносов

Киевская Русь — государство, возникшее в последнюю четверть IX в. в результате объединения под властью князей рода Рюриковичей огромной территории, простирающейся от северных новгородских земель до Черного моря, где проходил знаменитый путь «из варяг в греки». В 882 г. преемник Рюрика Олег (? — 912) сделал Киев столицей своего государства, укрепляя его могущество, воюя, как сказано в летописи, с уличами и тиверцами, властвуя над полянами, древлянами, северянами, радимичами. Этот князь, воспетый позднее А.С. Пушкиным, первым водил русские дружины на Царьград — столицу православной Византии. Но не затем, чтобы познать христианство, а с обычной для завоевателя целью — получить дань. Как сказано в летописи: «И повесил Олег щит свой на вратах Царьграда, показуя победу, и пошел от греков. И пришел в Киев, неся золото, и плоды, и вино. И прозвали Олега Вещим, так как люди были язычниками и непросвещенными».

Весьма краткий языческий период киевской истории представляют по-разному. Кто-то видит в нем «начало всех начал», старательно изучая древних богов, полагая, что мифологические представления о мире сформировали первооснову нашей культуры. Думается, что это в корне неверно. Обратимся к фактам.

Древнерусские языческие верования не успели сложиться в полноценную религию. Славянские боги не имел ни конкретного облика, ни «биографии» (как, например, «жители» древнегреческого Олимпа). Известно об этих богах тоже очень немного. Во главе языческого пантеона стоял земледельческий бог плодородия, повелитель сил природы Род, имевший разные «имена» — Сварог, Святovit и др. Менее значимыми были солнечные божества — Дажьбог, Хорс, Ярила, Велес, Перун. Еще ниже в языческой иерархии располагались русалки, ветры, рожаницы, домовые и др. В конце X в. на Киевском холме князь Владимир Святославич возвел огромное капище в честь Перуна, повелителя грома и молний, которого стали почитать как главного бога, правда, только в Киеве. Летописец свидетельствует: «И нача княжити Володимир в Киеве един и постави кумиры на холму вне двора теремнаго: Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат, и Хърса, Дажьбога, и Стрибога, и Си-

марьгла, и Мокошь». «Ус злат» — единственная деталь «внешности» Перуна, о которой мы знаем. Правда, сохранилось изображение других персонажей языческих верований — знаменитый Збручский идол, возведенный на высоком холме над рекой Збруч в IX или начале X в. Это большой каменный столп, имеющий четыре грани. Каждая грань покрыта барельефами с раскрашенными фигурами богов, богинь, людей и обитателей подземного мира, на котором держится земля.

И все же несоизмеримо больший след в памяти нашей культуры оставили не языческие идолы, а *древние обряды* — синкретические действия, в которых особое значение имели ритуальные слова, движения, жесты, мимика, танцы и песни. Обряды складывались постепенно, в процессе коллективного творчества и являлись формой фольклора. Рождались они в недрах народной жизни, освещая ее смыслом единения человека с окружающей природой. Наиболее древними были своеобразные народные «спектакли», приуроченные к определенным датам календаря, так называемым календарным праздникам. До нашего времени сохранился развеселый праздник проводов зимы — Масленица. Соломенная кукла — важный персонаж действия; ее величали и прославляли:

Дорогая наша гостыя Масленица —
Авдотьюшка Изотьевна! —
Дуня белая, Дуня румяная,
Коса длинная — триаршинная,
Лента алая — двуполтинная...

На Масленицу ходили в гости, ели блины (символ весеннего солнышка) катались с гор, устраивали кулачные бои и всяческие развлечения. В конце недели соломенное чучело Масленицы со смехом сжигали, прощаясь с зимой, встречая тепло.

Главная цель календарных праздников — забота об урожае. Весной, к примеру, девушки выполняли обряд «завивания березки». Они выбирали молодое зазеленевшее дерево, украшали его, затем водили вокруг хороводы, что, по древним верованиям, придавало земле плодородие.

Летом важнейшим из праздников был день Ивана Купалы. Купала — языческое божество, водой и огнем приносящее людям очищение, дающее силы и избавляющее от несчастий. Отмечали этот праздник разгульным весельем, в процессе которого чучело Купалы топили в реке. С наступлением темноты жгли костры, играли в горелки, заклиная

огонь («Гори-гори ясно, чтобы не погасло»). Люди считали, что в купальскую ночь в лесу единственный раз в году таинственным цветом распускается папоротник, а травы обретают целебные свойства.

Во время жатвы у крестьян существовал обычай оставлять на поле несколько колосков, из которых с помощью ленты «завивали бороду». Земледельцы были уверены, что в этой бороде сохранится дух плодородия, который придаст почве силу следующей весной.

В жизни человека были и иные заботы: люди рождались, умирали, играли свадьбы. Эти важные этапы земного пути тоже отмечали обрядами, которые принято называть семейно-бытовыми. В их числе оплакивание покойника, «голосить» по которому приглашали специальных плакальщиц, профессионально владеющих своим искусством.

Каким бы ни был обряд, в нем главную роль играла *песня*. Музыкальный фольклор — самое раннее проявление художественной одаренности русского народа. Из глубин истории дошли до нас неповторимые мелодии, относящиеся к многообразным жанрам. Среди них календарные (колядки, масленичные, веснянки, жнивные), семейно-бытовые (крестильные, свадебные), хороводные, плясовые, а также возникшие позднее проникновенные протяжные песни. Осознание ценности народного музыкального творчества пришло лишь в середине XVIII в., когда появились первые печатные фольклорные сборники. Тогда же русская песня становится главным источником самобытности творений отечественной профессиональной музыки. В XIX в. композиторы-классики (М.И. Глинка, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков и др.) стремились полнее раскрыть в своих произведениях выразительные народно-песенные интонации, запечатлевшие, как сказал А.Н. Радищев, «образование души» русского человека.

Старинные напевы, многие из которых знакомы нам с детства, несут в себе мироощущение народа, любящего свою землю и живущего в гармонии с природой. Не это ли впитанное с молоком матери чувство красоты, обостренное стремление к прекрасному сыграли свою роль в тот переломный момент русской истории, который называется «выбором веры»?

История «выбора веры» недавним ревностным язычником, князем киевским Владимиром Святославичем (?–1015), запечатленная монахом Нестором в «Повести временных лет», хорошо известна, и мы не будем ее повторять. Но напомним, что именно красота церковной греческой службы в константинопольском храме Святой Софии стала главным ар-

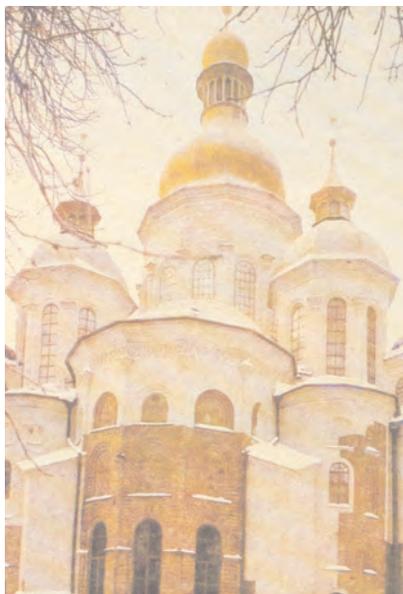
гументом в пользу православия. Крещение Руси в 988 г. означало конец языческого периода, который был лишь прологом к истории русской художественной культуры. По преданию, с этого времени стало сбываться пророчество апостола Андрея Первозванного, предсказавшего, что на высоком берегу Днепра будет воздвигнут прекрасный христианский город. С конца X в. Киев действительно стал расти «не по дням, а по часам».

Иностранные посланники и путешественники называли Киев соперником Константинополя. Лестное сравнение! По свидетельствам того времени, в городе на Днепре в начале XI в. было выстроено 400 храмов (вероятно, сюда входили домовые церкви и небольшие часовни) и 8 рынков. Киев, «мать городов русских», стал символом молодой, уверенно глядящей в будущее славянской государственности.

Торжество православия на землях Древней Руси было ознаменовано возведением огромных каменных *соборов*, украшенных монументальными мозаиками и фресками. Правда, первые церкви, в которых стали служить приезжие греческие и болгарские¹ «батюшки» (свои священники появились чуть позднее), были небольшими и скорее всего деревянными. Как и все прочие киевские постройки из дерева, эти строения не сохранились, как не сохранился и первый грандиозный 25-главый каменный храм Успения Пресвятой Богородицы (989–996), возведенный по решению Владимира Святославича на средства, составляющие одну десятую часть великокняжеских доходов, поэтому церковь прозвали в народе Десятинной. В ней проходили самые пышные службы и пели два великолепных церковных хора. Князь Владимир остался в народной памяти как человек, соединивший две эпохи. В былинах его нарекли Красным Солнышком, в официальной истории – Владимиром Святым (князь был канонизирован Русской православной церковью).

С принятием христианства в Киев были приглашены для работы многие греческие и болгарские мастера. Они поделились секретами своего ремесла с русскими древоделами (умельцами в работе с деревом). Можно предположить, что грандиозный каменный храм Святой Софии Киевской (между 1017–1037 гг.) был плодом совместного творчества отечественных и иностранных зодчих, мозаичистов, иконописцев. Этот «главный документ» Киевской Руси создан при сыне князя Владимира Ярославе Мудром (ок. 978–1054). К сожалению, храм силь-

¹ Напомним, что в христианизации Руси огромную помощь оказала Болгария, откуда был воспринят алфавит – кириллица, а также церковно-славянский богослужебный язык.



Святая София Киевская



*Дмитрий Солунский.
Мозаика*

но изменился в результате реставрации XVII–XVIII вв. Но его первоначальный облик ученым хорошо известен: строили в Киеве собор Святой Софии по образцу константинопольского, как большое пятинефное сооружение с пятью апсидами. Завершался собор 13 куполами, символизирующими образы Иисуса Христа и 12 апостолов. Храм поставлен на высоком месте и виден издали, радуя глаз пирамидальной композицией сияющих куполов. Войдем во внутренние покои. Из огромного барабана льется солнечный свет, озаряя центральную часть собора и освещая прекрасную монументальную живопись. Греческие мастера с помощью своих русских учеников разукрасили купол, подкупольное и алтарное пространство храма мерцающими *мозаиками*. В куполе помещено изображение Христа Пантократора (Вседержителя) в окружении небесной стражи — четырех крылатых архангелов. Ниже, в 12 простенках между окнами, разместились фигуры апостолов — глашатаев христианства. На парусах, поддерживающих купол, изображены сидящие евангелисты. В центре алтарной композиции — Богородица Оранта на золотом фоне с поднятыми в молитве руками. Ее внушительный образ (высота 4,45 м) отличается богатством красок: Богородицу покрывает синий хитон в сочетании с пурпурным покрывалом, отделанным золотой каймой. Это изображение небесной заступницы получило в русском народе наименование «Нерушимая стена». В нем — воплощение глубокой веры в силу молитвы Богородицы, в ее покровительство грешному роду людскому.

Гораздо теплее, человечнее и, пожалуй, наивнее выглядят *фрески* храма. В них можно уга-

дать руку русских мастеров, еще не осознавших всю сложность высокой богословской мудрости. Так, явное стремление приблизиться к оригиналу сквозит в образах четырех юных девушек, дочерей Ярослава Мудрого, легкой походкой идущих на богомолье (центральный неф, южная сторона).

Фресковая роспись пройдет в древнерусской истории длительный путь развития. А вот дорогостоящее искусство монументальной мозаики раздробленным княжествам станет не по карману. Последний шедевр мозаичистов Киевской Руси — работы, созданные для Михайловского Златоверхого монастыря (1112), дошедшие до нас в виде фрагментов. Специалисты отмечают, что в этих композициях усилилась индивидуальность почерков мастеров, проявивших большую свободу в характеристиках персонажей. На одной из мозаик — святой Дмитрий Солунский в виде молодого воина в доспехах со щитом и мечом. Богатство одежды, властная поза придают святому сходство с защитником Отечества, идеал которого пестовался в великокняжеской среде и был почитаем народом.

Бурное развитие Киева стимулировало строительство гражданских сооружений, пик которого пришелся на эпоху Ярослава Мудрого. В летописи сказано, что «заложи» князь новый «город великий, у него же града суть Златая врата». Золотые ворота (ок. 1037), о которых здесь идет речь, стоят и сейчас. Они были воздвигнуты в подражание константинопольским и выполняли в то время роль оборонительного сооружения наряду с другими башнями крепостной стены, не сохранившейся до наших дней.

О высоком развитии иконописи Киевской Руси можно только догадываться, поскольку она до нас не дошла¹. Исключение составляют лишь немногочисленные греческие иконы, среди которых знаменитая «Владимирская Богоматерь» (см. выше). Также не дошли до нас и песнопения, звучавшие в киевских храмах. Но учитывая крепость традиции богослужебного искусства, о музыке Киевской Руси можно судить на основании более поздних произведений.

Пение, звучащее в киевских храмах, стали называть *знаменным* (от слова «знак», с помощью которого фиксировались мелодии). Это была одноголосная (унисонная) музыка строгого, спокойного характера. Исполнял ее мужской хор без какого-либо инструментального сопровождения. Создавали песнопения распевщики в соответствии с каноническими правилами, воспринятыми от греков. Знамена ставились

¹ В *Киево-Печерском патерике (жизнеописании монахов)* говорится о знаменитом русском иконописце *Алимтии (Олимтии)*, который «иконы писать хитр бе зело».

над текстами молитв и указывали самые общие контуры мелодии. Так что певчим надо было удерживать в памяти попевки, настоящее звучание которых передавалось изустно, от поколения к поколению.

Из Византии были заимствованы основных жанры богослужебной музыки — канон, тропарь, стихира, кондак и др. Звучали они в строгом следовании церковному календарю, в котором важную роль играли двенадцатые праздники¹. С течением столетий для каждого праздника окончательно утвердились краткие песнопения-символы в виде тропаря или кондака. И сегодня в день светлого Христова Воскресенья в церкви звучит древний тропарь: «Христос воскрес из мертвых, смерть поправ и сущим во гробех живот даровав». Рождество встречают другим тропарем: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащий звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава тебе».

Знаменный распев звучал в русских храмах почти семь веков. За это время он претерпел изменения, стал более протяжным и мелодичным, но сохранил свой главный, глубинный духовный смысл, помогая людям постигать «свет разума» христианского вероучения.

Исполнение на *музыкальных инструментах*, распространенных с древности в народном быту, называли гудением (если инструмент имел струны) или сопением (если речь шла о духовной музыке). В Киевской Руси инструментарий был весьма богат. Княжеские пиры и народные гуляния не обходились без сопели, гусель, бубнов, свирелей². Во время военных походов применялись разные трубы, своими сигналами сзывающие ратников.

Самой «одиозной» фигурой среди народных музыкантов Древней Руси был скоморох — в равной мере актер, танцор, акробат, «игрец», потешающий своим искусством и княжеский двор, и простой люд. Шутовство скоморохов порой граничило с ересью, поэтому православная церковь боролась с «игрецами» вплоть до середины XVII в., когда отец Петра I царь Алексей Михайлович повелел разогнать скоморошью братию, а инструменты утопить в Москве-реке.

¹ Двенадцатые праздники — двенадцать главных праздников православной церкви, кроме «праздника праздников» — Пасхи, а именно: Вход Господень в Иерусалим, Вознесение Господне, День Святой Троицы (Пятидесятница), Воздвижение Креста Господня, Рождество Пресвятой Богородицы, Введение во храм Пресвятой Богородицы, Рождество Христово, Крещение Господне, Сретение Господне, Благовещение Пресвятой Богородицы, Преображение Господне, Успение Пресвятой Богородицы.

² Гусли — многострунный щитковый инструмент; бубен — ударный инструмент; сопель — продольная свистковая деревянная флейта; свирель — общее название инструментов типа продольной флейты.

Иную память оставили о себе *певцы-сказители*, слагатели *былин*, ведущие свой «род» от легендарного Баяна (Бояна). Киевские былины (или старины) рассказывают о подвигах Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича, перемешивая реальные исторические факты со сказкой и фантазией. Пелись былины под аккомпанемент гуслей в неторопливой манере; мелодия целиком подчинялась неспешно льющемуся стиху. Бессмертный образ Баяна-сказителя запечатлели строки «Слова о полку Игореве»:

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,
 Растекался мыслию по древу,
 Носился серым волком по земле,
 Сизым орлом — в подоблачьи.
 Помнил он, молвится, прежних времен усобицы.
 Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей...

Перевод В. И. Стеллецкого

«Слово о полку Игореве» — самый известный и хорошо изученный памятник *литературы* Киевской Руси. Сохранилось же с тех времен ничтожно малое количество рукописей — чуть более 130 книг XI–XII вв., из которых 80 — богослужбная литература. О чем говорили древнерусские книжники? По мнению Д.С. Лихачева, наша старинная словесность была литературой «одной темы и одного сюжета. Этот сюжет — мировая история, и эта тема — смысл человеческой жизни». Неслучайно древнейшей из дошедших до нас книг является так называемое Остромирово Евангелие, переведенное на церковно-славянский язык в 1056–1057 гг. по заказу богатого новгородского посадника Остромира. Книга содержит евангельские чтения по дням недели, начиная с Пасхи. Написана она на пергамене¹ в два столбца так называемым уставным письмом, в котором горизонтальные и вертикальные линии букв плавно переходят в закругления и не связаны между собой. Книга богато оформлена. На отдельных ее листах помещены миниатюры евангелистов Иоанна, Луки и Марка, выполненные уверенной рукой талантливого художника.

Переводная литература — самый первый и важный шаг в развитии нашей словесности. С рождением собственных сочинений в

¹ Пергамен на Руси называли «кожами», «телятинами», «мехом», «харатьями». Изготавливался он из телячьей или бараньей кожи путем тщательной выделки.

культурный обиход Киевской Руси вошли разные литературные жанры — жития святых, исторические повествования, торжественные «слова», поучения. Летописание, возникшее, как предполагают ученые, в первой половине XI в., свидетельствует о высоком развитии киевской культуры в целом. Кратко напомним о наиболее значительных литературных памятниках этой эпохи.

«Литературно изложенной историей Руси» назвал «Повесть временных лет» Д.С. Лихачев. В этом древнейшем повествовании, текст которого начинается с библейского предания о Ное и его счастливом спасении во время всемирного потопа, подробно рассказано о рождении Киевского государства, возникновении династии Рюриковичей, походах Игоря на Царьград, междоусобных войнах, Крещении Руси и о многом другом. Талантливый автор умело соединяет многочисленные разрозненные события и факты, сплетая из них поучительное сказание о «делах давно минувших дней» в назидание потомкам.

Ранним памятником ораторского искусства является «Слово о Законе и Благодати» (1049), принадлежащее перу первого киевского митрополита из славян Илариона. В яркой и убедительной форме писатель раскрывает сущность и различие Ветхого и Нового Заветов Библии, дополнив свои богословские размышления (первая часть «Слова») рассказом о деяниях великих князей киевских Владимира Святого (вторая часть) и Ярослава Мудрого (третья часть). Слово звучит как эмоциональная проповедь о величии православия, как гимн высокой духовности Русской земли.

В 1117 г. было написано еще одно глубокое произведение публицистической литературы — «Поучение» Владимира Мономаха. Великий князь на склоне лет решил поделиться своим духовным опытом и завещать потомкам нравственные установки. Он призывал к прекращению братоубийственных войн, к любви и добру во имя сохранения Киевского государства. Речь Владимира Мономаха течет свободно и непринужденно, а его наставления не утратили своей актуальности и в наше время. Вот, к примеру, одно из назиданий: «Паче же всего гордости не имейте в сердце и в уме, но скажем: смертны мы, сегодня живы, а завтра в гробу; все это, что Ты (имеется в виду Господь Бог — *Л. Р.*) нам дал, не наше, но Твое, поручил нам это на немного дней».

В ранней киевской литературе постоянно присутствует идеальный образ святости, служащий нравственным ориентиром и указывающий путь к Богопознанию. Наиболее полно эта тема отражена в жанре жития, образцы которого попали на Русь из Византии. Самым древним рус-

ским житием исследователи считают повествование об Антонии Печерском, монахе-основателе пещерных поселений, на месте которых позднее выросла Киево-Печерская лавра. К сожалению, этот текст до нас не дошел. Первым же из сохранившихся житийных произведений является «Сказание и страдание и похвала святым мученикам Борису и Глебу» (середина XI в.). Автор «Сказания» воспекает нравственный подвиг братьев князей Бориса и Глеба, которые покорно приняли смерть от руки вероломного Святополка, не допустив кровопролития во имя борьбы за власть. Борис и Глеб стали первыми русскими святыми. И это весьма примечательно. Не герой-воин, победивший врагов, не богатырь, совершивший подвиги, а человек, последовавший за Христом путем прощения, страдания и смерти, — таков нравственный идеал, принятый православным народом и воспетый в искусстве.

