

Г. И. Данилова

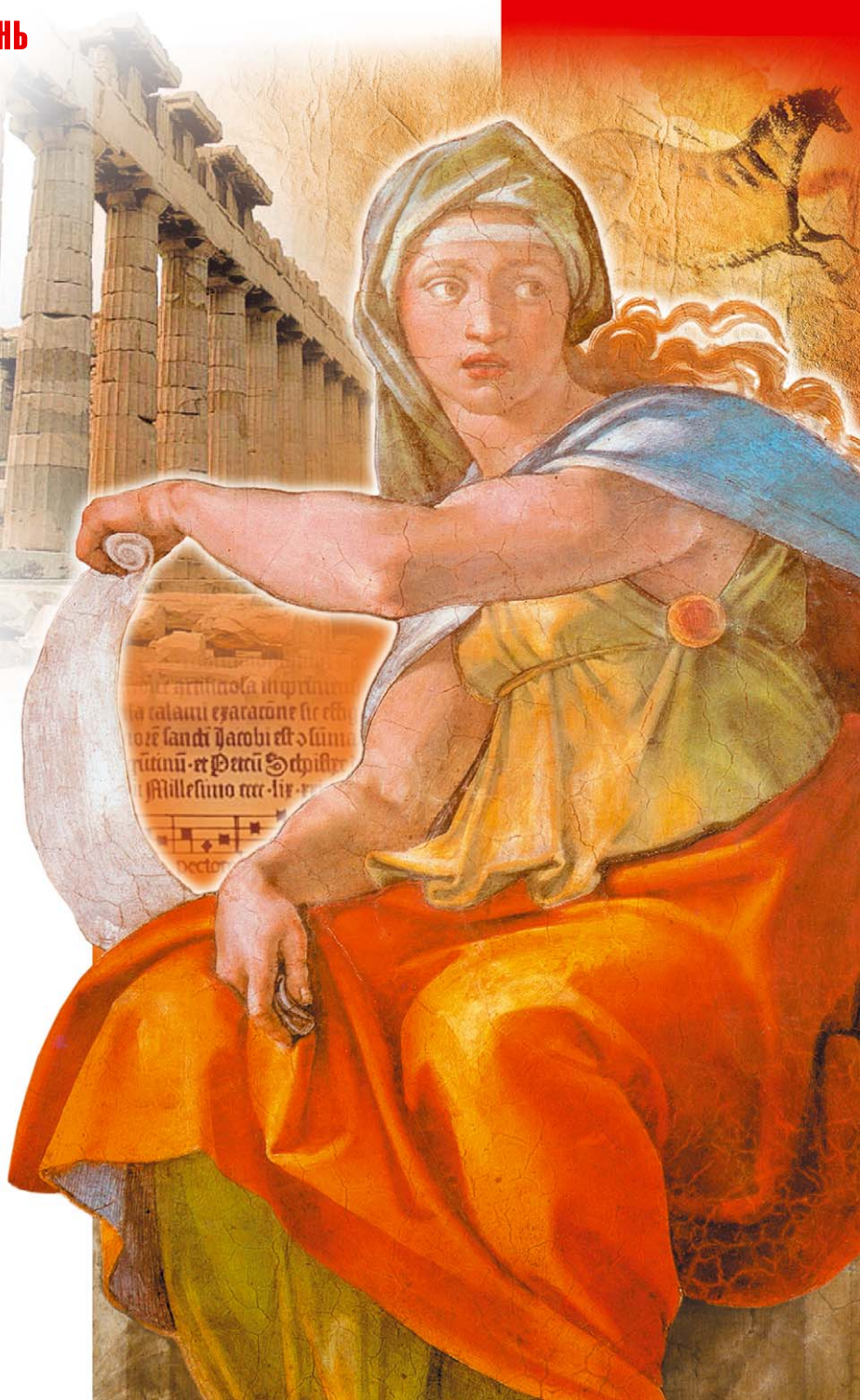


ИСКУССТВО

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ

10

класс



Г. И. Данилова

БАЗОВЫЙ УРОВЕНЬ

10

к л а с с

ИСКУССТВО

Учебник

Допущено
Министерством
просвещения
Российской Федерации

9-е издание, стереотипное

Москва
«Просвещение»
2022

УДК 373.167.1:7.03+7.03(075.3)
ББК 85.03я721
Д18

Издание выходит в pdf-формате.

Данилова, Галина Ивановна.
Д18 Искусство. 10 класс : базовый уровень : учебник : издание в pdf-формате / Г. И. Данилова. — 9-е изд., стер. — Москва : Просвещение, 2022. — 366, [2] с. : ил.

ISBN 978-5-09-101782-3 (электр. изд.). — Текст : электронный.

ISBN 978-5-09-087988-0 (печ. изд.).

Учебник входит в учебно-методический комплект по искусству для 10 класса (базовый уровень). Соответствует Федеральному государственному образовательному стандарту среднего (полного) общего образования, допущен Министерством просвещения РФ и включён в Федеральный перечень.

Знакомство с культурно-историческими эпохами и выдающимися творцами культуры начинается от истоков возникновения искусства и завершается Возрождением, в искусстве которого отразились новые представления о человеке и мире.

Издание хорошо иллюстрировано. Методический аппарат содержит много интересных вопросов и творческих заданий, которые помогут закрепить и обобщить прочитанное, к каждой главе приводится список дополнительной литературы и интернет-ресурсы. В приложении даны примерные планы анализа произведений искусства различных видов, а также советы, как подготовить проект, сочинение-эссе, реферат или сообщение, сделать рецензию на театральный спектакль или кинофильм, оформить выставку и др.

УДК 373.167.1:7.03+7.03(075.3)
ББК 85.03я721

ISBN 978-5-09-101782-3 (электр. изд.)
ISBN 978-5-09-087988-0 (печ. изд.)

© Данилова Г. И., 2013
© АО «Издательство «Просвещение», 2021
© Художественное оформление.
АО «Издательство «Просвещение», 2021
Все права защищены

Предисловие

История цивилизации насчитывает немало выдающихся культурно-исторических эпох, оставивших глубочайший след в развитии человечества. Античность и Средние века, Возрождение и Просвещение внесли бесценный вклад в сокровищницу мирового искусства, определили дальнейшие пути его развития. Далеко ушедшее в прошлое искусство Древнего Египта, Мезоамерики, Древней Греции и Древнего Рима, средневекового Востока и Древней Руси и сегодня остаётся для нас уникальным художественным явлением. Спустя много веков невозможно не признать справедливости старой истины: «*Ars longa, vita brevis*» — «Жизнь коротка, искусство вечно»...

Каждая новая эпоха — это период художественного развития человечества, обладающий самостоятельной ценностью и определённой неповторимостью. Так, культура эпохи Возрождения, не перечёркивая достижений Античности и Средневековья, вобрав в себя дух противоречий своего времени, создала собственные идеалы. По-видимому, прав был французский писатель Виктор Гюго (1802—1885), сказавший, что «шедевр искусства рождается навеки. Данте не перечёркивает Гомера». Величайшим творениям искусства действительно суждена вечная жизнь.

Стремительный бег времени, смена поколений, войны и природные катаклизмы, переоценка нравственных ценностей и научно-технический прогресс не смогли изменить представлений человека о вечных истинах и духовных идеалах. Знакомясь с произведениями искусства различных культурно-исторических эпох, основное внимание мы обращаем на Человека-Творца, его представления о мире, взаимоотношения с Богом, окружающей природой и обществом.

На страницах учебника для 10 класса вы познакомитесь с тем, как развивалось искусство, начиная с древнейших времён и до XVII в. Знакомство с произведением искусства невозможно без понимания *художественного стиля*. Под ним мы подразумеваем устойчивое единство, совокупность средств выразительности и творческих приёмов, в которых нашли отражение особенности восприятия окружающего мира, образное воплощение исторического и национального своеобразия художественной культуры определённой эпохи, страны и народа. Без этого важнейшего инструмента нельзя понять внутреннее содержание произведений искусства, воплощённое в художественной форме, почувствовать их эстетическую ценность и красоту. Не будем забывать и о том, что любые перемены в жизни общества влекут за собой изменения в художественном стиле, определяют причины его возникновения, расцвета или угасания, поэтому нельзя не признать справедливости давно существующей истины, что искусство — это зеркало, в которое смотрится человечество.

Многовековой путь, который прошло искусство в своём развитии, поистине безграничен и необъятен. Поэтому материалы, представленные в учебнике лишь некоторыми шедеврами, призваны наглядно продемонстрировать культурно-художественные доминанты эпохи, характерные признаки господствующего стиля, особенности национальных школ и направлений. Безусловно, эти материалы не могут быть исчерпывающими, и поэтому мы учитывали знания, полученные вами на уроках смежных дисциплин: истории, литературы, изобразительного искусства и музыки.

Почти в каждой главе знакомство со стилями в искусстве мы будем начинать с архитектуры, так как именно в ней особенно ярко, наглядно и устойчиво выразились характерные черты эпохи. В центре нашего внимания — тяготеющие к синтезу пластические искусства, ёмко и полно отразившие идеалы и наиболее значимые темы эпохи, а также музыка, литература и театр, выразившие дух и настроения своего времени.

Помимо основных содержательных блоков, представленных в учебнике, звёздочкой (*) выделен дополнительный материал, который поможет вам расширить и углубить представления об особенностях развития искусства в различные эпохи.

Все имена художников, архитекторов, композиторов и писателей, а также названия памятников искусства, иллюстрации

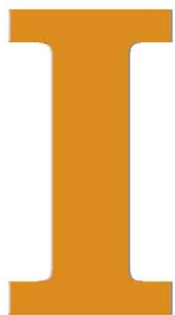
которых помещены на страницах учебника, даны прямым **полужирным шрифтом**. Наиболее важные культурологические термины и фамилии цитируемых авторов выделены *курсивом*.

Значение основных понятий, необходимых для усвоения темы, разъясняется непосредственно при изложении материала. В отдельных случаях мы рекомендуем вам обращаться к словарям и к выпускаемым издательством «Дрофа» учебникам Г. И. Даниловой по искусству для 5—9 классов, где эти темы рассматриваются подробно. Кроме того, к каждой главе даётся развёрнутый список рекомендуемой литературы для самостоятельного чтения и интернет-ресурсы.

Учебник предложит вам немало интересных вопросов и заданий для самоконтроля, закрепления и обобщения прочитанного, поможет организовать дискуссию, даст импульс к собственному художественному творчеству, посоветует, как сделать первые шаги в самостоятельном научном исследовании и проектной деятельности. Он будет для вас своеобразным компасом в мире научной и познавательной литературы, даст рекомендации для самостоятельного знакомства с произведениями. Задания рубрики «Творческая мастерская» учитывают ваши личные вкусы и приоритеты, которые, возможно, помогут вам в будущем сделать собственный профессиональный выбор. В Приложении вы найдёте примерные планы анализа произведений искусства различных видов. Включённые в него рекомендации и советы будут полезны вам при написании сочинения-эссе, реферата, рецензии на театральный спектакль или кинофильм, подготовке к семинару, диспуту или экскурсии, оформлении выставки и др. Надеемся, что обширный иллюстративный материал учебника поможет вам наглядно представить шедевры искусства, которые давно стали бесценным достоянием человечества.

Автор





Искусство первобытного общества и древнейших цивилизаций

Художественная культура первобытного мира и древнейших цивилизаций подарила человечеству великие творения искусства. Из глубины веков дошли до нас удивительные по красоте пещерные рисунки первых художников Земли, загадочные менгиры и кромлехи — прообраз будущих культовых сооружений, величественные пирамиды Древнего Египта и доколумбовой Америки, шумерская письменность Месопотамии. Тысячелетия разделяют нас с этим периодом. Но это вовсе не означает, что сохранившиеся памятники искусства являются лишь безмолвными свидетелями своего времени: о прошлом они говорят наглядно и красноречиво и позволяют нам лучше осознать настоящее и прогнозировать будущее.

Для того чтобы понять смысл и значение этих древнейших посланий, необходимо знать их язык, ощутить восприятие окружающего мира нашими далёкими предками, познакомиться со своеобразием художественной культуры в различных регионах планеты.

Что определяло художественный стиль той или иной цивилизации? Как происходило формирование культурных традиций? На эти и многие другие вопросы нам предстоит дать ответ.

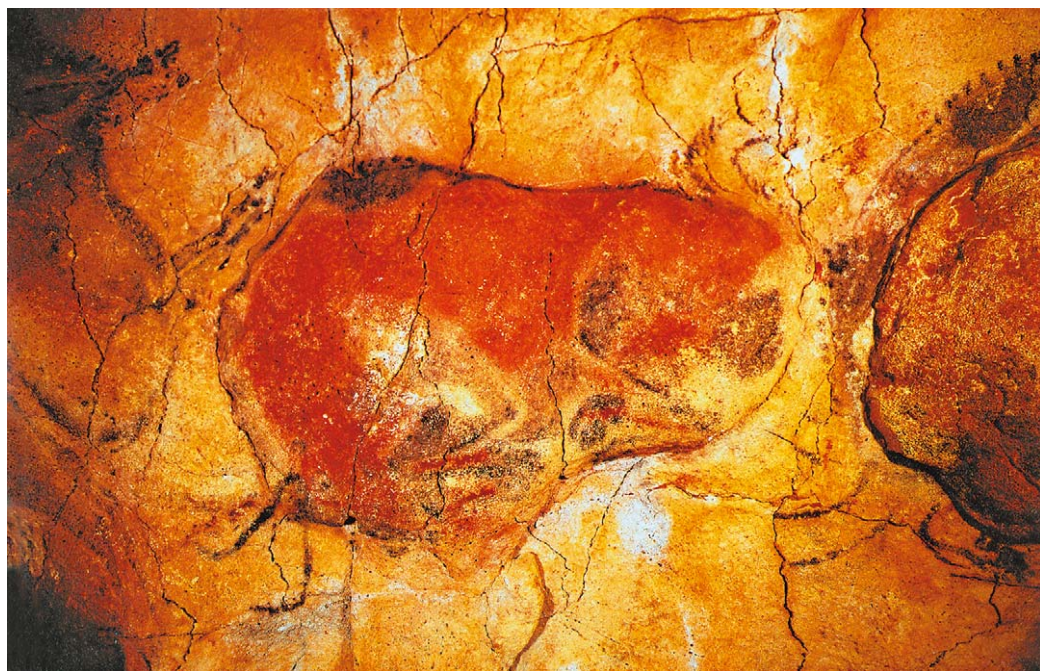
Наш разговор о древних цивилизациях мы начинаем с первобытного искусства...



От времени возникновения искусства нас отделяют сотни тысяч лет. Тогда, на заре человечества, наш древний предок впервые начал изображать на стенах каменных пещер животных, сцены охоты или рыбной ловли, человеческие фигуры, украшать предметы труда и оружие различными символами и орнаментом, а также возводить простейшие архитектурные сооружения, предназначенные для ритуального поклонения богам.

Каковы же были главные причины возникновения художественного творчества? Ответ на этот вопрос мы можем найти в одной из древнейших теорий, принадлежавшей греческому философу Аристотелю (384—322 гг. до н. э.). В ней говорится прежде всего о познавательных потребностях человека и о заложенном в нём чувстве прекрасного. Искусно выполненная наскальная живопись, скульптура, керамика и другие предметы обихода действительно отражают стремление первобытного художника к глубокому проникновению в тайны природы и бытия, его потребность в красоте и совершенной гармонии.

Неохотно раскрывало первобытное искусство свои удивительные тайны. Лишь во второй половине XIX в., когда были обнаружены наскальные росписи во многих точках земного шара, перед взором восхищённых зрителей предстал неведомый огромный мир, полный загадок. Именно с этого времени начинается систематическое научное изучение первобытного искусства.



Бизон. Палеолит. Пещера Альтамира, Испания

Настоящей сенсацией стали находки испанского адвоката и археолога-любителя Марселино Саутуолы в 1875 г. в пещере близ деревни Альтамира. Двадцать пять цветных изображений бизонов в натуральную величину украшали стены пещеры. Некоторые животные лежали на земле, другие спокойно щипали траву, третьи, падая от стрелы охотника, корчились в муках. Чёрные, коричневые, красные и жёлтые краски выглядели свежими, яркими и влажными, будто их только что нанесли на камень. Восхитительно было и мастерство рисунка, выполненного каменным резцом! Поражала точность силуэтов, передающих упругость и объём сильных и могучих тел. Да, это была настоящая живопись первых художников Земли!

Пещера Альтамира получила всемирную известность. Хотя учёные долго не верили в открытие Саутуолы и обвиняли его в мошенничестве, интерес к находкам в пещере возрастал постоянно. Даже испанский король Альфонс XII приезжал сюда со свитой взглянуть на росписи. Вслед за рисунками Альтамиры были обнаружены изображения в других пещерах на юге Франции, Испании, в Западной Монголии, Алжире, а также на Южном Урале в России (знаменитая Капова пещера).

Знакомиться с памятниками первобытной культуры мы будем, пользуясь сложившейся *периодизацией* основных этапов её развития. Самый длительный период истории человеческой культуры — *каменный век*, в котором принято выделять три этапа: *палеолит* (35—10 тыс. лет назад), *мезолит* (10—5 тыс. лет назад) и *неолит* (8—3 тыс. лет назад). В эпоху неолита *медь* постепенно вытесняет камень, на смену меди приходит более твёрдая и прочная *бронза* (сплав меди с оловом), а затем и *железо*, намного превосходящее по прочности бронзу. Эпохи бронзы и железа у различных народов начинались в разное время (3—1 тыс. лет до н. э.).

Что представляло собой искусство на заре человечества? Первоначально оно носило *синкретический* характер, то есть в нём не выделялись и не различались его основные виды: изобразительное искусство, театр, музыка и танец. Главной причиной синкретичности искусства была его тесная связь с религиозными верованиями и особенностями трудовой деятельности первобытного человека. Так, надевая на себя звериные маски и исполняя «танец буйволов», первобытный человек считал, что это послужит в будущем успешной охоте на зверя. По мере того как совершенствовалось производство орудий труда и появлялась потребность к познанию законов Вселенной, человек начал создавать предметы, всё более походившие на произведения искусства.

1.1. Первые художники Земли

Памятники первобытной культуры, сохранившиеся до наших дней, представлены главным образом произведениями *изобразительного искусства*. Какими инструментами пользовался человек, чтобы запечатлеть увиденное? Первые рисунки, вероятно, гравировались кремнёвыми резцами на камне, кости

и роге; для их раскраски использовались сажа, охра различных оттенков и мергель (горная порода). К древнейшим изображениям следует также отнести и оттиски человеческой руки с широко расставленными пальцами, обведённые контуром.



Оттиск
человеческой
руки. Палеолит.
*Пещера
Пеш-Мерль,
Франция*

В истории пещерной живописи эпохи *палеолита*, или древнего каменного века, учёные различают несколько периодов. Начиная с 30 тысячелетия до н. э. художники заполняли поверхность внутри контура рисунка чёрной или красной краской. Позднее (18—15 тыс. лет назад) они начали больше внимания уделять прорисовке деталей. Например, косыми параллельными штрихами изображали шерсть животного. Для изображения пятен на телах животных они научились пользоваться дополнительными цветами (различными оттенками жёлтой и красной краски). Линия контура стала динамичной (более яркой или тёмной), что позволяло точнее передавать различные оттенки (например, густую шерсть на гривах, складки кожи). Примерно 12 тыс. лет назад пещерное искусство достигло наивысшего расцвета. К этому времени художники научились передавать объём, цвет, пропорции фигур, движение.

Наиболее распространённым сюжетом первых рисунков являются одиночные изображения крупных животных — лошадей, львов, носорогов, оленей, которые были главными объектами охоты человека, обеспечивавшими ему пищу и одежду. Нередко рисунки были выполнены в натуральную величину и демонстрировали великолепное знание особенностей строения тела и повадок животного. Точность и лаконичность рисунков, умение немногими штрихами передать характерные черты внешнего облика и поведения животных отличали эти изображения. Художник не просто копировал окружающую природу, а, проникая в суть явлений, отбирал в ней самое важное. В созданных образах он воспроизводил коллективные переживания и мысли всего племени. Это была, как писал немецкий философ Г. В. Гегель (1770—1831), «одушевлённая реальность», созданная по законам красоты.

Именно в это время были созданы самые знаменитые росписи в пещерах Ласко, Альтамира, Фон-де-Гом, Нио. Сколько в них экспрессии! Здесь не просто отношение к зверю как к добыче, это восхищение его силой, красотой, почтение к нему как к *тотему*, бывшему, по представлению древнего человека, прародителем или покровителем племени. Простые контуры животного великолепно передают динамику движения. В пещерах обнаружены изображения стремительно бегущих большерогих оленей, скачущих галопом лошадей: их передние ноги согнуты в коленях и прижаты к туловищу, голова и шея вытянуты. В своих рисунках первые художни-



Зубры. Палеолит. *Пещера Ласко, Франция*

ки ещё не соблюдали пропорции, поэтому мамонты и бизоны изображались той же величины, что горные козлы и львы, а огромный тур мог быть нарисован рядом с крошечной лошадью.



Венера
Виллендорфская.
Палеолит.
*Музей естествознания,
Вена*

К эпохе палеолита относятся и первые произведения *скульптуры*: изображения, выполненные в технике рельефа, или круглые одиночные фигурки из мягкого камня, дерева, глины или костей животных. Оценивая назначение изображений зверей, исследователи выделяют две их функции — быть объектом ритуальной охоты и тотемом (священным животным, дающим жизнь племени). Последняя функция (хронологически более поздняя) была тесно связана с обрядом жертвоприношения и соответствующим оформлением жертвенника — прообраза культового центра.

Особенно много сохранилось изображений женщин, переданных подчёркнуто объёмно и натуралистично, из мягкого известняка или мамонтовой кости. Но почему именно женщину изображали древние скульпторы? Женские статуэтки, найденные в разных частях света — от стран Западной Европы до Байкала, — носили культовый характер и почитались как святыни. Палеолитические «Венеры» (так их называли учёные) — это

обобщённый образ хранительницы очага, символ плодородия. Несмотря на внешний примитивизм и условный характер изображения, они воспринимаются как подлинное творение искусства, настоящий гимн женщине, с которой связывалось продолжение жизни. Так, в деревне Костенки Воронежской области во время археологических раскопок были обнаружены статуэтки женщин, относящиеся к эпохе палеолита.

В эпоху *мезолита* (10—5 тыс. лет до н. э.) происходит резкое потепление климата. Ледник, покрывавший значительную часть территории, начал таять; потоки воды, превращаясь в реки и озёра, благоприятно влияли на рост лесов. Если раньше представления о Вселенной ограничивались для человека лишь поверхностью земли, то теперь ему открылись её недра, богатейшие небесный и подводный миры.

Новые условия жизни оказали сильнейшее воздействие на круг занятий человека и особенности их отражения в художественном творчестве. Усложняются композиционные решения рисунков, а сам изобразительный язык становится более условным. Пещерные изображения утрачивают живость и объёмность, правдоподобие отходит на второй план. Всё чаще в них преобладают полные драматизма и экспрессии *обобщённые схематические композиции*, запечатлевшие сцены охоты и рыболовства, военные эпизоды, культовые церемонии. На стенах пещер появляются неясные знаки-символы, беспорядочные переплетения линий, ряды точек. Среди них особенно много контурных рисунков, внутренняя часть которых закрашена красками, а иногда покрыта штриховкой. Фигуры животных и силуэты человека невелики по размеру. Расширяется и цветовая палитра, к которой прибавляется белый цвет.

Одна из интереснейших композиций того времени — «**Сражающиеся лучники**». Прежде всего привлекает внимание динамичность сцены охоты человека на оленей. Фигуры лучников напоминают зигзагообразные линии. Но как неповторимы их позы! Один уже пустил стрелу, и она достигла цели, значит, есть время осмотреться и приготовиться к следующему выстрелу. Другой прицеливается в мчащегося навстречу оленя. Третий, изогнувшись всем телом, уже успел несколько раз поразить животное, а четвёртый решительно ринулся навстречу своей жертве. Не менее удивительны изображения животных: их грациозные позы, запечатлённые в стремительном и лёгком беге, изящные головы с горделиво вскинутыми рогами.

В связи с глобальным потеплением в эпоху *неолита* люди начинают вести оседлый образ жизни. Охота и собирательство постепенно вытесняются скотоводством и земледелием. В этот период стали интенсивнее использоваться различные природные



Сражающиеся
лучники.
Неолит.
Ущелье
Валлторта,
Испания



Баран
с горшками
на спине.
Неолит.
Музей
Израиля,
Иерусалим

материалы и техники их обработки. В обиход прочно входят лепная керамика, изделия из ткани и дерева, усовершенствованные орудия труда, транспортные средства (человек изобретает колесо). Усиление зависимости человека от сил природы (вода, огонь, солнце, плодородие почвы) вызвало необходимость выработать систему адекватных им знаков, которыми обильно украшались предметы быта. Возникает особый художественный язык, в котором, кроме схематичных рисунков, появляются разнообразные геометрические фигуры (круги, прямоугольники, квадраты, ромбы, спирали, кресты). Всё чаще встречаются изображения предметов быта, оружия и средств передвижения. Живопись становится ещё более стилизованной и схематичной, очень отдалённо напоминающей изображения человека и животных. В ней отсутствует прорисовка деталей, а потому создаётся впечатление небрежности исполнения.

В среднем и нижнем течении Днепра, недалеко от Киева, в обширных наземных жилищах Триполья были обнаружены выкованные и отлитые из меди женские украшения, глиняные статуэтки животных и людей, бытовые предметы и орудия труда медно-каменного века — *энеолита* — (4—3 тыс. лет до н. э.). Особенно эффектно выглядела лепная керамическая посуда разнообразных форм, имевшая определённое назначение и смысл. Орнаменты в виде спиралей, кругов, волнообразных лент наносились на её поверхность белой, чёрной и красной красками. Линии узора располагались параллельно друг другу, а порой причудливо извивались независимо от формы сосуда.

Абстрактные мотивы были полны глубокого смысла: волнистые узоры символизировали течение реки, бегущая спираль — непрерывное движение солнца и времени, перекрещенный круг — солнечный диск. Одна или две параллельные линии обозначали землю, лента из чёрных треугольников — пашню, ромбы, разделённые на четыре части с точками в центре, воспринимались как знак засеянного поля. Наиболее популярный змеиный орнамент в виде зигзагообразной линии расценивался как связую-



Керамика
афанасьевской
культуры.
Энеолит.
Горный
Алтай

щее звено между небом и землёй, показатель наличия столь необходимой человеку влаги, дождя. Свои знаки в виде «ёлочек» имели растения. На стенках сосудов можно различить стилизованные фигурки людей и животных: оленей, косуль, коз, быков, собак и птиц. Ценность трипольской культуры состояла в том, что в ней нашли отражение представления человека об окружающем мире, об устройстве Вселенной.

1.2. Древнейшие сооружения человечества

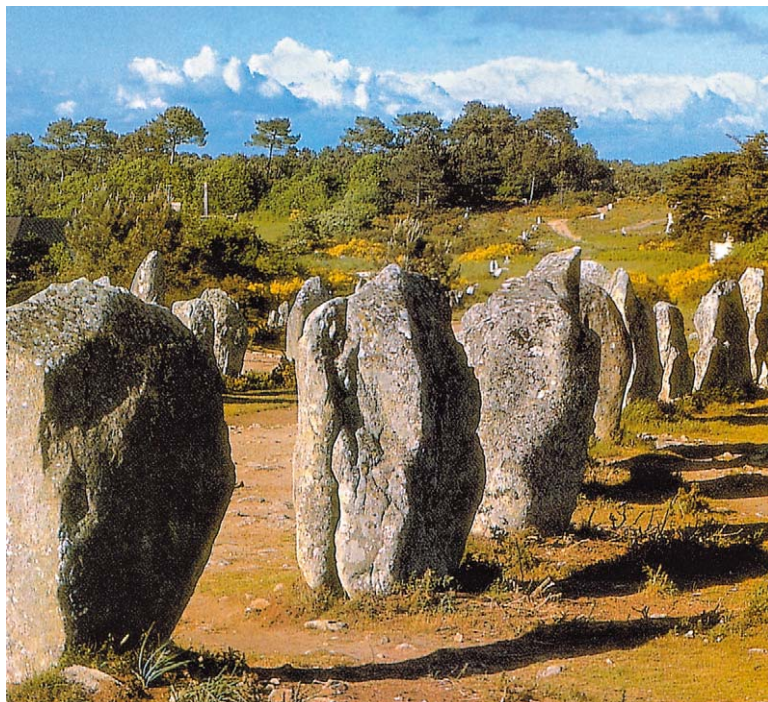
Переход к земледелию и скотоводству постепенно изменил образ жизни людей. Если раньше они обитали в пещерах, созданных самой природой, то теперь появилась потребность в сооружении простейших жилищ, первоначально возводимых из костей, бивней и шкур мамонта. В эпоху неолита возникли и более сложные сооружения, не имевшие бытового назначения. Зачастую их возведение было обусловлено религиозными представлениями и верованиями первобытного человека. С происхождением этих сооружений связано множество легенд, приписывающих их возведение великанам, обладавшим невероятной физической силой. Например, древние греки считали, что многотонные каменные глыбы передвигались или перебрасывались с ладони на ладонь без особых усилий одноглазыми гигантами-циклопами. Именно о них писал Гомер в поэме «Одиссея». Но это всего лишь красивая легенда. На самом деле подобные сооружения возводили обычные люди, вооружённые простейшими приспособлениями: рычагами, брёвнами-катками, кожаными ремнями.

Первые сооружения такого рода — *мегалиты* (греч. «мегос» — большой и «литос» — камень) — носили культовый характер. Они представляли собой грубо обработанные или совсем необработанные большие каменные глыбы, расположенные в определённом порядке. Различали три вида мегалитов: дольмены, менгиры и кромлехи.

Наиболее простые из мегалитических сооружений — *менгиры* — это продолговатые камни-столбы или плиты разной высоты (от 1 до 20 м). Они устанавливались вертикально в несколько рядов, иногда сверху одной плиты горизонтально клали другую. Менгиры использовались для совершения ритуальных обрядов на месте захоронения предков. Не случайно, по-видимому, ряды этих столбов напоминают погребальное шествие. Менгиры разбросаны на огромном пространстве нашей планеты. Их можно увидеть в Англии, Греции, Франции, Испании, Африке, Азии и на Кавказе.

В Причерноморье до сих пор встречаются грубо вытесанные из камня человеческие изображения, так называемые каменные бабы (на самом деле фигуры воинов). А на маленьком тихоокеанском острове Пасхи возвышаются громадные мегалитические статуи в несколько метров высотой. Самые большие менгиры (высотой около 21 м и весом около 300 т) сохранились в Бретани, одной из провинций на западе Франции.

Аллея
менгиров.
Неолит.
Провинция
Бретань,
Франция



Более сложные архитектурные сооружения — *дольмены*. Они представляют собой четыре вертикальных каменных блока, как крышей, перекрытых широкой каменной плитой. Внутреннее пространство дольменов, вероятно, служило местом пребывания души умершего предка. Для общения её с окружающим миром в стенах нередко делали небольшие круглые отверстия. Средние размеры дольменов на плане составляют 2×3 м, их высота достигает 2 м. Но сохранились и грандиозные сооружения подобного типа, например в Алжире, на севере Африки (длиной до 15 м, шириной около 5 м и высотой до 3 м). Там находится около 3 тыс. дольменов, вес некоторых каменных плит достигает 40 т.

Кромлехи — каменные плиты или столбы, образующие в плане одну или несколько концентрических окружностей до 100 м в диаметре. По кругу они перекрыты большими каменными блоками, плотно пригнанными к столбам при помощи вырубленных шипов и гнёзд.



Дольмен.
Неолит.
Корсика,
Франция

Наиболее известен **Стоунхендж** (Солсбери, Великобритания), возведённый в 1900—1600 гг. до н. э. Огромные каменные глыбы доставлялись издалека, а их подъём на восьмиметровую высоту осуществлялся с помощью насыпей, следы которых сохранились до нашего времени. До сих пор это величественное архитектурное сооружение продолжает будоражить мысль учёных, которые считают его одним из удивительных достижений науки и техники Древнего мира. Оно действительно уникально и не имеет аналогов.

Возможно, Стоунхендж, выполняя роль храма Солнца, был местом ритуальных церемоний и погребений, а также служил устрашающим симво-

лом власти жрецов. Не исключается и другая версия, согласно которой Стоунхендж выполнял роль астрономической обсерватории, позволявшей с большой точностью вести календарный счёт дням, отмечать начало года, предсказывать время солнечных и лунных затмений.

Кромлех
Стоунхендж.
II тыс. до н. э.
Солсбери,
Великобритания



Сегодня не существует однозначного ответа на вопрос, чем были эти удивительные древнейшие архитектурные сооружения: храмом, некрополем, обсерваторией, но в любом случае с них начиналась монументальная архитектура.

1.3. Музыка, танец и пантомима

Кроме основных видов изобразительного искусства и архитектуры, в недрах первобытной культуры зародились начала *танца, музыки и театра*. Жизнь первобытного человека не была столь однообразной и безрадостной, как это может показаться современному человеку.

По всей вероятности, самой ранней формой театрального искусства была *пантомима*, с помощью которой пластически изображались сцены охоты с метанием копья и стрельбой из лука, весь земледельческий процесс (от сева до сбора урожая), разнообразные обряды и церемонии. В то же время в недрах пантомимы возникло музыкальное искусство. Необходимым условием жизни наших далёких предков была слаженность коллективного труда, поэтому в основе их совместных действий лежал *ритм*, облегчавший трудовые процессы. Особенно ярко он проявлялся в хоровых танцах, где простейшим инструментом, обеспечивавшим их ритмическую основу, становился человеческий голос, рождавший простейшую *мелодию*. Такое сочетание музыкального и пластического начал, выраженное в простейшей пантомиме, лишний раз подтверждает синкретический характер первобытного искусства.

Другой, не менее важной причиной возникновения *музыкального творчества* стало подражание звукам окружающей природы. Первобытный человек считал, что с помощью звуков, имитирующих голоса природы (гром, падающие камни, льющаяся вода, крики птиц и рёв умирающего раненого зверя), он может успешно поохотиться или собрать богатый уро-

жай. Известно, что инстинктивный мелодический дар свойствен не только человеку: он прекрасно и тонко развит, например, у птиц. Но только человек стал сознательным творцом музыки.

Со временем к этому природному звукоподражанию добавились и чисто человеческие интонации (естественные крики, возгласы, простейшие попевки), в которых уже можно было выделить мотивы с чётко зафиксированным положением высоты звука. И наконец, появились напевы, в основе которых лежало многократное повторение различных интонаций с определённым интервалом. Таким образом, главными условиями рождения музыки как вида искусства стали художественный дар человека, его способность, а главное, потребность мыслить и переживать с помощью музыкальных образов.

Ритмическим сопровождением хорового танца мог быть не только голос. Ритмично постукивая по каким-либо предметам или орудиям труда, первобытный человек таким образом использовал их как простейшие музыкальные инструменты. Наглядным подтверждением этой теории происхождения и развития музыки в эпоху позднего палеолита служит древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта, обнаруженный у села Мезин в Черниговской области в Украине. Трубочатые кости с боковыми отверстиями, по всей вероятности, служили для воспроизведения музыкальных ударно-шумовых или ритмических звуков. Простейшие флейты, свистки и свирели были найдены и при раскопках палеолитических поселений во Франции, Чехии и Венгрии.

А что представляли собой первые *танцы* древности? Они были ещё далеки от того, что мы сегодня называем этим привычным словом. Разнообразными движениями и жестами человек передавал впечатления от окружающего мира, отражая в них свои ощущения, настроения и душевное состояние. Появлению танца способствовали ритмичные движения, повторявшиеся во время охоты или других видов деятельности первобытного человека. Первоначально они носили примитивный характер и больше напоминали простейшие гимнастические упражнения. Бешеные скачки, имитация повадок животного, притопывание ногами, выразительные жесты рук — всё это предпосылки для возникновения танца. Охотники верили, что имитация повадок животных способна влиять на успешное завершение охоты. До сих пор у некоторых народов сохрани-



Музыкальные инструменты из костей мамонта. Поздний палеолит. Мезин

лись такие подражательные танцы. Например, у австралийских племён — танцы «бабочки», «лягушки» и «кенгуру»; у бразильских индейцев — «рыбы» пляски и пляски «летучей мыши»; у североамериканских индейцев — «медведя» и «бизона»; на севере России — танцы «утушек», «лебёдушек», «оленья».

Существовали и воинственные танцы, связанные с магическими ритуалами, укреплявшими веру в победу над врагом. Жизнь в окружении непонятных, чудесных и грозных сил природы определённым образом заставляла первобытного человека поклоняться многочисленным дúхам, которых необходимо было задабривать. Различали также погребальные танцы и танцы-заклинания. На стенах пещер в Испании сохранились древние схематичные росписи попарно танцующих женщин в колоколообразных юбках. Все пары (их четыре) даны в определённом наклоне, передающем характер движения.

Важнейшими средствами организации ритуальных действий являлись пантомима, охотничьи маскировки, охотничьи и тотемические пляски. *Охотничьи маскировки* преследовали единственную цель: обмануть животное и обеспечить успешную охоту. При этом человек не создавал художественный образ, а лишь имитировал повадки животного. *Охотничья пляска* обычно разыгрывалась по определённому сценарию и могла воспроизводиться несколько раз. Она сопровождалась звуками барабанов и трещоток, а также пением присутствующих, которые одновременно являлись и зрителями. *Тотемическая пляска* предполагала выступление перед зрителями в костюме и маске тотема — животного или растения, являвшегося предком-покровителем данного племени.

Огромное значение приобретало актёрское мастерство исполнителя, демонстрировавшего обобщённые черты тотема. На известном наскальном изображении человека-зверя под названием «**Колдун**» он представлен в довольно странной позе: его туловище расположено горизонтально, как у зверя. Задняя часть тела, и в особенности ноги, — вполне человеческие, хо-



Колдун.
Палеолит.
Пещера
Труа-Фрер,
Франция

рошо прорисованы икры и ступни с пальцами. Однако сзади виден пышный, как у лисы, хвост. Передние конечности трудно назвать руками — скорее, это звериные лапы. Особенно интересна голова колдуна, над которой возвышаются огромные оленьи рога, а по бокам торчат широко расставленные звериные уши. Вероятнее всего, перед нами человек в тотемической маске, исполняющий ритуальный танец.

Таким образом, в первобытный период зарождается искусство, закладываются основы художественного творчества, определившие дальнейшие пути развития мировой культуры. В первобытном искусстве художественный образ становится основным средством отражения и познания окружающего мира.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Как вы думаете, что являлось побудительными мотивами к художественному творчеству первобытного человека?

2. Каковы характерные черты и общие стилевые особенности изобразительного искусства эпохи палеолита, мезолита и неолита?

3. Укажите на карте крупнейшие центры первобытной культуры на территории России и стран Западной Европы. Расскажите о них подробнее, используя также материал из некоторых рекомендованных книг для дополнительного чтения.

4. Соберите материал о древнейших сооружениях первобытного человека. С чем связано их возникновение? Подготовьте презентацию на эту тему.

5. В чём и как проявился синкретический характер первобытной культуры? Для ответа используйте материалы о возникновении искусства танца, музыки и театра.

■ Творческая мастерская

1. Напишите небольшие сочинения-эссе на темы «Первые художники Земли», «О чём рассказывает наскальная живопись палеолита, посвящённая сценам охоты человека?» (по выбору).

2. Познакомьтесь с книгой Дж. Хокинса и Дж. Уайта «Разгадка тайны Стоунхенджа» (М., 1972). Какие зрительные образы этого архитектурного памятника рождает ваша творческая фантазия? Попробуйте их запечатлеть или реконструировать один из памятников мегалитического периода с помощью компьютерной графики.

3. Попробуйте, используя исторические данные, нарисовать эскизы костюма и маски тотема. Какая музыка могла бы сопровождать это театральное действие?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Причины возникновения изобразительного искусства первобытного человека»; «Художественные комплексы первобытной культуры (Альтамира, Стоунхендж и др. — по выбору)»; «Ранние формы искусства: хронология и основные памятники»; «Древнейшие сооружения человечества и их магический смысл»; «Творения первых художников Земли»; «Символика геометрического орнамента неолита и её отражение в жизни современного общества»; «Синкретизм первобытного искусства»; «Музыкальное и театральное искусство первобытного человека»; «Образы и символы первобытного искусства»; «Роль мифа в культуре первобытного человека»; «Первобытная магия и ритуал, их отражение в искусстве первобытного человека».

■ Книги для дополнительного чтения

Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986.
Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.

- Дэвлет Е. Г.* Альтамира: У истоков искусства. М., 2004.
Зильберквит М. А. Мир музыки. М., 1988.
Куценков П. А. Психология первобытного и традиционного искусства. М., 2007.
Лаевская Э. Л. Мир мегалитов и мир керамики. М., 1997.
Ларичев В. Е. Прозрение: Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях. М., 1990.
Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство: Малая история искусств. М., 1973.
Окладников А. П. Утро искусства. Л., 1967.
Рогинский Я. Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982.
Семёнов В. А. Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век. СПб., 2008.
Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.
Формозов А. А. Наскальные изображения и их изучение. М., 1987.
Художественная культура первобытного общества: хрестоматия / сост. И. А. Химик. СПб., 1994.

■ Интернет-ресурсы

- Первобытное искусство* — <http://gotourl.ru/6060>; <http://gotourl.ru/6041>; <http://gotourl.ru/6040>
Энциклопедия искусства — <http://gotourl.ru/6042>
История первобытного искусства — <http://gotourl.ru/6059>
Искусство первобытного общества — <http://gotourl.ru/6052>
Первобытная культура — <http://gotourl.ru/6053>
Первобытное искусство (виртуальный музей) — <http://gotourl.ru/6054>; <http://gotourl.ru/6264>
Искусство первобытных людей — <http://gotourl.ru/6055>
Экскурсия в пещеру Альтамира — <http://gotourl.ru/6056>
Ласко. Сикстинская капелла — <http://gotourl.ru/6057>
Разгадка тайны Стоунхенджа — <http://gotourl.ru/6058>

Глава 2 Искусство Древней Передней Азии

В IV—I тыс. до н. э. в низовьях двух больших рек Тигра и Евфрата (Месопотамия, или Двуречье, Междуречье), а также на всей территории Передней Азии жили народы высокой культуры, которым мы обязаны основами математических знаний и делением часового циферблата на двенадцать частей. Здесь научились вычислять с большой точностью движение планет, время обращения Луны вокруг Земли. В Передней Азии умели возводить высочайшие башни, в качестве строительного материала используя кирпич, осушали болотистую местность, прокладывали каналы и орошали поля, сажали плодовые сады, изобрели колесо, гончарный круг и строили корабли, умели прясть и ткать, изготавливали из меди и бронзы орудия труда и оружие. Народы Древней Передней Азии достигли больших успехов в области политической теории и практики, военно-

го дела и государственного права. Многими их изобретениями и научными открытиями мы пользуемся до настоящего времени. Богатейшая мифология народов Междуречья оказала огромное влияние на культуру Европы и Азии. Впоследствии некоторые их легенды стали частью священной книги Библии.

В плодородной долине Междуречья сформировались такие крупные государства, как Шумер, Аккад, Вавилон, а также Ассирийская держава. Здесь на протяжении веков в результате многочисленных кровопролитных войн возникали и гибли государства, сменяли друг друга народности, распадались и снова возрождались древние сообщества. В отличие от Древнего Египта, человек Месопотамии не слишком беспокоился о загробной жизни, гораздо больше его прельщали сиюминутные земные радости. Важнейшим результатом такого мироощущения стало рождение крупнейшей цивилизации, отличающейся яркой и самобытной художественной культурой.

Не имея возможности подробно рассказать о каждом из многочисленных периодов развития художественной культуры Древней Передней Азии, мы рассмотрим лишь самые значимые её проявления, оставившие яркий след в истории цивилизации.

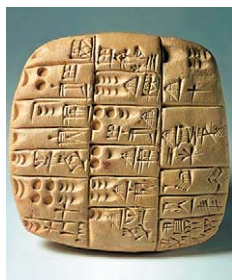
2.1. Возникновение письменности*

К III тыс. до н. э. в южных долинах Двуречья образовались города-государства, одним из которых был Шумер. В историю мировой культуры шумеры вошли в первую очередь благодаря изобретению письменности, которая возникла здесь примерно на 200—300 лет раньше, чем в Египте.

Первоначально это было *пиктографическое (рисуночное) письмо*, постепенно заменённое сложными геометрическими знаками. Треугольники, ромбики, полосы, стилизованные пальмовые ветви наносились на поверхность сосудов. Каждая комбинация знаков рассказывала о важнейших для человека занятиях и событиях.

Писали на «дощечках» по мягкой глине, тщательно очищенной от всяких примесей. С этой целью использовались тростниковые или деревянные палочки, заточенные таким образом, что при вдавливании в сырую глину они оставляли след в виде клина. Затем таблички обжигали. В таком виде они могли храниться в течение длительного времени. Вначале писали справа налево, но это было неудобно, так как собственная правая рука закрывала написанное. Постепенно перешли к более рациональному письму — слева направо. Так, пиктография, известная ещё первобытному человеку, превратилась в *клинопись*, которая позднее была заимствована и преобразована многими народами.

Глиняные таблички поведали нам много интересного о жизни шумеров. Расшифровка и прочте-



Книги-таблички
из библиотеки
царя
Ашшурба-
нипала.
*Государствен-
ный Эрмитаж,
Санкт-
Петербург*

ние этих табличек потребовали от учёных немало усилий и времени.

По глиняным табличкам ученики постигали азы чтения и письма. Из сохранившихся памятников письменности мы можем узнать о том, как строился учебный процесс в школах. По всей вероятности, учителя держали своих воспитанников в большой строгости и повиновении, поэтому в табличках встречаются многочисленные жалобы воспитанников.

В доме табличек надсмотрщик сделал
мне замечание: «Почему ты опоздал?»
Я испугался, сердце моё бешено
заколотилось,
Подойдя к учителю, я поклонился
до земли.
Отец дома табличек выпросил
мою табличку,
Он был ею недоволен и ударил меня.
Потом я усердствовал с уроком,
мучился с уроком...
Классный надсмотрщик приказал нам:
«Перепишите!»
Я взял свою табличку в руки,
Писал на ней,
Но было на табличке и то, чего я
не понимал,
Чего не мог прочесть...
Судьба писца мне опостылела,
Судьбу писца я возненавидел...

(Перевод Л. Шаргиной)

В Ниневии была обнаружена знаменитая *библиотека царя Ассирии Ашшурбанипала* (669 — ок. 633 гг. до н. э.), насчитывавшая более 30 тыс. табличек. Это первое в мире систематизированное собрание, где книги-таблички подбирались по сериям, имели заглавия, порядковый номер и размещались по отраслям знаний. Царь очень дорожил своим сокровищем, поэтому хранил «книги» в ящиках в сухом помещении на втором этаже. Так как содержание книги невозможно было разместить на одной табличке, другие таблички служили её продолжением и хранились в специальном ящике.

В 612 г. до н. э. Ниневия была разрушена, и библиотека царя чуть не погибла. Её спасло то, что во время пожаров глина от обжига стала ещё крепче, к тому же она не боялась сырости. Естественно, многие из книг-табличек разбились, разлетевшись на множество мелких кусочков, но то, что сохранилось, пролежав под слоями песка, пепла и земли, через 2500 лет поведало учёным удивительные сведения о жизни и культуре народов Междуречья.

Выдающийся памятник мировой литературы «*Эпос о Гильгамеше*» («О всё видавшем». III тыс. до н. э.) — правителе шумерского города Урука — сохранился на глиняных табличках, датированных началом II тыс. до н. э.

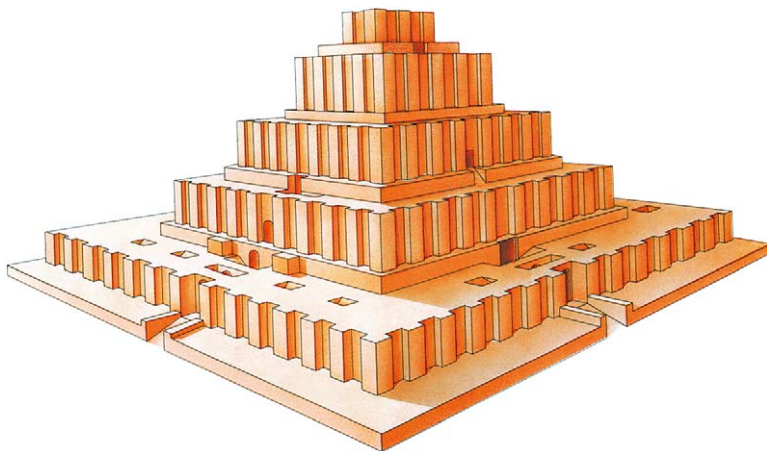
2.2. Архитектура Месопотамии

До нашего времени сохранилось очень немного архитектурных сооружений этого периода, чаще всего это лишь фундаменты зданий. Строились они из необожжённой глины-сырца и в условиях повышенной влажности быстро разрушались. Не пощадили их и многочисленные войны.

В стране бурных рек и заболоченных равнин храмовые сооружения поднимали на высокие насыпные подножия, предохранявшие их от наводнений. Важной частью архитектурных ансамблей были лестницы и *пандусы* (наклонные плоскости, заменявшие лестницу). По ним жители города или жрецы поднимались к святилищу. Города Междуречья защищали оборонительные сооружения с мощными и высокими крепостными стенами, башнями и укрепленными воротами.

Важнейшим достижением архитектуры стало сооружение так называемых *зиккуратов*, ставших символическим воплощением устройства мира в виде лестницы, связывающей небо и землю. Ступенчатые башнеобразные храмы выражали также идею иерархического устройства Вселенной и использовались для совершения культовых обрядов, а позднее — и для астрономических наблюдений. Они высоко вздымались к небу, были массивными и прочно стояли на земле, напоминая людям горы («кур» означает «гора»). На верхней площадке зиккурата располагалось святилище, то есть «жилище бога», где находилась статуя божества. Простые люди никогда туда не допускались, там могли находиться только цари и жрецы, наблюдавшие за небесными светилами. Первыми такие сооружения начали строить шумеры, позднее вавилоняне и ассирийцы заимствовали у них идею возведения подобных храмов.