Расставаясь с художественным наследием Киевской Руси, напомним, что древнерусское государство с центром на берегах Днепра — это «детство» трех братских народов — русского, белорусского и украинского. Об единых корнях нашего культурного развития говорят многие факты — общность религии, языка, традиций, художественных ценностей. Так, например, после сооружения Святой Софии Киевской соборы в честь Премудрости Божией были возведены в Новгороде и Полоцке, будущем белорусском культурном центре.

Новгород был вторым по значению городом Киевской Руси, резиденцией наследников великокняжеского престола. Новгородское искусство с момента своего рождения гармонировало со строгим и торжественным обликом русского Севера и отличалось яркой самобытностью. Софийский собор, первый большой новгородский православный храм, построенный в 1045–1050 гг., не копировал киевскую святыню. Его мощное пятиглавие «звучит» более по-русски, нежели столичная, построенная по византийскому образцу София. Этой постройкой предопределяется самостоятельный путь развития новгородского искусства в последующие времена.

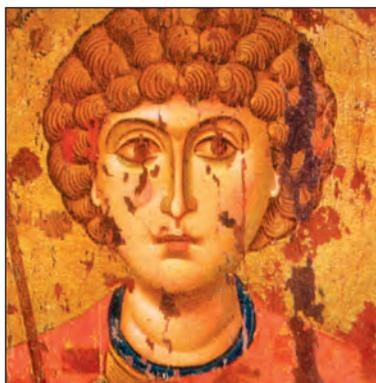
В 1240 г. хан Батый привел под стены Киева огромную армию. Во время осады столицы рухнул ее первый каменный храм — Десятинная церковь, перекрытия которой не выдержали скопления народа, искавшего защиты от неожиданной беды. Знаковое событие для нашей истории! С этого времени Киевская Русь пришла в полный упадок, и для русской художественной культуры наступил новый виток ее развития, изучение которого начинается с трех основополагающих понятий: «татаро-монгольское иго», «феодалная раздробленность», «княжеские междоусобицы».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чем отличие языческих представлений об устройстве мироздания у славянских народов от языческой религии древних греков? Расскажите, какие обряды получили наибольшее распространение на территории Киевской Руси.
2. Можно ли считать, что в древнерусских песнях впервые воплотилась любовь наших далеких предков к окружающей природе? Вспомните какие популярные старинные песни поют и сегодня?
3. Уточните, что понимается под духовностью и соборностью, когда речь идет о памятниках русской художественной культуры? Какими средствами утверждало древнерусское искусство идеалы соборного единения людей в Боге для преодоления ненависти «мира сего»?
4. Расскажите о зодчестве Древнего Киева. Какие памятники киевского изобразительного искусства сохранились?
5. Почему в древнерусском искусстве не столь важным, чем в наши дни, было авторское начало? Что такое каноничность в искусстве?
6. Как назывались песнопения, сложившиеся в древнерусской храмовой службе? Какую красоту они воплощали? Как исполнялись? Вспомните тексты старинных кондаков и тропарей, которые звучат в церкви на Рождество, на Пасху и в другие праздничные дни.
7. Почему в Киевской Руси не было композиторов? Чем отличается композитор от распевщика?
8. Какие произведения киевской литературы сохранились с тех времен?
9. Князя Борис и Глеб — первые русские святые. Чем прославлены их имена? В каком жанре литературы описывается их подвиг? Сопоставьте историю их жизни с иконами, где изображены святые Борис и Глеб.

Тема 14

Новгородская Русь: утверждение самобытной красоты



О бранный витязь! Ты печален,
Один, с поникшею главой,
Ты бродишь, мрачный и немой,
Среди могил, среди развалин:
Ты видишь в родине своей
Следы пожаров и мечей.

Н.М. Языков

Преданье ль темное тайник взволнует груди,
Иль точно в звуках тех таится звук иной,
Но, мнится, колокол я слышу вечевой...
И звучным голосом он снова загудит,
И в оный судный день, в расплаты час кровавый,
В нем новгородская душа заговорит
Московской речью величавой.

А.А. Григорьев

«Киевская Русь была зерном, из которого вырос колос, насчитывавший несколько новых зерен-княжеств», — писал о наступлении эпохи феодальной раздробленности известный историк Б.А. Рыбаков. Первоначально этот процесс, столь естественный для стран европейского континента в эпоху Средневековья, отнюдь не тормозил развития художественной культуры. Усобицы русских князей скорее сопутствовали, нежели препятствовали строительству храмов и монастырей, созданию новых летописей, произведений иконописи и певческого искусства. Разделы земель между наследниками киевского престола, ставшие все более ощутимыми к концу XII в., стимулировали рост городов и, при всех неудобствах жизни и общей нестабильности власти, не замедляли распространения накопленных Киевом знаний и художественного опыта по всему пространству древнерусских княжеств.

И все же эти здравые размышления не снимают очевидного вывода: именно раздробленная, ослабленная в военном отношении Русь не смогла противостоять ордам Батыя, вторгшимся на наши земли в середине XIII в. Напомним, что татаро-монгольские полчища еще в 1223 г. нанесли жестокое поражение дружинам южнорусских княжеств на реке Калке, а в конце 1237 г. они начали свой опустошительный путь по русским землям. Период с 1237 по 1240 г. — едва ли не самый трагический в нашей истории, когда перед врагом оказались бессильными не только малые города, но и укрепленный многолюдный Киев. Лишь Западнорусские и Новгородо-Псковские земли уцелели в кровавой мясорубке, ужасы которой запечатлели все русские летописцы. Обратим внимание: свидетели тех событий воспринимали неожиданные бедствия как кару за грехи человеческие, как дьявольское наваждение, спасение от которого возможно лишь на основе сохранения православной веры. Эта позиция оказалась пророческой. Удивительно стойкая приверженность наших предков христианским духовным ценностям, сбережение идеалов православия и канонических храмовых традиций постепенно оживляли культурную жизнь порабощенного, но не сломленного народа. На русских северных просторах, свободных от ордынцев, вновь затеплились очаги возрождающейся государственности.

В числе наиболее значительных преемников Киева стал «господин Великий Новгород», где русская художественная культура приобрела черты бóльшей национальной самобытности и достигла новых высот своего развития.

Новгородская Русь — это огромная территория, простершаяся от Балтики до Ледовитого океана и Урала. Когда впоследствии новгородские земли были присоединены к Московскому царству, сразу вдвое увеличились его размеры. История формирования новгородского княжества уходит в отдаленные времена: славяне-земледельцы, спасаясь от набегов степняков, постепенно продвигались на север, медленно осваивая зону лесов Восточной Европы. В пограничье поселений славянских и угрофинских племен возникали древние русские города — Псков и Изборск близ Чудского озера, Новгород на реке Волхов, Белоозеро, Ростов.

Ученые установили, что Новгород возник в IX в. благодаря выгодному географическому положению. Одна из древних былин так описывает торговые пути, сходящиеся в Новгород и способствовавшие его быстрому росту и процветанию:

Реки да озера к Нову-городу,
А мхи да болота к Белу-озеру,
Да чистое поле ко Пскову;
Темные леса Смоленские...
Широка мать-Волга под Казань шла,
Подале того — и под Астрахань...
Из-под белого горючего из-под камешка
Выбегала мать Днепра-река
Да устьем впадала в море Черное...

Город строился на двух берегах Волхова, соединенных Великим мостом. Именно здесь сходились в кулачных боях жители лево- и правобережья, здесь же бесчинствовал, судя по былинам, знаменитый силач Василий Буслаев. Была у Великого моста и печальная слава — с него сбрасывали в Волхов приговоренных к смертной казни людей. Центром духовной жизни Новгорода был Кремль, включавший в себя уже упомянутый нами ранее Софийский собор и епископский двор. В южной части Новгородского кремля другой былинный герой — торговый гость Садко Сытинич — построил на свои купеческие капиталы красивую Бори-

соглебскую церковь. Напротив кремля находились торг, Ярославово дворище, дворы иноземных купцов и многочисленные церкви. А еще здесь была вечевая площадь, признак своеобразной демократии, которая придавала Новгороду сходство с вольными европейскими городами – Венецией, Гамбургом, Амстердамом и др. Вече было установлено в 1136 г., и вечевой колокол, сзывавший горожан на решение важных вопросов, звучал вплоть до 1478 г., когда Иван III подавил новгородскую вольницу и подчинил «вечевую республику» Москве.

Новгородские летописцы не уступали в своем мастерстве киевским колорифеям. Они были внимательны к судьбе родного города и подробно описывали все перипетии его истории – войны, пожары, наводнения, годы засухи и неурожая. Однако за изображением этих бедствий явственно ощущается биение жизни, весьма, по средневековым меркам, благополучной, богатой, и проступает мироощущение людей с чувством собственного достоинства. Новгородцы, характер которых выковывался в опасных торговых вояжах и мореплавании, превыше всего ценили в людях мужество, стойкость, смекалистость, уверенное знание своего дела. Примечательно, что жители новгородских земель были повсеместно грамотными: об этом свидетельствуют знаменитые *берестяные грамоты* простых горожан, написанные по самым обыденным случаям и поводам. Здесь и долговые расписки, и любовные послания, и приглашения на похороны, и просьбы дать займы гривну... Стоит ли удивляться, что искусство, творимое новгородскими мастерами, постепенно приобрело яркие самобытные черты, а «голос дряхлеющей Византии» становился все менее слышен в торжественном «звучании» молодых северных муз: зодчестве, иконописи, храмовых песнопениях! Обратимся к сохранившимся памятникам этой великой культуры.

Наиболее зримо своеобразие художественного мышления новгородцев проявилось *в архитектуре*. На раннем этапе ее развития новгородские зодчие сумели творчески претворить идеалы храмового строительства, выпестованные греческими и киевскими мастерами. Именно творчески, поскольку новгородские сооружения никогда не «повторяли пройденного», имели свою «изюминку» и оригинальное образное решение. Монументальные сооружения начала XII в. многие ученые связывают с работой гениального русского зодчего Петра, чье имя сохранилось в летописной записи о строительстве знаменитого Георгиевского собора Юрьева монастыря. При возведении этого храма архитектор выполнял указания последних новгородских князей Мстислава и

Всеволода, которые, уступив детинец епископу, хотели возвести вне его территории собор, соперничающий со Святой Софией. Вряд ли мастер прислушивался только к их тщеславным речам. Его творение вполне вписывается в стилистику киевской архитектуры, мощно и величаво возвышаясь на берегу Волхова. При этом невольно обращает на себя внимание асимметричное завершение храма. Современники говорили: «А мастер Петр делал церковь о трех верхах», имея в виду необычное динамичное ее завершение. Дело в том, что зодчий несколько сдвинул центральный купол храма по отношению к двум боковым его вершинам. Асимметрия особенно бросается в глаза, если смотреть на собор с севера или юга. Она создает ощущение неожиданной подвижности каменной громады. Запомним эту гениальную находку мастера Петра, ведь позднее именно пластичность и красота асимметрии станут примечательными чертами стиля северной архитектуры.

Георгиевский собор был «последней песней» монументального строительства; еще в домонгольские времена, во второй половине XII в., начинает складываться совершенно новый тип храма, одноглавого, камерного по размерам, простого и строгого по облику. Об этом свидетельствует стиль церкви Спаса на Нередице (1198). Небольшая, кубической формы приземистая и суровая постройка словно вырастает из земли. Храм свободен от какого-либо наружного убранства. Его фасад, расчлененный только лопатками, рождает ощущение уверенной мощи и силы. В образе церкви можно обнаружить все основные черты будущей зрелой новгородской архитектуры: приблизительность плана, нечеткость геометрических конструкций, кривизну вертикальных линий, неровность стен, пластика которых рождает ассоциации с лепными работами «большого ребенка»... Говорит ли все это о «неграмотности» зодчего? Вовсе нет. Сооружение покоряет особой прелестью «скульптурного» решения, его человечностью, «рукотворностью», что и составляет одну из основ новой самобытной архитектурной школы.

С татаро-монгольским нашествием в Новгороде на несколько десятилетий замирает культурная жизнь, прекращается строительство новых храмов. Лишь с конца XIII в. вновь появляются стимулы к осуществлению творческих замыслов. Кстати, в нашей науке долго бытовало мнение, что новгородские дружины отказались принять участие в Куликовской битве 1380 г. Сегодня же доказано, что избранное новгородское войско во главе с воеводой Иваном Васильевичем



Софийский собор в Новгороде



Церковь Петра и Павла в Кожевниках

Мошковым достойно представляло новгородскую землю в смертной битве с ордынцами.

Итак, с конца XIII в. в новгородской архитектуре начинается наиболее интересный и зрелый этап ее развития. Прежде всего изменились материал и техника кладки; строители стали использовать местный плитняк, сочетая его с валунами и кирпичом, что позволяло творить пластичные, подвижные, лишенные геометризма «скульптурные» формы храмов. Глубоко и ярко принципы новгородской архитектуры отразились в постройках церквей Спаса на Ковалеве (1342), Петра и Павла в Кожевниках (1406), Федора Стратилата на Ручью (1361). Последнее сооружение было возведено на деньги посадника Семена Андреевича. В четырехстолпном одноглавом храме зодчие несколько отступили от общепринятой аскетичности стиля и использовали приемы декоративного украшения: стрельчатые порталы, глубокие впадины окон, декоративные детали в оформле-

нии барабана и апсиды. По всей видимости, более праздничный образ церкви Федора Стратилата, отказ от суровой строгости были своевременным ответом на запросы современников. Во всяком случае, этот храм долгое время служил образцом для подражания при возведении новых сооружений.

Выдающийся памятник зрелой новгородской архитектуры – церковь Спаса на Ильине улице (1374). В этом храме декоративная роскошь оформления словно спорит с формой конструкции. Сложные порталы, многолопастные арки, ниши, оконные наличники – все это передает радостное мироощущение, соответствующее настроениям мужественных и неунывающих новгородцев, уверенно смотрящих в будущее.

Как видим, архитектура северных областей с удивительной глубиной и искренностью отразила разные этапы жизни Руси от домонгольского времени до периода освобождения от ордынских захватчиков. Красота и самобытность храмовых одноглавых богатырей, прочно стоящих на бескрайних новгородских землях, сочеталась и дополнялась их внутренним убранством – *иконописью* и *фресками*.

Известно, что именно живопись новгородских церквей пострадала более всего от разорительных войн и пожаров. И в XX в. фашистские варвары не пощадили бесценные памятники старины – храмы Спаса на Нередице, Успения в Волотове, Спаса на Ковалева, Михаила на Сковороде и другие шедевры. Многие росписи исчезли безвозвратно; остались лишь их копии и свидетельства ученых, которые позволяют представить утраченную красоту.



*Церковь Федора
Стратилата на Ручью*



*Георгиевский собор Юрьева
монастыря в Новгороде*

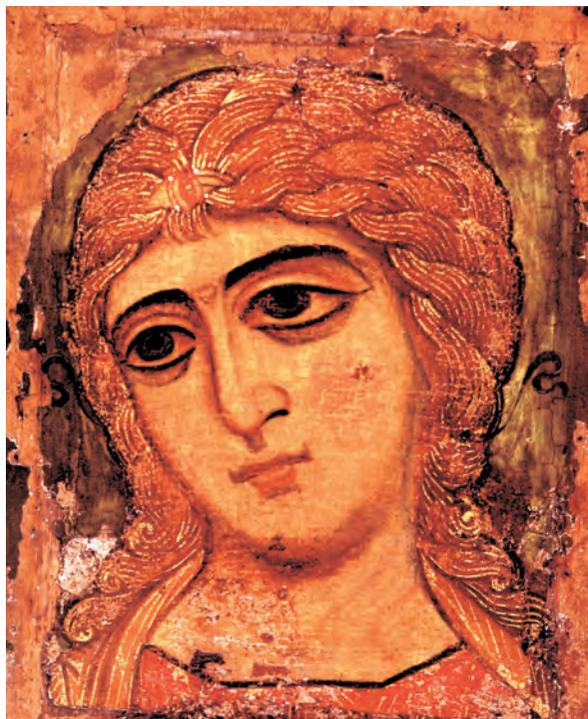
История **монументальной живописи** новгородской школы ведет свое начало от художников Стефана, Микулы и Радко, которые в 1108 г. расписали стены храма Святой Софии. Эти фрески сохраняют стилистику киевского искусства – величавого, условного, несколько холодноватого. Со временем архаичные, застылые «случайные черты» новгородской живописи, навеянные греческими идеалами, уступят место более естественным и самобытным образам.

«Кто не имел счастья видеть фрески Нередицы, тому трудно составить достаточно полное представление о монументальной живописи средних веков», – так считал один из ведущих наших искусствоведов В.Н. Лазарев. К сожалению, сегодня уже никто и никогда не сможет увидеть этот неповторимый ансамбль XII в.: фрески погибли от рук немецких оккупантов. Раньше же каждый, кто входил в храм, оказывался во власти изображений, повествующих о Священной истории в ее последовательном развертывании. В куполе храма в соответствии с давней традицией было изображено Вознесение Господне, между окон барабана – пророки с раскрытыми свитками. На парусах выделялись фигуры евангелистов – Матфея, Марка, Луки, Иоанна, в центральной апсиде – Богоматерь Оранта, окруженная с обеих сторон святыми во главе с русскими князьями Борисом и Глебом. Еще ниже была написана евхаристия, два ряда святых в полный рост и деисус. На стенах храма изображены двенадцатые праздники и события Страстной недели («Страсти Господни») и ветхозаветные сцены.

Фрески покрывали стены Нередицы от цоколя до главы храма. Ученые считают, что их создавали по меньшей мере 10 мастеров, работавших по традиции с учениками и помощниками. Но это различие манеры письма видно только специалистам. Для прихожан ансамбль росписей представал как единое целое, сочетающее самые разные моменты Священной истории умело и гармонично. Художественный язык фресок отличается простотой и свободой, что свидетельствует о зарождении самобытного новгородского искусства. А еще обращает на себя внимание динамичное начало, придающее росписям жизненную достоверность. Так, на западной стене храма помещалась композиция с лаконичной надписью «Страшное судище». Грозной силой возмездия веяло от мрачных ликов апостолов-судей; печалились о грешных людях стоявшие за ними ангелы, один из которых взвешивал на весах человеческие души. И смотрели с иконы не византийские святые, далекие от русской жизни, а выразительные



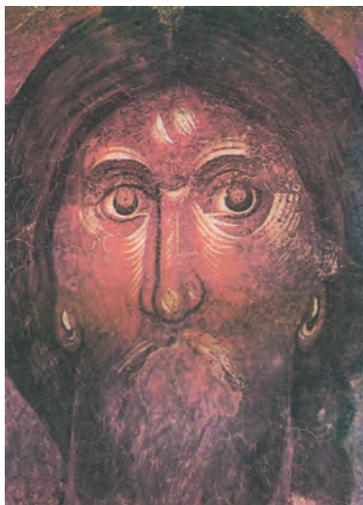
Рождество Христово. Икона



Архангел Гавриил (ангел Златые Власы). Икона

лица новгородцев. Для полной достоверности происходящего сцены ада снабжались пояснительными надписями: «Тьма кромешная», «Смола», «Мраз», «Иней», «Скрежет зубов» и др. И любой из новгородцев, находившихся в храме, мог воочию убедиться, что вне зависимости от чинов, богатства, процветания каждого после смерти ждет общее испытание...

Из новгородской *станковой живописи* домонгольского периода сохранилось немного. Глубоким лиризмом и некоторой отрешенностью проникнута прекрасная икона «Ангел Златы Власы», принадлежащая византийской традиции, высокая философичность которой постепенно уходила в прошлое. Ей на смену пришли самобытные образы, отличающиеся простотой и искренностью. Уже в начале XIII в. народное начало новгородской живописи заявило о себе в бесхитрост-



*Феофан Грек.
Спас Вседержитель.
Фрагмент фрески.
Церковь Спасо-Преображения*



*Феофан Грек. Преображение.
Икона*

ных изображениях самых разных святых, помогавших людям в их повседневных делах и заботах. Почитали Илью Пророка, посылающего на землю благодатный дождь; Николу Чудотворца, покровителя путешественников; Георгия Победоносца, приносящего воинские победы; Флора и Лавра, защитников скотоводов и др. Своих небесных покровителей новгородцы любили изображать яркими красками, подчеркивать их крепость и силу.