Наибольшую известность приобрёл *зиккурат* бога Луны в городе **Уре**, который частично удалось раскопать из-под слоёв песка. Он представлял собой сооружение из трёх поставленных одна на другую усечённых пирамид. (В настоящее время сохранились лишь два этажа из первоначальных трёх его террас.) Высота этого сооружения достигала 60 м. Стены ступеней, сложенные из необожжённого кирпича, имели трапециевидную форму и были наклонены к центру сооружения. Это обстоятельство

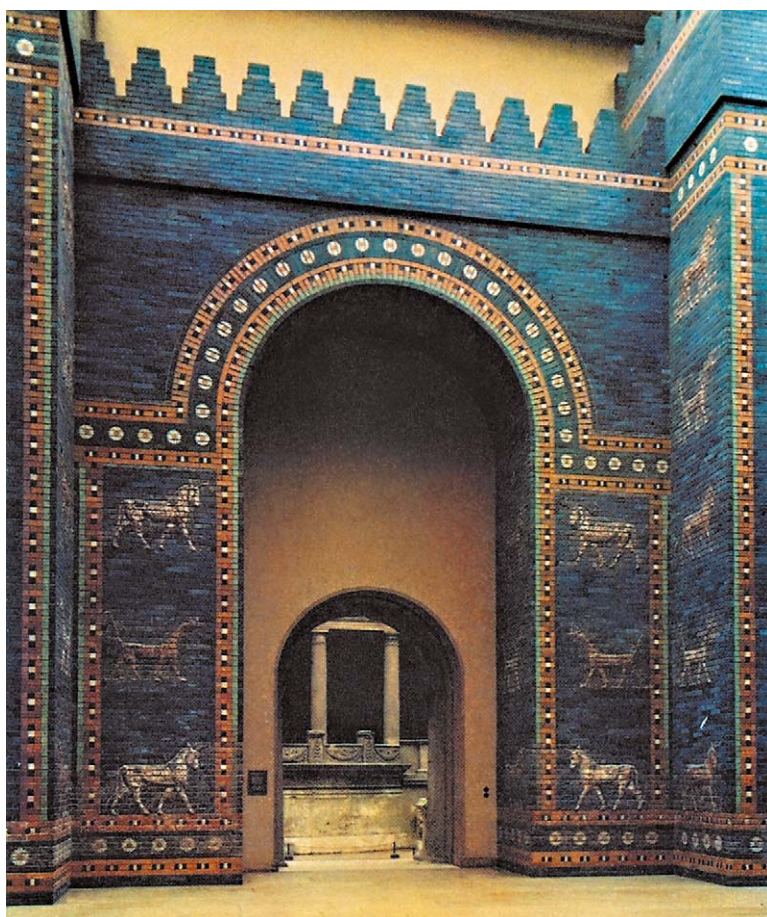


Модель
зиккурата.
Реконструкция

во давало основание предположить, что строителям, учитывавшим особенности восприятия человека, были известны законы оптической перспективы. Этой же идее, вероятно, была подчинена разбивка стены вертикальными выступами и нишами. Такое строение зиккурата создавало впечатление его устремлённости вверх, к небу, к миру божественных сил.

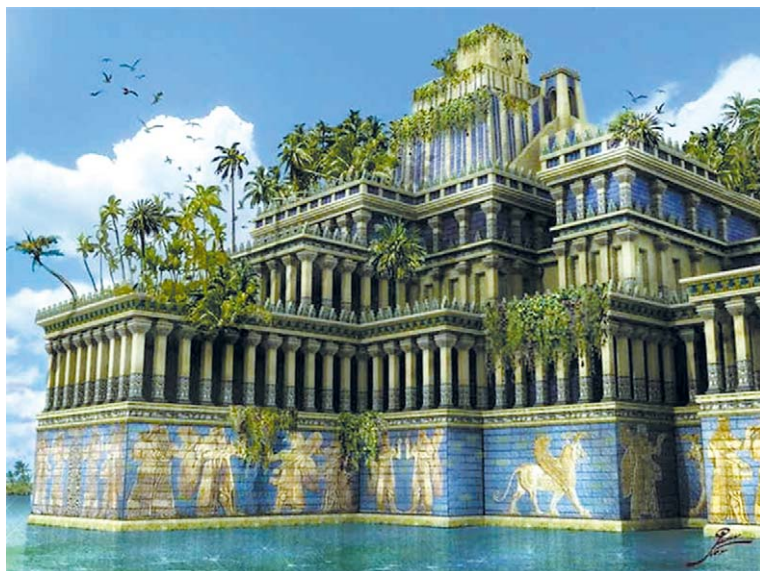


Зиккурат. XXI в. до н. э. Ур



Ворота храма
богини Иштар
в Вавилоне.
VI в. до н. э.
Реконструкция.
Музей
Пергамон,
Берлин

Висячие сады
Семирамиды.
Реконструкция



План здания позволял сделать предположение, что святилище божества находилось за толстыми, непроницаемыми стенами, а имевшиеся тесные помещения носили замкнутый характер. Важное символическое значение имела окраска зиккурата, отражавшая представления о картине мира. Сохранившаяся в нижней части трёхцветная мозаика, имитирующая связки тростника и тростниковое плетение, свидетельствует о его изысканном декоративном убранстве. Общую картину архитектурного облика зиккурата дополняли сады, разбитые на террасах.

Важнейшим архитектурным достижением Месопотамии стало изобретение *сводчато-арочной конструкции*, позднее использовавшейся в архитектуре Древнего Рима и европейского Средневековья. Подобная конструкция была применена при создании одного из семи чудес света — **Висячих садов Семирамиды**. Пирамидальная конструкция террас положила начало традиции разведения садов на их ступенях. Для орошения экзотических растений здесь впервые была использована конструктивная идея водоснабжения. Сделано это было таким образом, что вода маленькими ручейками стекала вниз, орошая при этом парадный сад. В нижних этажах прятались гроты замысловатых форм с множеством статуй богов, священных животных и птиц. Здесь звучала таинственная музыка, располагавшая к покою и созерцанию красоты.

Не менее примечательны архитектурные сооружения *Вавилона* времён Навуходоносора II (605—562 гг. до н. э.). Путь к городу вёл через **ворота**, посвящённые богине плодородия и земледелия **Иштар**. Каждый их зубец представлял собой уменьшенную модель зиккурата. Ворота были облицованы глазурованным тёмно-синим кирпичом с изображением священных быков золотисто-жёлтого цвета, а также рядами белых и жёлтых драконов — фантастических существ с головой змеи, орлиными задними и львиными передними лапами. Эти символические защитники города придавали воротам необычайную декоративность и зрелищность. Синий цвет фона выбран не случайно,

он имел значение магического средства от дурного глаза. Краски глазури, не потускневшие до сих пор, производят особенно сильное впечатление на зрителей.

2.3. Изобразительное искусство*

Изобразительное искусство Древней Передней Азии представлено главным образом *рельефами* и *мозаикой*, которые украшали внутренние стены парадных залов во дворцах. Значительная их часть посвящена придворной жизни царя и его приближённых. Главное место занимают торжественные процессии. Царь (его фигура, как правило, намного больше остальных) восседает на троне в окружении множества вооружённых телохранителей. Справа и слева к царю тянутся бесконечной лентой пленники со связанными руками, народы покорённых стран с щедрыми подношениями. Или царь возлежит на пышном ложе в саду под тенистыми пальмами. Слуги навешивают на него прохладу опахалами, веселят игрой на арфе.

Среди подобных предметов искусства следует особо отметить **штандарт из Ура** — трёхъярусную *мозаичную плиту*, сюжет которой посвящён теме военного сражения и одержанной победе. Боевые колесницы с приспособлениями для метания снарядов прокладывают дорогу. Колёса боевых колесниц имеют форму цельного диска без спиц и составлены из двух половинок. Слева направо движутся животные, сначала шагом, затем рысью и галопом. Под их копытами — тела побеждённых врагов. За колесницами следует многочисленная пехота в кожаных шлемах с наушниками, в кожаных накидках с металлическими бляхами. Воины горизонтально держат копья, подталкивая ими идущих впереди пленников. В центре верхнего яруса — крупная фигура царя. Слева к нему направляется процессия с царской колесницей, оруженосцем и мальчиком-служкой. Справа воины не-



Штандарт из Ура. Фрагмент. Середина III тыс. до н. э.
Британский музей, Лондон



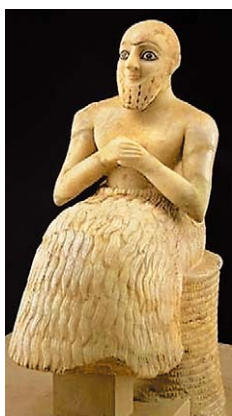
Адоранты. Первая половина
III тыс. до н. э.
Иракский музей,
Багдад

сут трофеи и ведут раздетых обезоруженных пленников.

Искусство Древней Передней Азии внесло немалый вклад и в развитие *мелкой пластики*. До нашего времени сохранились прекрасные образцы шумеро-аккадской скульптуры, созданной в начале III тыс. до н. э. Одни из самых ранних произведений — небольшие (до 30 см) статуэтки молящихся людей, так называемые **адоранты** (лат. «поклонение», «обожание»). У них благоговейно сложены руки; пышные и тщательно завитые бороды; огромные, обращённые вверх, как бы застывшие в изумлении глаза; уши, напряжённо улавливающие любое желание божества. Они навсегда застыли в позах смирения и покорности. На плече каждой фигурки выбита надпись, сообщающая имя человека, которого она должна представлять в храме.

Сановник Эбих-иль показан сидящим на плетёном табурете с молитвенно скрещёнными на груди руками. Обращает на себя внимание утончённая проработка деталей одежды. Превосходно вырезана борода с завитками.

В 2003 г. до н. э., когда Шумер и Аккад прекратили своё существование и на политическую арену выдвинулся царь Хаммурапи (1792—1750 гг. до н. э.), центром нового государства стал город Вавилон. Из произведений изобразительного искусства этого периода до наших дней дошло очень немногое, так как царство Хаммурапи неоднократно подвергалось нападениям кочевников.



Сановник
Эбих-иль.
III тыс. до н. э.
Лувр, Париж

Одним из лучших памятников этой эпохи является **стела царя Хаммурапи**, обнаруженная французскими археологами в 1901 г. Хаммурапи, создатель свода законов, в молитвенной позе стоит перед богом Солнца Шамашем. Голова царя покрыта шапкой с отогнутым краем, а длинная одежда, оставляя правую руку обнажённой, спускается мягкими, свободными складками до ступней. Шамаш величественно восседает на троне, похожем на вавилонский храм с нишами и выступами. Ноги божества покоятся на громоздящихся горах, из-за которых он ежедневно приходит на землю к людям. Голову Шамаша венчают четыре пары рогов — знак величия, у него длинная завитая борода, а из-за плеч вырываются снопы солнечных лучей. Правой рукой Шамаш протягивает Хаммурапи символы власти — кольцо и жезл, поручая царю вершить правосудие.

В начале I тыс. до н. э. началось возвышение мощного Ассирийского государства, простёршего

владения от Средиземного моря до Персидского залива. Соединив традиции многих культур, ассирийское искусство приобрело неповторимый облик. При украшении стен царских дворцов особое предпочтение отдавалось *рельефу*. Главной темой здесь стало прославление царя как полководца, мудрого правителя, физически сильного и волевого человека. На рельефах запечатлены батальные сцены, наступающие войска, быстрые колесницы, скачущие всадники, бесстрашные воины, берущие крепость. Они взбираются на крутые стены по канатным лестницам или переплывают бурные реки, гонят бесчисленные стада животных и толпы пленных. Всё это совершается во славу одного человека — царя!



Стела царя Хаммурапи.

XVIII в. до н. э.

Лувр, Париж

Характерной особенностью ассирийских рельефов стало условное изображение фигуры человека, в то время как облик животного передавался очень правдоподобно. В отдельных случаях ассирийские мастера сознательно нарушали пропорции, подчёркивая особый драматизм сцены. Так, в сцене охоты лев мог быть крупнее лошади. Изображение человека соответствовало канону,

согласно которому голову, нижнюю часть тела, ноги и одно плечо показывали в профиль, другое плечо — анфас. Художники самым тщательным образом относились к передаче мельчайших деталей: завитков волос, складок одежды, мускулов тела. Первоначально рельефы раскрашивались.

Сохранилось немало ассирийских рельефов с изображением охоты на диких животных, которая считалась великолепной тренировкой для ведения военных действий. В композиции

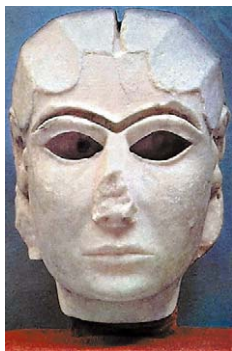


Большая охота на львов.

Фрагмент рельефа.

IX в. до н. э.

Британский музей, Лондон



Голова богини
Иштар из
Урука. Начало
III тыс. до н. э.
Иракский
музей, Багдад

«Большая охота на львов» художник выбрал один из самых напряжённых моментов охоты. Фигуры людей и животных переданы в экспрессивном движении — охота уже началась. Стремительно мчится колесница. Под копытами коней в муках корчится раненый зверь. Возница с силой держит поводья, прищипывая лошадь. В это время царь натягивает лук, готовясь поразить животное. Разъярённый дикий лев встал передними лапами на колесницу. С большой точностью художник изображает голову рычащего льва, защищающегося от угрозы неминуемой смерти. Он поразительно воспроизводит ту страшную боль, которую испытывает раненое животное. Художнику не откажешь и в мастерстве передачи деталей: силы мускулов царя, жёсткости рук возницы, тщательной прорисовке лошадиных грив и уздечки.

В конце VII в. до н. э. Ассирия была уничтожена, но лучшие традиции ассирийского рельефа нашли отражение в скульптуре Древнего Ирана.

Цивилизация Древней Передней Азии, просуществовавшая 4 тыс. лет, сыграла огромную роль в истории человечества. Она стала для него тем мощным фундаментом, без которого впоследствии не могла существовать ни одна из художественных культур мира. Скрытая для непосвящённых, она до сих пор содержит в себе немало загадок, открытие которых подарит истинную радость и наслаждение любому, кто захочет прикоснуться к её тайнам.

2.4. Музыкальное искусство*

Памятники музыкальной культуры не сохранились, но о высоком уровне развития музыки можно судить по произведениям литературы и изобразительного искусства. Так, при раскопках в городе Уре были обнаружены клинописные «учебники» по пению. Из них мы узнаём, что храмовые музыканты-жрецы пользовались большим почётом в обществе. Их имена записывались вслед за именами богов и царей. Именами музыкантов начиналось летосчисление. В сравнении с государственными чиновниками музыканты были рангом выше.

Во время траурных церемоний храмовые музыканты-жрецы исполняли песни-плачи, а в обычные дни должны были радовать богов и царей прекрасными звуками. Сохранилось такое приказание царя музыкантам:

«Царь повелел певцу предстать и петь перед властелином Нингирсу, чтобы успокоилось его сердце, умиротворилась его душа, осушились его слёзы, прекратились его вздохи; ибо этот певец подобен морской глубине, он очищает, подобно Евфрату, и шумит, как буря».

Таким образом, музыка должна была доставлять наслаждение богам и царям, утешать души верующих. Позднее существовали большие придворные ансамбли, которые давали публичные концерты. Некоторые из ансамблей насчитывали 150 чело-



Арфа с головой быка. Около 2600 г. до н. э.
Иракский музей, Багдад

век! Концерты устраивались во время религиозных церемоний, народных праздников, возвращения войск из походов, царских приёмов, пиров и торжественных процессий.

Из музыкальных инструментов особое распространение получили арфа, тарелки, двойной гобой, продольные флейты, лютни и лиры. В культовой музыке также использовались различные колокольчики — амулеты против зла и бедствий. В обрядах, посвящённых культу Луны и звезды Иштар (планете Венера), участвовали медные барабаны громадных размеров. В честь музыкальных инструментов совершались даже жертвоприношения.

Во время раскопок одной из царских гробниц в городе Уре была обнаружена **арфа с головой быка**. На передней части арфы, под подбородком быка, укреплена дощечка с изображением Гильгамеша, борющегося с двумя быками с человеческими лицами. Это сюжет из мифа, согласно которому богиня Иштар, посватавшаяся к царю Гильгамешу и получившая отказ, решила ему отомстить.

Она потребовала, чтобы бог неба Ану создал «небесного быка» и грозную тучу, которые должны были погубить Гильгамеша.

Древневосточная арфа имела узкий резонатор и струны разной длины, которые натягивались по диагонали. Среди множества разновидностей арф, отличавшихся количеством струн, размером и способом исполнения, особой популярностью пользовались ассирийские горизонтальные арфы. На них играли с помощью медиатора (тонкой длинной палочки). Если же это были вертикальные арфы, то при воспроизведении музыки пользовались только пальцами.

Из Месопотамии до нас дошли и некоторые термины, обозначающие музыкальные интервалы, лады и жанры. И хотя учёные до сих пор спорят об их настоящем звучании, несомненно одно: в Междуречье не только исполняли музыку, но и сочиняли её, а также развивали музыкальную теорию.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какое влияние на общий характер развития культуры оказали природные условия и важнейшие исторические события? Каковы выдающиеся достижения культуры народов Древней Передней Азии? Какие из них не утратили своего значения в наши дни?

2*. Как и почему была изобретена шумерская письменность? Каковы её характерные особенности? О чём поведали глиняные таблички? Что вам известно о создании первой в мире библиотеки царя Ашшурбанипала в Ниневии?

3. Каковы характерные особенности архитектуры Древнего Междуречья? Подготовьте заочную экскурсию или выставку важнейших достижений храмового и градостроительного зодчества.

4*. Определите ведущие темы изобразительного искусства Месопотамии. Какими обстоятельствами и причинами они были обусловлены? Опишите рельефы с изображением животных («Большая охота на львов»).

5*. Какие музыкальные инструменты пользовались особенной популярностью в Древней Передней Азии? Как они выглядели? В чём особенность их звучания?

■ Творческая мастерская

1. Прочитайте стихотворение В. Я. Брюсова «Ассаргадон» и проанализируйте его.

2. Познакомьтесь с «Эпосом о Гильгамеше» — выдающимся памятником мировой литературы. Какие философские и нравственно-этические проблемы нашли отражение в этом произведении? Соберите материалы об этом героическом эпосе и оформите их в виде презентации. Познакомьте с ней своих одноклассников, обменяйтесь с ними впечатлениями и обсудите заинтересовавшие вас проблемы. Оформите результаты этого обсуждения в виде небольшого сочинения.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Шедевры художественной культуры Древней Передней Азии»; «Месопотамия: географические особенности и характер цивилизаций»; «Лучшие достижения архитектуры Месопотамии»; «Символика архитектуры зиккуратов»; «Аскетизм и красочность ансамблей Вавилона»; «Образы древневосточного эпоса („Эпос о Гильгамеше“)»; «История изобретения письменности»; «Изобразительное искусство и музыка Древней Передней Азии»; «Ассирийский рельеф, его источники и эволюция»; «История создания коллекции произведений искусства Древней Месопотамии в собрании Эрмитажа».

■ Книги для дополнительного чтения

Афанасьева В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А. Искусство Древнего Востока: Малая история искусств. М., 1976.

Белицкий М. Забытый мир шумеров. М., 1980.

Дандамаева М. М. Древняя Месопотамия: Твой Эрмитаж. СПб., 2004.

Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986.

Крамер С. Н. История начинается в Шумере. М., 1985.

Оппенгейм А. Л. Древняя Месопотамия: Портрет погибшей цивилизации. М., 1980.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6062>

Архитектура Месопотамии и Ассирии — <http://gotourl.ru/6063>

Месопотамия, Вавилония, «Эпос о Гильгамеше» — <http://gotourl.ru/6064>;
<http://gotourl.ru/6263>

Искусство Передней Азии — <http://gotourl.ru/6066>

Искусство Древнего Востока — <http://gotourl.ru/6065>

Художественная культура Междуречья — <http://gotourl.ru/6067>

Тайна Вавилона — <http://gotourl.ru/6069>

Вавилон (занимательные уроки по всемирной истории) — <http://gotourl.ru/6068>

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Земля Египта всегда манила путешественников своими памятниками искусства. Ещё в V в. до н. э. греческий историк Геродот (между 490/480 — около 425 гг. до н. э.) описал впечатления от увиденного там, а философ Платон (428/427—348/347 гг. до н. э.), высоко ценивший древнеегипетское искусство, ставил

его в пример своим соотечественникам. И в наши дни интерес к Египту не ослабевает.

В истории развития художественной культуры Древнего Египта учёные выделяют эпохи *Додинастического периода* (V—IV тыс. до н. э.), *Раннего царства* (XXX—XXVIII вв. до н. э.), *Древнего царства* (XXVIII—XXIII вв. до н. э.), *Среднего царства* (XXIII—XVI вв. до н. э.), *Нового царства* (XVI—XI вв. до н. э.) и *Позднего времени* (XI в. — 332 г. до н. э.).

За этот длительный период в Египте были созданы величественные пирамиды, охраняемые загадочными сфинксами, грандиозные храмовые комплексы, раскинувшиеся в долинах Нила и вырубленные в скалах, многочисленные каменные обелиски, устремлённые к небу. Здесь был изобретён папирус — первый материал для письма, заложены основы геометрии, впервые измерен объём полушария и определена площадь круга, сутки разделены на 24 часа, а также установлена роль кровеносной системы в организме человека.

Египет прошёл свой неповторимый и самобытный путь, обусловленный религиозно-мифологическими представлениями, в частности верой в загробную жизнь и обожествлением власти фараона. Сакральный (то есть священный) характер древнеегипетской культуры нашёл отражение в её глубочайшей символичности.

Глава 3 Архитектура Древнего Египта

Особенности религии сформировали совершенно уникальный характер архитектуры. Египтяне считали, что земные жилища человека временны, а потому на них не стоит тратить прочных материалов. Зато храмы богов и гробницы фараонов возводились из камня и роскошно украшались, так как строились на века. В архитектурных сооружениях использовались массивные геометрические формы: пирамиды, обелиски, храмы на основе вертикальных столбов и горизонтальных плит перекрытия, пилоны в виде трапеции. Здесь были созданы определённые типы колонн, напоминающие связки папируса, пальмовые ветви, деревья. Капители колонн оформлялись в виде бутона или раскрывшегося цветка лотоса, папируса, пальмовых ветвей или женской головы.

3.1. Пирамиды — «жилища вечности» фараонов

Древнее царство считают самым великим периодом в истории египетской цивилизации (так называемая «египетская классика»). Именно в это время утвердились первые гражданские и религиозные законы, родилась иероглифическая письменность, началось возведение *пирамид* (их число превышало 90). В пирамидах нашли отражение не только вера египтян

в загробную жизнь и божественную силу фараона, но и представления о Вселенной. Все пирамиды были ориентированы по сторонам света, имели правильную четырёхгранную форму, символизирующую вечность. Их сооружали с учётом последних достижений науки, техники, архитектуры, астрономии и искусства. Многие в строительстве пирамид до сих пор остаётся загадкой. До настоящего времени учёные спорят о способах возведения этих гигантских сооружений.

К сожалению, большинство пирамид разрушено. Лучше всего сохранились знаменитые **пирамиды Хеопса**, Хефрена и Микерина в Гизе. Греческий историк Геродот так рассказывает о строительстве пирамиды: «Хеопс оставил после себя грандиозное произведение: свою пирамиду... Хеопс... приказал всем египтянам работать на него. Одним было приказано перетаскивать к Нилу камни, выломанные в карьерах Арабских гор; другие должны были нагружать их на суда для перевозки через реку и тащить их к Ливийским горам. На стройке постоянно находились 100 тысяч рабочих, которые сменялись каждые три месяца.

Они уже потратили 10 лет на прокладку дороги, по которой перетаскивали камни, но это ещё было ничто по сравнению со строительством самой пирамиды... Сама пирамида потребовала 20 лет работы. Она квадратная. Каждая её сторона равна 146,26 м, и такого же размера её высота. Камни отполированы и тщательно пригнаны, каждый из них не меньше 9,24 м».

Четыре века спустя после Геродота, в I в. до н. э., пирамиды были названы одним из семи чудес света. И сегодня они поражают своим величием. Поговорка «Всё боится времени, но время боится пирамид» до сих пор не утратила своего значения. Находясь рядом с ними, нельзя не испытывать удивления и трепета. Обходя пирамиду кругом, человек проделывает путь в 1 км, её высота равняется приблизительно высоте 50-этажного дома. До строительства в 1889 г. парижской Эйфелевой башни самая большая из пирамид — Хеопса — была самым высоким сооружением на Земле!



Пирамида
Хеопса.
XXVII в.
до н. э. Гиза

Пирамида Хеопса имела вначале 146 м высоты, теперь она достигает лишь 137 м, а на месте её вершины образовалась площадка шириной 10 м. Грани пирамиды обращены к четырём сторонам света, вход в гробницу расположен на северной стороне на высоте 16 м над землёй. Где-то посередине одной из сторон находился камень, сдвинув который можно было попасть через длинный извилистый коридор в саркофаг — «жилище вечности» фараона. Угол наклона пола коридора равняется углу, под которым была видна Полярная звезда, куда, по представлениям египтян, отправлялись души умерших.

Время сохранило для нас некоторые имена строителей и архитекторов пирамид. Имхотеп — архитектор пирамиды Джосера, один из высших сановников фараона, был известен и как крупнейший учёный Древнего Египта. О нём сложено множество легенд, его труды внимательно изучались на протяжении тысячелетий. Он был врачом, астрономом и магом; ему, смертному, оказывали почести наравне с божествами. Известно и имя архитектора пирамиды Хеопса — это Хемиун.