В XIII в. в Новгороде окончательно сложилась самобытная, свободная от копирования греческих или киевских образцов манера письма. В ней все более сказывается влияние русского народного искусства, привносящего в иконопись новые черты. Особенно заметно переплетение древних фольклорных образов с миром иконы в украшении богослужебных книг и летописей. В этих рукописях новгородские мастера любили сочетать теплый тон пергамента с декоративным плетением рисунков, точек, крестиков, завитков красного тона, что вызывает ассоциации с затейливыми вышивками северных мастериц, выводящих красной нитью узоры на холсте.

XIV в. стал подлинным «золотым веком» новгородской живописи. Иконописцы местной художественной школы научились уверенно сочетать высокие установки византийско-славянской культуры с собственным опытом и обогащенными временем представлениями о духовной красоте. У истоков этой школы стоял великий мастер родом из Константинополя — **Феофан Грек** (30-е гг. XIV в. — после 1405).

Феофан приехал на Русь уже сложившимся мастером. Что влекло художника

к далекой и холодной земле? По мнению искусствоведа Л.Д. Любимова, «переход Феофана на Русь имеет глубокое символическое значение. Это как бы эстафета искусства, передача светлого его факела из коснеющих старческих рук в руки молодые и крепкие». На Руси Феофан нашел вторую родину, где сумел полностью реализовать свой необыкновенный творческий дар, поражая современников глубиной духовных знаний и интеллектом (за что был прозван «философом»).

Знаменитый книжник того времени Епифаний Премудрый имел счастье не раз беседовать с художником и наблюдать за ходом его работы. Писателя поразила свобода, с которой творил Феофан Грек, не взирая на иконописные образцы и не прерывая беседы с окружавшими его любопытствующими. Если верить свидетельству Епифания, то к концу своей жизни мастер расписал свыше 40 храмов в различных городах Европы и Руси. И создал свой шедевр мирового значения именно в Новгороде. Речь идет о фресках церкви Спасо-Преображения на Ильине улице, выполненных по заказу боярина В.Д. Мошкова. Думается, что в эту работу «книги изограф нарочитый и живописец изящный во иконописцах» (Епифаний Премудрый) художник вложил весь свой талант, мастерство и душу.

Фрески Спасо-Преображения «звучат» великолепным мощным ансамблем, излучая духовную энергию. Персонажи Священного Писания, запечатленные уверенной рукой мастера, вовсе не похожи на застывшие спокойные образы киевских храмов. Многие святые находятся в состоянии непередаваемого словами душевного напряжения, борьбы с соблазнами плоти. Они показаны в тот момент, когда человек неистово стремится к победе над грехом, к освобождению от власти материального «мира сего». Перед нами мучительное противостояние тела и духа, говорящего, что победа над самим собой и торжество святости достается очень высокой ценой...

Столь же глубок и правдив был художник в воплощении эпизодов Евангелия. Например, такая деталь: в сцене «Рождество Христово» один из пастухов, пораженный вестью о рождении Спасителя, неожиданно откидывается назад, и от этого движения с его головы падает шапка. Другой пастух замер в напряженной работе мысли и полном недоумении от полученного известия. Его образ — воплощение немощи человеческого разума, неспособного до конца понять высокий смысл произошедших евангельских событий.



Чудо о Флоре и Лавре. Икона



Положение в гроб. Икона

Цветовая гамма фресок Феофана, некогда яркая, сегодня потускнела от времени. Но и сейчас в изображениях можно разглядеть резкие световые блики, которые ложатся на затененные участки тела, придавая святым еще большую экспрессию (например, образ Макария Египетского, Отца Церкви, или образ Спаса Вседержителя). Можно предположить: с помощью бликов художник запечатлел духовную светоносность, что является отблеском света Фаворского, некогда озарившего Иисуса Христа и отныне пребывающего на земле¹.

Экспрессивная мощь живописи Феофана Грека, конечно же, не могла оставить равнодушными его учеников и последователей. Ученые считают, что созданное им художественное направление сказалось в роспи-

¹ Божественный свет снизошел на Спасителя на горе Фавор в Галилее (Преображение Господне, или Богоявление). Сюжет Преображения изложен в Евангелиях от Матфея, Марка и Луки.

сях церкви Федора Стратилата на Ручью и в храме Успения Богородицы на Волотове (к сожалению, разрушен фашистами), где русские мастера, опираясь на опыт Феофана, создали необыкновенно яркие ансамбли фресок, отличающихся страстной взволнованностью.

В конце XIV – начале XV в. в зрелой новгородской живописи побеждает своеобразный религиозный «практицизм», в котором органично сошлись теплота и непосредственность выражения чувств с трезвым, чуть наивным отношением к евангельским сюжетам. В то время весьма модными становятся изображения «избранных святых» (во весь рост и по пояс). Среди них, как правило, преобладали те, кто «обеспечивал» жизненно важные потребности горожан (например, прекрасная икона «Чудо о Флоре и Лавре» – покровителях коневодов). Любимый образ новгородских иконописцев – святой Георгий-змееборец, в котором видели бесстрашного защитника Родины. В свете сказанного уже не удивительно появление живописи, повествующей не о героях Священной истории, а о реальных людях. Так, в 1467 г. неизвестный художник по заказу «раба Божия» Антипа Кузьмина сотворил двухярусную икону, получившую у искусствоведов название «Молящиеся новгородцы». На нижнем ярусе изображена боярская патриархальная семья, возглавляемая почтенными старцами; на верхнем – святые деисусного чина.

Самобытность художественного мышления новгородцев сказалась в *музыкальном искусстве*. Подобно другим русским землям, в Новгороде развивалось и народное музыкальное творчество, и храмовое пение. В фольклоре (особенно в былинах) новгородцы любили прославлять талантливость, смелость, удачливость. Самым ярким героем новгородского фольклора стал легендарный гуслир и купец Садко, побывавший на дне морском и пленивший своей игрой сердце Морской царевны. Богатые горожане не жалели денег и на развитие профессионального церковного пения. К XVI в. в новгородских храмах сложилась прекрасная школа распевщиков, многие из которых потом перебрались в Москву, где выпестовали новое поколение знатоков хорового искусства. Среди них братья Савва и Василий Роговы, замечательный мелодист Федор Христианин (Крестьянин), теоретик музыки Иван Шайдур.

Символом музыкального Новгорода на все времена стало звучание *колокола*. Древнейшие колокола звонили на северных землях уже в XI в. Позднее колокол-набат стал считаться неотъемлемым атрибутом новгородской вольницы. Неслучайно царь Иван III, покорив новгородское княжество, вывез вечевой колокол в Москву, где приказал его перелить.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Художники каких русских земель «переняли эстафету» культурного развития от Киевской Руси? Где и когда образовалось Новгородское княжество? В чем своеобразие художественной культуры Новгорода?
2. Какие человеческие качества ценили новгородцы? Можно ли считать былинного Садко олицетворением «настоящего новгородца»? Почему?
3. Расскажите о новгородской архитектуре.
4. Кто описал жизнь Феофана Грека? Почему Феофан Грек мог позволить себе творить, «не взирая на образцы»?
5. Расскажите о колокольных звонах Новгорода. Как сегодня звучат колокола России? Почему колокольные звоны стали одним из символов «русскости» в отечественной музыке? Знаете ли вы музыкальные сочинения, в которых присутствует колокольность?
6. Прочитайте старинный тропарь: «Рождество Твое, Христе Боже наш, возсия мирови свет разума, в нем бо звездам служащий звездою учахуся Тебе кланяться, Солнцу правды, и Тебе ведети с высоты Востока. Господи, слава Тебе». Рассмотрите новгородскую икону «Рождество Христово». Как икона рассказывает о великом событии?
7. Вспомните строки А.А. Ахматовой «Магдалина билась и рыдала...». Рассмотрите новгородскую икону «Положение во гроб». Сопоставте образы иконы со строками Евангелия от Матфея (27; 57–61). Расскажите, какими средствами воплощает художник евангельский сюжет.
8. Какие песнопения звучали в новгородских храмах? Кто из новгородских распевщиков был наиболее известен?

Тема 15

От раздробленных княжеств к Московской Руси: утверждение общерусского художественного стиля



Россия! в злые дни Батыя,
Кто, кто монгольскому потопу
Возвел плотину, как не ты?
Чья в напряженной воле выя,
За плату рабств, спасла Европу
От Чингисхановой пяты?

В.Я. Брюсов

Москва... Как много в этом звуке
Для сердца русского слилось!
Как много в нем отозвалось!

А.С. Пушкин

Русь пережила феодальную раздробленность как тяжелую, но все же детскую болезнь, которая проходит по мере взросления. Для истории искусства этот период крайне важен: ведь в каждом удельном княжестве развивался свой местный стиль, который со временем внес вклад в формирование общерусского художественного мышления. Не только в Киеве и Новгороде, но и в Пскове, Ярославле, Рязани, Ростове Великом, Вологде, Владимире жили и работали великолепные профессионалы: зодчие, музыканты, иконописцы, мастера по дереву, камню, шитью, искусные ювелиры. Их творчество, яркое и самобытное, составило многоликие страницы русской художественной культуры, собрать которые в единое целое суждено было Москве.

Территория, лежащая в междуречье Оки и Волги, называлась в летописях по-разному: то Залесской, то Ростово-Суздальской, то Владимиро-Суздальской землей. В середине XII в. во Владимиро-Суздальское княжество входили такие крупные города, как Владимир, Суздаль, Ростов, Ярославль, Дмитров, Юрьев-Польский.

История *Северо-Восточной Руси* начинается еще раньше, в X в., когда славяне, заселявшие эти необъятные просторы, постепенно ассимилировали местных старожилов – финноугорские племена мери, веси, муромов. К XI в. Залесская земля стала многолюдным краем с процветающей культурой. Сюда упорно продвигались великокняжеские дружины, увлекая за собой умелых киевских древоделов, зодчих, иконописцев, распевщиков. Поход князя Ярослава Мудрого положил начало Ярославлю; князь Владимир Мономах заложил в Суздале грандиозный шестистолпный Успенский собор и сам град Владимир с церковью Спаса, князь Юрий Долгорукий – Переславль с белокаменным Спасским собором. Храмы возводили в духе монументальных киевских традиций, не жалея денег на их украшение, прежде всего на мозаики.

Бурным расцветом искусства отмечено правление великого князя Андрея Боголюбского, того самого, что вывез из киевских пределов великую святыню – Владимирскую Богоматерь. В 1161 г. во Владимире был поставлен знаменитый Успенский собор, утверждавший своим величавым видом главенство северо-восточной резиденции над всеми прочими городами.

Златоверхий храм был вторым после суздальского Успенского собора большим каменным сооружением. В нем утверждалась идея преемственности православия от византийских и киевских к новым владимирским пределам. Как сказано в летописи, великий князь «верх бо златом устрои, и комары позолоти, и пояс златом устрои, камнем усвети и столп позлати». И хотя первоначальный облик Успенской святыни не сохранился, можно представить, сколь торжественно и величаво выглядел храм, каменные громады которого сияли золотом и великолепными резными украшениями, искусство которых расцвело на этих землях очень рано.

Бессмертную память о себе оставил князь Андрей и в другом памятнике храмового зодчества — церкви Покрова на Нерли (1165). Церковь сооружалась в память победоносного похода суздальских войск на Волжскую Булгарию, осуществленного, по свидетельству современников, при несомненном покровительстве Богородицы. Храм возводили и в честь нового богородичного праздника, установленного великим князем, — Покрова пресвятой Богородицы, который с этого времени стал одним из самых почитаемых в русском народе.

Каждого, кто видел шедевр Покрова на Нерли, поражает мягкость, пластичность, «женственность» его образа, словно сотканного из бесплотного легкого материала и устремленного ввысь. В нем соединилась строгая гармония формы и духовно-сердечная красота. Здание храма было возведено на искусственном холме, сделанном для предохранения от весеннего половодья и вымощенном белыми плитами. Стены его фасада с трех сторон венчают фигуры библейского царя-псалмопевца Давида, окруженного изображениями львов и грифонов. Композиция олицетворяет звучание хвалебных гимнов, прославляющих Творца и его творения. Особо праздничный вид белокаменному чуду придают резные украшения, опоясывающие здания. Здесь в причудливом хороводе переплелись лица людей, морды львов, драконы, птицы — символы искони присущих русскому человеку представлений о единстве всего сущего, о многообразии мира, находящегося под покровом Владычицы нашей Богородицы.

При Андрее Боголюбском Владимир становится хорошо укрепленным городом. От старых оборонительных стен сегодня сохранились знаменитые Золотые ворота (1164), представляющие собой мощную арку, на которой расположена церковь Ризположения. То, что было начато великим князем Андреем, приумножалось умелыми деяниями Всеволода Юрьевича Большое Гнездо. В последнюю четверть XII — на

чале XIII в. во Владимире торжествует стиль, который многие искусствоведы называют «княжеским», поскольку тогда возводились сооружения с ярко выраженной практической целью — возвеличить княжеское могущество, утвердить приоритет северо-восточной земли как центра русской государственности. Это направление зримо представлено в прекрасном памятнике архитектуры — церкви Дмитрия Солунского, строительство которой завершилось в 1197 г. Дмитрий Солунский — святой воин, погибший мученической смертью, защищая русских князей, святых Бориса и Глеба. Князь Всеволод считал его своим покровителем. Традиционному для конца XII в. трехнефному четырехстолпному храму владимирские зодчие придали строгий, торжественный вид. Скульптурные дополнения, покрывающие стены Дмитриевского храма обильной белокаменной резьбой, сообщают ему красочную праздничность. Рельефы начинаются с образа царя Давида, помещенного над центральным окном каждого фасада. Его фигура как бы венчает символическое изображение многогранного мироздания: здесь и святые, и звери, и птицы, и растения, и... портрет самого князя Всеволода с сыновьями.

Самобытным путем развивалась и *владими́ро-сузда́льская живопись*. О ее началах говорят сохранившиеся фрагменты фресок Дмитриевского храма и немногочисленные дошедшие до нас иконы. Переработав наследие киевских учителей, владими́ро-сузда́льские мастера создали собственный художественный язык, в котором изящество формы сочеталось с красочной нарядностью. Такой «украшенной» иконой является образ Дмитрия Солунского из Дмитрова. Новые мотивы родились и в воплощении Богоматери Оранты — Великой Панатгии, где, как считают ученые, намечилось изображение, позднее получившее название «Покров» (Богородица-заступница простирает руки над русской землей, беря ее под свое покровительство).

Важным центром развития русских национальных художественных традиций была многострадальная земля *Пско́ва*. Почти до XIV в. в псковском зодчестве господствовал стиль, характерный для Новгорода. Расцвет самостоятельной школы начинается в XIV—XV вв., когда псковичи вынуждены были возводить многочисленные оборонительные сооружения, укрепляя свои рубежи. В числе крепостей выделяется мощный Изборск — суровое строение с толстыми стенами, грозно возвышающееся над большой территорией (общая протяженность стен около 9 км).

Псковская живопись отличается не меньшей оригинальностью и почвенностью, нежели творения новгородских или владими́ро-суз-



Успенский собор во Владимире



Дмитровский собор во Владимире

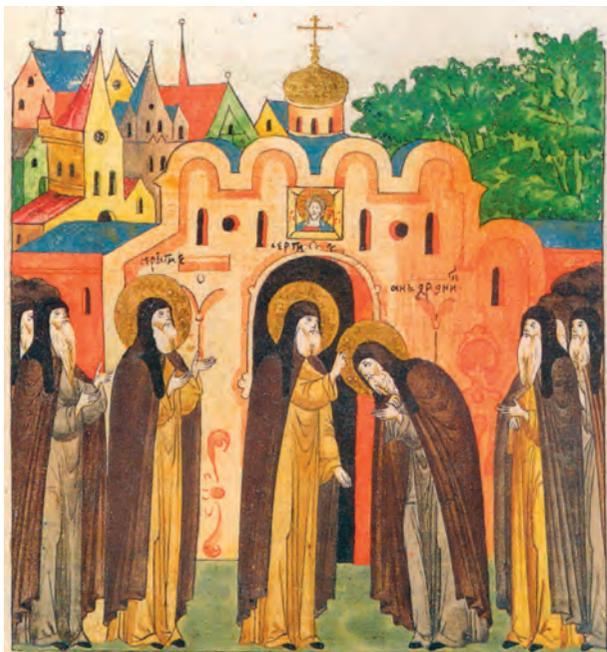
дальских мастеров. Так, во фресках собора Рождества Богородицы Светогорского монастыря сплелись, казалось бы, противоречащие друг другу тенденции – арахичность языка и грубоватая экспрессия, говорящая о влиянии народного искусства. Фигуры фресок тяжеловесны, условны, традиционно схематичны. Но сюжеты евангельских сцен вопреки иконописной «классике» разбросаны по стенам и сводам храма слишком свободно, без видимой содержательной связи. В них много апокрифических мотивов и «самости» в истолковании библейских образов, а динамичные блики, напоминающие о феофановых росписях, сообщают героям изображений первозданную духовную мощь.

Драматизм и повышенная эмоциональность станут одной из важнейших примет псковской иконописи и в последующие времена. Такова икона «Собор Богоматери», где в сравнительно новом для русской живописи сюжете художник сумел передать его сложную символику. Драматическим накалом и контрастностью резких цветовых пятен за-

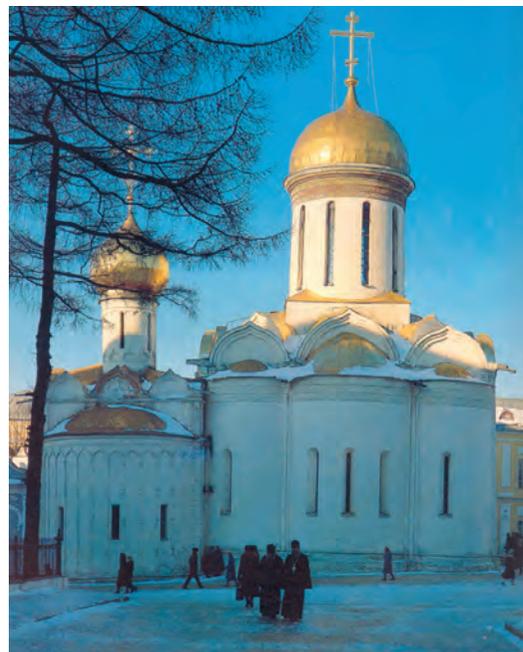
поминается великолепная икона «Сошествие во ад» (конец XIV в.), необычная композиция которой вновь свидетельствует о стремлении псковичей к собственному стилю. (В верхней части иконы деисусная сцена целиком подчинена основному сюжету. Персонажи деисуса — Богородица и архангелы — обращены не к Христу, а к Николе и внимательно наблюдают за событиями, происходящими «внизу»).

В то время когда все русские княжества страдали от внешних врагов, в маленький срединный город русской земли Москву потянулись бояре и простые люди. Вступлением на престол Ивана Калиты (?—1340) летописцы обычно датируют начало «великой тишины» в подвластных Москве территориях — результат умной и дальновидной политики великого князя. Он без оглядки применял всевозможные средства для укрепления за Москвой статуса нового центра русской государственности. При нем русский митрополит, живший ранее во Владимире, переехал в Москву, придав городу значение духовной столицы. И как только это произошло, все почувствовали, что «безбожная» ордынская власть постепенно уходит в прошлое. Во время «великой тишины» в народе выросло чувство собственного достоинства, постепенно исчез мистический страх перед «татаринном».

Духовной опорой в деле созидания *Московской Руси* была подвижническая работа русских святых — митрополита **Алексия**, святителя Пермской земли **Стефана** и основателя Троице-Сергиевого монастыря **Сергия Радонежского**. Это были образованнейшие люди своего времени, содействующие московским правителям в деле собирания разрозненных русских земель. Их трудами укреплялись нравственные силы русского народа, принижены многовековым рабством, пробуждалось стремление освободиться от ненавистного ордынского ига. Вот свидетельство писателя Епифания Премудрого: «Известно стало, что Божиим поущением за грехи наши ордынский князь Мамай собрал силу великую, всю орду безбожных татар, и идет на Русскую землю; и были все люди страхом великим охвачены. Князем же великим, скипетр Русской земли державшим, был тогда прославленный и непобедимый великий Дмитрий. Он пришел к святому Сергию, потому что великую веру имел в старца, и спросил его, прикажет ли святой ему против безбожных выступать: ведь он знал, что Сергей — муж добродетельный и даром пророческим обладает. Святой же, когда услышал об этом от великого князя, благословил его, молитвой вооружил и сказал: “Следует тебе, господин, заботиться о порученном тебе Богом славном христианском стаде. Иди



*«Пресвятой Сергий благословляет...»
Миниатора жития*



*Троице-Сергиева лавра.
Троицкий собор*

против безбожных, и если Бог поможет тебе, ты победишь и невредимым в свое Отечество с великой честью вернешься“».