Назначение пирамид двойственно. С одной стороны, они должны были принять и скрыть тело умершего царя, избавить его от тлена. С другой — вечно славить могущество фараона и напоминать о его существовании всем грядущим поколениям. Всякого, кто приближался к этим рукотворным горам, подавляло их мощью, человек осознавал собственную ничтожность.

В непосредственной близости от пирамиды Хеопса стоят гробницы других фараонов, его потомков: сына и внука. Гробницы сориентированы по частям света и как бы повторяют движение бога Солнца по небосводу с востока на запад, перпендикулярно течению Нила. В настоящее время **пирамида Хефрена** — единственная, сохранившая полированную облицовку. Её высота меньше пирамиды Хеопса, но, так как она стоит на более высоком месте, её вершина находится на том же уровне. Меньшая из них — **пирамида Микерина** — достигает 66 м в высоту. Её окружают ещё меньшие пирамиды-спутницы, служащие местом погребения супруги фараона, его детей и ближайших родственников.

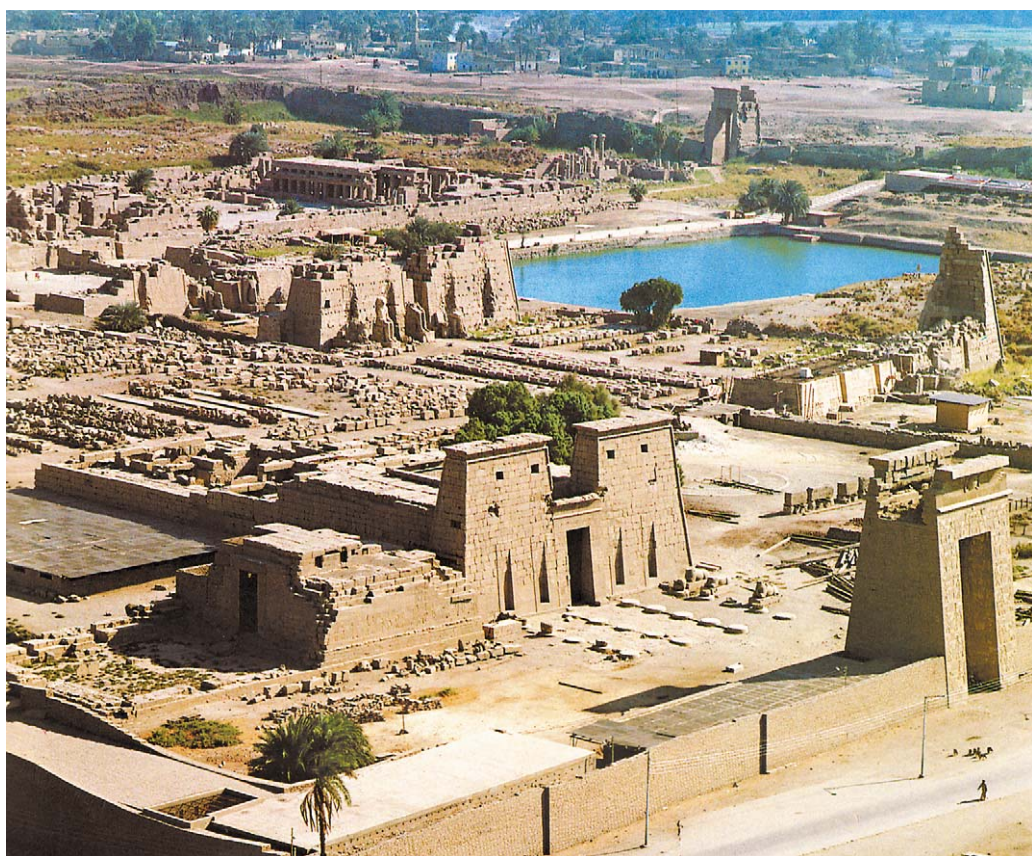


Пирамиды Хефрена и Микерина. XXVII в. до н. э. Гиза

Пирамида являлась не только надгробным памятником, но и настоящим домом, «жилищем вечности» фараона, а потому в неё клали всё необходимое для его повседневной жизни: одежду, утварь, мебель, повозки и украшения. Рядом с саркофагом помещали статуэтки слуг — *ушебти* («ответчиков»), которые должны были прислуживать фараону в загробной жизни.

3.2. Храмы и гробницы

Долгое время архитектура сохраняла каноны и традиции Древнего царства. В эпоху *Среднего* и *Нового царств* особую роль начинает играть строительство заупокойных храмов и скальных гробниц в честь богов, они отличались особой пышностью и богатством внешнего и внутреннего убранства. Храмы-святилища особо почитаемого бога Амона-Ра определяли архитектурный облик Египта в этот период. Наиболее примечательны сложные **архитектурные комплексы в Карнаке** и **Луксоре**, которые были возведены на восточном берегу Нила недалеко от города Фивы — бывшей столицы Египетского государства. Строительство этого грандиозного ансамбля осуществлялось на протяжении нескольких столетий. Характерной особенностью стало оформление входа в храм: это две массивные башни-пило-



Храмовый комплекс Амона-Ра. XVI в. до н. э. — конец I тыс. до н. э. *Карнак*

ны в виде трапеции с узким проходом посередине. К храму вела аллея сфинксов, а у стен возвышались обелиски и статуи фараонов. За входом находился открытый двор, обнесённый колоннадой, а затем в определённой последовательности — один или несколько *гипостильных* (греч. «поддерживаемый колоннами») залов и святилище.

Главным святилищем монументального ансамбля в Карнаке (середина XVI в. до н. э.) является древний храм Амона, хорошо сохранившийся до нашего времени. Храм и сегодня поражает своими размерами. Это самый большой в мире храм с колоннами, состоящий из более чем сотни обширных помещений, огромных дворов, бесчисленных аллей, переходов, колоссальных размеров статуй богов и фараонов, сфинксов, обелисков.

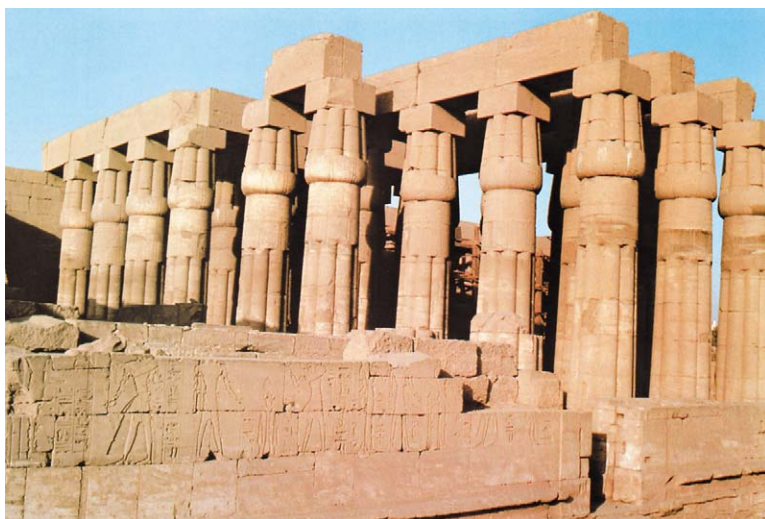
Величественный гипостильный зал имеет длину 102 м и ширину 53 м. «Дремучий лес» из 34 колонн 23-метровой высоты производит неизгладимое впечатление на зрителей. Всякий, кто оказывается внутри храма, ощущает нарастание движения, направленного к центральной колоннаде. Освещённость храма имела символическое значение и выражала идею двух фаз жизни — рождения и расцвета. Попадая внутрь здания, свет струился мощными потоками, отражаясь на поверхностях капителей колонн в виде раскрытых цветов лотоса. Другие колонны зала, имевшие форму нераскрывшихся бутонов, оставались в полумраке.

Поразительно богатство росписей интерьеров, где пол олицетворял землю, а раскрашенный в тёмно-синий цвет потолок — небо с золотыми звёздами и парящими в нём коршунами. Стены одного из помещений, получившего название «Ботанический сад», расписаны фресками с изображениями экзотических растений и животных. Два пилона — башни в виде трапеции с высокими обелисками — составляли фасад здания. Храм в Карнаке стал своеобразной каменной летописью египетских властителей, каждый царь пристраивал к нему новые помещения, иногда переделывая старые.

Храм Амона-Ра.
XV—XIII вв.

до н. э.

Луксор



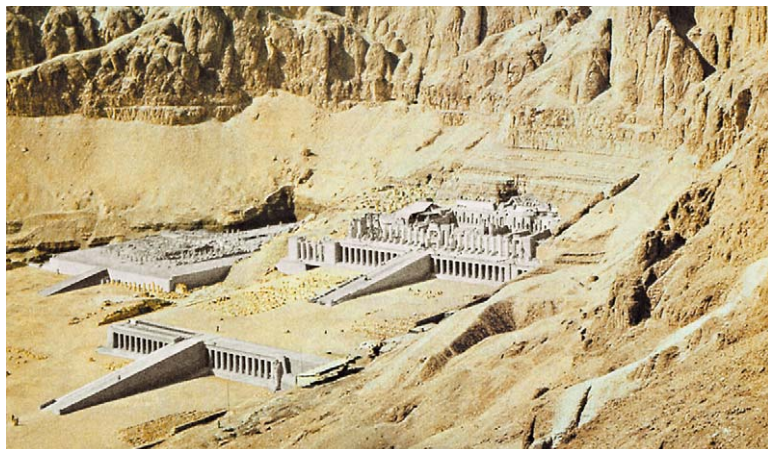
Великолепен и грандиозен храм Амона-Ра в Луксоре, главным украшением которого была колоннада длиной 260 м. Здание храма, казалось, превращено в ровный строй гигантских папирусов. Перед его фасадом возвышались два обелиска и шесть огромных статуй фараона. Много не сохранилось: один из обелисков сейчас украшает площадь Согласия в Париже. Вход в Луксорский храм оформлен монументальным пилоном, украшенным барельефами с изображениями военных походов фараона и текстом поэмы, прославляющей его военные подвиги.

Храмы Амона-Ра в Луксоре и Карнаке соединены между собой дорогой, охраняемой сфинксами. Здесь во время религиозных шествий проносили божественную ладью, в которой, как считали египтяне, бог солнца Амон-Ра совершает свой вечный путь по небу.

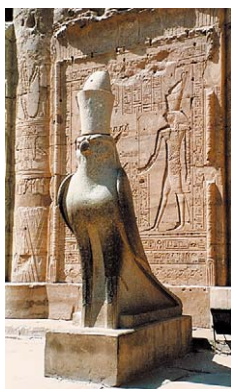
На левом берегу Нила, в горах за Фивами, простираются долины, самая знаменитая из которых — *Долина царей*, где находятся сорок гробниц царей и их потомков. Некоторые захоронения углублены в толщу скалы на сотни метров.

В начале XV в. до н. э. здесь был высечен в скале храм царицы Хатшепсут. Для его строительства царица, покровительствовавшая искусству, выбрала неприступную, давно заброшенную долину, окружённую скалами, и повелела зодчему Сенмуту осуществить её замысел. Храм состоял из трёх широких террас, последовательно поднимающихся одна над другой и соединённых между собой пологими пандусами. Чёткие и строгие линии белой колоннады портиков выделяются на фоне жёлтых скал и сочетаются с вырубленной в них молельней.

Внутренняя отделка этого храма поражает богатством и изысканностью вкуса: бронзовая инкрустация на дверях из чёрного дерева, золочёные и посеребрённые плиты пола прекрасно смотрятся с раскрашенными рельефами на стенах. В одном святилище стояло более 200 статуй. Восхождение к храму начиналось с западного берега Нила через аллею сфинксов. Здание храма с большим двором, украшенное статуями, колоннадами и огромной лестницей, производило величественное и торжественное впечатление. Гробница Хатшепсут уходит в глубину на 97 м и имеет длину 213 м.



Храм царицы
Хатшепсут.
Начало
XV в. до н. э.
Дейр эль-Бахри



Статуя
бога Гора.
III—I вв.
до н. э. Эдфу

Позднее царство в истории Древнего Египта — время тяжёлых, длительных войн и иноземных вторжений. Храмовые постройки этого периода представляют собой упрощённые варианты композиций известных сооружений Среднего и Нового царств. Новым элементом храмовых комплексов стали святилища, посвящённые культу бога Гора, считавшегося первым фараоном Египта, и его матери Исиды.

Лучше всего сохранившимся памятником архитектуры того времени является **храм бога Гора в Эдфу**. По своим размерам он является вторым после Карнакского храма. Это прекрасное сооружение великолепных пропорций и форм на западном берегу Нила возводили в течение 180 лет. Его длина составляет 137 м, высота пилона 36 м. Вход охраняют две величественные **статуи бога Гора** из чёрного гранита. Позади статуй высится наружная стена храма, украшенная огромными рельефными фигурами Гора и Хатхор. Большой двор храма с трёх сторон окружён колоннами. Стены, потолки, колонны и лестницы внутренних помещений украшены прекрасными барельефами.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Н. В. Гоголь отмечал, что «египетская архитектура... массивна, но стройность и простота... с нею неразлучны, главный же её характер — колоссальность». Разделяете ли вы эту точку зрения? Аргументируйте свой ответ.

2. В чём проявилась связь архитектуры Древнего Египта с религиозно-мифологическими представлениями египтян? Какие её элементы вошли в историю мировой архитектуры? Приходилось ли вам встречать египетские мотивы в архитектуре более поздних эпох?

3. Расскажите об истории создания и характерных особенностях одного из семи чудес света — египетских пирамидах в Гизе. Как вы думаете, почему поговорка «Всё боится времени, но время боится пирамид» не утратила своего значения и в наши дни?

4. Что вам известно о храмовых сооружениях Среднего и Нового царств? Каковы главные художественные особенности архитектурных комплексов в Карнаке и Луксоре?

5. Чем обусловлено строительство храмов и гробниц в Древнем Египте? Каковы характерные особенности скального храма царицы Хатшепсут?

■ Творческая мастерская

1. Разработайте маршрут путешествия по долине Гизы. Попробуйте нарисовать одну из египетских пирамид средствами компьютерной графики.

2. Подготовьте экскурсию в Долину царей или составьте текст ведущего телепередачи, посвящённой архитектурным памятникам Луксора и Карнака. Какие объекты вы отберёте для демонстрации? Почему?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Географические и климатические особенности и их роль в становлении египетской архитектуры»; «Египетские мотивы в европейской и отечественной архитектуре»; «Пирамиды в Гизе — одно из семи чудес света»; «Тайны

египетских пирамид»; «Храмовые комплексы Среднего и Нового царств»; «Шедевры архитектуры Древнего Египта»; «Основные типы архитектурных сооружений Древнего Египта»; «Идея вечной жизни — основа древнеегипетской культуры».

■ Книги для дополнительного чтения

Афанасьева В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А. Искусство Древнего Востока: Малая история искусств. М., 1976.

Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986.

Замаровский В. Их величество — пирамиды. М., 1986.

Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 1970.

Овсянников Ю. М. История памятников архитектуры: От пирамид до небоскрёбов. М., 2001.

Пунин А. Л. Искусство Древнего Египта. Раннее царство. Древнее царство. СПб., 2008.

Целлар К. Архитектура страны фараонов. М., 1990.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>

Архитектура Древнего Египта — <http://gotourl.ru/6070>; <http://gotourl.ru/6071>

Большое путешествие по Египту (2011) — <http://gotourl.ru/6072>

Глава 4

Изобразительное искусство и музыка Древнего Египта

Цивилизация Древнего Египта оставила человечеству немало шедевров. В их числе скульптурные памятники, обелиски и стелы, рельефные композиции и фресковые росписи, украшающие стены заупокойных храмов и гробниц.

4.1. Скульптурные памятники

Величественное впечатление производит *скульптура* Древнего Египта, имевшая ритуальное назначение и связанная с культом мёртвых. Представления египтян о вечной жизни предполагали существование не только бессмертной души, но и нетленного тела. Это привело к появлению обряда *мумификации* (балъзамирования) и к созданию статуй, которые ещё при жизни фараон заказывал для погребения.

Характерными особенностями египетской пластики стали фризовое построение композиции, строгая ясность линий и чёткость контура, предельно обобщённые объёмы, знаковая выразительность силуэтов. Человек изображался в идеальном возрасте, то есть достигшим расцвета духовных и физических сил. Египетская скульптура строго подчинялась *канону* — своду

правил, сложившихся в процессе художественной практики и закреплённых традициями. Поскольку скульптура была рассчитана на фронтальное восприятие, в передаче фигуры на плоскости сочетались анфасные и профильные элементы: голову изображали в профиль, плечи — развёрнутыми к зрителям, торс — в три четверти, а ноги сбоку.

Особенно строгие требования касались изображений богов и фараонов. Их легко можно узнать по росту, значительно превышавшему рост других участников композиции, в их внешнем облике невозмутимое спокойствие и уверенность в силе царской власти. Величественно восседает на троне **фараон Аменемхет III**. Поза фараона традиционна и канонична. Несомненно, перед нами образ волевого и сильного владыки, царствование которого было отмечено могуществом и благосостоянием страны. В заупокойной надписи о нём сказано так:

Он — знание в сердцах,
Его глаза прослеживают каждого,
Он — солнце, видящее лучами своими,
Он освещает обе земли лучше, чем солнце.
Он дал Египту процветать лучше, чем Нил.
Он кормит идущих его путём.

Мастерски переданы индивидуальные черты: скуластое лицо, тяжёлые веки, прикрывающие глаза, резкие складки по сторонам властного рта, чётко очерченный подбородок. Контрасты света и тени на гладкой поверхности гранита усиливают выразительность образа.

Каноном также была закреплена определённая поза (стоящие фигуры с выставленной вперёд левой ногой, сидящие на троне или коленопреклонённые), чёткая симметрия, пропорциональность и тщательная проработка всех деталей. Главная задача скульптора заключалась в достижении возможно более точного сходства с портретируемым. Его лицо должно было воплощать отрешённость от всего земного, безразличие к радостям и несчастьям при жизни. И действительно, каждая статуя смотрит в неведомую, бесконечную даль, в Вечность...

Существовала и традиционная окраска статуй: мужские фигуры имели тёмно-коричневый цвет, женские — жёлтый. Волосы всегда были чёрными, одежда — белой. Одежда мужчин состояла из короткой набедренной повязки, женщин — из длинного, облегающего тело прямого платья на широких лямках. Материалом для статуй служили дерево различных пород или камень: гранит, базальт, песчаник, известняк.

Совсем иначе изображали людей, всецело зависящих от власти фараона. На **скульптурном порт-**



Фараон
Аменемхет III.
XIX в. до н. э.
ГМИИ им.
А. С. Пушкина,
Москва



Скульптурный
портрет
писца Каи.
Середина
III тыс. до н. э.
Лувр, Париж



Царский
сановник
Каапер
(«Сельский
староста»).
Середина
III тыс. до н. э.
*Египетский
музей, Каир*

рете писца Каи из гробницы в Саккаре запечатлён сидящий, скрестив ноги, человек, готовый записывать каждое слово хозяина. На коленях лежит развёрнутый лист папируса, в правой руке кисточка для письма. Внимателен и зорок устремлённый вперёд взгляд писца, подвижны ловкие пальцы. Широко открытые глаза настолько искусно инкрустированы алебастром, чёрным камнем, серебром и горным хрусталём, что кажутся живыми. Он привык внимательно слушать, повиноваться и следовать наставлениям своего господина.

Исключительного совершенства в передаче портретного сходства и индивидуальных черт древнеегипетские мастера достигли в *деревянной скульптуре*. Когда в середине XIX в. во время раскопок гробницы в Саккаре была обнаружена деревянная скульптура представительного мужчины с посохом в руке, местные жители так и ахнули: «Это же наш сельский староста!» С тех пор учёные-египтологи называют **царского сановника Каапера «Сельским старостой»**. Выполненная из нескольких кусков фигового дерева скульптура была раскрашена, глаза инкрустированы кварцем, а веки сделаны из меди. Лицо Каапера преисполнено чувства собственного достоинства, гордо поднята голова, взгляд устремлён вдаль.

В период Среднего царства активно развивалась мелкая пластика, связанная с погребальным культом. Тогда же был создан тип *кубической скульптуры*, когда сидящая фигура по своей форме напоминала куб, её голова — шар, а руки симметрично лежали на коленях или одна из них была согнута в локте. Позднее, в эпоху Нового царства, такой тип скульптуры получил широкое распространение.

Среди шедевров *круглой скульптуры* можно назвать изваяние супружеской пары **царевича Рахотепа и его жены Нофрет из гробницы в Медуме**. Каждый из них запечатлён в строго канонической позе. Фигуре царевича придан торжественный вид, его лицо индивидуализировано. Выступающие скулы, полные щёки, прямой нос, довольно толстые губы, выражение достоинства и величия на лице, прямая осанка и гордо поднятая голова — вот что сумел передать египетский мастер. На царевиче короткая белая повязка, на шее — нанизанные на белую нитку амулет серого цвета и яркая зелёная бусина, которые особенно эффектно выделяются на

Царевич
Рахотеп
и его жена
Нофрет.
Первая
половина III тыс.
до н. э.
*Египетский
музей, Каир*



коричнево-красном теле. Жест руки свидетельствует об особой причастности царевича к священному таинству.

В той же величественной позе запечатлена жена царевича. Мягкий овал лица, миндалевидный разрез глаз, подчёркнутый контурной обводкой век, рельефно выступающий изгиб бровей, спокойный, уверенный взгляд, устремлённый в вечность, передают женскую прелесть, достоинство и очарование. Сквозь белое платье с широкими лямками отчётливо проступает изящная фигура Нфрет. Тело покрыто жёлтой охрой, на её фоне особенно выразительно ожерелье из бус сине-зелёного цвета. Пышная причёска перехвачена белой лентой с разноцветными розетками. Спинки кресел покрыты чёрными иероглифами. Ярко выделяясь на белом известняке, они выступают достойным декоративным обрамлением фигур.

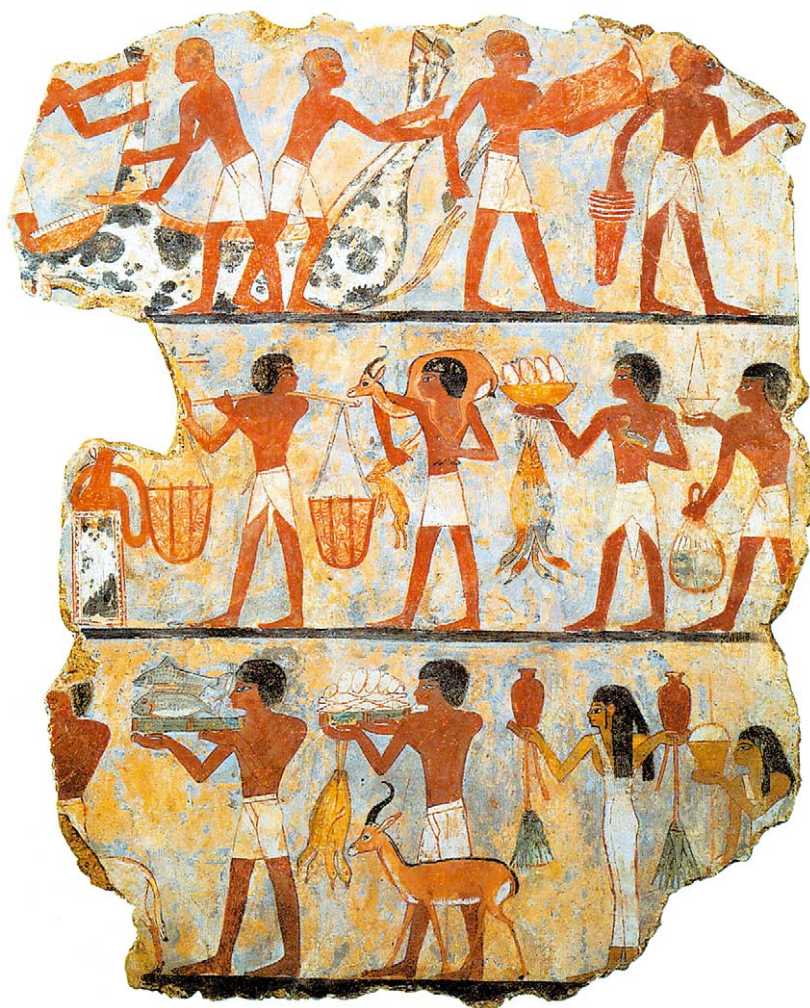
4.2. Рельефы и фрески*

Заметное место в искусстве Древнего Египта занимали *рельефные* и *фресковые композиции*, с помощью которых декорировались внутренние и внешние стены заупокойных храмов, гробниц, обелиски и стелы. Их назначение определялось желанием прославить могущество погребённого владыки и обеспечить его

благоденствие в загробной жизни. Создание рельефов и фресок также подчинялось строгим канонам.

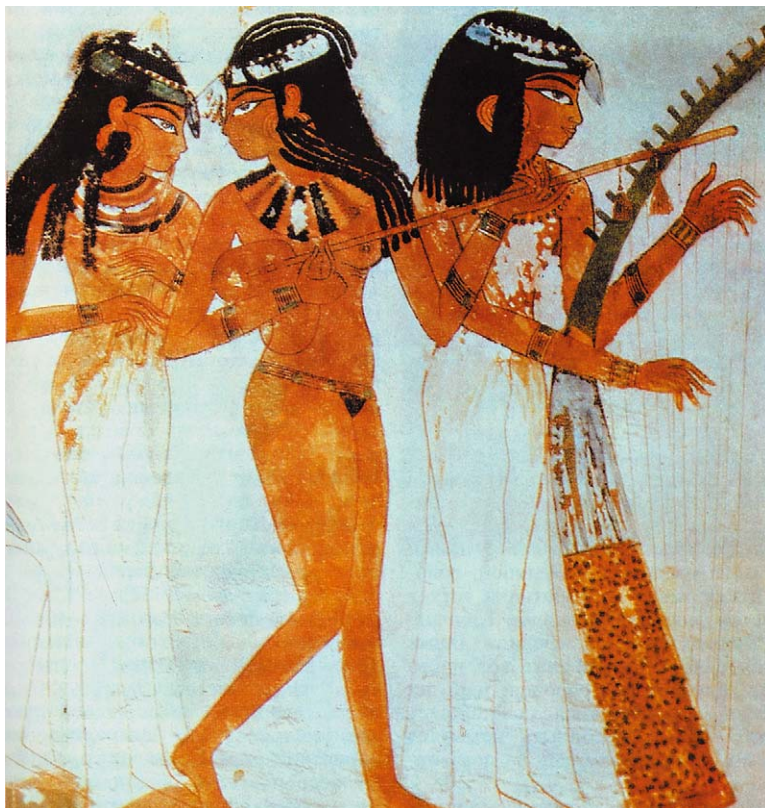
Композиции располагались таким образом, что фигуры и интервалы между ними давались в строго пропорциональном соотношении с общим архитектурным ансамблем. Фигура человека изображалась так, чтобы в профильном положении головы были полностью видны один глаз и развёрнутые тыльной стороной ладони рук с пальцами одной длины. Такой способ изображения помогал наиболее выразительно показать каждую часть тела, избежать сокращений, а значит, сохранить целостность восприятия образов. Пропорциональность — одно из важнейших требований канона. Каждая часть тела имела определённый размер. Социальные различия подчёркивались размером фигуры.

Как же осуществлялись росписи *регистров* (горизонтальных поясов стен храмов)? Египетские мастера чаще всего использовали технику плоского рельефа, когда линия контура располагалась ниже фона плиты. Сначала подготавливали поверхность стены, а затем на её выровненные участки при помощи режущей



Повседневная
жизнь
египтян.
Фрески.
XV—XIV вв.
до н. э.
Лувр, Париж

Музыканты.
Фрагмент росписи гробницы
Нахта. Конец
XV в. до н. э.
Фивы



го инструмента наносили контуры будущего рисунка. Фигуры детально и тщательно прорисовывались. Параллельными линиями обозначали складки одежды, волнистые пряди пышных париков, мелкие складки широких рукавов. При этом учитывали и источники освещения, благодаря которым достигался удивительный эффект тонкой вибрации поверхностей.

Рельефные и фресковые композиции обычно раскрашивались в цвета, имевшие символический смысл. В цветовой гамме преобладали сочетания нескольких цветов: жёлтого, коричневого, зелёного и голубого, но при этом они отличались многообразием оттенков. И сегодня композиции древнеегипетских мастеров вызывают наше восхищение. Например, белые одежды раскрашивались таким образом, что у зрителей создавалась полная иллюзия прозрачности ткани, сквозь которую просвечивает тело человека. На нежных женских лицах едва заметный румянец...

Что же изображали на рельефах и фресках? Прежде всего это сцены загробной жизни, бальзамирования и оплакивания умерших, а также обряды, совершаемые над покойником при погребении. Чёткими ритмичными рядами шествуют вереницы слуг, несущих дары покойному. С царственной важностью они ведут быков, их движения размеренны и непринуждённы. Мы видим жертвенные столы, уставленные яствами.

Фрески и рельефы разделены на четыре—шесть поясов, каждый из которых заполнен изображением законченных

по содержанию сцен. Все вместе они составляют единую композицию.

В эпоху Среднего царства появились новые сюжеты, отражавшие: во-первых, военную тематику — эпизоды сражений, бесконечных потоков пленных и захваченных трофеев; во-вторых, сцены из повседневной трудовой жизни египтян — охота в нильских зарослях, рыбная ловля, трапеза. Например, множество людей работают на полях и в садах, мужчины гонят быков, тянут за рога упрямого козла, несут в руках уток, разделяют тушу быка, грузят на спину осла плетёную корзину.

В изобразительном искусстве Нового царства происходят значительные изменения. Так, особенностями композиции стали эмоциональность, декоративная пышность, утончённость и изящество линий, резкая обводка сменяется мягкой прорисовкой. В них появляется большая свобода движений и ракурсов, яркость, изысканность цветовых сочетаний. Картины пиров и развлечений правителей позволяют судить о вкусах и моде египетского общества того времени. Мы видим очаровательных танцовщиц с высоко поднятыми над головой руками. Их смуглые тела украшены поясами, ожерельями и браслетами, на головах — диадемы. Особое внимание уделяется точной проработке деталей одежды, украшений, пышных париков.

Получает широкое распространение *пейзаж с животными и растениями*. Несмотря на то что египетские художники ни-



Композиция
с животными
и растениями.
Роспись
из гробницы
в Фивах.
XV—XIV вв.
до н. э.
Британский
музей, Лондон

когда не писали с натуры, им не откажешь в наблюдательности и прекрасном знании повадок животных. Изображение различных птиц и рыб так правдиво, что современные зоологи без труда определяют их виды. Нанося штрихи разного цвета по основному тону, художники передавали особенности оперения птиц, характерную окраску животных, пушистую кошачью шерсть. Художник с большим изяществом рисовал рыб, резвящихся в струях воды, диких уток и газелей среди пустынных скал, кошку, готовую броситься на добычу.

В целом стенопись царских гробниц, выполненная с тонким художественным вкусом и мастерством, напоминала яркий развёрнутый свиток папируса, который можно было «читать» точно так же, как и священные тексты.

4.3. Сокровища гробницы Тутанхамона*

Блестящей эпохой в развитии художественной культуры Древнего Египта считают так называемый *амарнский период*, главные достижения которого связывают с правлением



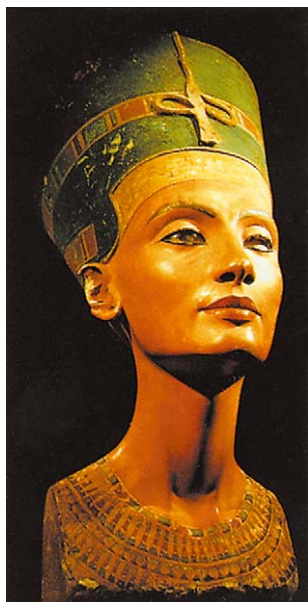
Поклонение
богу солнца
Атону.
Рельеф
из Амарны.
XIV в. до н. э.
*Египетский
музей, Каир*

фараона-реформатора Аменхотепа IV (1368—1351 гг. до н. э.), который изменил своё имя на Эхнатон, что означало «угодный Атону». Результатом его религиозно-политической реформы стало запрещение многочисленных старых культов и введение единобожия — поклонения богу солнца Атону, обычно изображавшемуся в виде солнечного диска с расходящимися лучами. Это был смелый и рискованный шаг со стороны фараона, выступившего против могущественного фиванского жречества. Столицу из Фив перенесли в Ахетатон (селение, возникшее позднее на его месте, Эль-Амарна, и дало название оригинальному стилю в искусстве).

Амарнский период характеризуется большими переменами в изобразительном искусстве. Отказ от идеализации образов, точная передача индивидуальных черт человека стали главными требованиями для художников. Наглядное представление об этом можно получить по скульптурным и живописным портретам Эхнатона. Известно, что фараон не обладал могучим телосложением, его наружность не очень-то соответствовала идеалу героического владыки. Он был болезненно худ, непропорционально сложен. Удлиненный овал лица, утяжелённая нижняя челюсть, маленькая голова на вытянутой шее, тонкие ноги, выпуклый живот вряд ли могли вдохновить художников. Не смея противиться канону, они создали вполне реалистичный образ правителя. В этом можно убедиться, взглянув на рельеф **«Поклонение богу солнца Атону»**, где царь выглядит почти комически. Однако это не карикатура, а результат стремления художников более точно передать внешний облик модели.

В конце XIX в. в Тель-эль-Амарне начались археологические раскопки, открывшие человечеству немало художественных ценностей мирового значения. Подлинным шедевром, созданным в придворной мастерской Эхнатона, является портрет жены фараона царицы **Нефертити** — «прекрасной ликом», «умиротворяющей солнце голосом сладостным». Именно так говорилось о ней в поэтических произведениях того времени. Её скульптурный портрет, открытый в 1912 г. при раскопках немецким археологом Л. Борхардтом, стал настоящим событием. Весьма красноречивой была и короткая запись в архивном отчёте: «Описывать бесцельно — смотреть!»

Действительно, трудно описать словами одухотворённую хрупкость этого лёгкого, утончённого профиля, изумительного по выразительности женского лица, увенчанного голубой короной, изящество гибкой шеи,



Нефертити.
XIV в. до н. э.
*Государственные
музеи, Берлин*

женственность облика. Не могут не обратить на себя внимание почти ничем не нарушаемая симметрия, удивительное чувство меры в передаче пластических форм. Поистине царственная осанка, способная вызвать благоговейное преклонение и восхищение совершенством прекрасного облика. Перед нами не просто гордая царица, а некий женский идеал в более широком и вневременном смысле. Этот удивительный портрет, создавший новое представление о красоте, по праву занимает почётное место среди самых поэтичных женских образов.

Со смертью Эхнатона не исчезли художественные нововведения и поиски своего стиля. Продолжателем дела Эхнатона стал его преемник Тутанхамон (1351—1342 гг. до н. э.), имя которого сегодня широко известно благодаря археологическим раскопкам его гробницы в Долине царей.

В 1922 г. английский археолог Говард Картер (1873—1939) сделал сенсационное открытие. Ему удалось обнаружить знаменитые сокровища гробницы фараона, к счастью, не разграбленные к тому времени. Двенадцать ступеней вели к замурованной двери с печатью Тутанхамона. Каких только предметов здесь не было! Богато украшенные ложа, стулья, кресла, игральные столы, позолоченные колесницы, модели морских судов, расписные ларцы и сундуки, военное оружие, парадная посуда, большие и маленькие статуи, изображения животных...

В помещении погребальной камеры находилось несколько саркофагов, в последнем из которых покоилась мумия Тутанхамона, украшенная драгоценными камнями. Но самой замечательной находкой была **золотая маска Тутанхамона**, передающая выразительные черты фараона. Взгляд его широко раскрытых миндалевидных глаз устремлён в Вечность. Символы царской власти (изображение коршуна и змеи), полосатый головной убор с длинными спускающимися на грудь концами, инкрустация золотом, лазуритом, сердоликом и разноцветными смальтами — всё передаёт величие и божественное происхождение фараона.

Несмотря на кратковременность амарнского периода, который длился всего 17 лет, он оставил глубокий след в истории мирового искусства.

Постепенно Египет теряет былое величие, но художественные традиции египетского стиля искусства



Золотая маска фараона
Тутанхамона. XIV в. до н. э.
Египетский музей, Каир

полностью не исчезают. В наступившую эпоху Античности они «прорастают» в росписях Помпей. Интерес к самобытной культуре Египта вновь возникает в конце XVIII в. в связи с Египетским походом Наполеона Бонапарта. Во второй половине XIX в. к художественной культуре Египта обратятся французские художники-импрессионисты. Стилизации под египетское искусство можно обнаружить и в России эпохи классицизма (например, Санкт-Петербург, Павловск), эклектики и модерна.

4.4. Музыка, театр и поэзия*

Художественную культуру Древнего Египта невозможно представить без достижений в других областях творчества — музыке, театре и поэзии.

Египет был первой страной, где особенным почётом и уважением пользовались профессиональные музыканты. Без их участия не обходилось ни одно театральное действо, так называемые *мистерии*, в честь наиболее почитаемых богов. Особенно пышное музыкальное сопровождение сопровождало культу бога Осириса, покровителя и судьи мёртвых, который олицетворял умирающую и воскресающую природу. Его жизнь, смерть и воскрешение определяли основное содержание театральных действ. Главные роли обычно исполняли жрецы, но иногда и сам фараон принимал в них участие. Кстати, обучение музыке



Музыканты и танцовщицы. Роспись из гробницы Небомуна.
XV в. до н. э. Британский музей, Лондон

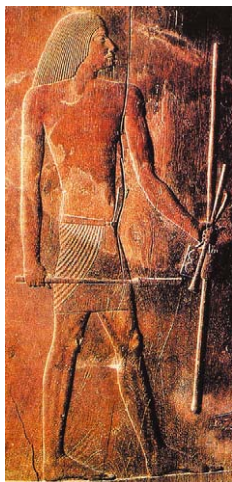
входило в программу обязательного школьного образования в Древнем Египте.

Несмотря на то что до нас не дошёл ни один из текстов подобных театральных представлений и культовых богослужений, существует мнение, что начало театру с широким музыкальным сопровождением положил погребальный ритуал. В нём использовались диалоги между богами в исполнении жрецов.

Время не сохранило древних образцов египетской музыки, и, возможно, мы ничего не узнали бы о характере её звучания, если бы не произведения других видов искусства. Настенные изображения в гробницах фараонов, бесценные строки поэтических произведений раскрывают интереснейшие подробности музыкальной жизни Древнего Египта, воссоздают картины музыкального быта этой страны.

На барельефах и росписях запечатлены группы танцоров и музыкантов: арфистов, флейтистов, певцов, объединённых в целые оркестры и хоры. Певцы хора обычно бьют в ладони, их пение сопровождается танцами. Изображения музыкантов позволили исследователям высказать мнение об использовании *хейрономии*, то есть специальной жестикуляции руками для выражения ритма и мелодии.

О чём же рассказывала музыка? Вероятно, это были гимны богам и фараонам, любовные песни, песни плакальчиков на похоронах. Вот, например, замечательная «Песня арфиста» (XXI в. до н. э.):



Следуй желаниям сердца,
Пока ты существуешь,
Надуши свою голову миррой,
Облачись в лучшие ткани,
Умасти себя чудеснейшими благовониями
Из жертв богов.
Умножай своё богатство...
Свершай дела свои на земле
По велению своего сердца,
Пока к тебе не придёт тот день оплакивания.
Утомлённый сердцем не слышит их криков
и воплей,
Причитания никого не спасают от могилы.
А потому празднуй прекрасный день
И не изнуряй себя.
Видишь, никто не взял с собой своего достояния.
Видишь, никто из ушедших не вернулся обратно.

(Перевод А. А. Ахматовой)

Зодчий
Хесир.
Деревянный
рельеф.
III тыс.
до н. э. Лувр,
Париж

Всё проходит, всё подвластно смерти, от неё не спасут ни пирамиды, ни гробницы. А потому живи сегодняшним днём, пользуйся всеми радостями

ми жизни и не думай о том, что рано или поздно всему придёт конец...

Великолепно сохранившиеся фрески позволяют нам судить и о наиболее популярных *музыкальных инструментах* Древнего Египта. Самое почётное место среди них занимает арфа. Первые изображения этого музыкального инструмента относятся ещё к эпохе Древнего царства, когда арфа по форме больше напоминала простой лук. Позднее, в эпоху фараона Рамсеса III, арфу покрывали тонкой резьбой, золотом и черепаховой костью. Подножие инструмента украшалось символическими фигурами сфинксов, зверей, головами богов и богинь. Широко были распространены также флейты, систры (шумовые инструменты) и барабаны различных типов. В их сопровождении исполнялись гимны, песни, стихи и танцы.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные особенности древнеегипетской скульптуры? Какое выражение находит канон в скульптурных портретах фараонов?

2*. Что вам известно о рельефных и живописных композициях египетских художников? В чём проявилось их особенное мастерство? Каковы главные сюжеты рельефов и фресковых росписей? Какая связь существует между ними и сооружениями архитектуры?

3*. Сравните штандарт из Ура с известными вам древнеегипетскими рельефами. Что между ними общего и в чём различие? Что сближает, а что разъединяет эти культуры?

4*. Какую роль в жизни египетского общества играли театр, музыка и поэзия? Назовите наиболее популярные в Древнем Египте музыкальные инструменты. Для ответа используйте живописные и поэтические свидетельства той эпохи.

■ Творческая мастерская

1. Внимательно рассмотрите скульптурный портрет писца Каи и прочитайте «Прославление писцов» в переводе А. А. Ахматовой. Какой образ творческого человека складывается в вашем воображении? Насколько он соответствует литературному источнику? Какая связь существует между ними? Какими качествами его дополняет скульптурный портрет?

2. Опишите скульптурный портрет Нефертити. Как вы думаете, насколько справедливо утверждение о том, что спустя тысячелетия она остаётся олицетворением женской красоты, одухотворённости и изящества?

3. Сравните некоторые изображения египетских фараонов. Как вы думаете, что в первую очередь хотели передать создавшие их мастера? Попробуйте самостоятельно создать портрет фараона, следуя традициям египетского канона.

4. Подготовьте выставку-вернисаж, иллюстрирующую влияние религиозных представлений древних египтян на изобразительное искусство. Сопроводите её собственными комментариями.

5. Соберите материалы об истории создания и важнейших экспонатах некоторых коллекций египетского искусства в крупнейших музеях мира: Лувр (Париж), Британский музей (Лондон), Метрополитен (Нью-Йорк), Эрмитаж (Санкт-Петербург), ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва), художественные музеи Каира, Берлина и др. Оформите их в виде презентации или слайд-шоу.

6. Посмотрите художественные фильмы («Фараон», 1966; «Клеопатра», 1963) или театральные спектакли («Цезарь и Клеопатра»). Как в них пере-

даны характерные черты художественной культуры эпохи Древнего Египта? Напишите рецензию на один из просмотренных фильмов или театральных спектаклей.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Канон в древнеегипетском искусстве»; «Ритуал, миф и искусство Древнего Египта»; «Шедевры древнеегипетского скульптурного портрета»; «О чём могут рассказать сокровища гробницы Тутанхамона?»; «Живописные и скульптурные украшения саркофагов и гробниц Древнего Египта»; «Фаюмский портрет (по материалам коллекции Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве)»; «Музыка и танец в жизни древних египтян»; «Экскурсия по египетским залам Эрмитажа»; «История создания коллекции египетского искусства в ГМИИ им. А. С. Пушкина»; «Египетские мотивы в произведениях русского искусства»; «Шедевры древнеегипетской литературы»; «Место и значение древнеегипетской цивилизации в истории мировой художественной культуры».

■ Книги для дополнительного чтения

Афанасьева В. К., Луконин В. Г., Померанцева Н. А. Искусство Древнего Востока: Малая история искусств. М., 1976.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.

Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986.

Матье М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 1970.

Матье М. Э. Во времена Нефертити. Л., 1985.

Павлов В. В., Ходжаиш С. И. Египетская пластика малых форм. М., 1985.

■ Интернет-ресурсы

Искусство Древнего Египта — <http://gotourl.ru/6074>

Скульптура Древнего Египта. Рельеф. Амарна. Гробница Эхнатона — <http://gotourl.ru/6076>

Египетский музей — <http://gotourl.ru/6077>

Экскурсия по гробнице Тутанхамона — <http://gotourl.ru/6078>

Глава 5 Искусство Мезоамерики

Задолго до открытия европейцами Американского континента на территории Центральной и Южной Америки возникли культурные цивилизации ольмеков, ацтеков, майя и инков, имевшие оригинальный и самобытный характер. Разобраться в этом своеобразии возможно, лишь учитывая исторические особенности, при которых складывалась и развивалась художественная культура так называемой *доколумбовой Америки* (до 1492 г., времени открытия Христофором Колумбом Американского материка).

Крупнейшим центром художественной культуры стала Мезоамерика, включавшая территорию современной Мексики

(кроме пустыни на севере) и простиравшаяся к югу примерно до Никарагуа. Эта уникальная цивилизация, являющаяся крупнейшим достоянием мировой культуры, представляла собой удивительное созвездие наций, городов-государств, церемониальных, политических и экономических центров, известных сегодня всему миру: Теночтитлан, Теотиуакан, Паленке, Чичен-Ица.

Структура и смысл художественного языка Мезоамерики дают возможность постижения идей и представлений, лежавших в основе сложной картины мира, в которой неразрывно соединены миф и человек. В этом культурном ареале сформировался неповторимый архитектурный стиль, неразрывно связанный с другими видами искусства и отразивший представления об устройстве Вселенной и движении звёзд.

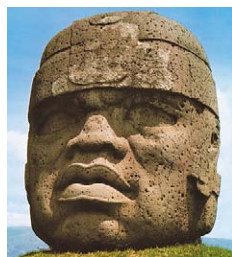
Что же характерно для искусства этих народов? Прежде всего утверждение всемогущества и величия священного божества, культ предков, прославление побед над врагами, возвеличение правителей и верховной знати.

5.1. Искусство классического периода*

Древнейшей цивилизацией доколумбовой Америки была культура ольмеков, проживавших на побережье Мексиканского залива во II—I тысячелетиях до н. э. Исследования показали, что у ольмеков были хорошо спланированные культурные центры и ступенчатые пирамиды, каменная скульптура, предметы декоративно-прикладного искусства, иероглифическая письменность, ритуальный календарь. Архитектура ольмеков сохранилась плохо, так как в качестве строительного материала использовались земля и щебень, покрытые толстым слоем штукатурки.

Мировую известность получила скульптура ольмеков, представленная огромными каменными головами высотой до 3 м и весом до 40 т. До сих пор точно неизвестно их предназначение, но, вероятнее всего, они носили культовый характер. Эти гигантские головы, обнаруженные во время раскопок, и сегодня поражают монументальностью, мастерством исполнения, реалистическим воспроизведением индивидуальных черт известных в те времена личностей.

В одной из известных скульптур запечатлён **юноша** с широким и плоским, как бы сплюснутым посередине носом, толстыми губами и миндалевидными глазами, слегка прикрытыми тяжёлыми веками. Высота скульптуры 2,41 м, вес 25 т. На голове юноши плотно прилегающий и украшенный рельефным узором шлем с наушниками.



Голова юноши.

1000—800 гг.

до н. э.

Музей антропологии университета, Халапа

К началу новой эры ольмекская культура исчезла. Что послужило причиной её заката — неизвестно, но ей на смену пришли новые цивилизации, и прежде всего *город Теотиуакан* в Центральной Америке (II в. до н. э. — VII в. н. э.). В этом городе, находящемся недалеко от современного Мехико, от периода расцвета сохранилось два главных храма, посвящённых Солнцу и Луне. Они располагаются на вершине огромной ступенчатой пирамиды. Храмы были украшены разноцветными росписями и ярко раскрашенными статуями богов. Глаза изваяний инкрустированы драгоценными камнями и перламутром.

Наиболее грандиозное архитектурное сооружение — **пирамида Солнца**, имеющая в настоящее время высоту 64,6 м (по всей вероятности, в древности она была ещё выше). В отличие от других пирамидальных сооружений, имевших ступенчатую форму, пирамида Солнца представляет собой четыре большие, уменьшающиеся усечённые пирамиды, поставленные одна на другую. На одной из сторон пирамиды расположена система постепенно сужающихся пандусов, которые вели к святилищу в храме. Плоскости между террасами здания были сооружены с таким расчётом, чтобы зрители, находившиеся у подножия большой лестницы, не могли видеть происходящего на её вершине. Пирамида была построена из огромного количества сырцовых кирпичей и облицована каменными оштукатуренными плитами.

Скорее всего, пирамида одновременно служила и «солнечными часами», точно отмечаящими наступление равноденст-



Пирамида Солнца. Середина VII в. *Археологический комплекс, Теотиуакан*

вия. 20 марта и 22 сентября здесь можно было наблюдать удивительное зрелище: ровно в полдень солнечные лучи вызывали постепенное исчезновение прямой тени на нижней ступеньке западного фасада. Время перехода от полной затенённости к освещённости занимало ровно 66,6 секунды. Безусловно, чтобы добиться такого зрительного эффекта, надо было обладать совершенными знаниями в области математики, астрономии и геодезии.

Вокруг пирамиды Солнца симметрично располагались несколько небольших ступенчатых пирамид, подчёркивавших монументальность главной постройки. В архитектурном декоре встречаются украшения в виде огромных змеиных голов, расписанных белой краской. На голове каждой змеи находился венчик из перьев, символизирующий особо почитаемое божество света.

В середине IX в. город был покинут жителями и превратился в груду развалин. Цивилизации классического периода были уничтожены нашествием народов с севера, сначала тольтеков, а в XI в. новых завоевателей — *ацтеков*, создавших свою цивилизацию.

5.2. Искусство ацтеков

Основной чертой искусства охотничьих племён ацтеков было то, что оно возникло из поклонения богам. Сохранившиеся легенды и предания рассказывают о многочисленных походах и кровавых сражениях этого воинственного народа, прежде чем он создал могущественную империю с высокоразвитой культурой. Главным местом поклонения богам были храмы, которых к началу завоевания испанцами в XVI в. насчитывалось более 40 тысяч.

Особенно поражала своим величием столица ацтеков **Теночтитлан** («плодовое дерево, растущее из камня»), или Мехико — ныне столица Мексики (по имени главного бога войны — Мехитли). Центр города находился на острове посреди живописного озера, его окружали постройки на сваях и дамбах, перерезанных каналами. В случае опасности поднимали



Теночтитлан — столица ацтеков. Реконструкция.

II тыс. до н. э.



Статуя Коатликуэ.
Реконструкция XII в. *Национальный музей антропологии и истории, Мехико*



Погребальная маска ацтеков. *Национальный музей антропологии и истории, Мехико*

перекинутые через каналы мосты, и город превращался в неприступную крепость. Увы, Теночтитлан не избежал печальной участи: в начале XVI в. город был покорён и разрушен испанскими завоевателями — конкистадорами.