Предсказание Сергия Радонежского сбылось. После победы на Куликовом поле начинается новый период в развитии русской художественной культуры, принадлежащий эпохе становления и развития мощного централизованного Московского царства. В истории искусства XV–XVI вв. многие ученые выделяют два важнейших этапа. Для обозначения первого, длившегося в течение XV в., часто используется понятие *«Предвозрождение»*, поскольку в это время русские средневековые мастера впервые приоткрывают дверь в глубины внутреннего мира человека, начинают говорить о его индивидуальности. Второй этап, наступивший в XVI в., связывают с *«модификацией Предвозрождения»*, когда под влиянием идеи «Москва — Третий Рим» рождаются художественные произведения, отразившие не

только духовные, но и светские идеи общественного звучания. Начнем с Предвозрождения.

Одним из самых прекрасных памятников *словесности* эпохи русского Предвозрождения является уже цитировавшееся «Житие Сергия Радонежского», написанное монахом Епифанием Премудрым. Предваряя свой труд, писатель сказал: «Но не будем слишком многоречивы. Ибо кто может по достоинству святого прославить?». Многоречивым он действительно не был, создав в своих житийных сказаниях особый стиль, названный «плетением словес» — литературную похвалу и «украшение» святому. Избирая слова и выражения, в которых подчеркивается все величие духовного подвига, Епифаний Премудрый плетет свою повествовательную вязь длинными предложениями; усложненная ритмика и обильные метафоры придают тексту торжественную поэтичность. Святой Сергей Радонежский, несмотря на условность жанра, предстает в житии как достоверная и неповторимая личность, указавшая многим путь духовного спасения силой примера своей жизни.

XV в. — время расцвета русской *иконописи*, вершинные творения которой связаны с именами Андрея Рублева, Даниила Черного, Дионисия и других менее известных или даже безвестных выдающихся художников.

Биография гения нашей иконописи **Андрея Рублева** собрана буквально по крупицам. Искусствоведы предполагают, что родился мастер около 1360 г. Значит, он принадлежал к поколению живописцев, зрелое творчество которых развернулось уже после великой победы на Куликовом поле. Его учителем, если верить летописи, был великолепный художник Даниил Черный. Какое-то время мастер Андрей работал под его руководством, а позднее сдружившиеся иконописцы осуществили многие совместные работы и умерли во время страшного мора 1427 г., который застиг их в Троице-Сергиевой обители в процессе росписи Троицкого собора.

Формирование Андрея Рублева проходило в благотворном окружении многих выдающихся деятелей русской культуры, прежде всего в общении с Сергием Радонежским, в память о котором художник создал свою бессмертную «Троицу». Сергей Радонежский, почитавшийся еще при жизни как «ангел среди людей», умер осенью 1392 г. После канонизации святого по всей Руси стали обращаться к его заветам, призывающим к кротости, смирению, любви к Богу и ближним. Эти настроения были близки Андрею Рублеву, для которого христианские идеалы ассо-



Андрей Рублев. Троица



Андрей Рублев. Апостол Павел

цировались с образом святой Троицы (по словам Сергия Радонежского, ею побеждалась «ненавистная рознь мира сего»).

«Троица» была написана для иконостаса Троицкого собора Троице-Сергиевого монастыря (ныне лавры). Она изображает трех ангелов, составляющих новозаветную Троицу: Бога Отца, Бога Сына и Бога Духа Святого. Сюжетом иконы является библейский рассказ о приеме и угощении старцем Авраамом и его женой Саррой под дубом мамврийским трех путников, в облике которых предстала пред людьми триединная сущность Бога-Творца¹. В благодарность за хлебосольство странни-

¹ «И явился ему Господь у дубравы Мамре, когда он сидел при входе в шатер, во время зноя дневного. Он возвел очи свои и взглянул, и вот, три мужа стоят против него. Увидев, он побежал навстречу им от входа в шатер и поклонился до земли. И сказал: Владыка! если я обрел благоволение пред очами Твоими, не пройди мимо раба Твоего; И принесут немного воды, и омоют ноги ваши; и отдохните под сим деревом, А я принесу хлеба, и вы подкрепите сердца ваши; потом пойдете в путь свой; так как вы идете мимо раба вашего. Они сказали: сделай так, как говоришь» (Быт. 17; 18, 1-5).

ки предсказали Аврааму рождение долгожданного ребенка — сына Исаака. Иллюстрируя этот текст, многие мастера обращали внимание на его подробную интерпретацию; нередко на иконе изображены Авраам, Сарра, даже слуга, закалывающий тельца, предназначенного для угощения таинственных путников. Андрей Рублев переосмыслил ветхозаветное предание с позиций Нового Завета и подверг иконографический тип «Троицы» радикальному изменению. Икона полностью освобождена от бытовых подробностей. Все действие сосредоточено на трех ангелах, расположившихся полукругом перед чашей с головой тельца — символа жертвы Иисуса Христа. Странники ведут неслышимую беседу о неизбежной смерти на кресте Сына, посланного Отцом искупить грехи человеческие. Левый и центральный ангелы благословляют эту жертву, показывая двумя перстами на евхаристическую чашу¹, склоняя головы перед страданиями, предваряющими торжество любви. Мастеру удалось почти невозможное — воплотить в художественной форме образ Троицы как единого целого, явленной людям для обретения вечной жизни, «во имя Отца, и Сына, и Святаго Духа».

О достоинствах рублевского шедевра написано много. Вот как характеризует «Троицу» В.Н. Лазарев: «Когда начинаешь всматриваться в рублевскую икону, то в ней прежде всего поражает одухотворенность ангелов. В них есть такая нежность и трепетность, что невозможно не поддаться их очарованию. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Тела ангелов стройные, легкие, как бы невесомые. На ангелах простые греческие хитоны, поверх которых наброшены ниспадающие свободными складками гиматии (плащ из прямоугольного куска ткани). Эти одеяния, при всей своей линейной стилизации, все же дают почувствовать зрителю красоту скрывающегося за ними молодого, гибкого тела. Фигуры ангелов несколько расширяются в середине, иначе говоря, строятся по столь излюбленному Рублевым ромбоидальному принципу: сужаются кверху и книзу. Тем самым они приобретают изумительную легкость. В их позах, жестах, в их манере сидеть не чувствуется никакой тяжеловесности. Благодаря преувеличенной пышности причесок лица кажутся особенно хрупкими. Каждый из ангелов безмолвно погружен в себя. Они не связаны взглядами ни друг с другом, ни со зрителем. Легкая грация их поз так сдержанна, как будто малейшее колебание

¹ *Евхаристия — благодарение, причащение. Одно из семи христианских таинств, совершаемое во время литургии, когда верующие вкушают из евхаристической чаши хлеб и вино, являющиеся символами тела и крови Христовой.*

может расплескать ту внутреннюю драгоценную настроенность, счастливыми обладателями которой они являются. Среди всех созданий древнерусских художников рублевские ангелы представляются самыми бесплотными. Но в них нет и тени сурового аскетизма. Телесное начало не приносится в жертву духовному, а целиком с ним сливается».

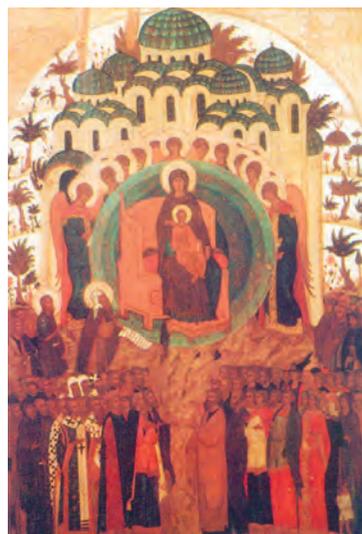
Запомним мысль о слиянии телесного и духовного, явленного в образах «Троицы». Позднее над проблемой их соотносительности будут размышлять новые поколения русских художников, музыкантов, писателей. Но превзойти иконописное творение Рублева не удалось никому!

В 1408 г. Андрей Рублев вместе с Даниилом Черным расписал самый почитаемый в то время храм – Успенский собор во Владимире, в стенах которого происходило возведение на великокняжеский престол властителей Руси рода Калиты (династия Рюриковичей). Из дошедших до нас фресок лучше всего сохранилось изображение «Страшный суд». Перед художниками стояла очень сложная задача – воплотить многообразный сюжет не на ровной поверхности, а на сводах, арках и столбах, составляющих три нефа западной части пространства собора. Они блестяще справились с этой задачей, создав удивительно цельную композицию, в центре которой – Иисус Христос в медальоне. Самое же примечательное, что мастера изобразили не картину возмездия и гнева, а конечное торжество справедливости и добра как закономерный итог земного бытия, выстраданного человечеством.

Из сохранившихся икон владимирского Успенского храма самой совершенной представляется «Апостол Павел». Лик евангели-



*Андрей Рублев.
Христос во славе. Фреска
Успенского собора
Владимира*



*Дионисий.
О тебе радуется. Фрагмент
фрески храма Рождества
Богородицы Ферантонова
монастыря*

ста выражает глубокое раздумье, и характер энергичного проповедника христианства выдает лишь легкое, чуть уловимое движение фигуры, закутанной в зеленый гиматий.

Как известно, собирание и научное изучение древнерусской живописи началось сравнительно недавно, в начале XX в. Именно тогда, в 1918 г. на дровяном складе подмосковного Звенигорода близ Успенского собора были обнаружены три большие почерневшие от времени доски, которые оказались иконами Рублева — «Спас», «Апостол Павел» и «Архангел Михаил», написанными для деисусного чина иконостаса. Образ звенигородского Спаса по праву считается одним из высших взлетов гения Рублева. Лик Христа, изображенного по пояс, развернут к людям. У него мягкие славянские черты, внимательный, чуть грустный взгляд. Икона сохранилась лишь частично, но и по фрагментам можно судить о нравственных идеалах того времени, близких художнику: доброте, человечности, любви к ближним.

Достойным последователем Рублева считается художник **Дионисий** (40-е гг. XV в. — после 1502 г.). Мир его живописи исполнен изящества, света, ликования. Чистота линий в работах Дионисия действительно позволяет вспомнить рублевские творения, а мерность ритма, наполняющая его иконы, — говорить об удивительной «музыкальности» его стиля.

Самым знаменитым произведением Дионисия являются росписи храма Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря, над которыми Дионисий с сыновьями работал, вероятно, в конце XV в.¹ Уникальность судьбы этого творения заключается в том, что фрески дошли до нас почти в первозданном виде и никогда не записывались. Они представляют собой ансамбль удивительной красоты, играющий красками прозрачными и нежными. В центре композиции «Акафист» — зрительное воплощение песнопения в честь Богородицы.

Образный строй росписей дышит гармонией и покоем. Кажется, что под сводами храма звучит не только церковный хор, но и ангельское пение, неслышимые звуки которого повторяют краски и линии фресок. Можно бесконечно любоваться одной из таких «музыкальных» композиций, интерпретирующих содержание известного гимна, созданного Иоанном Дамаскиным:

¹ Дионисий был мирянином, причем, по всей видимости, знатного происхождения. Иконописание было его наследственной профессией. Ему помогли сыновья Владимир и Феодосий.



Успенский собор Московского Кремля



Благовещенский собор Московского Кремля

О тебе радуется, Благодатная, всякая тварь,
Ангельский собор и человеческий род,
Освещенный храме и раю словесный.
Девственная похвало,
Из нея же Бог воплотится и младенец бысть...

Духовные ценности эпохи Предвозрождения воплощала не только иконопись. Наиболее зримо идеалы новой русской государственности запечатлело *зодчество*.

В конце XIII в. под влиянием усилившейся воли Москвы на просторах Руси начинает складываться единый архитектурный стиль, который принято считать общерусским. В нем слились многие традиции, воспринятые от мастеров ростовской, владими́ро-суздальской, псковской, тверской земель. Они были переосмыслены в соответствии с веянием времени — утвердить за Москвой незыблемое право первого стольного града русского царства. В связи с этим в период правления Ивана III решено было перестроить Московский Кремль.

Первоначально переделку обветшавших построек поручили псковским зодчим. Но то ли из-за вечного соперничества псковичей с московскими мастерами, то ли из-за того, что за годы ордынского ига были утрачены навыки по возведению крупных сооружений, почти готовое здание Успенского собора неожиданно рухнуло. И тогда было решено пригласить на работу в Москву крупнейшего итальянского зодчего **Аристотеля Фиораванти**. Этот мастер имел за плечами немалый опыт и, судя по результатам, увлекся идеей сооружения огромного православного храма в духе древнерусских традиций. Внешне Успенский собор (1475–1479) закреплял старинную форму пятиглавой церкви (по типу Успенского храма Владимира). Но внутренние покои были совсем иными – светлыми, просторными, вполне в духе итальянских ренессансных зданий. Образ Успенской святыни стал образцом для храмового строительства на многие десятилетия. Как писал летописец, «бысть же та церковь чюдна велми величеством и высотой, и светлостью, и звонкостью, и пространством...».

То, что Русь впервые так широко раскрыла двери для западноевропейского зодчего, – знаменательное событие нашей культурной истории. Это было актом признания достижений европейских мастеров и одновременно признанием возросшего собственного достоинства, позволявшего не бояться общения с иноверцами, получать от них необходимые знания.

По стопам Фиораванти пошли и другие иностранные архитекторы. Среди них Алевиз Новый, перестроивший кремлевский Архангельский собор (1505–1508), создав крупное шестистолпное здание, по-итальянски изящное и нарядное. Зодчий не считал нужным скрывать свой ренессансный стиль: фасад русского храма он украсил пышным декором, использовав мотивы ордерной архитектуры, характерные для венецианского палаццо.

Между Успенским и Архангельским соборами в 1505–1508 гг. высоко в небо вознесся храм-колокольня, прозванный «Иван Великий» (создан Боном Фрязиным). Сначала столп был ниже ныне существующего – верх был надстроен лишь в 1600 г. В основу его композиции положена идея постепенного нарастания суживающихся восьмериков с пролетами для колоколов. «Свеча Ивана Великого» долгое время была самой высокой точкой Москвы, подчеркивая духовную значимость Кремлевской соборной площади и ее храмов.

Несколько ранее, в 1484 г., началось строительство собора Благовещения и церкви Ризположения. Церковь возвели быстро, а вот собор достраивали гораздо дольше. В 1489 г. он был открыт и стал частью великокняжеского дворцового комплекса. Кстати, был Благовещенский храм вначале трехглавым, две другие главы пристроили уже в XVI в. В великокняжеский комплекс вошла и так называемая «Большая палата» (автор проекта — итальянец Марко Фрязин). Украшал палату Пьетро Антонио Солари, который придумал покрыть снаружи стены специально оgranенным белым камнем. Отсюда и прочно утвердившееся ее название «Грановитая».

Одновременно со строительством кремлевских соборов шло возведение новых крепостных стен. Руководили работами искусные итальянские зодчие. Ученые полагают, что автором первоначального проекта был Аристотель Фиораванти. Этот ценитель русской старины повторил в общем плане облик деревянных укреплений времен Дмитрия Донского. Правда, башни были уже иными, соответствующими новым задачам оборонительного характера.

Успехи московского строительства стали примером для многих городов. На рубеже XIV—XV вв. и позднее были обновлены или заново отстроены монастыри и крепости не только вблизи столицы, но и в других русских землях (Новгород, Нижний Новгород, Псков, Тула, Коломна и др.).

XVI столетие первоначально сохраняло достижения эпохи Предвозрождения, но постепенно облик художественной культуры стал меняться. Огромное влияние на ее развитие оказала идея «Москва — третий Рим», ставшая мощной идеологической опорой Московского царства. Эта идея, выдвинутая в 1524 г. старцем Псковско-Печерского монастыря Филофеем, как нельзя более соответствовала горделивым дерзаниям правителей молодого государства. В «Послании на звездочетцев» Филофей утверждал, что «Первый Рим» и «Второй Рим» (столица Византии Константинополь) пали жертвой ересей. Им на смену пришла Москва — «Третий Рим», православный центр мира: «Два убо Рима падоши, а третий стоит, а четвертому не быти». В конце XIX в. поэт В.С. Соловьев, предрекая гибель российской самодержавной империи, писал:

Судьбою павшей Византии
Мы научиться не хотим,
И все твердят льстецы России:
Ты — третий Рим, ты — третий Рим...

Однако в XVI в. теория, провозгласившая Москву столицей всего православного мира, казалась очень привлекательной для мыслящих людей Руси. Она возвышала наш исторический путь, придавая ему оттенок мессианской предначертанности. Впрочем, это не спасло Московское царство от многочисленных войн и потрясений.

Главное, на что стоит обратить внимание при взгляде на памятники художественной культуры той эпохи — тенденция постепенного подчинения искусства задачам государственного строительства. Так, состоявшийся в Москве в 1551 г. церковный собор, вошедший в историю под названием «Стоглавый» (его решения были зафиксированы в книге, имеющей сто глав), был посвящен ответам иерархов Русской православной церкви царю Ивану IV (Грозному). Царь эмоционально взывал к духовным пастырям Руси защитить христианскую веру от «богомерзких книг», от «арганников и гусельников» (т. е. от влияния искусства католических храмов и от скоморохов), а также от «иконников», которые пишут иконы не по древней традиции, а «самосмышлением». Собор откликнулся на эти призывы и зафиксировал в своих решениях требования, направленные на сохранение древнерусских форм культурной практики. Поручкой «охранительному» движению стало развитие *литературы*, целенаправленно формирующей православную нравственность у подданных «Третьего Рима».

«Великие Минеи Чети и» и «Домострой», памятники времен правления Ивана Грозного, ярче всего говорят о господствующих общественных идеях. Первая книга была составлена под руководством новгородского архиепископа Макария (позднее стал митрополитом). В нее включены жития святых, чтение которых распределено в строгой последовательности по месяцам (минеем). Книга-свод состоит из 12 томов, в каждом из которых не менее тысячи страниц текста. Так что читающей Руси было над чем поразмышлять, имея ориентиры вечных духовных ценностей.

С религиозной жизнью простого человека связано содержание и второй книги. Рассказывая о доме и семье, «Домострой» давал полезные советы о том, «как жить с чистой совестью», преодолевая мирские соблазны и заботясь о близких людях.

Высоконравственные воспитательные идеи приходят в явное противоречие с теми порядками, что завел при своем дворе царь Иван Грозный. Да и сам великий деспот был раздираем противоречиями между страстными проповедями Евангелия и вседозволенностью в отно-



Церковь Вознесения в Коломенском



Собор Василия Блаженного в Москве

шения с ближними. Парадоксы личности Грозного ярко представлены в его публицистических сочинениях, прежде всего — в посланиях к Андрею Курбскому, князю-отступнику. В этих текстах сплелись необузданная страстность, гордое высокомерие и даже сквернословие с проблесками истинной тревоги за судьбу Руси и православной веры.

Личностное начало в русском искусстве в период становления Московской Руси не исчезло под крепким прессом государственных установок, как не исчезло и «самосмышление» — способность мастеров в русле канонических правил проявлять творческую свободу. Об этом говорит рождение *шатрового зодчества* — самобытной архитектурной идеи, не имеющей аналогов в европейском строительстве.

Шатры были издавна известны народным древоделам, но никогда ранее не возводились из камня. Величайшим памятником этого направления стала церковь Вознесения в Коломенском под Москвой (1530–1532). Храм, возведенный, по преданию, в честь рождения

Ивана Грозного его отцом, Василием III, стоит и сегодня. Церковь имеет форму гигантского столпа, внутри которого нет ни колонн, ни столбов. Вся тяжесть здания приняли стены, диаметр которых колеблется от 2,5 до 3 м. В толще стен проложена лестница, выводящая наружу у основания шатра. Высота здания достигает 62 м. До постройки третьего яруса колокольни Ивана Великого этот храм был самым высоким в Московии.