Об архитектуре ацтеков нам известно очень мало, так как многие сооружения были разрушены или полностью перестроены. Сведения о них сохранились лишь в описаниях испанских очевидцев. Известно, что в центре Теночтитлана находились три дворца ацтекских правителей и главный храм верховного бога войны. На вершине ступенчатой пирамиды были возведены два небольших деревянных храма.

Особого расцвета достигла ацтекская *скульптура*. Монументальные статуи божеств носят абстрактный и условный характер. В качестве примера можно привести огромную статую Коатликуэ — богини земли и весеннего плодородия — матери верховного божества войны. Эта статуя лишь отдалённо напоминает человеческую фигуру: у неё нет ни лица, ни головы, ни рук, ни ног. Она выполнена из различных материалов: кукурузных початков, когтей и клыков ягуаров, человеческих черепов и ладоней, перьев, извивающихся змей, лап орлов и т. д. Всё это нагромождение различных предметов строго симметрично и уравновешенно.



Бубенец в виде «воина-орла». *Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург*

Иной характер носят *погребальные маски* ацтеков, отражающие черты лица захороненного. Примечательна в этом отношении базаль-

товая голова «воина-орла», в которой мастерски передано сильное волевое лицо молодого воина. Привлекают внимание и произведения *мелкой пластики*: грациозные статуэтки присевшего на задние лапы испуганного кролика, свернувшейся клубком змеи, приготовившегося к прыжку кузнечика, курительные трубки, украшенные сидящей фигурой бога огня.

Немногочисленные сохранившиеся произведения *ювелирного искусства* поражают своим мастерством. Ожерелья, подвески, серьги, нагрудные пластины отличаются изяществом исполнения и тонкостью моделировки.

5.3. Искусство майя

Особых успехов достигла цивилизация народов майя. Задолго до покорения испанскими завоевателями в IX—X вв. майя изобрели точный солнечный календарь, определяли продолжительность года, на тысячу лет раньше европейской цивилизации использовали в математике понятие нуля, безошибочно предсказывали солнечные и лунные затмения, изобрели развитую иероглифическую письменность. Искусство народов майя отличали изысканность и совершенство.

Одним из самых красноречивых свидетельств этой культуры является архитектура: величественные пирамиды, великолепные дворцы и белокаменные города, затерявшиеся в непроходимых джунглях Центральной Америки. К достижениям архитектуры следует добавить прекрасные памятники скульптуры, уникальные многоцветные фрески, росписи на сосудах, грациозные статуэтки, ювелирные изделия, замечательные произведения, выполненные в технике резьбы по дереву, кости и перламутру.

Происхождение цивилизации майя окутано пеленой загадочности. Её появление относится к рубежу нашей эры, когда легионы Цезаря подчиняли власти Рима всё новые земли, её бурный расцвет приходится на VII—VIII вв. н. э. Лишь к концу IX в. замерли величественные города, опустели дворцы, на широких площадях городов майя смолкло эхо человеческих голосов.

Что стало причиной гибели некогда процветавшей цивилизации, до сих пор неизвестно. На этот счёт существует несколько версий: землетрясение, резкое изменение климата, истощение ранее плодородных земель, эпидемии страшных болезней, чужеземное нашествие, бесконечные войны...

Из памятников художественной культуры майя до нашего времени лучше всего сохранились *произведения архитектуры*. В них поражают удивительное чувство пропорций, величественная монументальность, многообразие архитектурных форм. Это не только пирамиды и дворцы, это астрономические обсерватории, площадки для игры в мяч, колоннады, лестницы, триумфальные арки и стелы.

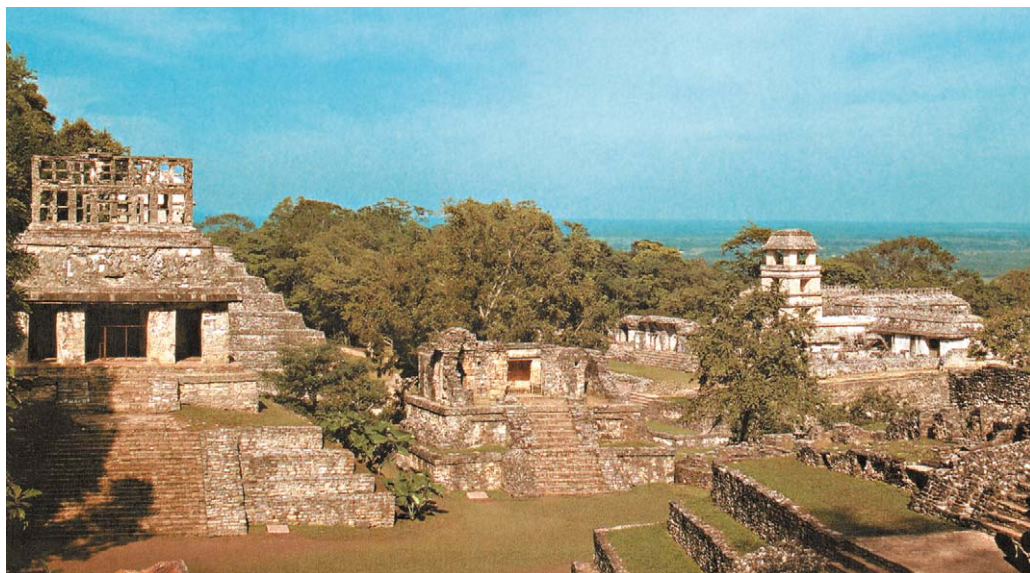
В отличие от египетских пирамид, здесь строили четырёхгранные ступенчатые пирамиды, на усечённой вершине кото-

рых возводился храм с двумя или тремя помещениями. От подножия пирамиды к двери святилища вела длинная широкая лестница, иногда такие лестницы располагались на всех четырёх сторонах пирамиды.

Одной из вершин зодчества майя является **Дворцовый комплекс в городе Паленке** на полуострове Юкатан. Двадцать пять зданий, разбросанных по холмистой равнине, покрытой густым тропическим лесом, сгруппированы вокруг четырёх дворов и сообщаются между собой узкими коридорами и лестницами. Главными украшениями комплекса являются дворец и ступенчатая пирамида Надписей (692 г. н. э.). К юго-востоку находятся ещё три храма — Солнца, Креста (642 г. н. э.) и Лиственного Креста (692 г. н. э.). Вот как описывал свою первую встречу с городом французский путешественник М. Пессель: «Руины Паленке, возникающие так неожиданно среди бескрайнего лесного океана, просто потрясали. Здесь передо мной предстала загадка столетий, загадка цивилизации, погибшей и исчезнувшей, но всё ещё удивительным образом продолжающей жить в этих грандиозных постройках — свидетелях былого могущества и славы».

Дворец в Паленке (в настоящее время сильно разрушен) стоит на естественном плато, возвышающемся над равниной почти на 70 м. Во дворце множество внутренних двориков, окружённых галереями. Обильно украшенный резными и скульптурными изображениями и надписями, дворец имеет четырёхэтажную квадратную башенку, вероятно, выполнявшую роль астрономической обсерватории жрецов майя.

Храм Надписей представляет собой 9-ступенчатую пирамиду, поднимающуюся над землёй на высоту около 24 м. На её верхней площадке возведён прямоугольный храм, к которому ведёт лестница из 69 ступеней. Стены храма украшены пане-



Дворцовый комплекс. VII в. Паленке



Храм Надписей и храм Красной царицы (справа). *Паленке*

лями, богато декорированными барельефами и рельефными иероглифическими надписями, благодаря которым храм и получил своё название.

Как известно, ступенчатые пирамиды с плоским верхом нередко служили усыпальницами почитаемых людей. Вот почему цари и жрецы устраивали здесь ритуалы с целью установить магическую связь с духами предков. Внутри пирамиды, на глубине 25 м, в 1952 г. была обнаружена великолепная гробница одного из правителей майя. О многом сумел рассказать учёным рельеф на крышке саркофага этого правителя. Древние мастера воспроизвели в камне Семь Пещер — прародину многих мексиканских племён и мировое древо, связывающее подземный и верхний мир. В изображение древа были вплетены многие символы, связанные с верованиями майя (например, крупная птица кецаль с широко раскрытым клювом, символизирующая связь между мирами, возрождающая души умерших).

Не менее своеобразны так называемые **стадионы** — сооружения с площадками для культовой игры в мяч. Они представляют собой две наклонные массивные стены, идущие параллельно друг другу. Между ними помещалась площадка для игры в мяч. Участникам не разрешалось дотрагиваться до мяча руками или ступнями ног. Играть можно было только локтями, плечами и боками. Побеждала та команда, которая первой забрасывала мяч в круглое отверстие, проделанное в каменной стене. Болельщики располагались на вершинах двух стен, на которые они поднимались по лестницам, расположенным с внешней стороны.

Изобразительное искусство майя также имело свои характерные черты. В нём существовал канон, который определялся

культом обожествляемого правителя и его предков. Особого совершенства он достиг в произведениях скульптуры. Правитель майя чаще всего изображался



Правитель на троне.

VI—IX вв. Национальный музей антропологии, Мехико

в военных сценах или восседающим на троне. Главное внимание скульпторов привлекали не индивидуальные черты его внешности или внутренние душевные качества, а точное и тщательное воспроизведение пышного костюма, головного убора и других атрибутов власти. Перед зрителем представал некий идеализированный человек, застывший в неподвижной позе, лишённый чувств и особенностей характера. Его лицо передавало равнодушие и спокойную величавость. Покорённым пленникам оно внушало страх. Им, в отличие от правителя, были ведомы человеческие чувства: горе, боль от ран, молчаливое повиновение... Изображение правителя сопровождалось коротким иероглифическим текстом, содержащим информацию о его рождении, правлении, военных победах и других успехах.



Площадка для игры в мяч. VIII в. Долина Оахака, Мексика

Художественная культура народов майя оказала огромное влияние на американскую культуру последующих эпох.

5.4. Искусство инков*

Одной из самых известных южноамериканских цивилизаций стала империя инков — индейского народа, жившего с XI в. на территории современного Перу. Эта империя включала также земли современной Боливии, южную часть Эквадора, север

Чили и Аргентины. Сохранились легенды инков, рассказывающие о возникновении мира, первых божеств и людей. Во главе империи инков стоял Верховный Инка — Сын Солнца, а сами инки считали себя «сыновьями Солнца». Изображение светила в виде золотого диска с человеческим лицом являлось предметом официального культа.

Одна из древнейших легенд рассказывает, что, когда из озера Титикака вышли супруги, получившие волшебный золотой жезл от своего отца Солнца, им было предсказано в определённом месте основать город и страну. Долго они искали это место, и вот однажды после долгих поисков жезл неожиданно ушёл в землю. Здесь и возникла столица империи инков — Куско, руины которой можно увидеть и сегодня.

В историю мирового искусства инки вошли благодаря красоте и величию своих храмов. На побережье Перу до настоящего времени сохранилось множество пирамид, но, в отличие от пирамид других цивилизаций Америки, они служили для коллективных захоронений бальзамированных тел умерших. Некоторые ступенчатые пирамиды имели в плане не прямоугольную, а круглую форму.

Одно из наиболее выдающихся сооружений инкского периода — главный **храм Солнца** — «Золотая ограда». Согласно описаниям, он был обнесён тройной стеной, имевшей в окружности около 380 м. Отлично вытесанные камни были плотно пригнаны друг к другу без применения связующего раствора. Стену украшал пояс из золотых пластин «в четыре ладони ширины и четыре пальца толщины», как свидетельствует один из очевидцев. В главной стене находился единственный вход, веду-



Храм Солнца в Мачу-Пикчу. XV в. *Перу*

щий от Площади Солнца прямо в святилище божества. В центральном зале святилища было воздвигнуто изображение бога Солнца в виде огромного золотого диска, украшенного драгоценными камнями. Перед ним постоянно поддерживался неугасимый огонь.

Вокруг главных зданий находились помещения жрецов и слугителей храма и всемирно известный «Золотой сад» инков. Его размеры достигали приблизительно 220×100 м, а сам сад и все его обитатели — люди, птицы, ящерицы, насекомые — были изготовлены в натуральную величину из чистого золота и серебра.

Определённых успехов добились инки и в *скульптуре*. Одним из самых значительных скульптурных памятников является **рельеф на Вратах Солнца в Тиауанако**. На лицевой стороне огромного монолитного каменного блока высечен рельеф с изображением верховного божества. Божество стоит на возвышении с жезлами в обеих руках. Его головной убор напоминает лучеобразно расходящихся змей. Фигура божества приземиста, у него неестественно маленькие ноги, а лицо широкое и квадратное. По обе стороны от него расположены три ряда второстепенных божеств, или крылатых гениев, обращённых к нему взором. Рельеф производит впечатление спокойного величия и силы власти. Самым загадочным в этом сооружении является фриз-календарь с изображением человеческих фигур, животных и орнамента. Среди множества животных, высеченных на Вратах Солнца, можно обнаружить даже слона.

Сохранились до нашего времени и произведения *керамики*. Инкские мастера создавали украшения из золота, изысканные предметы роскоши, в которых использовали причудливые графические орнаменты на мифологические сюжеты о сотворении мира, борьбе героев с фантастическими чудовищами, а также эпизоды из повседневной жизни (охота, рыболовство, ткачество).



Рельеф на
Вратах Солнца.
Тиауанако



Музыкант.
Сосуд. Керамика
инков.
200—500 гг.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы наиболее значительные достижения художественной культуры народов Центральной Америки? В чём проявились её своеобразие и оригинальный характер?

2*. Что вам известно о художественной культуре классического периода? Расскажите о шедеврах искусства ольмеков и об архитектурных сооружениях в городе Теотиуакан.

3. Каковы характерные черты искусства ацтеков? Что представлял собой архитектурный облик их столицы Теночтитлана? В чём своеобразие скульптуры ацтеков?

4. Каковы художественные достижения майя? В чём проявились характерные особенности их архитектуры и изобразительного искусства?

5*. Что вам известно о шедеврах искусства могущественной империи инков? Какое влияние на развитие искусства оказали религиозные и мифологические представления этого народа?

■ Творческая мастерская

1. Сравните древнеегипетские и мезоамериканские пирамиды по следующим критериям: предназначению, соразмерности человеку, выбору материалов, характеру символики.

2. Выполните эскизы одежды или предметов декоративно-прикладного искусства (изделия из перьев, маски, геометрические орнаменты, аппликации из кожи) в традициях древнеамериканского искусства.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Художественные достижения народов доколумбовой Америки»; «Шедевры искусства ацтеков»; «Мировое значение искусства майя»; «Отражение мифологических представлений в архитектуре и рельефах майя и ацтеков»; «Заговорившие письма (об истории возникновения письменности народов доколумбовой Америки)»; «Древнейшие города Мезоамерики»; «Загадки погибших цивилизаций Мезоамерики»; «Предания и мифы народов доколумбовой Америки и их отражение в современной культуре»; «Миф и реальность в творчестве Д. Риверы».

■ Книги для дополнительного чтения

Ацтеки: Империя крови и величия. М., 1997.

Галич М. История доколумбовых цивилизаций. М., 1990.

Гуляев В. И. Древние майя: Загадки погибшей цивилизации. М., 1983.

Кинжалов Р. В. Искусство Древней Америки. М., 1968.

Кинжалов Р. В. Культура древних майя. М., 1971.

Мексика. Путешествие в страну богов: Памятники древности. СПб., 2002.

Полевой В. М. Искусство стран Латинской Америки. М., 1967.

Стингл М. Тайны индейских пирамид. М., 1978.

Токарев С. А. Религия в истории народов мира. М., 1986.

Энциклопедия для детей «Аванта плюс». Искусство. Т. 7. Ч. 2. М., 1999.

Яковец Ю. А. История цивилизаций. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

Фильм «Сокровища ацтеков» — <http://gotourl.ru/6079>

Падение империй ацтеков и майя — <http://gotourl.ru/6080>

Цивилизация майя — <http://www.gotourl.ru/6081>

Музей в Паленке — <http://gotourl.ru/6082>

Забывшие боги инков — <http://gotourl.ru/6083>

Чем различаются майя, ацтеки и инки — <http://gotourl.ru/6084>



Искусство Античности

Античность... Множество нитей тянется от неё через века и расстояния в иные эпохи и цивилизации. Художественное творчество Античности было тем живительным и неиссякаемым источником, из которого черпало вдохновение всё позднейшее искусство.

В культуре Античности людей разных эпох всегда привлекали жизнеутверждающая сила, сознание ценности и величия человеческой личности, вера в её безграничные творческие возможности. В течение многих столетий, начиная с эпохи Возрождения, художественную культуру Античности считали колыбелью мирового искусства. Это был поистине небывалый взлёт, выразившийся в прекрасных творениях литературы и философии, архитектуры и театра, скульптуры и живописи. Термин «античный» возник позднее, в XV в. В переводе с латинского «antiquus» означает «древний» и употребляется по отношению к истории и культуре Древней Греции и Древнего Рима.

В своём развитии античное искусство прошло несколько периодов, оно знало эпохи величайшего расцвета и упадка. Рассмотрим сначала *периодизацию* художественной культуры Древней Греции. Традиционно в ней выделяют следующие этапы: *гомеровский* период (XI—VIII вв. до н. э.), *архаика* (VII—VI вв. до н. э.), *классика* (V — первые три четверти IV в. до н. э.), *эллинизм* (конец IV—I в. до н. э.).

Художественной культуре Античности предшествовал *крито-микенский*, или *эгейский*, период (III—II тыс. до н. э.), во многом определивший общий характер её дальнейшего развития. С него мы и начнём наше знакомство с Античностью.



Культура античного мира не возникла внезапно, ей предшествовала богатейшая и оригинальная культура, созданная на островах и побережье Эгейского моря. Именно здесь, на острове Крит и полуострове Пелопоннес, находились важнейшие центры эгейской культуры. Интересно, что об этой одной из самых загадочных цивилизаций мы узнали благодаря археологическим раскопкам, проведённым сравнительно недавно, в конце XIX — начале XX в. Развиваясь параллельно с культурами Древнего Египта и Древнего Междуречья, она не только переняла некоторые характерные для них элементы (особенно в орнаментах), но и сама создала непревзойдённые образцы в архитектуре, вазописи и декоративно-прикладном искусстве. Впервые в Европе на Крите появляется прообраз современной фрески по влажной штукатурке.

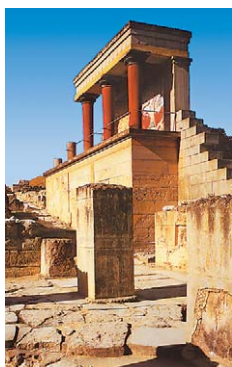
Крит заслуженно был воспет Гомером в «Одиссее» и Вергилием в «Энеиде».

Крит, великого Зевса остров, лежит среди моря.
Горы идейские там, колыбель это нашего рода.
Сто городов населяют великих богатые царства.

Вергилий. «Энеида». Песнь III, ст. 104—106.

(Перевод В. Я. Брюсова и С. М. Соловьёва)

О Крите сохранились высказывания философа Платона и описания историков Геродота и Фукидида. С этим островом связаны многие греческие мифы. Крит упоминается как родина верховного олимпийского бога Зевса: там он был вскормлен ланью в горах Иды. Сюда Зевс увёз прекрасную Европу, превратившись в золотого быка. Здесь совершил свой подвиг Геракл, укротив бешеного быка, опустошавшего остров, родились легенды об искуснике Дедале, Тесее и Ариадне, царе Миносе и Минотавре.

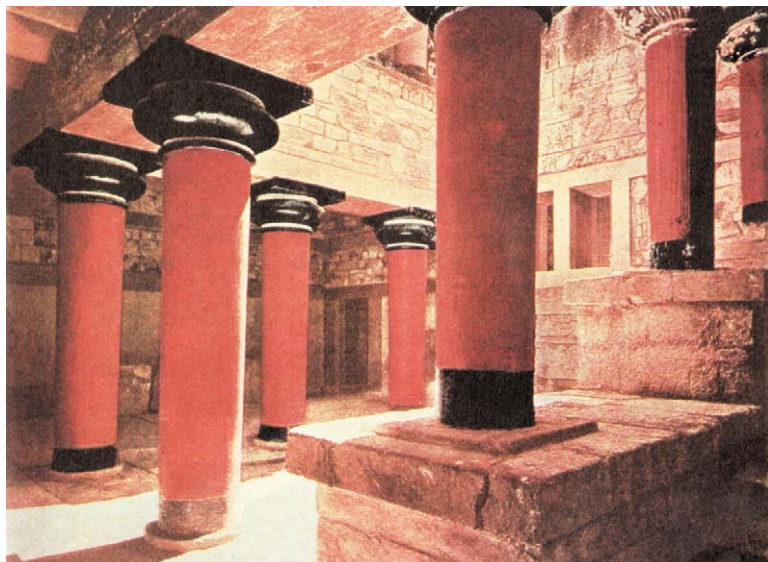


Кносский дворец.
XVI в. до н. э.
Реконструкция.
Археологический музей,
Ираклион

6.1. Шедевры архитектуры

Замечательным памятником эгейской архитектуры является знаменитый **Кносский дворец**, обнаруженный на Крите английским археологом А. Эвансом (1851—1941) в начале XX в. Центральное место в огромном архитектурном комплексе площадью 12×120 м занимает большой прямоугольный двор, к которому со всех сторон примыкают построенные в разное время 2-, 3- и даже 5-этажные здания. Все они соединены длинными коридорами, галереями, многочисленными лестницами и световыми колодцами, через которые

Интерьер
Кносского
дворца.
Частичная
реконструкция



свет мог свободно проникать внутрь. Лестницы, в том числе и крытые, небольшие дворики, колонные залы, помещения для омовений с раскрашенными глиняными ваннами, монументальные входы, коридоры, расположенные под прямым углом, придают особый колорит дворцовому комплексу.

Дворец не имеет чёткой планировки и напоминает лабиринт. (Вспомните мифы о Дедале, построившем хитроумный лабиринт, и Тесее, спасшемся от чудовища Минотавра благодаря нити Ариадны.) И всё же из этого не следует, что архитектура дворца непродуманна и случайна. Кносский дворец — это ансамбль, гармония которого создаётся не симметрией, а свободным сочетанием форм.

Особенно эффектно смотрятся деревянные колонны, окрашенные в тёплые красные, а иногда чёрные тона. Их стволы несколько сужаются книзу и напоминают конусы, поставленные остриями вниз. Таким образом, они несут на своих широких плечах массивные балки перекрытий, как бы балансируя при этом. Подобная форма колонн передаёт динамику и экспрессию. Свободно группируясь, колонны образуют торжественные ряды у входов в отдельные постройки дворца. Бесконечно варьируются только размеры колонн. В отличие от монументальных сооружений Древнего Египта с их строгой симметрией и подавляющей человека грандиозностью, архитектура Кносского дворца исключительно соразмерна с потребностями человека.



Львиные
ворота. XIV в.
до н. э. Микены

Не меньшую известность среди памятников эгейского искусства получили **Львиные ворота** в городе **Микены** на полуострове Пелопоннес, сохранившиеся до наших дней. Они служили центральным входом в крепость Микен и были сложены из трёх огромных каменных глыб (длина верхнего камня — 5 м, толщина — 1 м). Над пролётом

расположена треугольная известняковая плита весом 20 т с рельефным изображением колонны — священного символа правителей Микен, а по бокам на задних лапах застыли фигуры царственных львов, как бы охраняющих Древо жизни. Непрístupный акрополь («верхний город») возвышался над долиной и был обнесён гигантской крепостной стеной — около 900 м в длину и 6—10 м в толщину. Такие мощные стены были необходимы для защиты жителей от неприятеля. Они складывались из огромных, весом 5—6 т, грубо отёсанных каменных глыб, лежащих одна над другой, щели между ними тщательно заполнялись глиной и мелкими камнями. Позднее эту кладку назовут циклопической, поскольку греки считали её создателями легендарных одноглазых великанов — циклопов.

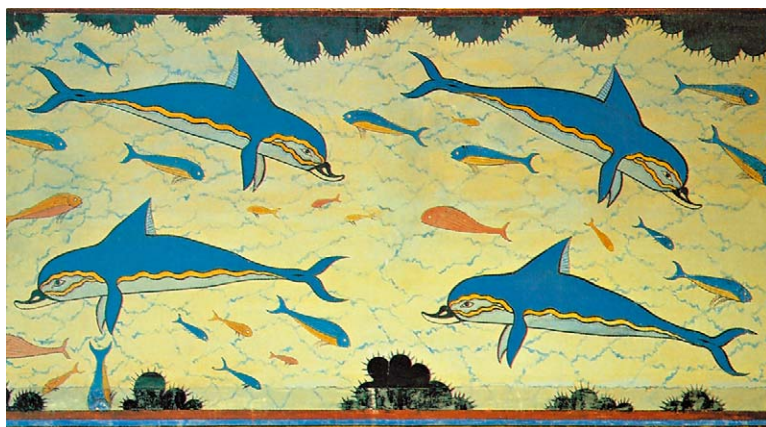
Эгейская культура подарила человечеству многие строительные приёмы и архитектурные формы, которые получили дальнейшее развитие в классическую эпоху античной Греции.