Храм Василия Блаженного — под таким именем вошел в историю мировой культуры собор Покрова Богородицы на Рву, отстроенный в Москве на Красной площади в 1560 г. в честь победы Ивана Грозного над Казанским ханством¹. Возводили Богородичный храм, вероятно, два архитектора — **Барма** и **Постник**, хотя некоторые источники соединили эти имена в одно (Барма Постник). Строили по плану, утвержденному Иваном Грозным, но с некоторыми изменениями. Вот свидетельство летописца: «Божиим промыслом основали девять престолов не по повелению царскому, но по разуму, дарованному им в размерении основания». Это означает, что в первоначальном виде храм должен был иметь восемь глав (в плане — круг, в который вписаны два квадрата, иначе — восьмерик), что противоречило всем церковным традициям и символике чисел. Как видим, зодчие (или зодчий) не послушались царского указания, не утрастились монаршего гнева и возвели девять столпообразных церквей, составивших живописную, полную внутренней подвижности композицию. Кажется, что их сочетание не подчинено никаким правилам, подобно музыкальной импровизации, рожденной сиюминутно, в творческом вдохновении. Но это не так! Создатели собора сумели найти верный декоративный «мотив», объединяющий затейливые архитектурные формы, подчиняющий их единому ритму: «стрелы», круглые окна, кокошники...

Современники воспринимали символику храма Василия Блаженного как образ небесного града Иерусалима, торжествующего, по Евангелию, в конечной истории человечества. Его центральный придел был освящен в честь праздника «Вход Господень в Иерусалим». Именно сюда накануне Страстной недели двигалась процессия — «шествие на осляти», напоминая о последнем въезде Иисуса Христа в сто-

¹ Храм Покрова был «переименован» простым народом, приходившим на богомолье к одному из его приделов, где похоронен почитаемый «божий человек», юродивый Василий Блаженный.

лицу Иудеи. Так что собор служил не только местом моления москвичей, но и символом русской столицы — «Третьего Рима».

В *иконописи* того времени успешно развивался символично-аллегорический жанр, который должен был воспитывать прихожан на конкретных образах, словно позаимствованных из самой жизни. Таковы иконы «Премудрость созда себе дом», «Благословенно воинство Небесного царя» («Церковь воинствующая») и др.

В XVI в. начинается новый расцвет певческой храмовой культуры, подкрепленный государственной опекой о музыкальном образовании. При Иване Грозном были созданы первые профессиональные хоровые коллективы — сначала хор Государевых певчих дьяков, затем хор Патриарших дьяков (дьяк в данном случае — церковный певец, псаломщик).

Музыкальное наследие XVI в. поражает своим многообразием и творческим вдохновением. Знаменные мелодии обретают кантиленность — широкую выразительную распевность, которая с тех времен стала «знаковой» для русской музыки. Неслучайно этот вид храмового пения назвали «большой распев»; его рождение ученые связывают с именем священника Федора Христианина, творца бесконечно длящихся мелодий, исполненных глубокого смысла и искреннего лирического чувства.

Совершенно новым явлением храмовой музыки стало так называемое «троестроичное пение». Его создатели — новгородцы братья Савва и Василий Роговы — видели в числе «три» отражение троичной сущности Бога, подкрепленное учением Сергия Радонежского и иконой Андрея Рублева. Троестроичные распевы мыслились как звуковой образ Святой Троицы. Поэтому в композициях голоса текут то параллельно друг другу, то слитно, то вливаясь один в другой, то расходясь. Идея этого пения, в сущности та же, что вдохновляла русских зодчих при возведении храмов, когда многообразие форм или декора сливалось в целостный образ.

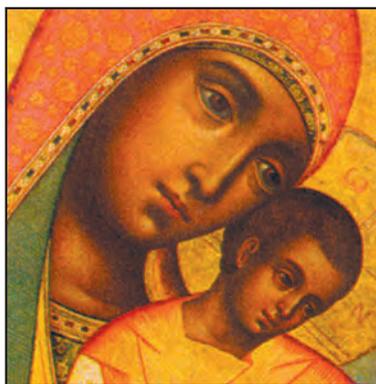
Итак, в течение XV и XVI вв. художественная культура Московского царства обрела черты зрелой самобытности, развиваясь в русле единого стиля. В ней было много нового, однако незыблемыми остались и традиционные устои «мистического реализма», храмовый канон с его строгими предписаниями. Искусство этих столетий стало заключительным этапом в сооружении мощного средневекового здания древнерусской культуры, что созидалась многими поколениями зодчих, распевщиков, иконописцев, писателей. Впереди уже брезжил XVII в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Охарактеризуйте художественную культуру Владимиро-Суздальского княжества.
2. Составте рассказ о жизни преподобного Сергия Радонежского в соответствии с его «Житием», написанным Епифанием Премудрым. Какое влияние оказал Сергей Радонежский на развитие представлений о Святой Троице? Можно ли считать Андрея Рублева его учеником?
3. Какие шедевры русского зодчества и иконописи XV—XVI вв. сохранились до наших дней.
4. Прочитайте слова искусствоведа Н.М. Щекотова: «На обновляющий... и освобождающий гимн любви искусство отозвалось в лице Дуччо, Джотто и Рублева. Все они творили по-разному, шли разными путями, но были одушевлены одним началом». О каком «начале» говорит автор этих строк? Какие сюжеты претворил Рублев в своем творчестве?
5. Расскажите о творчестве Дионисия. Прочитайте тексты песнопений, посвященных Богородице. Сумел ли художник превратить эти строки в «звучание» иконописи?
6. Почему «Москва не сразу строилась»? Вспомните многовековую историю строительства нашей столицы. Расскажите о храмах Кремля. Какие русские и итальянские традиции здесь воплотились?
7. Что вы знаете о шатровом зодчестве, о храме Василия Блаженного? Как претворилась в облике храма идея «Москва — Третий Рим»?
8. Расскажите о певческой культуре Кремлевских соборов. Какие песнопения создал Федор Христианин?

Тема 16

Художественная культура XVII в.: смена духовных ориентиров



Не токмо за изменение святых книг,
но и за мирскую правду...
подобает душа своя положить.

Протопоп Аввакум

Мир сей приукрашенный — книга есть
велика, еже словом написа всяческих
владыка.

Симеон Полоцкий

Современники нарекли XVII в. «бунташным временем». И это не случайно: сложный, противоречивый период истории отмечен многочисленными большими и малыми бунтами, дворцовыми переворотами, лихими годами Смуты, сменой правящей царской династии, борьбой с внешними врагами, и, наконец, церковным расколом, который один из ученых назвал «первой русской гражданской войной». Искусство, конечно, не могло остаться в стороне от общественных борений и отразило всю разногласицу российской жизни. Но все же не в этом заключается главная суть тех перемен, что явственно сказались во всех видах художественного творчества. Прежде всего произошла смена духовных ориентиров общества, что ярко запечатлели литература, живопись, архитектура, музыка. Приоритеты и ценности старого, средневекового храмового искусства постепенно оттеснялись новыми светскими идеалами. И в этом процессе были свои борения, не менее страстные, нежели в политике. Результат известен: XVII в. стал завершающим этапом в развитии древнерусской художественной культуры.

В искусстве XVII в. сплелись разные, порой взаимоисключающие тенденции. «Старина и новизна перемешались», — так говорили люди, характеризуя культурную ситуацию своей эпохи, когда средневековый художественный канон еще был достаточно устойчив, но новое светское уже вторглось в творчество иконописцев, распевщиков, писателей и зодчих. А еще следует подчеркнуть: именно в XVII в. начинается процесс сближения русской и европейской культур, что в итоге привело к коренным преобразованиям «Святой Руси», осуществленным позднее Петром Великим. Но первые результаты зарождающегося диалога «русского» и «европейского» уже хорошо видны в произведениях искусства «бунташного времени».

Бурные политические события и противостояние общественных сил в эпоху Смуты ярче всего отразила *словесность*. Уже после избрания на престол основателя новой царской династии Михаила Романова многие писатели, среди которых были и духовные лица, и миряне, пытались дать историческое обоснование и толкование Смутного пе-

риода нашей истории. Автором одного из самых популярных сочинений XVII в. был Авраамий Палицын — келарь (инок, отвечающий за хозяйственные дела) Троице-Сергиева монастыря. В своем «Сказании» он, непосредственный участник событий Смуты, сумел запечатлеть поистине страшные картины народных страданий: «Но ни ночь, ни день бегающим не бе покоя и места ко скрытию и к покою, и вместо темных луны многия пожары поля и леса освещеваху ночь, и никому же не мощно бяше двинутися от места своего: человецы, аки зверей, от лес исходящих ожидаху».

Другой известный сочинитель тех лет — князь И.А. Хворостинин, родом из ярославских удельных князей. В молодости он поддерживал Лжедмитрия I, за что пользовался его милостями. Позднее же князь раскаялся в своих заблуждениях и решился объяснить потомкам свою прежнюю позицию. Результатом своеобразного исторического «оправдания» стало произведение под названием «Словеса дней и царей и святителей московских», где Хворостинин пытается оценить события прошедших лет и снять позор со своего имени. Впрочем, далеко не один князь-писатель был замешан в интригах кремлевских правителей, приведших к разорительным братоубийственным столкновениям и польской интервенции. Почти все русские сословия были увлечены «игрой в царя», и лишь вмешательство Русской православной церкви и всеобщее покаяние остановили разгул вседозволенности на Руси.

Обратим внимание: создатели литературы о событиях Смутного времени были прекрасно образованными людьми. У них есть и личная авторская позиция, и творческая свобода, причем гораздо большая, нежели та, что чувствуется в сочинениях эпохи Предвозрождения. По мнению Д.С. Лихачева, русские писатели XVII в., постепенно освобождаясь от «абстрактного психологизма» в воплощении внутреннего мира своих героев, стремятся к достоверности и жизненной правдивости, уходя от привычных средневековых схем и штампов. Постепенно ко второй половине века литература все более утрачивает свою монолитность. Одни из писателей, встав на защиту «древних» правил и обычаев, принимают сторону ревнителей старообрядчества, другие воодушевляются идеями преобразований церковной и общественной жизни и поисками новых средств выразительности.

Вспомним некоторые факты истории. Когда Никон, друг и соратник молодого царя Алексея Михайловича (отца Петра Великого) был возведен на патриарший престол, он не попытался оградить Русь от

чужестранных влияний, усилившихся с периода Смуты и грозящих, по мнению противников реформ, чистоте православной веры. Никон выступил ярким врагом всякого изоляционизма и мечтал о том, чтобы Москва стала центром вселенского православного христианства. Он поддерживал воссоединение Украины с Россией, думал об освобождении сербов и грезил дойти до «Второго Рима» — Константинополя. Все это и вызвало церковную реформу, цель которой — устранить различия между русским и греческим церковными обрядами. Среди многих нововведений, предписанных патриархом, «знаковым» стало новое трехперстное сложение при совершении крестного знамения.

В реформе Никона некоторые современники усмотрели западнические тенденции, неприемлемые для Руси. Оскорбленное национальное чувство, замешанное на любви к традициям предков, подвигло многих представителей духовенства, купечества, стрельцов, крестьян не принимать нововведения. Дворянство же, наоборот, поддержало реформу, избрав путь европеизации и в конечном счете обмирщения культуры. Светское начало преобразило русскую литературу, заговорившую новым языком беллетристики, занимательной сюжетности.

Коренная ломка древнерусских литературных жанров в XVII в. сопровождалась освобождением словесности от связей со средневековым каноном. Даже в сугубо церковные произведения — жития святых — проникают элементы биографичности, жизненности. Вспомним, что православие учит: земной путь людей определяется не только «промыслом Божиим», но и «свободной волей» самого человека, его способностью творить судьбу, сообразуясь с Божиими заповедями. Однако мысль об индивидуальной неповторимости личности, свободно выбирающей жизненный путь, не получила широкого развития в средневековой литературе. Это предстояло сделать русским классикам XIX в., но начало было положено в эпоху Предвозрождения и развито в бытовой повести XVII в.

Обратимся к «Повести о Савве Грудцыне» — занимательной истории почти «фаустовского» толка. Это сочинение, на первый взгляд, посвящено реальным событиям и начинается с рассказа об осаде русскими войсками Смоленска в 1632–1634 гг. Но неизвестный нам автор (анонимность, средневековая традиция, была еще очень сильной!) пишет не столько военную повесть, сколько о частной жизни купеческого сына Саввы Грудцына, который продал душу дьяволу из-за несчастной любви (замужняя дама «присушила» его любовным зель-

ем, а затем отвергла). Вот и гуляет сын купеческий вместе с бесом по Руси, показывая чудеса храбрости в борьбе с поляками под Смоленском. Но пришло время расплаты за «грехи молодости». Савва, смертельно больной и измученный человек, наконец-то кается и вымаливает у Богородицы прощение. Повесть кончается тем, что герой выздоравливает и постригается в монахи. Так что автору этого популярного сочинения удалось искусно соотнести традиционную средневековую идею о грехе и прощении с занимательным развитием сюжета.

Страницы беллетристической прозы XVII в. полны вымышленных персонажей, подчас совершающих отнюдь не привлекательные, безнравственные поступки. Так, герой комической «Повести о Шемякином суде» — одного из любимых произведений того времени — совершил три преступления: оторвал хвост у чужой кобылы, пришиб поповского сына и убил соседского отца, правда, не нарочно, а по чисто анекдотической случайности. И попал этот бедолага на суд несправедливого Шемяки — известного крючкотвора и взяточника. Читая повесть о злоключениях крестьянина, русские люди XVII в., конечно, же сравнивали суд Шемяки с реальной судебной практикой. Так что безвестный автор может считаться основоположником произведений русской литературы, рассказывающих о бесчинствах судебных чиновников.

Приметой «новизны» культуры «бунташного времени» становится рождение *поэзии*. Стихами русская литература пыталась говорить и ранее. Так, сказовый стих использовал автор «Слова о погибели Русской земли»; к поэзии близка стилистика «плетения словес» Епифания Премудрого и храмовая гимнография, где сливаются богослужебные тексты и выразительные мелодии. Позднее, в XVI в., «стихами покаянными» назвали образцы внебогослужебной духовной лирики. В ней звучат мотивы покаяния человека и мольбы о прощении грешников, обращенной к Богу. Но осознанное поэтическое творчество родилось лишь в начале XVII в., о чем свидетельствуют ранние образцы стихотворений — светских посланий, акростихов, эпистолий. Первая поэтическая школа сформировалась чуть позднее, к 30-м гг. «бунташного столетия». Называлась она «приказной», поскольку писанием стихов увлекались в то время в основном служилые люди столичных приказов — грамотные и образованные московские жители. Приказные поэты ценили способность придумать меткое слово, умение владеть приемами «витийного языка» и ассоциативными сопоставлениями разных образов. Вот один из характерных примеров поэтического творчества тех лет:

Есть бо нырь хитрый, далече ходит во глубину,
ритор же и философ разсуждает премудру вину...
Анфракс камык зелен видением,
государская твоя царская душа красна Богу молением...

Творчество московских стихотворцев вполне сопоставимо с тем художественным стилем, что господствовал в Европе в XVII в., — с *барокко*. Двойственность природы европейского барокко, где воссоединились гуманистические идеалы Возрождения и глубинное средневековое понимание сути вещей (об этом речь шла ранее) как нельзя более соответствовала двойственному же состоянию русской художественной культуры XVII в., соединившей средневековое и новое светское начала. Именно поэтому барочные идеи ранее других европейских веяний попали на Русь, получив здесь новую трактовку.

У истоков русского поэтического барокко стоял Самуил Емельянович Ситнианович-Петровский, вошедший в историю как **Симеон Полоцкий** (1629—1680). Белорус по происхождению, Симеон Полоцкий получил признание при дворе Алексея Михайловича, благосклонно принявшего стихотворные приношения молодого дидаскала, сделавшего его придворным поэтом и воспитателем наследников престола. Как поэт Полоцкий сформировался на европейской литературе и весьма критично относился к древнерусскому наследию. Энергичный и честолюбивый, он старательно работал над реформой русской поэтической речи и создал огромное число поэтических вирш, укрепив так называемое силлабическое стихосложение¹.

Все свое поэтическое мастерство и недюжинный интеллект вложил Полоцкий в стихотворный перевод Псалтири. Как мы уже знаем, тексты Псалтири испокон веков были важнейшей частью служб православных храмов. Но перевод псалмов не был стихотворным. Поэзия Полоцкого сделала библейские строки более понятными и удобными для пения. Вот, к примеру, отрывок из 74 псалма:

Егда кончины время
имать быти,
Господь глаголет,
приду мир судити.

¹ Силлабическое стихосложение — система, при которой в основу стиха кладется одинаковое число слов в одной строке.

Позднее тексты молитв нашли музыкального интерпретатора: московский композитор дьяк В.П. Титов написал к ним музыку,

Пользуясь покровительством царской семьи, Полоцкому удалось основать первую на Руси самостоятельную Верхнюю типографию, где «Псалтирь рифмотворная» была издана отдельной книгой «ради ее собственного интереса». Там же в 1680 г. был опубликован популярный памятник христианской литературы «Повесть о Варлааме и Иосафе», в предисловии к которому Симеон Полоцкий наставлял читателя:

Благо есть книги святые читати,
И полезная оних собирати,
Та бо Богови жити наставляют,
Добродетелем удобь научают.

Со своей задачей — создать на Руси новую светскую, сродни европейской, словесность Симеон Полоцкий прекрасно справился. Правда, трактовал он стихотворные сочинения как своеобразную игру слов, с помощью которых поэт строит особый мир, наполненный образами прошлого и настоящего — людьми, событиями, научными идеями, религиозными раздумьями, сплетенными, как и положено в стилистике барокко, в единое целое. Глубоким первого придворного поэта Москвы, конечно, не назовешь, но и в профессионализме ему не откажешь. «Поэтическая энциклопедия» — так можно охарактеризовать все то, что создано Полоцким¹, — давала русскому читателю большой свод знаний о европейской культуре, снимала с нее ореол чуждого и непонятого явления, предвосхищая тот прямой диалог «своего» и «чужого», что начнется в XVIII в.

Совсем иных «охранительных» взглядов придерживались деятели старообрядческого движения, среди которых было немало талантливых публицистов. Из них самым оригинальным автором XVII в. следует признать главу раскольников протопопа **Аввакума** (1621–1682). Аввакум прошел жизненный путь, полный борьбы и страданий. Писать же стал очень поздно, на склоне дней. Считая патриарха Никона злейшим врагом истинной веры, Аввакум всю силу своего таланта отдал

¹ По подсчетам ученых, Симеон Полоцкий оставил около 50 тыс. стихотворных строк. Колоссальный сборник его стихов «Вертоград многоцветный» остался в рукописи. Лишь частично были опубликованы и сочинения из сборника «Рифмологион, или Стихослов», где поэт собрал к концу жизни разные свои стихотворения.

проповеди взглядов, согласно которым лишь древние обычаи несут свет Христовой церкви, а нововведения являются дьявольским наваждением, разрушающим православную Святую Русь. Характерно, что многочисленные сочинения протопопа — «слова», толкования, поучения, послания и др. — тесно связаны с личной судьбой автора, несут отпечаток его индивидуальности. Даже самое знаменитое свое творение «Житие» протопоп писал о себе и от своего имени, нарушив привычную основу древнерусского жанра. Так что при всей традиционности установок Аввакума в его сочинении ярко отразились новые веяния — искренность, открытость, человечность литературного героя, повествующего о страданиях и показывающего свой жизненный путь без прикрас.

Аввакум был яростным противником любых изменений в церковно-певческой практике. «Бесовской», «органоподобной» нарек он новую *музыку*, зазвучавшую в русских храмах во второй половине XVII в., вызванную к жизни преобразованиями Никона. Что это была за музыка? Новый вид хорового церковного пения назывался *партесным*, поскольку сочинения исполнялись многоголосно, «по партиям». Пришло партесное пение из близлежащих православных областей Украины и Белоруссии, в одночасье заменив собой старинные знаменные распевы. Предыстория же рождения многоголосной русской музыки такова.