6.2. Фрески Кносского дворца

Блистательного расцвета достигло и искусство *живописи*, дошедшее до нашего времени во фресковых росписях Кносского дворца. Длинной лентой проходят сцены торжественных церемоний, религиозные процессии, связанные с культовыми праздниками, игры и развлечения детей, театральные представления, кулачные бои и ритуальные танцы со священным быком. Полёт бабочки, раскрывающийся бутон цветка, игра дельфинов на воде, птицы, парящие в небесах, — вот что стремился запечатлеть и передать художник.

Произведения эгейских живописцев поражают не только удивительным пониманием живой природы, но и особым даром её видения, богатством воображения, тонким вкусом и чувством меры. И хотя художники ещё не владеют приёмами объёмно-пространственного изображения, их композиции не кажутся застывшими и безжизненными. Используя всего пять красок (чёрную, белую, голубую, жёлтую и красную), они создают богатейшую цветовую палитру, наполненную яркими лучами солнца, прозрачной голубизной неба и тёплыми водами Эгей-

Дельфины.
Фреска.
Около 1500 г.
до н. э.
Археологический музей,
Ираклион





«Парижанка».
Фреска. Около
1500 г. до н. э.
Кносский
дворец

ского моря. Даже пострадавшие от пожара фрески не утратили свежести и сочности красок. Им, как и египетским фрескам, свойственна условность цвета: мужские фигуры пишутся тёмной кирпично-красной краской, а женские — светлой.

Идеалом женской красоты считались хрупкие фигуры с тонкими, «осиными» талиями. В так называемой «Парижанке», с её оживлённым личиком, капризно вздёрнутым носиком, игривым завитком локона, спадающим с высокой и изящной причёски, действительно есть что-то от законодательниц мод. Огромный глаз, обведённый чёрным контуром, изображён анфас, точно так же как в египетских фресках и рельефах. Но это совсем иной, художественно-одухотворённый образ.

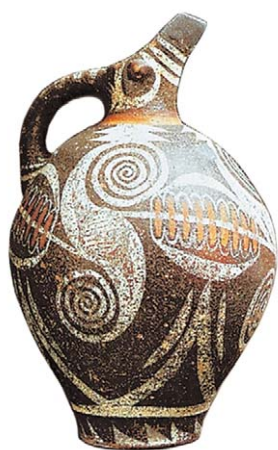
Не менее знаменита фреска «Игра с быком». (Известно, что на Крите был широко распространён культ быка, а царь Минос почитался как воплощение этого священного животного.) Почти не касаясь копытами земли, мчится огромный бык, тяжело нагнув свою могучую голову и выставив вперёд рога. Изгиб его туловища напоминает большой гимнастический снаряд. Один из акробатов схватился за рога и собирается прыгнуть на спину быка, а другой, выставив перед собой руки, готовится к грациозному сальто прямо над головой животного. Художник настолько искусно запечатлел весёлую и непринуждённую игру акробатов, что мы забываем о смертельной опасности подобных трюков. Фреска воспринимается как гимн красоте и ловкости человека, торжествующего над грозной и могучей природой.



Игра с быком. Фреска. Около 1500 г. до н. э. Археологический музей,
Ираклион

Здесь же, на Крите, в одной из пещер у селения Камарес, были обнаружены замечательные произведения *керамики*, удивляющие техническим совершенством, необычностью и разнообразием форм, оригинальностью орнаментальных ритмов и живописностью рисунка. В вазописи (рописи сосудов) нашло отражение особое мироощущение человека, чувствующего свою неразрывную связь с природой, стремящегося запечатлеть её праздничную красоту и гармонию.

Вот как пишет об этом поэт В. Я. Брюсов в стихотворении «Эгейские вазы»:



Ваза в стиле
Камарес из Фесты.
Около 1850 г. до н. э.
Археологический
музей,
Ираклион

Они пленительны и нежны,
Они изысканно-небрежны,
То гармонически размерны,
То соблазнительно неверны,
Всегда законченны и цельны,
Неизмеримо-нераздельны,
И завершенность линий их
Звучит, как полнопевный стих...
Как исхищрённы их узоры,
Ласкающие сладко взоры:
В запутанности линий гнутых,
То разомкнутых, то сомкнутых,
Как много жизни претворённой, —
Пресыщенной и утомлённой
Холодным строем красоты,
В исканьях новой остроты!
И вот, причудливо согнуты,
Выводят щупальцами спруты
По стенкам нежные спирали;
Плывут дельфины на бокале,
И безобразны и прекрасны...

В росписи весело играют и переливаются всего два цвета — жёлтой охры и граната. Декоративен узор орнамента — растительные мотивы с закруглёнными контурами лепестков и пробегающим ритмом линий. Здесь преобладает морская тема с изображением спрутов, медуз, морских звёзд, осьминогов, кораллов, изгибами водорослей, закрученными спиралями раковин... Удивительно разнообразны формы этих керамических изделий: это небольшие чаши, кубки, вазы для фруктов, горшки и кувшины с тончайшими, как яичная скорлупа, стенками. Не случайно археолог А. Эванс назвал маленькие чашечки миниатюрными скорлупками. Подобная роспись керамических изделий получила название стиля *Камарес*.

Знаменитая ваза «Осьминог» — произведение в своём роде уникальное и в то же время характерное для эгейского стиля вазописи. Осьминог охватил своими длинными и гибкими щупальцами поверхность асимметричной вазы с её плавным, за-



Ваза «Осьминог».

Около 1450 г.

до н. э.

Археологический
музей,

Ираклион

круглѐнным контуром и такими же ручками. Когда наблюдаешь за волнообразными движениями щупальцев, кажется, что сама ваза пульсирует, то расширяясь, то сужаясь. Мы как будто видим осьминога сквозь просвеченную солнечными бликами глубину тёплого моря. В отличие от древнеегипетских изображений животных и растений, где на первый план выдвигались точность и тщательность прорисовки деталей, по которым легко можно было узнать даже их разновидность, характер росписей ваз стиля Камарес предельно обобщѐн и условен.

Трудно переоценить тот огромный вклад, который внесло эгейское искусство в сокровищницу мировой художественной культуры.

Критское царство погибло в конце XV в. до н. э., когда художественная культура Микен переживала мощный подъѐм. Но с конца XII в. до н. э. начинается упадок Микен, на смену местным жителям приходят дорийцы. Захватив некогда великое царство, они начали обживать эти земли, памятуя о героическом прошлом Микен. В VIII в. до н. э. этим воспоминаниям было суждено воплотиться в выдающемся гомеровском эпосе.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему крито-микенскую культуру нередко называют «прекрасной прелюдией» Античности? Какие традиции архитектуры и изобразительного искусства Древнего Египта и Древней Передней Азии использовало эгейское искусство? В чём проявились его самобытный характер и своеобразие?

2. Каковы важнейшие достижения эгейской архитектуры? Что вам известно о проведѐнных Г. Шлиманом и А. Эвансом археологических раскопках? За дополнительной информацией обратитесь к ресурсам Интернета.

3. Определите основные черты фресковых росписей Кносского дворца. В чём можно увидеть их общность и различие по сравнению с древнеегипетским изобразительным искусством?

4. Каковы характерные особенности ваз стиля Камарес?

■ Творческая мастерская

1. Сравните фрески Древнего Египта с фресками Кносского дворца. В чём различие творческой манеры египетских и критских мастеров? Какие из них производят на вас большее впечатление? Почему?

2. В романе замечательного писателя-фантаста И. А. Ефремова «На краю Ойкумены» рассказывается о древних ритуальных играх с быком, происходивших в X в. до н. э. на острове Крит. Сравните его рассказ с сюжетом фрески Кносского дворца «Игра с быком». Насколько соответствует изображѐнное на фреске тому, как описывает это событие И. А. Ефремов?

3. Прочитайте стихотворение В. Я. Брюсова «Эгейские вазы» (1916—1917) и проанализируйте его. Какие отличительные особенности стиля отмечены поэтом?

4. Разработайте маршрут экскурсии «В лабиринтах Кносского дворца», включив в него рассказ об особенностях его архитектуры и фресковых росписях. Используйте статью В. Я. Брюсова «Учители учителей» (1917).

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Эгейский мир: особенности цивилизации и влияние на греческую культуру»; «О чём могут рассказывать фрески Кносского дворца»; «Декоративно-прикладное искусство Крита»; «Искусство Крита и Микен в греческой мифологии»; «Неразгаданная тайна эгейской письменности»; «Керамика: вазы стиля Камарес»; «Археологические исследования Кносского дворца»; «Фрески острова Санторин»; «“Циклопическая” архитектура Микен»; «Роль эгейской культуры в формировании античной цивилизации».

■ Книги для дополнительного чтения

Бартонек А. Златообильные Микены. М., 1991.

Букина А. Г. Круговращенье колеса гончарного: Ранние греческие расписные вазы. СПб., 2005.

Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.

Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988.

Казелли Д. Кнос: Загадка лабиринта Минотавра. М., 2000.

Колпинский Ю. Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.

Соколов Г. И. Искусство Древней Эллады. М., 1996.

Тейлор У. Микенцы. Подданные царя Миноса. М., 2003.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (крито-микенское искусство) — <http://gotourl.ru/6061>

Эгейская (крито-микенская) архитектура — <http://gotourl.ru/6085>;
<http://gotourl.ru/6086>

Кносский дворец — <http://gotourl.ru/6087>

Археологический музей Гераклиона — <http://gotourl.ru/6088>; <http://gotourl.ru/6089>

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

«Познай самого себя» — было начертано на храме Аполлона в Дельфах. Чтобы познать нас сегодняшних, необходимо понять, каким был человек в далёком прошлом, в эпоху «счастливого детства человечества». Согласно древнегреческой философии, идеалом воспитания человека стала *калокагатия* (греч. kalos — прекрасный и agathos — добрый) — гармоничное сочетание внешних (физических) и внутренних (духовных) качеств. Человек стал «мерой вещей»:

Всё было осязаемо и близко —
Дух мыслил плоть и чувствовал объём,
Мял глину перст и разум мерил землю...
Мир отвечал размерам человека,
И человек был мерою вещей.

М. А. Волошин

Земля Древней Эллады до сих пор поражает величественными архитектурными сооружениями и скульптурными памятниками. Известно, что некоторые из них ещё в древности были причислены к семи классическим чудесам света (например, статуя Зевса в Олимпии, храм Артемиды в Эфесе). Нас восхи-

щают прекрасные греческие статуи — образцы чистой и возвышенной красоты, удивительные пропорции в рисунках ваз. До сих пор мы пользуемся достижениями греческих учёных в области философии и истории, этики и эстетики, логики и языкознания. Сюжеты и образы греческой мифологии служили и служат вдохновенным источником для создания художественных произведений во всех без исключения видах искусства. Лучшие традиции прославленного греческого театра живы и успешно развиваются в современном театральном искусстве.

Идеал греческой культуры очень точно выражен в словах общественного деятеля V в. до н. э. Перикла: «Мы любим красоту без прихотливости и мудрость без изнеженности». Ничего лишнего — таков главный принцип искусства и жизни Древней Греции.

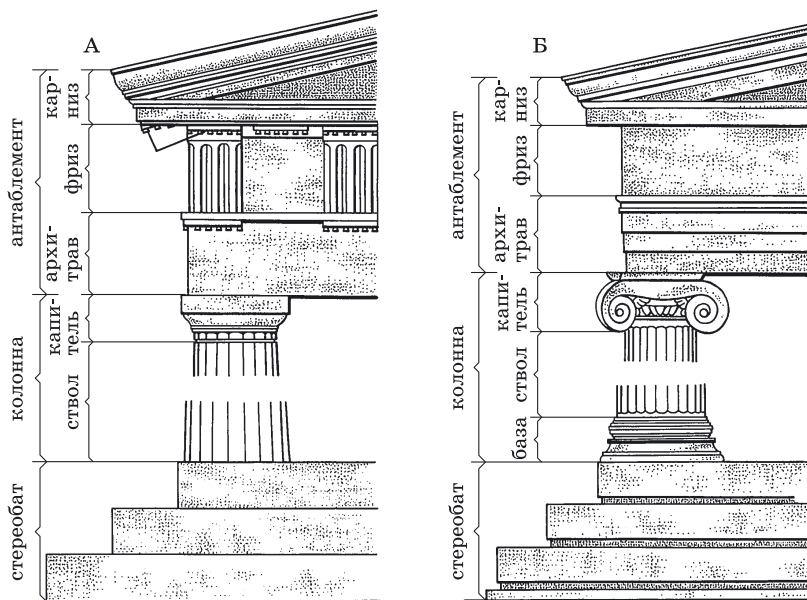
Глава 7 **Архитектурный облик Древней Эллады**

Архитектуре Древней Греции не была свойственна масштабность Египта и монументальность Древней Передней Азии. Во всём, что человек видел вокруг себя, он усматривал соразмерность и гармонию. Так, Вселенная представлялась ему огромным макрокосмом, пребывающим в строгом порядке и красоте. Он убеждённо верил в разумную организацию мира и возможность воплощения идеала в действительности. Ставя себя в центр мироздания, человек стремился и на земле воплощать идеалы, которые соответствовали его представлениям об устройстве природы. Особенно высоко он ценил чувство меры, пренебрежение которым было немыслимо для него. На долгие годы его девизом стали слова греческих философов, подчёркивавших важнейшую истину: «Меру во всём соблюдай». Такое мироощущение не могло не отразиться на архитектурном облике Древней Эллады. Упорядоченность, пропорциональность, строгая ритмичность, соразмерность всех частей архитектурных сооружений были главными отличительными чертами древнегреческого зодчества.

7.1. Архитектура архаики: греческая ордерная система*

Развитие демократических городов-государств во многом способствовало развитию архитектуры, достигшей особых высот в храмовом зодчестве. В нём нашли выражение главные принципы, впоследствии сформулированные на основе трудов греческих архитекторов римским зодчим Витрувием (вторая половина I в. до н. э.): «польза, прочность и красота». Заслугой древнегреческой архитектуры является создание *ордерной системы* (лат. «ордер» — порядок), под которой следует понимать такой тип архитектурной конструкции, когда учитываются со-

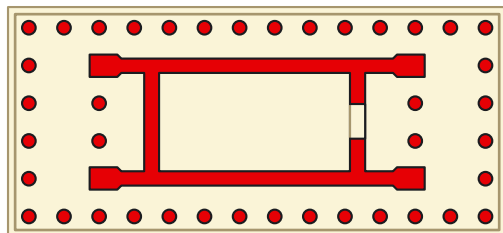
четание и взаимодействие несущих (поддерживающих) и несомых (перекрывающих) элементов. Эту роль в строительстве осуществляют опоры-колонны и лежащее на них балочное перекрытие. Наибольшее распространение получили *дорический* и *ионический* (конец VII в. до н. э.) ордера и в меньшей степени — *коринфский* ордер (конец V — начало IV в. до н. э.), которые широко используются в архитектуре и в наше время.



Греческая ордерная система: А — дорический, Б — ионический ордер

Дорический ордер, как наиболее лаконичный и простой, воплощал идею мужественности и стойкости характера греческих племён дорян. Для него характерны строгая красота линий, форм и пропорций. Ионический ордер сложнее дорического, в нём использовано большее количество деталей. Несколько позднее, в период классики, возник коринфский ордер. Он ещё легче и изящнее ионического, его колонны выше и стройнее.

Греческая ордерная система воплотилась в каменных храмах, которые, как свидетельствуют мифы, служили жилищем для богов и обычно входили в комплекс культовых зданий — святилищ. Наиболее распространённым видом греческого храма стал так называемый *периптер* (от греч. «птерос», то есть «оперённый», окружённый по периметру колоннами).



Периптер

Храм Геры
(Посейдона).
Середина VI в.
до н. э. Пестум



На длинной его стороне было 16 или 18 колонн, на меньшей — 6 или 8. Храм представлял собой помещение, имеющее в плане форму вытянутого прямоугольника. Мир земной символизировало святилище храма — *наос*, или *цела*, где находилась статуя божества, в честь которого он возводился. Вход в эти священные помещения осуществлялся только с западного фасада, а не с главного входа, который всегда располагался в его восточной части. На узких сторонах храма возводились *порттики* (колоннада с несущим перекрытием в виде треугольника — *фронтоном*), служащие символом небесного мира богов.

В эпоху архаики начали возводить большие святилища-храмы: Аполлона в Дельфах и Коринфе, Геры в Олимпии, **Геры (Посейдона) в Пестуме** (в 80 км от Неаполя).



Кресилай.
Портрет
Перикла.
Около 440 г.
до н. э.
Старая
Пинаотека,
Мюнхен

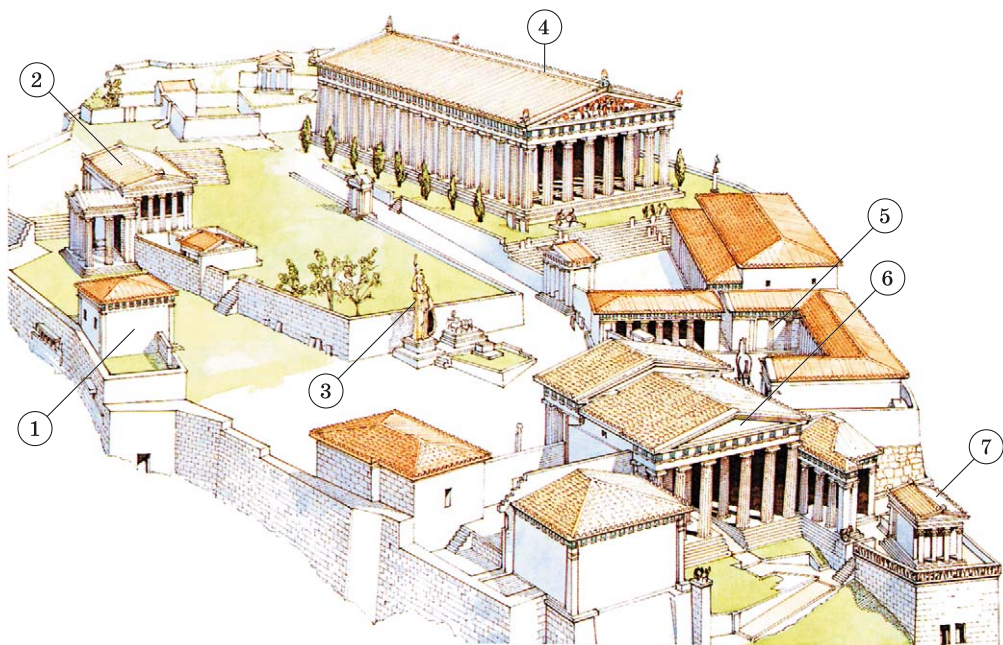
7.2. Архитектура классики: Афинский Акрополь

V век до н. э. — время расцвета древнегреческих полисов. Афины превращаются в крупнейший политический и культурный центр Эллады. В истории Древней Греции это время принято называть «золотым веком Афин». Именно тогда здесь велось строительство многих архитектурных сооружений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Это действительно было замечательное время в истории Древней Греции! Его ещё называли «веком Перикла», правившего в Афинах с 449 г. до н. э. Этому высокообразованному и дальновидному политику удалось объединить вокруг себя лучшие умы Древней Эллады. Его бли-

жайшими друзьями были философ Анаксагор, скульпторы Поликлет и Фидий. Именно **Фидию** (начало V в. до н. э. — ок. 432/431 г. до н. э.) выпала честь строительства Афинского Акрополя.

Асимметричный в плане ансамбль Акрополя — общественного и культурного центра Афинского государства — это высшее достижение древнегреческой архитектуры классической эпохи. Многократно разрушенный, ограбленный и превращённый в руины, этот памятник «золотого века» античной культуры и сегодня сохраняет величавость и органическую стройность. Центральный вход в Акрополь осуществлялся через **Пропилеи**.

Мне будет вечно дорог день,
Когда вступил я, Пропилеи,
Под вашу мраморную сень,
Что пены волн морских белее,
Когда, священный Парфенон,
Я увидел в лазури чистой
Впервые мрамор золотистый
Твоих божественных колонн,
Твой камень, солнцем весь облитый,



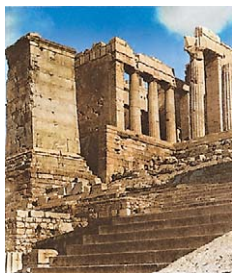
Ансамбль Акрополя. Общий вид. V в. до н. э. Реконструкция.

- 1 — дом Аррефор (где девушки ткали пеплос богини Афины);
- 2 — Эрехтейон;
- 3 — статуя Афины Воительницы;
- 4 — Парфенон;
- 5 — святилище Артемиды Бравронии (богини-медведицы);
- 6 — Пропилеи;
- 7 — храм Афины Ники Аптерос.

Прозрачный, тёплый и живой,
Как тело юной Афродиты,
Рождённой пеною морской.

Д. С. Мережковский

Пропилеи представляли собой сооружение, состоящее из трёх частей. В центре находились крытые ворота в виде глубокого сквозного портика с пятью проходами вдоль колонн. Здесь во время праздников и торжественных шествий проходили го-



Пропилеи.
V в. до н. э.
Афины

рожане, ехали всадники и колесницы, вели жертвенных животных. С севера к ним примыкала *пинакотека* (хранилище картин), в которой помещались картины, мемориальные мраморные плиты и посвящения богам. С юга Пропилеи уравновешивал лёгкий и изящный **храм Афины Ники Аптерос** (Бескрылой) — богини Победы. Внутри храма находилась её бескрылая статуя. Согласно легенде, эта богиня принесла грекам победу над персами, а потому жителям города не хотелось с ней расставаться. Изобразив Нику бескрылой, они посчитали, что богиня уже никогда не сможет покинуть их город. Величественное здание Пропилей описано ещё древнегреческим писателем Павсанием: «Пропилеи имеют крышу из белого мрамора, и по красоте и величине камня до сих пор нет ничего лучшего».



Калликрат.
Храм Афины
Ники Аптерос.
V в. до н. э.
Афины

Пройдя Пропилеи, посетитель оказывался на большой площади, в центре которой на высоком постаменте стояла огромная бронзовая статуя Афины Промехос (Воительницы), покровительствующей Афинам и греческому народу. Остановившись перед статуей богини, греки поднимали свои взоры, чтобы взглянуть в её лицо. Она же спокойно смотрела на город, раскинувшийся у подножия Акрополя. Сверкающие остриё копья и шлем Афины уже издали были видны возвращающимся на родину сыновьям Аттики, а иностранцы трепетали перед этим символом величия Афин. Статуя богини, по всей вероятности, была творением гениального скульптора Фидия, руководившего работами на Акрополе. В основе композиции Акрополя лежала асимметрия, которая в целом не нарушала ощущения равновесия и упорядоченности архитектурного ансамбля.

Правее от Пропилей находится главный храм Акрополя — **Парфенон**, посвящённый богине Афине. Он был сооружён в период с 447 по 438 г. до н. э. архитекторами Иктином и Калликратом. Храм занимает самую высокую часть холма, поэтому виден отовсюду, из любой точки Акрополя и города. В плане Парфенон представляет собой периптер (8×17 колонн высотой 10,5 м). Дорические колонны придают храму особую монументальность и суровую красоту. Существует предположение, что перекрытия западного помещения покоились на четырёх высо-



Афина
Парфенос.
Римская
копия
со статуи
Фидия.

Национальный
археологический
музей, Афины

ких ионических колоннах. Этот величественный храм, построенный из мрамора, поражает мастерством обработки материала. По преданию, в святилище Парфенона находилась 12-метровая статуя **Афины Парфенос**, выполненная из слоновой кости и покрытая тонкими золотыми пластинками.

До сих пор храм поражает благородством пропорций, изяществом форм и красотой отделки. Особенно замечателен *фриз* (средняя часть антаблемента, горизонтального перекрытия колонн) Парфенона, выполненный Фидием и скульпторами его круга. Фидию принадлежит идея расположения фриза, его композиционное построение — распределение групп и создание общего ритма, напоминающего торжественное шествие. Рельефы прославляют греческий народ и его историю, а также отражают мифологические сюжеты. На фризах Парфенона, кажется, собрались все боги Греции: громовержец Зевс, могучий властелин морей Посейдон, мудрая воительница Афина, крылатая богиня Победы Ника. Здесь же, на мраморных плитах фриза, совершали свои подвиги и герои греческих мифов. Афиняне так гордились своими победами и процветанием, что осмелились изобразить себя рядом с богами. Вот почему среди многочисленных богов здесь запечатлены и простые граждане: всадники на конях, сопровождающие торжественное шествие, девушки, несущие канделябры, юноши, ведущие жертвенных коров и овец, музыканты — флейтисты и кифареды, благородные афинские старцы с цветущими ветвями

в руках. Все они представляют собой некий обобщённый образ свободных граждан Афинского полиса.

На северном склоне холма находится главное святилище Акрополя — храм **Эрехтейон**, созданный позднее Парфенона, в последней четверти V в. до н. э. Храм был посвящён легендарному царю Афин Эрехтею, имевшему божественное происхождение.



**Иктин
и Калликрат.**
Парфенон.
V в. до н. э.
Афины

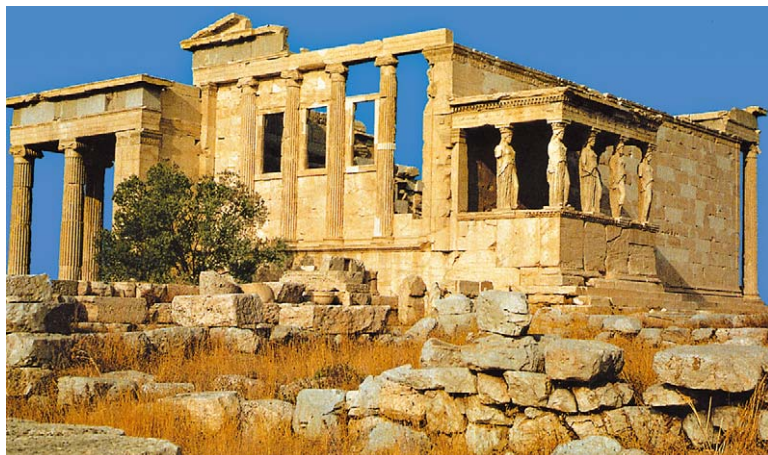
Круг Фидия.