Как известно, основу грамотного храмового пения во все времена составляло осмысленное интонирование текста на основе знания музыкальные попевок. Со временем количество попевок настолько разрослось, что их не хранили в памяти даже грамотные регенты и опытные певчие. Система знаменной записи (или любых ее модификаций) была несовершенной и фиксировала звучание мелодий относительно, не точно. Для более сложной и многообразной музыки требовалась более современная нотация — пятилинейная, но перейти на нее долгое время не решались, боясь разрушить суть знаменного пения. Истинным же бедствием для интонирования текстов молитв в храмовой службе стало изменение русского языка, из которого исчезли полугласные буквы. Значит, надо было менять тексты и перерабатывать песнопения, что требовало соответствующих решений. Иначе говоря, общественные настроения русской жизни «бунташной эпохи» и культурные изменения породили сложности в храмовой музыке, устранением которых занялись сторонники реформ.

Патриарх Никон в соответствии со своими взглядами приветствовал введение многоголосного партесного пения как общеславянского вида церковной музыки. Первоначально многоголосные композиции разучивались и исполнялись под руководством украинских и белорусских регентов. Западные учителя прививали «москвитам» вкус к более «сладкому» выразительному пению, обучали их музыкальной грамоте и чтению нот по пяти линейкам.

Развитие и утверждение партесного пения тесно связано с именем **Николая Павловича Дилецкого** (ок. 1630 — ок. 1680). Прекрасный профессионал — композитор, теоретик музыки, педагог, — он некоторое время жил и работал в Польше. В Москву переехал во второй половине 70-х гг. XVII в., где создал целую школу композиторов — мастеров нового многоголосного хорового искусства. Главным трудом жизни этого незаурядного человека следует признать «Музыкальную грамматику» — пособие для изучения основ партесного пения. «Грамматика» охватила необычайно широкий круг вопросов, выходящих за рамки учебной литературы. Дилецкий в своем стремлении не наставлять, а объяснять, не предписывать, а раскрывать суть явлений, создал книгу, раскрывающую проблемы эстетики, теории музыки, основ композиции и других наук. Самое же примечательное, что автору удалось впервые в истории русской культуры сформулировать определение музыки как особого средства выражения человеческих чувств, вступив тем самым в незримую полемику с древнерусской концепцией пения, рожденного на небесах.

В последней редакции «Музыкальной грамматики» неожиданно появляется вставка — сочинение московского дьякона Иоанникия Коренева — острого полемического текста, эмоционально защищающего партесное многоголосие. Что же происходило в эти годы в Москве? И от кого защищал труд Дилецкого дьякон московского Сретенского собора? Ответ на эти вопросы историкам ясен: в музыке, так же как и в литературе, шла острая борьба между хранителями древнерусских традиций и сторонниками обновления. Выражалась она в приятии или отвержении многоголосного храмового пения, ранее не звучавшего в церковной службе. Определяя музыку как «вторую философию или грамматику», Корнев утверждал, что для композиторского творчества необходимы глубокие знания «музыкального согласия», правила же эти одинаковы и для храмовой, и для светской музыки. В пении греческом, русском или римском, по мнению дьякона, нет существенных различий, поскольку искусство

звучков имеет одинаковую сущность, очевидную для сведущего и непредвзятого человека. Коренев призывал не опасаться научных знаний и критиковал своего оппонента, называвшего многоголосие «бесовскими ключами»: «О безумие, разве не слышал ты, сколько святых и богословцев знали не только грамматику, и философию, и мусикию, но и о небесном движении, и о звездном обношении, и землемерстве, и всю изучили внешнюю премудрость, и не только не повредились от этого, но еще больше просветлились». А еще уверенный в своей правоте Коренев напоминал, что Украинская православная церковь посрамила римлян (католиков), жаждущих прельстить православных прихожан «органными гудениями в костелах своих» именно тем, что в храмах зазвучала многоголосная хоровая музыка.

Многоголосное пение довольно быстро распространилось по всей Руси. Наивысшего расцвета партесный стиль получил в жанре *хорового концерта*, рассчитанного на большие певческие коллективы и высокопрофессиональных регентов. Партесный концерт — произведение торжественное и по-барочному пышное. Создавался он на стихи Псалтири, обычно не входившие в литургию и Всенощное бдение¹. Исполнялись концерты после литургии, поэтому их часто называли «запричастными».

Концертная музыка в храме — явление необычное, свидетельствующее о влиянии светского искусства на церковно-певческую практику. Создателей хорового концерта уже никак нельзя считать «распевщиками», поскольку они не столько перекладывали текст на музыку, сколько творили самостоятельное музыкальное произведение по правилам «мусикийской теории». Так что первые композиторы на Руси — это сочинители партесной хоровой храмовой музыки, имена которых ныне известны: В.П. Титов, Ф. Редриков, Н. Калашников, Н. Бавыкин и многие другие.

Картина музыкальной жизни Руси XVII в. была бы неполной без одного из самых характерных примеров рождения нового европейского, по сути, искусства — *театра*. Первый спектакль под названием «Артаксерково действо» состоялся 17 октября 1672 г. Звучала в нем и музыка. Этому событию предшествовало следующее.

Еще в 60-х гг. отец Петра Великого царь Алексей Михайлович пытался нанять и поселить в Москве труппу немецких актеров, что, однако,

¹ Из песнопений богослужебного цикла в качестве основы концерта нередко использовали строки «Херувимской». В последующие времена создавали концерты и на новые, специально написанные стихи.

не удалось. И тогда дело было поручено Иоганну-Готфриду Грегори, пастору лютеранской церкви, что располагалась в московской Немецкой слободе. Пастор Грегори взялся писать текст большого спектакля на библейский сюжет, а в это время в селе Преображенском в подмосковной царской усадьбе строилось специальное здание — «комедийная хранина». Именно здесь и родился русский театр. Правда, «русским» его назвать можно с большой натяжкой — ведь в спектаклях играли в основном иноземцы и лишь немногие русские молодые люди из числа подьячих Посольского приказа. Государева потеха вызывала у простого народа разные кривотолки. Зрителями же были только царь, вельможи и «ближние» люди. Женщины в лице царицы Натальи Кирилловны и царевен, а также маленькие царевичи наблюдали за происходящим на сцене из специально отведенного помещения, отделенного от зала.

Разыгрывали в театре и другие пьесы, как правило, на исторические сюжеты. Музыка, которая звучала в постановках, не сохранилась. Да и сам театр существовал недолго: после внезапной смерти царя спектакли прекратились. По всей видимости, время для искусства, имитирующего жизнь, еще не пришло.

Старое и новое, духовное и светское, тесно сплетаясь в художественной культуре «бунташного века», не могло не сказаться в архитектуре и иконописи, хотя эти виды искусства наиболее прочно связаны с традиционной церковной обрядностью.

Пожалуй, в *изобразительном искусстве* шли еще более страстные споры, нежели в литературе или музыке. «Золотой век» русской иконы ушел в прошлое. Изменения, происходившиеся в русском обществе, не могли не расшатать устои храмового иконописного канона. Как и вся культура XVII в., живопись утрачивает свою внутреннюю цельность. Художники начинают искать средства выразительности, почерпнутые «из жизни», пытаясь реалистическими средствами воплощать вневременные библейские сюжеты. Смешение светского и духовного в то время не дало, да и не могло дать высоких художественных результатов. Поэтому во многих произведениях искусства можно найти черты эклектики — не слишком умелого смешения разных стилей, преодолеть которое удалось лишь немногим талантливым иконописцам.

В начале столетия выдвинулись два направления, унаследованные еще от XVI в. Первое получило название *годуновской школы*, поскольку многие иконописцы работали по заказам царя Бориса и его родственников. «Годуновцы» были противниками всяких новаций и подражали



Симон Ушаков. Троица. 1671 г.



Симон Ушаков. (Дерево Московского государства – похвала Богоматери Владимирской)

манере великих Андрея Рублева и Дионисия. Второе направление называют *строгановской школой*. Здесь работали по заказам богатых купцов рода Строгановых, любителей иконной миниатюры. Обратим внимание: иконы «строгановцев» заставляют «забывать» об их духовном предназначении. К такому образу вряд ли захочется приложиться, упав на колени. Перед нами произведение искусства, служащее для украшения жизни, не более того. По воле заказчиков художники старательно украшали иконописные изображения мелкими декоративными деталями, богатой орнаментикой, изысканной каллиграфией. Одним из самых известных мастеров этой школы был **Прокопий Чирин** (умер до 1623 г.), умевший создавать выразительные, несколько замысловатые, но изысканные образы (например, «Никита-воин»). «Строгановцам» не было равных в умении передавать пейзажные панорамы, ранее не встречавшиеся в русской иконописи. Так, на иконе «Иоанн Предтеча в пустыне» изображен пейзаж, совмещенный со сценами жизни новозаветного пророка.



Гурий Никитин с артелью. Деяния пророка Елисея. Фрагмент росписи церкви Ильи Пророка в Ярославле

Уже в первую половину века живопись освободилась от сложной символики и аллегорий, характерных для предшествующего времени. Простота форм в сочетании с элементами своеобразного реализма — таких критериев придерживался самый крупный мастер-станковист этой эпохи **Симён (Пимен Федорович) Ушаков** (1626—1686), основоположник и признанный глава *школы Оружейной палаты* Московского Кремля. Ушаков упорно пропагандировал идеологию новой реалистической живописи, изложив ее в труде «Слово к люботщательному иконописному писанию» (1667), что вело фактически к разрыву с иконописной древнерусской традицией. Мастер требовал от своих последователей правдивого, «зеркального», изображения святых, поскольку «всякая вещь, представшая перед зеркалом, в ней свой образ напишет». Что ж, в умении вести полемику одаренному художнику не откажешь. И в здравом смысле тоже: изолировать Русь от европейской живописи, где давно восторжествовало реалистическое изображение людей и окружающего мира, было уже невозможно. Но и потери в новой манере



*Церковь Рождества
Богородицы в Путинках*



Церковь Покрова в Филях

живописи были тоже весьма ощутимы. Мастер Симон, пытаясь совместить высокую духовность канонических образов и желание творить «как в жизни», невольно привнес в свое искусство холодноватую академичность, утратив непосредственную теплоту и духовную насыщенность русской иконописи. В числе его многочисленных работ «Богоматерь Елеуса – Киккская», «Древо Московского государства – Похвала Богоматери Владимирской»¹ «Спас нерукотворный» и др.

К школе Оружейной палаты принадлежит и другой одаренный художник-стенописец **Гурий Никитин**. Самая значительная его работа, в которой принимали участие и его ученики, – роспись храма Ильи Пророка в Ярославле (1681). Выполнены фрески на основе Священного Писания, но манера письма совершенно иная, нежели в эпоху расцвета древнерусской монументальной живописи. В них старательно подчеркиваются незначительные жизненные детали библейского текста; в результате из изображений исчезает религиозная одухотворенность, уступая место мастерски написанному красочному «рассказу». Например, знаменитая сцена жатвы из «Деяний пророка Елисея». Именно она довлеет над всей композицией, посвященной исцелению больного отрока, а изображение чуда отодвинуто к самому краю фрески как относительно второстепенный фрагмент.

Стремление к познанию внешнего мира, к красочной форме – все это зримо воплотила *архитектура барокко* XVII в. Боярские, княжеские, купеческие палаты того времени возводили пышными и декоративными. Как

¹ Другое название – «Насаждение древа государства Российского».

и в живописи, в зодчестве слышны были «голоса» разных архитектурных школ. Ориентируясь на стилистику барокко в самом общем плане, мастера создавали яркие образы, словно позаимствованные из фольклорных представлений о сказочной красоте. Приверженцы древнерусских традиций добились запрещения шатровых строений в надежде на возвращение классического средневекового пятиглавия. Но вернуть прошлое, очевидно, никому не дано. Зодчие, сообразуясь с указаниями властей, строили храмы «о пяти главах» удивительно формально. Примером может служить одно из последних шатровых сооружений — церковь Рождества Богородицы в Путинках в Москве. Строение завершают пять глав, из них четыре — чисто декоративные, к тому же изящные и асимметричные, совсем не похожие на фундаментальные купола храмов предшествующих веков.

Московское барокко часто называют «нарышкинским», поскольку строились многие здания по заказам Нарышкиных — родственников жены царя Алексея Михайловича (матери Петра Великого). Самой знаменитой постройкой конца XVII в. является храм Покрова Богородицы в Филях — усадебная церковь Л.К. Нарышкина. Построенная на высоком подклете, окруженная открытой папертью и широкими полыми лестницами, она прекрасно вписывается в окружающий пейзаж. Ее объемы плавно вырастают из невысокого холма. Нижний четверик поддерживает восьмерик, который в свою очередь переходит в новый восьмерик звонницы, увенчанной восьмигранным барабаном с восьмигранной луковицей.

Среди многообразных, порой противоречивых новых явлений художественного наследия «бунташного века» выделяется одно, неприметное на первый взгляд — *портрет*. Сохранились лишь немногие произведения этого европейского жанра светской живописи. Писались первые русские портреты иконописной техникой и назывались парсунами (от слова «персона»). Однако в изображениях и царя Ивана Грозного, и полководца князя М.В. Скопина-Шуйского, и болезненного царя Федора Иоанновича явственно проступают черты живых людей. Так что портрет можно считать одним из наиболее значимых символов новой светской художественной культуры, на пороге которой стояло искусство «бунташного века».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему разрушились идеалы средневекового искусства? Какие исторические события предшествовали крушению древнерусского художественного канона?
2. Составьте рассказ под названием «Смена духовных ориентиров, или «Старина и новизна перемешались» — о художественном наследии XVII в.
3. Расскажите о развитии литературы, начиная со словесности Смутного времени и завершая повестями второй половины XVII в. Как, по-вашему, можно ли говорить о рождении «авторства» в литературе XVII в.? Какие герои сочинений «бунташной эпохи» вам запомнились? Какие идеалы исповедовали их авторы?
4. Прочитайте стихи Симеона Полоцкого. Понимаете ли вы их смысл без перевода? Можно ли сопоставить раннюю светскую поэзию с высоким слогом храмовой поэзии?
5. Какие взгляды исповедовали сторонники «новизны» в храмовом искусстве? Можно ли считать единомышленниками Симеона Полоцкого, Симона Ушакова и Николая Дилецкого? Что роднит этих теоретиков нового искусства — поэзии, живописи, музыки?
6. Почему сторонники старообрядческого движения выступали против многоголосного пения и иконописи, образы которых напоминают человека, по мнению Симона Ушакова, отраженного в зеркале?
7. Расскажите о рождении храмовой хоровой многоголосной музыки.
8. Что такое партесный концерт? Кто создавал партесные концерты и на какие тексты?
9. Расскажите о барочной архитектуре XVII в. Что такое восьмерик на четверике? Есть ли сходство у барочного зодчества с партесной музыкой, с ранней русской поэзией?
10. Когда зародилась светская живопись? Можно ли парсуну считать портретом?
11. Как вы думаете, правомерно ли сопоставлять или, вернее, противопоставлять храмовое и светское русское искусство XVII в.?

Тема 17

Русская художественная культура в эпоху Просвещения: формирование гуманистических идеалов



Страха связанным цепями
И рожденным под жезлом,
Можно ль орлими крылами
К солнцу нам парить умом?

Г. Р. Державин

Мы зреем не веками, а десятилетиями.

Н. М. Карамзин

XVIII столетие в истории России по аналогии с Европой принято называть «веком разума и просвещения». Однако процессы, питающие русскую и европейскую художественную культуру, по сути, глубоко различны. Через «окно в Европу», «прорубленное» Петром Великим, Россия устремилась в «европейский дом», к ценностям западных стран, пытаясь окончательно освободиться от средневекового прошлого, расставание с которым, как мы убедились, началось еще в XVII в. Европейские формы светской культуры и просветительские теории стали неким эталоном, на который ориентировалось дворянское образованное общество, заворуженное высокими достижениями цивилизации западных соседей. Но если лозунги свободы, равенства и братства, представления о внесловной ценности человека и призывы к социальному переустройству привели на Западе к революционным катаклизмам, то в России они остались на уровне модных теорий, вступая в явное противоречие с устойчивой крепостной системой государственного устройства. Традиционная «раздвоенность» «своего» и «чужого» в русской культуре XVIII в. переходит в новое качество — идейное противоборство, словесное философско-политическое противостояние, об остроте которого говорят хотя бы такие высказывания:

А.С. Сумароков: «Самодержавие — России лучша доля».

А.Н. Радищев: «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние».

Н.П. Николаев: «Тирана истреблять есть долг, не злодеянье,
И если б оному внимали завсегда,
Тиранов не было б на свете никогда...».

Н.М. Карамзин: «Революцию делают пьяные бунтовщики и нищие празднующие, а всякое гражданское общество, веками утвержденное, есть святыня для добрых граждан».

Самое же главное: пафос европейских учений, рожденных верой во всемогущество человека, в его способность силой разума устроить «жизнь без Бога» не заслонила исконно русских национальных ценностей. В это время, по мысли Н.А. Бердяева, сказалась удивительная способность «религиозной энергии русской души... переключаться и

направляться к целям, которые не являются религиозными». Иначе говоря, светские формы культуры, заимствованные из Европы, в России были переосмыслены с учетом традиционного православного духовного опыта и исконных нравственных установок жизни. Противостояние добра и зла, раскрытое художественной культурой Древней Руси как извечное космическое борование света и тьмы, Бога и дьявола, обрело в искусстве XVIII в. новое содержание. В соответствии с просветительскими взглядами «мерилом всего» были сами люди, только они способны нести нравственную ответственность за все, что происходит в мире. Поэтому человек, его добродетели и пороки, его внешность и поведение в обществе становятся главным предметом анализа и отражения в произведениях искусства: в литературе, театре, живописи, скульптуре, музыке. Творения мастеров XVIII в. наполнились сочувствием к человеку и одновременно непримиримостью к тем людским страстям и порокам, что мешают строить жизнь по законам справедливой разумности. Глупость, жадность, спесь, лицемерие — все это раскрылось во всей своей неприглядности в ранней русской драматургии, в комической опере, в сатирических зарисовках публицистов. Одновременно в русском искусстве пестуются идеалы патриотизма, любви к Родине, зарождается интерес к простому человеку-труженику, к тяжелой крестьянской доле, возникает искреннее сочувствие к бедным. Средневековые догмы о несовместимости устремлений Европы и России постепенно утратили свое значение, уступив место диалогу «русского» и «европейского».

Русская светская художественная культура XVIII в. была самой молодой в Европе. Взаимодействие с более устоявшимися художественными школами (французской, немецкой, итальянской и др.) позволила русскому искусству пройти путь «ускоренного развития» (Г.Д. Гачев): освоить в исторически сжатые сроки новые жанры, формы, виды искусства, эстетическую теорию классицизма. Так родилась «русская европейскость» — соединение привнесенных извне элементов художественного мышления и прежнего отечественного опыта. Доминировало же в этом необычном синтезе старательно подчеркнутые европейские черты.

Начало «русской европейскости» было положено бурной эпохой Петра I. Как писал позднее А.С. Пушкин, «по смерти Петра I движение, переданное сильным человеком, все еще продолжалось в огромных составах государства преобразованного. Связи древнего порядка вещей были прерваны навеки; воспоминания старины мало-помалу

исчезли. Народ, упорным постоянством удержав бороду и русский кафтан, доволен был своей победой и смотрел уже равнодушно на немецкий образ жизни обритых своих бояр». Конечно, атрибуты европейской одежды или новый обычай пить кофе не были для Петра главными. Заставляя бояр брить бороды и носить камзолы, Петр Великий стремился изменить не столько внешний, сколько внутренний облик своих подданных. Именно в это время в общественном сознании закладываются родственные европейским представления о внесловной ценности человека, о его личной чести и достоинстве.

В начале XVIII в. русская художественная культура являет собой удивительно пеструю картину. Шедевры светского искусства еще не родились. Но зато уже состоялась и воплотилась в художественной форме идея российской государственности — одна из важнейших глобальных идей эпохи. Наиболее зримо она отразилась в *архитектуре* новой столицы — Санкт-Петербурга. Облик «града Петрова» олицетворяет государственное величие России, ее непобедимость. Был ли город «европейским»? Безусловно! Его создатели ориентировались на новаторские установки европейского зодчества и эстетику регулярной архитектуры.

Перемены в русском зодчестве назрели в конце XVII в., что было связано с необходимостью сооружения гражданских общественных зданий, ранее не возводившихся на Руси. Памятниками ранней светской архитектуры были Сретенские ворота Земляного города в Москве (Сухарева башня, зодчий М. Чоглоков), здания Монетного двора и Земского приказа на Красной площади. Более демонстративно отошли от древнерусских традиций строители церкви Знамения в Дубровицах под Москвой (вотчина воспитателя Петра I Б.А. Голицина). В ее пышный ансамбль включены на европейский манер барочные круглые скульптуры, несовместимые с эстетикой православного храма. Завершается двухъярусное здание не церковной главкой, а вызолоченной императорской короной.

Западное влияние чувствуется и в проектах крупного мастера начала века **И.П. Зарудного** (?–1727). В их числе — знаменитая Меншикова башня (церковь Архангела Гавриила, «что у Чистого пруда» в Москве).

Если сопоставить древнерусскую и раннюю светскую архитектуру начала XVIII в., то можно убедиться, что на смену асимметричности и живописности пришли строгость и правильность форм, характерные для европейского зодчества. Одним из основоположников регуляр-

ности в русской архитектуре стал видный французский мастер **Жан Батист Александр Леблон** (1679–1719). Приехав в Россию незадолго до своей смерти, зодчий успел разработать планировку Санкт-Петербурга, в основу которой была положена идея идеального регулярного города. Проект остался на бумаге, но его идея стала основой строительства новой русской столицы.

Не менее важную роль в формировании черт «русской европейскости» Санкт-Петербурга сыграл уроженец итальянской Швейцарии **Доменико Трезини** (ок. 1670–1734). Лучшее детище архитектора – Петропавловский собор, первоначально деревянный, а затем воплощенный в камне.

Из построек Петровского времени сохранилось здание Двенадцати коллегий, Кунсткамера (первый русский музей), домик Петра I, а также дворцы и павильоны пригородов, прилегающих к Финскому заливу. Каналы, каскады, фонтаны, скульптуры, убранство комнат (живопись и изделия из фарфора, дерева, камня) – все это составляло прекрасные ансамбли, положившие начало облику нового «дворянского Петербурга».

В многочисленной среде архитекторов, увлеченно работавших над проектами дворцов, парков, административных зданий, выделим три имени – М.Г. Земцов, И.К. Коробов и П.М. Еропкин. **Михаил Григорьевич Земцов** (1688–1743) принимал участие в возведении здания Двенадцати коллегий, координировал строительство Александро-Невской лавры. Одна из великолепных его работ – Аничков дворец на Фонтанке. **Иван Кузьмич Коробов** (1700 или 1701–1747) обучался в Голландии и Фландрии. Именно он



*Церковь Знамения
в Дубровицах*



*Доменико Трезини.
Петропавловский собор*

стал создателем первоначального проекта башни Адмиралтейства, увенчанной золотым шпилем-флюгером в виде трехмачтового корабля. **Петр Михайлович Еропкин** (1698–1740) разработал идею знаменитого «трезубца» улиц, сходящихся в центре Санкт-Петербурга к Адмиралтейству.

В середине XVIII в. стилевым ориентиром зодчества становится *барокко*, в соответствии с которым атрибутами красоты считаются пышность, красочность, богатство, выставленное напоказ. Один из наиболее ярких и неповторимых творцов «высокого барокко» – **Варфоломей Варфоломеевич Растрелли** (1700–1771), сын знаменитого скульптора Б. К. Растрелли. Лучшие из его загородных сооружений – Петергофский и Большой Царскосельский дворцы. Они представляют собой вытянутые постройки, состоящие из симметричных корпусов и связующих галерей. Удивительные по своей красоте и композиционной целостности интерьеры – подлинное открытие мастера. Жертвует симметрией внешнего плана, Растрелли выстраивает внутреннюю часть здания как феерическую анфиладу залов, словно соперничающих друг с другом в своей великолепии. В отделках интерьера господствуют богатство и пышность: тончайшая позолоченная резьба и лепнина, янтарь и бронза, сверкающие узоры паркета из редких пород дерева и многоцветная, столь же пышная, как и отделка стен, живопись. Залы полны света, который льется в огромные окна, отражается в зеркалах и зеркальных пилястрах. В вечернее время тысячи свечей, зажженных во внутренних помещениях, создают настроение световой феерии.

Гордостью архитектуры Петербурга являются Зимний дворец (1754–1762) и Смольный монастырь (1748–1764). В них Растрелли повторяет приемы композиции, но не повторяется как художник. Зимний дворец представляет собой большое квадратное в плане здание с внутренним парадным двором. Его фасады обращены к Неве и бывшему «лугу», где теперь расположена дворцовая площадь. Мастер удивительно точно рассчитал выразительные возможности колонн и пилястр, которые придают особую выразительность массивному зданию, выделяют основные элементы его композиции. Смольный монастырь – совершенно иное художественное решение. Его образ отличается ясностью, стройностью, которые не противоречат насыщенной декоративной отделке.

Барочное мышление было близко и русским мастерам – **Дмитрию Васильевичу Ухтомскому** (1719–1774) и **Савве Ивановичу Чевакинскому** (1713 – между 1774 и 1780). Ухтомский (удачно воплотивший



В.В. Растрелли. Зимний дворец в Санкт-Петербурге

проект В.В. Растрелли в строительстве Андреевского собора в Киеве) заслужил всенародную признательность сооружением колокольни Троице-Сергиевой лавры (под Москвой), насытив ее образ светлым праздничным ликованием. Чевакинский прославился проектом Никольского Морского собора в Петербурге – пятиглавого массивного храма на открытой площади, где проходили военные парады моряков.

Во второй половине века на смену пышному и богатому барокко в зодчество приходит **классицизм**. Барокко было исполнено пафоса построения мощной государственности. Классицизм на русской почве подпитывался идеалами гражданственности, патриотизма, привнес в архитектуру рациональное просветительское начало.

В числе основоположников раннего русского классицизма – **Александр Филиппович Кокорин** (1726–1772). Его проект Академии художеств (соавтор Жан Батист Мишель Валлен Деламот), возведенной



В.И. Баженов. Дом Пашкова в Москве

на Васильевском острове в Санкт-Петербурге, отличается гармоничным соотношением целого и деталей. Здание лишено барочной пышности в угоду серьезности и тонкой, разумной элегантности.

Заметный след в северной столице и ее загородных землях оставил великолепный мастер из Италии **Антонио Ринальди** (ок. 1710–1794). Его сооружения – Мраморный дворец, дворец в Гатчине – пленяют строгой рациональностью в сочетании с умеренным декором. Войдя в Мраморный дворец (ныне филиал Русского музея), можно увидеть скульптурный барельеф под центральной лестницей. В нем мастер Ринальди увековечил свой образ.

Вершина отечественной архитектуры XVIII в. – творчество В.И. Баженова, М.Ф. Казакова и И.В. Старова, о которых расскажем более подробно.

Василий Иванович Баженов (1737 или 1738–1799), сын простого псаломщика, получил прекрасное образование: сначала Академия художеств, затем стажировка во Франции и Италии. Подобно многим талантливым российским «пенсионерам», он получил признание за рубежом (был избран профессором Римской, членом Флорентийской и Болонской академий). В 1762 г. ему заочно было присвоено звание

адъюнкт-профессора петербургской Академии художеств. Впрочем, это не повлияло на дальнейшую жизнь Баженова. Его творческая судьба по возвращении на родину сложилась весьма неудачно.

Два главных проекта мастера остались неосуществленными: Кремлевский дворец в Москве и подмосковная усадьба Царицыно. Проект Кремлевского дворца предусматривал реконструкцию всей территории Кремля. Помимо царской резиденции Баженов планировал возвести здания Коллегий, арсенал, театр и, следуя веяниям века, площадь с трибунами для народных собраний. Древние памятники Московского Кремля предполагалось изолировать от новостроек внутренним двором, а кремлевские стены убрать. В 1773 г. состоялась закладка первого здания, на церемонии которой Баженов произнес речь, дав в ней высокую оценку древнерусскому зодчеству. Однако Екатерина II не торопилась финансировать грандиозное сооружение. То ли ей не по душе был сам проект, включающий народный форум, то ли не нравился его слишком независимый автор, к тому же близкий масонским кругам, то ли действительно не хватало средств, но после окончания крестьянской войны под предводительством Пугачева она приказала во все свернуть строительство.

Дворцово-парковый ансамбль в Царицыно тоже остался недостроенным. В его проекте чувствуется увлеченность Баженова европейским средневековым искусством и древнерусским наследием. В 1785 г. Екатерина II осмотрела новостройку, которая ей крайне не понравилась, поскольку императрица увидела в элементах декора намеки на масонскую символику. Часть дворцовых зданий по монаршему приказу немедленно разрушили, поручив завершение проекта М.Ф. Казакову. Тот не спешил «исправлять Баженова», и дело само по себе постепенно зачахло.

Самой известной постройкой Баженова в Москве является дом П.Е. Пашкова (ныне это здание входит в комплекс Российской государственной библиотеки). Дом возведен на холме, возвышающемся над Моховой улицей. Обратим внимание: его фасад обращен к Кремлю и Москве-реке, а главный вход расположен с обратной стороны, что было прямым нарушением традиций городских усадеб, но придало зданию торжественно-праздничный вид. Характер фасадной поверхности, ордера, орнамента, балюстрада с вазами явно напоминают о барочных композициях. Мастер огромной одаренности, Баженов мог позволить себе без ущерба соединять в едином ансамбле разнохарак-



М.Ф. Казаков. Петровский дворец в Москве

терные архитектурные мотивы, сплестать элементы разных стилей в гармоничный и цельный художественный образ.

Есть такое понятие «казаковская Москва». Так часто называют здания, возведенные другим выдающимся зодчим XVIII в. **Матвеем Федоровичем Казаковым** (1738–1812). Он не учился ни в Академии художеств, ни за границей. Свой путь в искусстве Казаков начал в мастерской Ухтомского, а энциклопедической образованностью обязан самому себе, своему упорству и трудолюбию. Позднее он стал наставником молодежи и воспитал целую плеяду прекрасных архитекторов – представителей школы московских зодчих.

С первых крупных сооружений Казаков уверенно работает в русле классицизма. Компактное стройное здание с куполом над круглым залом – таков сохранившийся до наших дней Петровский дворец, форма

которого повторяет идею знаменитого итальянца Антонио Палладио — модного в то время зодчего.

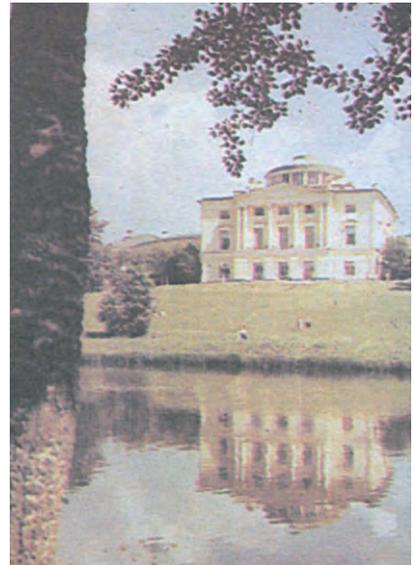
Казаков спроектировал одно из лучших строений Московского Кремля — Сенат, представляющий в плане правильный треугольник. Парадный двор Сената расположен внутри и замкнут корпусами здания. На вершине треугольника расположен круглый парадный зал. Казакову принадлежат проекты зданий Московского университета и зала Благородного собрания. В поздний период творчества мастер возвел Голицынскую больницу (1796—1801). Она была задумана как мемориал в честь старинного русского рода. Главный корпус предназначался для приема больных, а в его центре была размещена церковь — усыпальница представителей семьи Голицыных.

Зрелый стиль русского классицизма достойно представляет выпускник петербургской Академии художеств **Иван Евгеньевич Старов** (1745—1808), который считался модным зодчим, поэтому его постоянно приглашали для работы по сооружению или реставрации пригородных и городских ансамблей. В числе удачных проектов — Таврический дворец (1783—1789). Удивительная особенность здания: в нем сочетаются строгость, суровость, и пышная, несколько театральная яркость интерьеров. Кажется, что Таврический дворец создан ради внутреннего наполнения, и его творец не слишком заботился о том, какое впечатление здание производит снаружи.

Среди иностранных мастеров, утверждавших зрелые формы классицизма в архитектуре, выделим **Джакомо Кваренги**



*М.Ф. Казаков. Здание
Сената Московского
Кремля*



*Ч. Камерон.
Павловский дворец*



Ч. Камерон. Колоннада Аполлона в Павловске

(1744–1817) и **Чарлза Камерона** (1730-е – 1812). Кваренги был убежденным поклонником римской античности, что сказалось и в строгих пропорциях здания Академии наук в Санкт-Петербурге, и в образе Александровского дворца. Камерон, приехав в Россию вполне сложившимся и известным мастером, обессмертил здесь свое имя, осуществив строительство ансамбля в Павловске – резиденции наследника престола, будущего императора Павла I. Дом создавался вместе с парком и составлял с ним нерасторжимое целое. Парк мыслился как английский, что означало его максимальное приближение к естественному природному пейзажу. На высоком берегу лениво текущей речки Славянки возвышается небольшое здание, квадратное, с круглым залом и галереями, охватывающими пространство двора.

Изобразительное искусство XVIII в. запечатлело тот огромный путь, который прошла русская светская художественная культура за краткий срок и в «ускоренном» темпе.

Национальная школа живописи была заложена в первые десятилетия XVIII в. В Петровскую эпоху ее представители сумели увидеть за «фасадом» парадного портрета облик нового россиянина, подчерк-



И.Е. Старов. Таврический дворец

нуть в его образе человеческую неповторимость. Среди мастеров этого времени выделяется **Андрей Матвеевич Матвеев** (1701–1739). Ему посчастливилось стать «личным пенсионером» императрицы Екатерины I и получить хорошее образование в Голландии. Через два года после возвращения на родину художник пишет свою лучшую работу – «Автопортрет с женой» (1729). В нем мастер подчеркивает такие качества своих героев, как внутренняя свобода, уверенность, чувство собственного достоинства.

Любимый художник Петра I **Иван Никитич Никитин** (ок. 1690–1742) тоже учился за границей, в Италии. Он не раз изображал императора и его родственников. Одна из самых известных работ мастера – портрет «Напольного гетмана»¹, где художник проявил способность к проникновению в характер персонажа – человека простого, сурового по натуре, познавшего тяготы военной службы и много повидавшего в своей жизни.

Развитие русской живописи середины XVIII в. связано с деятельностью мастерских Канцелярии от строений. Художники тех лет были за-

¹ *Начальник полевых войск.*



*А.М.Матвеев.
Автопортрет с женой*



*И.Н.Никитин.
Напольный гетман*

гужены в основном декоративными работами, но они находили время и для выполнения заказов по портретной живописи.

Опытному художнику-декоратору **Ивану Яковлевичу Вишнякову** (1699–1761) лучше всего удавались детские образы. Не нарушая стилистики парадного жанра, он умел наполнить изображения детей теплотой и непосредственностью. В портрете Сарры Фермор (дочери В.В. Фермора, генерала-аншефа, начальника Канцелярии от строений) Вишняков подчеркивает грациозность десятилетней девочки, манерный светский жест которой выражает детское кокетство. Трогательный образ будущей придворной дамы выделен на фоне условного пейзажа со всеми атрибутами парадного портрета. Цветочный узор на платье девочки выполнен в плоскостной манере — отголосок старинного иконописного стиля, еще «звучавшего» в технике отечественной живописи середины века.

В творческом наследии **Алексея Петровича Антропова** (1716–1795) наибольшей выразительностью и правдивостью отличаются портреты русских барынь — А.М. Измайловой, М.А. Румянцевой, А.В. Бутурлиной. Художник прекрасно чувствовал внутренний мир пожилых женщин, проживших сложную жизнь. Вглядимся в портрет А.В. Бутурлиной. Здесь нет примет богатства, дорогих украшений. Мастер помещает свою модель на темном фоне, окрашивая в темный же цвет ее накидку. Тем самым ничто не отвлекает нашего внимания от усталого лица женщины. Складки у глаз и рта, обрюзгшие щеки и удивленно приподнятые брови — все это запечатлено уверенной рукой профессии-



*И.Я. Вишняков. Портрет
Сарры Фермор*



*А.П. Антропов.
Портрет Бутырлиной*

онала, прокладывающего дорогу русской живописи к высотам реализма.

Важную роль в изобразительном искусстве XVIII в. играла *гравюра*. В ней уже в Петровские времена были запечатлены самые важные государственные события. Правда, тогда творцами гравюр были в основном иностранцы. Исключение составляет замечательный русский мастер, выходец из семьи известного иконописца **Алексей Федорович Зубов** (1682 – после 1750). Самым знаменитым его творением является «Панорама Санкт-Петербурга» (1716) – большая гравюра, выполненная на восьми объединенных листах, где передана динамичность жизни новой русской столицы.

Во второй половине XVIII в. роль живописи в жизни российского общества резко возрастает. В каждом доме, где есть достаток, в городских квартирах и барских усадьбах складывается подобие мини-галерей. Там были представлены портреты главы семьи, его домочадцев,



*А.П. Лосенко.
Прощание Гектора с Андромахой*



*Ф.С. Рокотов.
Портрет Майкова*

знатных гостей. Однако было бы неверным считать, что живопись превратилась в деталь бытового интерьера. Художники, как и представители других видов искусства, не остались в стороне от просветительских веяний и общественных течений Екатерининской эпохи. Рожденная сатирическими зарисовками Н.И. Новикова крестьянская тема оказалась плодотворной и для живописи.

История жизни **Михаила Шибанова** (? – после 1789) почти не известна. Предполагают, что он был крепостным Г.А. Потемкина. В период «пугачевщины» художник создал проникновенную жанровую зарисовку «Крестьянский обед» (1774), подчеркнув простоту и искренность своих персонажей. Позднее он вновь вернулся к крестьянской теме, изобразив «Празднество свадебного договора» («Сговор»), где переданы трогательная человечность и дружеское взаимопонимание простых людей.

Особое место в изобразительном искусстве занимают крестьянские образы, запечатленные в акварелях **Ивана Алексеевича Ерменева** (1756 – после 1797). Своеобразный трагический талант выделяет этого

мастера среди современников. Учился Ерменев в Академии художеств Санкт-Петербурга и в Париже. Вернувшись на родину, он создал серию рисунков, в которых запечатлел «дно» жизни российского крестьянства, убожество нищеты («Поющие слепцы», «Нищие»), тем самым предвосхитив образы обедневшего крепостного люда в живописи XIX в.

Как мы уже убедились, с середины века многие отечественные таланты начинали свой путь в искусстве с учебы не за границей, а в Петербурге, в Академии художеств (открыта в 1757 г.). Воспитанников Академии ориентировали исключительно на классицизм, который, по мнению наставников-профессоров, дисциплинировал молодых мастеров, формировал у них чувство прекрасного и представления о нормах красоты в искусстве. По канонам классицизма, окружающий мир считался мало пригодным в качестве модели для творчества; предпочтение отдавалось историческим сюжетам, античной мифологии, христианским преданиям, а также портретам, которые, кстати, ценились гораздо меньше.

Родоначальником исторического жанра в русской живописи суждено было стать **Антону Павловичу Лосенко** (1737–1773). В 1770 г. он выставил работу под названием «Владимир перед Рогнедой» — первое произведение на тему русской истории. Заметим, что образ людских страданий, выделенный в картине с несколько театральной аффектацией, был созвучен гуманистическим идеалам эпохи. Для своей последней картины «Прощание Гектора с Андромахой» (1773) Лосенко выбрал сюжет из шестой песни «Илиады» Гомера (перед уходом на битву за родную Троию Гектор прощается со своей женой и маленьким сыном). В картине воплощен момент «преодоления себя», когда Гектор, отвергая мольбы жены, влекомый чувством долга, просит у богов только мудрости, мужества и славы для своего маленького сына. Художник тщательно продумал композицию, выверил каждый жест героев, придав им несколько театральный характер.

Вершинные достижения русской живописи XVIII в. связаны с классицистским портретом. У **Федора Степановича Рокотова** (1735/1736–1808) внутренний мир изображенных на полотне людей словно прячется от нескромных взоров зрителей. Первым психологическим портретом в русской живописи часто называют портрет В.И. Майкова, человека, принадлежавшего к просвещенной московской дворянской элите. Лицо своего героя Рокотов вылепил темпераментно и убедительно: ироническая улыбка чуть трогает губы, а пронизательный взгляд выдает острый ум и образованность.



*Д.Г. Левицкий.
Портрет П.А. Демидова*



*Д.П. Левицкий. Портрет
Е.Н. Хруцевой и
Е.Н. Хованской*

В зрелые годы мастерство Рокотова становится еще более изощренным. Легкость, воздушность живописи, которой овладел мастер, дала ему возможность создавать атмосферу задумчивости, передавать богатые и разнообразные оттенки чувств. Обаяние, мягкость, доброта – все это есть в рокотовских женских портретах, созданных в 70–80-е гг.

Другой крупнейший художник-портретист – **Дмитрий Григорьевич Левицкий** (1735–1822). Начало творческой зрелости отмечено созданием портрета богача, владельца уральских заводов П.А. Демидова (1773). Известно, что Демидов был очень противоречивым человеком, в его характере уживались почитание Руссо и откровенное барское самодурство. Левицкий уловил двойственность и своеобразие этой натуры. Он написал парадный портрет, в котором есть психологическая глубина и интимность, передана усталость пресыщенного жизнью человека.

С 1773 по 1776 г. Левицкий пишет серию больших, в рост, портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц. Эффектная театральность соединяется в этих полотнах с жизненностью и поэтичностью. Грациозность движений и поз, благородство колорита, выдержанного в серовато-розовой и оливковой гамме создают настроение мечтательности и непосредственности, характерных для счастливой юности.

Третий мастер из славной плеяды великих русских портретистов XVIII в. – **Владимир Лукич Боровиковский** (1757–1825). К самым поэтичным его творениям относится портрет М.И. Лопухиной (1797). Он покоряет удивительной «вписанностью» героини

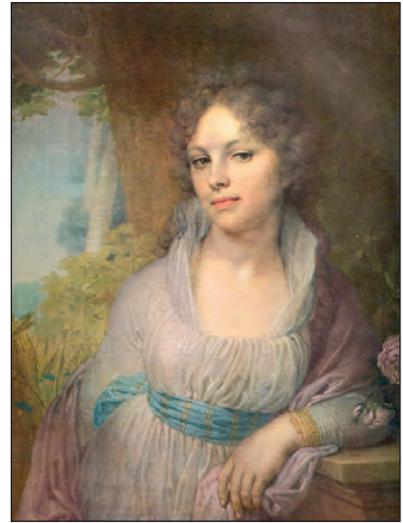
в природу. Тенистый уголок парка, цветущие васильки, увядшие розы, непринужденная «домашняя» поза очаровательной дамы, простое платье, мечтательное выражение лица — все это находится в полной гармонии. Героиня полотна «светится» изнутри той духовной красотой, что присуща многим русским женщинам, скрывающим за мягкой элегичностью глубокую и сильную натуру.

Вторая половина столетия ознаменовалась расцветом не только живописи, но и скульптуры, развитие которой связано с именами Ф.Г. Гордеева, М.И. Козловского, Ф.И. Шубина.

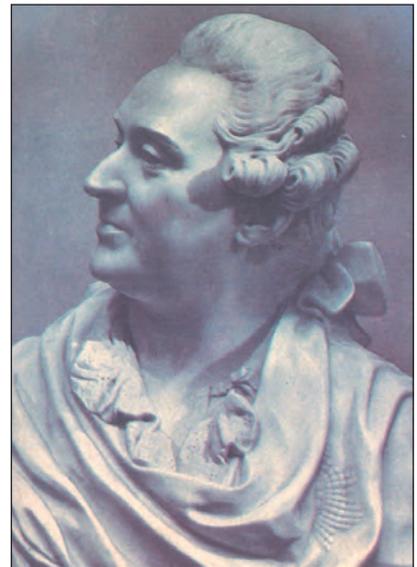
Скульптурный портрет — главное в наследии **Федота Ивановича Шубина** (1740—1805). Земляк Ломоносова, сын простого крестьянина, он окончил Академию художеств, затем стажировался в Париже и Риме. Самым любимым материалом скульптора был мрамор. Работая с ним, мастер добивался передачи мельчайших подробностей в выражении лица, деталях одежды. В лучших работах Шубин проявил способность воплощать внутренний мир своих персонажей.

«Музыка и словесность — суть две сестры родные», — сказал известный деятель эпохи Просвещения, поэт и драматург П.А. Плавильщиков. Соглашаясь с ним, мы, прежде чем перейти к анализу музыкального искусства, кратко вспомним основные вехи развития *литературы*¹.

В начале века становление новой словесности было тесно связано с Петровскими реформами. Самым крупным публицистом и писателем этого времени был Феофан Прокопович, пламенный проповедник преобра-



*В.Л. Боровиковский.
Портрет М.И. Лотухиной*



*Ф.И. Шубин.
Бюст А.М. Голыцына*

¹ Отсылаем к учебникам по русской литературе XVIII в.

зований в России. Его большое наследие включает научные труды, пьесы, стихотворения и несет отпечаток политической общественной деятельности писателя. Патриотические вирши Прокоповича тяжеловаты, назидательны и напоминают поэзию XVII в. Обновление литературного языка началось позднее, в поэзии В.К. Тредиаковского и А.Д. Кантемира. Подлинная же реформа стихосложения состоялась под влиянием теоретиков классицизма М.В. Ломоносова и А.П. Сумарокова, чей творческий спор имел большое значение для развития национальной поэзии и драматургии.

К литературной деятельности во второй половине столетия имели отношение лучшие умы России: М.Д. Чулков, М.М. Херасков, Н.И. Новиков, В.И. Майков, И.Ф. Богданович, М.Н. Муравьев, Я.Б. Княжнин, В.В. Капнист, А.Н. Радищев, Н.М. Карамзин, И.А. Крылов и др. Достойно завершил допушкинский период в развитии русской поэзии Г.Р. Державин. Отдавая должное эстетике классицизма, он отказался от строгого следования его образцам. В зависимости от художественных задач поэт смешивал стилистику «забавного русского слога», включая в свои оды элементы элегий, стансов, песен.

Путь русской литературы XVIII в. выявил ее уникальную способность к саморазвитию. Восприняв европейские просветительские теории и эстетику классицизма, русская словесность не сделалась слабым отголоском европейских идеалов и доктрин, поскольку писатели стремились, как и в древности, активно влиять на общественное мнение, формировать нравственные ценности и высокие духовные ориентиры «просвещенного читателя». Литература XVIII в. заговорила не столько голосом разума, сколько голосом сердца, призывая соотечественников к состраданию, справедливости, гуманности. Самый убедительный пример — «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева. Те же достоинства имело русское *музыкальное искусство*.

Становление «русской европейскости» в музыке привело к рождению первой композиторской школы, у истоков которой стояли М.С. Березовский, В.А. Пашкевич и И.Е. Хандошкин.

О жизни и творчестве **Максима Созонтовича Березовского** (1745?–1777) известно очень немного. В XIX в. его музыка не звучала. В XX в. во время событий 1917 г. пожар уничтожил собрание церковной музыки Придворной певческой капеллы, погибли и рукописи Березовского.

Признание пришло к Березовскому рано, и прославился он прежде всего как автор духовных концертов. Вершиной творческих исканий

молодого композитора стал концерт «Не отвержи мене во время старости», созданный, по некоторым данным, во второй половине 60-х гг. В основу сочинения положен текст 70-го псалма Псалтыри. Патетика молитвы нашла воплощение в четырех частях концерта, поражающих исповедальностью чувств и высокой духовностью. Впервые концерт был исполнен в знаменитой Янтарной комнате Зимнего дворца в присутствии императрицы Екатерины II. Скорее всего это послужило поводом для выделения Березовскому «пенсии» с целью поездки в Италию. В 1769 г. композитор прибывает в Болонью, где выдерживает экзамены на звание болонского академика.

По возвращении в Санкт-Петербург ему не удалось получить должность, соответствующую высоким европейским регалиям и таланту. Умер Березовский скорее всего от простудного заболевания.

Композитор, по понятиям придворного «просвещенного общества» XVIII в. — это не столько профессия, сколько социальная роль полуслуги, призванного украшать быт аристократии (вспомним судьбу Гайдна и Моцарта). Поэтому сведений и о других русских музыкантах XVIII в. сохранилось крайне мало. Прижизненный успех музыки не спасал ее автора от полного забвения после смерти. Так случилось и с наследием **Василия Алексеевича Пашкевича** (ок. 1742–1797), о сочинениях которого вспомнили сравнительно недавно.

Самое ценное в наследии Пашкевича — комические оперы. Его первая комическая опера «Несчастье от кареты» (1779) была написана на текст известного драматурга и либреттиста Я.Б. Княжнина. Сюжет оперы перекликается с комедией Фонвизина «Бригадир», поскольку главная ее интрига связана с галломанией — преклонением перед всем французским, охватившим некоторых российских помещиков.

Премьера оперы имела шумный успех. Окрыленный Пашкевич пишет новое сочинение и уже в следующем, 1780 г., слушатели познакомились с комической оперой «Скупой», созданной на основе либретто все того же Княжнина по мотивам комедии Мольера. Главное действующее лицо оперы — Скрягин; он смешон, но одновременно страшен в своей порочной жадности. Его образ в музыке Пашкевича приобрел трагическую выразительность, а монолог Скрягина относится к вершинам оперного искусства XVIII в.

Лучшим сочинением композитора по праву считается опера «Санкт-Петербургский гостиный двор», в которой показана жизнь купечества. Нравы этой среды глубоко антипатичны автору либрет-

то – писателю М.М. Матинскому. Музыка усиливает сатирические характеристики героев оперы – носителей человеческих пороков: жадности, склонности к жульничеству, злобности.

Пашкевич по традиции времени считал за честь писать музыку на либретто императрицы Екатерины II несмотря на то, что ее тексты (вследствие плохого владения русским языком) были явно слабыми. В числе опер на сановные либретто – «Февей» и «Федул с детьми», а также музыка к помпезному представлению «Начальное управление Олега» (последние два сочинения созданы в соавторстве с иностранными композиторами).

Иван Евстафьевич Хандошкин (1747–1804) родился в семье музыканта, находившегося на службе у графа П.Б. Шереметева. Его дед и прадед были крепостными крестьянами. Всю жизнь Хандошкин посвятил одному инструменту – скрипке. С годами за ним упрочилась слава выдающегося исполнителя и импровизатора, «русского Паганини». Его виртуозность поражала воображение. Современники отмечали, что Хандошкин «с истинно русской удалью» исполнял «неописуемые скачки и пассажи». Для любимого инструмента создал он все свои сочинения. В наследии композитора большое место занимают вариации на темы народных песен, многие из которых скорее всего были впервые записаны самим Хандошкиным.

Биография **Евстигнея Ипатьевича Фомина** (1761–1800) также полна «белых пятен». Молва приписывала ему огромное число сочинений. Характерна судьба его комической оперы на либретто Н.А. Львова «Ямщики на подставе». Сочиняя музыку, композитор сделал великолепные обработки старинных народных напевов – «Во поле береза bushesала», «Из-под дуба, из-под вяза», «Молодка, молодка молодая», искусно совместив их со звучанием оркестра. Но опера так и не увидела большой сцены: исполненная в домашнем театре, она осталась неизвестной широкой публике.

Свидетельство незаурядного дара композитора – мелодрама «Орфей» (текст Я.Б. Княжнина). Мелодрама – это театральная пьеса с музыкой, которая перемежается с декламацией, а иногда исполняется одновременно с произнесением текста. В сочинении Фомина четыре эпизода. Первый – отчаяние Орфея, потерявшего супругу. Второй – Орфей спускается в ад. Третий – счастье Орфея и Эвридики, обретших друг друга. Последний эпизод – проклятья Орфея жестоким богам, отнявшим у него любимую. Мелодрама кончается большой балет-

ной сценой — пляской фурий. Роль Орфея предназначена для трагического актера. Хор по античной традиции помещался за сценой. Музыка мелодрамы — одно из лучших творений русского классицизма. В ней раскрылось дарование Фомина-симфониста, сумевшего вдохновенно передать трагическое и страстное мироощущение русского человека «радищевской» эпохи.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1757—1825) прожил долгую и достаточно благополучную жизнь, что редко бывает у людей его профессии. Он учился в Италии, добился достойного положения в обществе. Его музыка стала известной всей России и продолжала звучать после смерти мастера.

Бортнянским создано большое количество сочинений для различных церковных служб. Самая же значительная сфера его творчества — хоровые концерты, поражающие своим разнообразием и высоким мастерством¹. Одно из наиболее ярких сочинений мастера в этом жанре — Концерт № 32, написанный на основе 38-го псалма Библии, где есть такие строки: «Скажи мне, Господи, кончину мою и число дней моих, дабы я знал, какой век мой... Услышь, Господи, молитву мою, и вземли воплю моему; не будь безмолвен к слезам моим...». В концерте три части, между которыми нет контраста. В финале преобладает тихая, нежная музыка, передающая предметную мольбу человека.

Среди предшествующих веков XVIII столетие выделяется своей «театральностью». Сама «русско-европейская жизнь» Санкт-Петербурга и Москвы порой напоминала спектакль, где на сцене действовали русские люди, разодетые по последней французской моде и говорившие на не слишком правильном иностранном языке. «Потешные» петровские полки, красочные «маскерады», «огненные забавы» — все это отголоски той искренней любви к театру, что родилась в русском обществе.

Судьба театра в первую половину XVIII в. была своеобразной. Опыт создания в Москве на Красной площади «Комедийной хоромины» практически провалился. Этот публичный театр просуществовал с 1702 по 1706 г. и не пользовался успехом у москвичей. Более широкое распространение получил в то время школьный театр, так как во многих учебных заведениях поощрялось лицедейство и силами учеников

¹ *Изданы 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров. Многие сочинения остались в рукописи.*

разыгрывались спектакли на нравоучительные религиозные темы. Самой популярной была пьеса Д.С. Туптало (Дмитрия Ростовского) «Рождественская драма». Однако эти полупрофессиональные опыты были лишь прелюдией к рождению русского профессионального *театра*. Его основателем по праву считается **Федор Григорьевич Волков** (1729–1763). Выходец из семьи богатых ярославских купцов, Волков организовал труппу, которая позднее, в 1756 г., составила костяк публичного театра в Санкт-Петербурге. Сам он был талантливым актером и особенно прославился в пьесах А.П. Сумарокова.

Во второй половине XVIII в., словно соревнуясь друг с другом, возникали один за другим вольные, любительские и крепостные театры. В Санкт-Петербурге действовали императорский театр, театр «малого двора» в Павловске, частный публичный театр Книшпера – Дмитриевского, театры Академии художеств, Шляхетского корпуса, Института благородных девиц и др.

В северной столице почти не было крепостных театров, которыми славилась Москва. Самым лучшим среди них считался театр в Кускове – имении графа Н.П. Шереметева. Как известно, на одной из замечательных крепостных актрис, Прасковье Ивановне Ковалевой (по сцене Жемчужовой) Шереметев, невзирая на сословные препоны, женился, но их счастье продолжалось недолго, чуть больше года (актриса умерла молодой).

Лучшие *комедии* XVIII в. отражают всю глубину просветительской мысли, несут отпечаток обновления российской жизни. В них – насмешка над пошлостью, ограниченностью, жадностью, самодовольством, а еще глубокая вера в то, что слово способно изменить нравы, сделать человека достойным и полезным членом общества. Вершинные достижения национальной драматургии связаны с комедиями Д.И. Фонвизина «Бригадир» и «Недоросль».

Итак, русская художественная культура в эпоху Просвещения сумела преодолеть трудности, связанные с освоением европейских ценностей. Творчество русских мастеров определило перспективу дальнейшего развития отечественного искусства – от «русской европейскости» к национальной классике XIX в.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Какие перемены произошли в русской художественной культуре в начале XVIII в.? Относятся ли к русскому искусству слова Н.М. Карамзина: «Петр Великий, соединив нас с Европою и показав нам выгоды просвещения, ненадолго унижил народную гордость русских. Мы взглянули, так сказать, на Европу и одним взором присвоили себе плоды долговременных трудов ее»?
2. Что такое «русская европейскость»? Что произошло с традициями древнерусского искусства в XVIII в.?
3. Н.М. Карамзин в «Письмах русского путешественника» писал: «Главное дело быть людьми, а не славянами. Что хорошо для людей, то не может быть дурно для русских...». Как соотносится это высказывание с развитием русской культуры? Можно ли говорить об общности русского и европейского искусства XVIII в.?
4. Какие стили характерны для русского искусства начала и конца XVIII в.? Приведите примеры.
5. Как вы представляете архитектуру времен Петра I? Какая живопись была тогда в моде? Какая музыка звучала на ассамблеях и балах, служили ли русские композиторы при Петровском дворе?
6. В прекрасной книге Н.Я. Эйдельмана «Твой восемнадцатый век» есть слова: «...для России же это был век, когда основан Петербург и выиграна Полтавская битва, восстал Пугачев и шел через Альпы Суворов...». Продолжите эти «знаковые» перечисления, используя художественные произведения русских авторов.
7. Вспомните вехи развития русской литературы XVIII в. от М.В. Ломоносова до Г.Р. Державина. Как отразились в ней нормативные установки классицизма? В чем выразился просветительский характер творений писателей России XVIII в.? (Повторение пройденного по литературе).
8. А.С. Пушкин считал, что «перед новою столицей померкла старая Москва». Согласны ли вы с его словами? Какие архитекторы внесли вклад в строительство Санкт-Петербурга?

9. Кто из русских зодчих был наиболее известен в эпоху Просвещения? Расскажите о творчестве В.А. Баженова, М.Ф. Казакова, И.Е. Старова.
10. Расскажите о творчестве основателя исторического жанра художника А.П. Лосенко. В чем «театральность» его полотен? Каким идеалам верен мастер в своих лучших работах?
11. В связи с какими течениями общественной мысли возникла в искусстве «крестьянская тема»? Как представляли крестьян художники XVIII в.? Сопоставьте полотно В.Л. Боровиковского «Лизынька и Дашинька» с работой И.А. Ерменева «Нищие».
12. Русский поэт Я.П. Полонский написал:
- Она давно прошла, и нету уж тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье — тень любви, и мысли — тень печали,
Но красоту ее Боровиковский спас...
- К каким портретам Боровиковского, Рокотова и Левицкого можно отнести эти слова?
13. Просветитель, поэт, драматург XVIII в. П.А. Плавильщиков писал: «Похвала ваша итальянской музыке и охуление русской суть такие вещи, на которые не знаю я, что вам сказать... Российский народ благодаря Всевышнему во основании души своей имеет ко всему непостижимую способность: он может греметь и Марсовою трубою, и Аполлоновою лирою, и собирать со всех частей наук и художеств славные подати...». Какие аргументы вы можете привести в пользу высказанного мнения? Расскажите о русских композиторах эпохи Просвещения.

Литература

1. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. I–V. Под редакцией А.Г. Габричевского. М., 2001.
2. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. кн. 1–2. М., 1996.
3. Искусство Китая. М., 1998.
4. Искусство Японии. М., 1985.
5. История мировой культуры: Справочник школьника. М., 1996.
6. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.
7. Любимов Л.Д. Искусство Древнего мира. М., 1997.
8. Любимов Л.Д. Искусство Древней Руси. М., 1996.
9. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. М., 1996.
10. Майкопар А. Новый Завет в искусстве: Очерки иконографии западного искусства. М., 1998.
11. Мень А. История религии. В поисках Пути, Истины и Жизни. М., 1994.
12. Мирецкая Н.В., Мирецкая Е.В. Культура эпохи Возрождения. М., 1996.
13. Мирецкая Н.В., Мирецкая Е.В., Шакирова И.П. Культура эпохи Просвещения. М., 1996.
14. Мифы народов мира: В 2-х т. М., 1997.
15. Популярная художественная энциклопедия: В 2-х т. М., 1986.
16. Рапацкая Л.А. Русское искусство XVIII века. М., 1995.
17. Рапацкая Л.А. Художественная культура России: от Древней Руси к «золотому веку». М., 2000.
18. Рапацкая Л.А. Четвертая мудрость: О музыке в культуре Древней Руси. М., 1997.
19. Тюляев С.И. Искусство Индии. М., 1988.
20. Филатов В.В. Краткий иконописный иллюстрированный словарь. М., 1995.
21. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997.
22. Энциклопедия для детей и юношества. История искусства. М., 1996.
23. Энциклопедия литературных героев. М., 1997.

Учебное издание

Рапацкая Людмила Александровна

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Учебник для учащихся 10 класса

В 2-х частях

Часть 1

Редактор *Н.В. Евстигнеева*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник обложки *А.В. Щетинцева*

Компьютерная верстка *О.Н. Емельянова*

Корректор *Н.В. Шмитько*

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009001.08.08 от 21.08.2008.

Сдано в набор 11.05.01. Подписано в печать 20.09.02.

Формат 70×90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 27,49.

Тираж 50 000 экз. (4-й завод 30 001–35 000 экз.). Заказ №

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ОАО ПИК «Идел-Пресс».

420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.