Посейдон,
Аполлон
и Артемида на
собрании богов.
Деталь
восточного
фриза
Парфенона.
V в. до н. э.
Музей Акрополя,
Афины



По преданию, на этом месте состоялся спор Афины и Посейдона за право обладания Аттикой. Особенностью Эрехтейона является его совершенно необычная для греческого храма сложная асимметричная планировка. Храм украшают скульптуры *кариатид* — девушек, торжественно поддерживающих карниз. Кариатиды выполняли конструктивную роль, заменяя колонны. В то же время они производят на зрителя особое эстетическое впечатление. Их фигуры величавы и спокойны, изящные складки одежд драпируют стройные тела. Может быть, именно так шествовали жрицы, неся на голове корзины со священными атрибутами?

На южном склоне Акрополя располагается **театр Диониса**, вмещавший 17 тыс. человек. В нём разыгрывались трагические и комедийные сцены из жизни богов и людей. Перед началом спектакля в алтаре перед статуей бога Диониса совершали жертвоприношение и обряд очищения всех присутствующих в театре. Афинская публика живо и темпераментно реагировала на всё, что происходило у неё на глазах. Богов и героев легко



Эрехтейон.
V в. до н. э.
Акрополь,
Афины

можно было распознать по их атрибутам: в руках у Диониса был тирс — палка, обвитая плющом и виноградными листьями, Аполлон держал в руке лук и стрелы, Геракл, одетый в львиную шкуру, защищался палицей.



Театр Диониса. VI в. до н. э. Афины

7.3. Архитектура эллинизма: Пергамский алтарь

К концу IV в. до н. э. классический мир Греции практически изживает себя. Многочисленные войны, завоевательные походы Александра Македонского (356—323 гг. до н. э.), а затем распад некогда могущественной империи превратили страну в опустевшую провинцию. Тем не менее Греция по-прежнему оставалась главным средоточием новой идеи величия мира, объединённого на огромном пространстве так называемой *эллинистической* культурой. В период эллинизма повсеместно строились новые города с регулярной планировкой (Александрия, Пергам, Милет), создавались величественные архитектурные ансамбли и грандиозные памятники. К возводимым храмам, дворцам, театрам добавились и новые типы общественных зданий — мусейоны, библиотеки, гимнасии. К этому времени относится и строительство чудес света — **Мавзолея в Галикарнасе** (IV в. до н. э.), Колосса Родосского и **Фаросского маяка** (III в. до н. э.), поражающих своими масштабами. Грандиозность в сочетании со стремлением к декоративности, эмоциональному напряжению, патетике, слияние восточных и античных традиций становятся главными отличительными признаками архитектуры эпохи эллинизма. Происходит отход от ордерных систем



Фаросский маяк. III в. до н. э.
Реконструкция

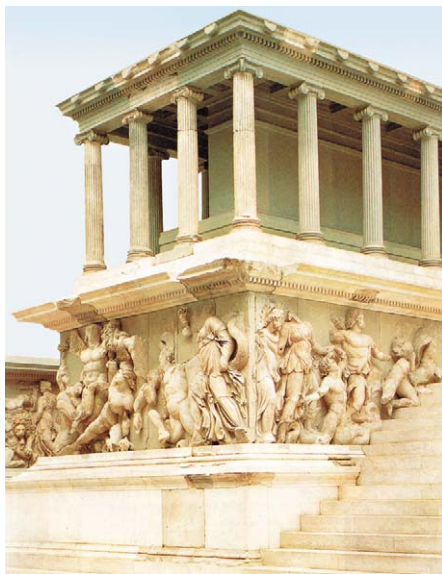


Мавзолей в Галикарнасе. IV в. до н. э.
Реконструкция

и их смешение. Излюбленным элементом архитектуры стал пышный коринфский ордер с его «растительной» капителью.

Крупнейшим культурным и художественным центром того времени был Пергам (ныне Бергама в Турции) — столица Пергамского царства в Малой Азии, где во II в. до н. э. был возведён **Большой алтарь Зевса** (высота более 9 м). Это монументальное мраморное сооружение наиболее ярко воплотило своеобразие архитектуры эллинистического периода.

Величественная лестница в 20 ступеней (шириной 26 м) вела на второй ярус алтаря, украшенный стройной колоннадой. В центре внутренней колоннады находился алтарный дворик с жертвенником, к которому с двух сторон вели лестницы. Крыша всего здания была увенчана статуями. В целом алтарь представлял сооружение, гармонически сочетавшее в себе архитектурные и скульптурные элементы.



Большой алтарь Зевса в Пергаме.
Фрагмент. 180 г. до н. э.
Пергамон-музей, Берлин

Внешнюю гладкую стену *цоколя* (нижняя, несколько выступающая часть здания) с четырёхступенчатым основанием украшал горельефный фриз (высотой 2,3 м и длиной в 120 м). Сюжетом для изображений послужила тема сражения олимпийских богов с гигантами. Их фигуры, представленные во всю высоту фриза, в полтора раза превышали человеческий рост.

Общая композиция фризa разделена на многочисленные группы, скомпонованные из двух-трёх фигур. Их движения направлены в разные стороны, в определённом ритме, с соблюдением равновесия составных частей на каждой стороне здания. Внутри каждой группы — бурный накал страстей, полная драматизма жаркая схватка не на жизнь, а на смерть. Фигуры богов и гигантов разнообразны, в их изображениях нет ни одной повторяющейся детали; все полно напряжённой динамики и высочайшего драматизма.

Рядом с Зевсом изображена его любимая дочь Афина. Богиня, закрывающаяся большим круглым щитом, одета в широкий развевающийся *пеплос* (женская верхняя одежда без рукавов, надеваемая поверх туники). Она вступила в борьбу с крылатым гигантом Алкионеем (фигура слева от неё), схватила его за волосы и пытается оторвать от земли, в соприкосновении с которой он черпает силы. Змея Афины сильно сдавила его правую ногу и впивается в тело гиганта. Лицо юного Алкионеев, терзаемого змеей, прекрасно, нестерпимая боль и страдание не искажают его благородных черт, в которых передано мучительное чувство расставания с жизнью. Юноша пытается бежать, протягивает левую руку и ногу навстречу матери Гее, которая, поднимаясь из земли, тщетно умоляет Афины пощадить сына. Справа изображена летящая крылатая богиня Победы Ника, которая уже спешит увенчать голову Афины лавровым венком.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1*. Составьте небольшой терминологический словарь основных понятий древнегреческой ордерной системы. Сравните дорическую, ионическую и коринфскую колонны. Подберите примеры их использования в античной и современной архитектуре.

2. К. Маркс писал: «Высочайший внутренний расцвет Греции совпадает с эпохой Перикла, высочайший внешний расцвет — с эпохой Александра». Разделяете ли вы эту точку зрения? Какие исторические и культурные дея-



Акрополь в Пергаме. Реконструкция

ния прославили имена этих великих деятелей? Как вы считаете, что обеспечило Древней Греции звание «колыбели европейской цивилизации»: искусство высокой классики или эллинизма? Аргументируйте свой ответ.

3. Почему Афинский Акрополь является непревзойдённым, величественным памятником Античности? В чём заключаются важнейшие особенности архитектуры Парфенона и Эрехтейона?

4. Каковы отличительные особенности архитектуры эллинизма? Опишите один из памятников зодчества этой эпохи.

■ Творческая мастерская

1. Проведите заочную экскурсию по Афинскому Акрополю. На каких объектах вы сосредоточите главное внимание? Почему? Составьте его план-карту и нанесите на неё основные объекты для виртуального посещения.

2. Попробуйте спроектировать архитектурное сооружение (храм, театр) в традициях античного зодчества. Приведите примеры использования древнегреческой ордерной системы в архитектуре современных городов.

3. Какой тип греческого храма получил широкое распространение в период архаики? Каков его символический смысл? Воссоздайте архитектурный образ древнегреческого храма с учётом его символики в одной из художественных техник (деревянная модель, бумажная пластика, компьютерная графика).

■ Темы проектных исследований или презентаций

«„Золотой век“ Афин»; «Планировка и основные памятники Афинского Акрополя»; «Ордерная система Древней Греции»; «Что сближает и что различает греческий храм и критскую архитектуру?»; «Общность и различия архитектуры высокой классики и эллинизма»; «Синтез скульптуры и архитектуры в греческом храме»; «Элементы древнегреческой ордерной системы в современной архитектуре»; «Ансамбли Пергама и Александрии»; «„Чудеса света“ Древней Эллады»; «Греческая мифология и её отражение в архитектуре»; «Слияние восточных и античных традиций в архитектуре эллинизма».

■ Книги для дополнительного чтения

Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Геометрика. Архаика. СПб., 2007.

Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Классика. СПб., 2007.

Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.

Боннар А. Греческая цивилизация: В 3 т. М., 1992.

Брунов Н. И. Памятники Афинского Акрополя. Парфенон и Эрехтейон. М., 1973.

Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.

Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988.

Дурандо Ф. Греция: атлас чудес света. М., 2002.

Колпинский Ю. Д. Искусство Эгейского мира и Древней Греции. М., 1970.

Ривкин Б. И. Античное искусство: Малая история искусств. М., 1972.

Соколов Г. И. Искусство Древней Эллады. М., 1996.

Черняк В. З. Семь чудес и другие. М., 1990.

■ Интернет-ресурсы

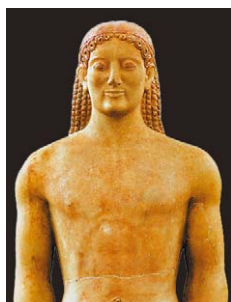
Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6090>; <http://gotourl.ru/6091>

Архитектура Древней Греции — <http://gotourl.ru/6092>; <http://gotourl.ru/6093>

Греческая ордерная система — <http://gotourl.ru/6096>

Афинский Акрополь — <http://gotourl.ru/6095>

Пергамский алтарь — <http://gotourl.ru/6094>



Курос.
VI в. до н. э.
Национальный
музей,
Афины



Кора.
VI в. до н. э.
Музей Акрополя,
Афины

В историю мирового искусства Древняя Греция вошла и благодаря замечательным произведениям скульптуры и вазописи. К сожалению, время сохранило ничтожно малое количество греческих подлинников. Большинство доступных нам произведений — это лишь копии, выполненные позднее римскими мастерами. А некогда скульптуры в изобилии украшали площади древнегреческих городов и фасады архитектурных сооружений. Если верить Плутарху (ок. 45 — ок. 127), который, возможно, слегка преувеличивал, то в Афинах было больше статуй, чем живых людей.

8.1. Скульптура и вазопись архаики

Наиболее ранние из дошедших до нашего времени произведений — это *курсы* и *коры*, созданные в эпоху архаики. Мужские фигуры курсов (юношей), достигавшие значительных размеров (до 3 м), устанавливались в общественных местах, в особенности вблизи храмов. Эти изваяния обнажённых фигур, наглядно воплощавшие идеал мужской красоты, молодости и здоровья, получили название «архаических Аполлонов». Курсы удивительно похожи друг на друга, даже их позы всегда одинаковы: прямо стоящие статичные фигуры с выставленной вперёд ногой, руки со сжатыми в кулак ладонями вытянуты вдоль тела. Черты их лица лишены индивидуальности: правильный овал лица, прямая линия носа, продолговатый разрез глаз, полные, выпуклые губы, крупный и круглый подбородок, волосы за спиной образуют сплошной каскад завитков. Курсы напоминают образцы египетской пластики, но в них чувствуется стремление передать строение человеческого тела, подчеркнуть физическую силу и жизненность.

Фигуры кор (девушек) — воплощение изысканности и утончённости. Их позы также однообразны и статичны, но как при этом изящны их хитоны и плащи с красивыми узорами из параллельных волнистых линий, как оригинальна цветная кайма по краям! Круто завитые локоны, перехваченные диадемами, разделены пробором и спускаются на плечи длинными симметричными прядями. И ещё одна характерная деталь: у всех на лицах загадочная улыбка.

Греческое изобразительное искусство представлено главным образом *вазописью*. Известно, что к гончарному ремеслу греки относились не только как к средству создания необходимой в быту посуды, но прежде всего как к искусству. Древнейшие из сохранившихся до наших дней произведений — вазы из Дипилона (по названию некрополя в Афинах) — относятся к VIII в. до н. э. Огромные вазы, достигающие в отдельных случаях высоты в 1,5 м, устанавливались в качестве надгробных памятников вблизи греческих поселений. Поверхность ваз покрывалась *орнаментом* в виде кругов, треугольников, квадратов или ромбов. Вот почему этот вид орнамента получил название *геометрического*. Абстрактные изображения фигур воинов, мужчин,

женщин, колесниц, птиц и животных наносились поясами неравной величины и передавали ритм кругового движения, подчинённого форме гончарного изделия.

Амфора из Дипилона — одно из наиболее выразительных произведений вазописи. В величавом и торжественном облике сосуда, его простой и благородной форме художник сумел лаконично воплотить свой замысел. Поверхность вазы разделена на горизонтальные ленты, каждая из которых заполнена геометрическим узором. В самой широкой части вазописец изображает сцену оплакивания умершего в окружении фигур плакальщиц с воздетыми к небу руками. Их тела уподоблены треугольникам, руки обозначены прямыми, ломающимися линиями. Всё призвано выразить экспрессию чувств, подчеркнуть мысль о бренности человеческого бытия.

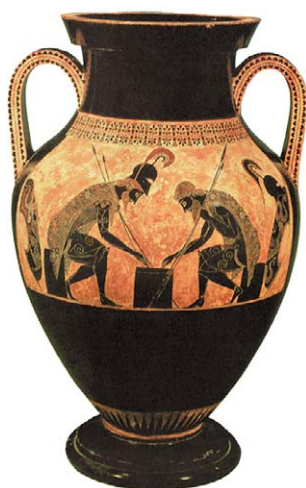
К VI в. до н. э. повсеместно утверждается *чернофигурный стиль вазописи*. Изображения с обозначенным контуром стали наносить густым чёрным лаком на глиняную поверхность. Естественный цвет глины нередко подкрашивали охрой, так что после обжига она приобретала ровный оранжево-красный тон. На таком фоне особенно чётко выделялись

силуэты людей и животных. Орнамент органично сочетался с многофигурными сценами, свободно размещёнными на стенках сосудов. Вазы становятся меньше, строже и изящнее по форме, их выразительный декор всё более тяготеет к условности и плоскостности изображения, на смену ритуальным геометрическим символам приходят мифологические сюжеты.

Крупнейшим мастером чернофигурной керамики был **Эксекий** (третья четверть VI в. до н. э.). Свои произведения он обычно подписывал словами: «Эксекий сделал». Любимыми темами его росписей были мифологические сюжеты, в особенности подвиги Геракла, битвы греков с легендарными амазонками, сцены гомеровской «Илиады». Каждое произведение мастера отличаются глубокая гармония росписи с формой вазы, лаконичность



Амфора
из Дипилона.
Середина
VIII в. до н. э.
Национальный
археологи-
ческий музей,
Афины



Эксекий. Ахилл и Аякс, играющие в кости.

Роспись на амфоре из Вульчи.

540—530 гг. до н. э.

Этруский

музей, Ватикан



Евфроний. Прилёт первой ласточки.

Роспись на вазе.

Около 500 г. до н. э.

Государственный

Эрмитаж,

Санкт-Петербург

и строгость манеры письма, ярко выраженная внутренняя экспрессия.

Подлинным шедевром среди творений Эксекия является чернофигурная амфора с изображением **Ахилла и Аякса, играющих в кости**. Внешне простая композиция, на которой представлены два увлечённых игрой воина, построена с редким мастерством. Спины героев почти смыкаются в большой полукруг, символически ограничивая внутреннее пространство, в котором происходит мучительный выбор между жизнью и смертью. Они так увлечены своим занятием, что совсем забыли о продолжающейся войне между троянцами и ахейцами. А между тем Эксекий красноречиво намекает, кто именно из них одержит победу: один из воинов (Ахилл) сидит, даже не сняв с головы коринфского шлема с высоким султаном, голова другого (Аякса) ничем не защищена.

8.2. Изобразительное искусство классического периода

В период ранней классики особого расцвета достигла *вазопись краснофигурного стиля*. Свободные от изображений части вазы покрывались чёрным лаком, а фигуры обводили контуром и оставляли незакрашенными. Внутри красного силуэта тонкой кисточкой или птичьим пером прорисовывали линии, передающие черты лица, причёску, складки одежды. Такая техника позволяла лучше передавать свободу движений фигур в сложных ракурсах. При обжиге лак приобретал блеск зеркальной поверхности с красивым оливковым отливом, а светлые фигуры особенно отчётливо выступали на таком фоне. На смену мифологическим сюжетам пришли реалистичные жанровые и бытовые сцены.

Замечательную композицию **«Прилёт первой ласточки»** создал мастер **Евфроний**, запечатлевший на вазе диалог зрелого мужчины, юноши и мальчика. Художник вводит нас в круг обыденной, повседневной жизни людей. Взоры персонажей обращены вверх, к летящей ласточке — вестнице весны. Но как по-разному переданы чувства



Мирон. Дискобол.
Около 450 г. до н. э.
Римская копия.
Музей терм, Рим



Поликлет. Дорифор.
V в. до н. э.
Реконструкция
с мраморной римской
копии.
*Национальный
археологический
музей, Неаполь*

каждого из них! Надписи, сопровождающие изображение, выведены пурпуром, они помогают передать очарование и поэтичность сцены. «Смотри, ласточка!» — восклицает юноша. «Правда, клянусь Гераклом!» — подтверждает бородатый мужчина. «Вот она!» — радостно кричит мальчик. Мастер добавил: «Наступает весна».

В период классики широкое распространение получила и *скульптура*, достигшая новых высот в передаче портретных черт и эмоционального состояния человека. Скульптором, воплотившим идеал силы и красоты Человека, стал **Мирон** (середина V в. до н. э.). Время не сохранило ни одного подлинного произведения этого автора, все они дошли до нас в римских копиях, но и по ним можно судить о его высоком мастерстве.

В прославленном шедевре «Дискобол» в образе юноши-атлета переданы черты гармонически развитого человека, в котором красота и пропорциональность тренированного тела сочетаются с внутренним достоинством и благородством. Энергичным, мощным движением левого плеча вперёд он приготовился к метанию диска. В динамичной позе атлета сконцентрирована не только физическая, но и высочайшая эмоциональная сила. При взгляде на эту фигуру создаётся впечатление, что скульптора интересовало не столько физическое усилие атлета, сколько его волевая сосредоточенность и сила духа. Через секунду он расправится, как пружина, метнёт диск, но пока внешне он остаётся спокойным и сдержанным. Тело юноши сильно напряжено, свободная левая нога опирается на пальцы, грудь и лицо развёрнуты анфас, взгляд сосредоточен и направлен на диск. Широкий размах рук напоминает согнутый лук, из которого вот-вот вырвется и полетит стрела. Мастерски запечатлённое мгновение делает это произведение вечным памятником искусства.

Настоящим гимном величию и духовной мощи Человека стали произведения **Поликлета** (вторая половина V в. до н. э.). Излюбленный образ античного мастера — стройный юноша атлетического телосложения, которому присущи «все добродетели». Его духов-



Леохар.

Аполлон Бельведерский.

IV в. до н. э.

Римская копия.

Музеи Ватикана, Рим



Пракситель.

Афродита Книдская.

Середина IV в. до н. э.

Римская копия.

Музеи Ватикана, Рим

ный и физический облик гармоничен, в нём нет ничего лишнего, «ничего сверх меры». Воплощением такого идеала явилось замечательное произведение «Дорифор» — образец совершенного Человека, в котором сочетаются физическая красота и одухотворённый облик. Юный атлет держит на плече тяжёлое и длинное копьё. Свободно и уверенно стоит он на земле. Юноша погружён в собственные мысли, его лицо спокойно и благородно, осанка естественна и величава. С удивительным мастерством художнику удалось передать пластику здорового мускулистого тела копьеносца. В этой скульптуре использован *хиазм* — основной приём древнегреческих мастеров для изображения скрытого движения в состоянии покоя. Плечи атлета развёрнуты, но левое плечо приподнято чуть выше другого. Вес тела приходится на правую ногу, а левая свободно опирается на землю кончиками пальцев. Колени оказываются на разном уровне, симметрия правой и левой сторон тела нарушается. Такое изображение позволяет передать контраст напряжения и расслабления мышц.

Известно, что Поликлет задался целью точно определить пропорции человеческой фигуры согласно своим представлениям об идеальной красоте. Вот некоторые результаты его математических вычислений, которые будут использованы художниками будущих поколений. Голова человека должна составлять $\frac{1}{7}$ всего роста, лицо и кисть руки — $\frac{1}{10}$, ступня — $\frac{1}{6}$. Свои мысли и расчёты Поликлет изложил в теоретическом трактате «Канон», из которого, к сожалению, до наших дней сохранились только два фрагмента.

К концу V в. до н. э. в искусстве высокой классики произошли значительные перемены. Монументальные героические образы уступили место миру чувств и переживаний человека. Страсть и грусть, мечтательность и влюблённость, неистовство и отчаяние, страдание и горе становятся главными темами творчества известных скульпторов: Скопаса (420 —



Лисипп.
Геракл,
борющийся
со львом. Около
330-х гг. до н. э.
Римская
копия.
*Государственный
Эрмитаж,
Санкт-
Петербург*



*Ника
Самофракийская.
II в. до н. э. Лувр,
Париж*

ок. 355 гг. до н. э.), Праксителя (ок. 390—330 гг. до н. э.), Лисиппа (370—300 гг. до н. э.) и Леоха-ра (середина IV в. до н. э.).

8.3. Скульптурные шедевры эллинизма

На смену классическим традициям в эпоху эллинизма приходит обострённый интерес к внутреннему миру человека, динамике его образа. Появляются новые темы и сюжеты, изменяется трактовка известных классических мотивов, совершенно иными становятся подходы к изображению человеческих характеров и событий. Взволнованность и напряжённость лиц, экспрессия движений, вихрь чувств и трагизм переживаний, переданных почти натуралистически, и в то же время элегичность и мечтательность персонажей, их гармоническое совершенство и торжественность — вот главное в скульптурных произведениях этого периода.

Среди скульптурных шедевров эллинизма прежде всего следует назвать «Венеру Милосскую» Агесандра, скульптурные группы, выполненные для фриза Большого алтаря Зевса в Пергаме.

Крылатая богиня Победы «Ника Самофракийская» неизвестного автора — одно из самых совершенных скульптурных произведений Античности. Высеченная из мрамора, она предназначалась для установки на высокой отвесной скале маленького острова Самофрака. Его жители хотели, чтобы крылатая богиня Ника всегда напоминала им об одержанной победе над флотом ассирийского царя.

Неизвестному автору удалось мастерски передать естественный порыв движения. Богиня, запечатлённая в лёгком, стремительном шаге вперёд, кажется, не замечает резких и сильных порывов ветра. Драпировка её тонкой одежды дробится на множество мельчайших развевающихся складок. В сочетании с могучими крыльями за спиной складки одежды создают ощущение полёта, словно срывающего фигуру с каменного постамента. Полный экспрессии образ открывал зрителю возможность ещё и ещё раз пережить радость победы, ощутить силу встречного ветра и безбрежность морских просторов.

Скульпторами **Агесандром, Афинодором и Полидором** была создана замечательная группа **«Лаокоон с сыновьями»**, сюжет которой заимствован из легендарных сказаний о падении Трои. После безуспешной осады города греки оставили под его стенами огромного деревянного коня, где спрятались воины. Жители Трои уже собрались ввести коня в город, но жрец Лаокоон предупредил их о грозящей опасности. Богиня Афина, покровительствующая грекам, наслала из пучины моря на Лаокоона и его сыновей двух огромных змей. С виртуозным мастерством показывают скульпторы бессилие умирающего сына Лаокоона, задушенного змеем. Он ещё вызывает о помощи, но душа уже покидает его тело. В образе другого юноши, пытающегося сбросить с ноги кольца змей, скульпторы оставляют последнюю надежду на спасение.

В центре композиции могучая фигура Лаокоона, воплощающая героическую борьбу человека с роковыми, независящими от него обстоятельствами. Его тело напряжённо изогнуто, голова запрокинута в нестерпимой муке, из полуоткрытого рта вырывается предсмертный крик отчаяния. Римский поэт Вергилий (70—19 гг. до н. э.) во второй песне «Энеиды» так описывает этот трагический поединок:

...змеи напавши
Вдруг на него и спутавшись крепкими кольцами
дважды,

*Агесандр,
Афинодор,
Полидор.
Лаокоон
с сыновьями.
40 г. до н. э.
Римская
копия.
Музеи
Ватикана,
Рим*



Чрево и грудь, дважды выю его окружили
 Телом чешуйным и грозно над ним поднялись головами.
 Тщетно узлы разорвать напрягает он слабые руки —
 Чёрный яд и пена текут по священным повязкам;
 Тщетно, терзаем, пронзительный стон к звёздам
 он подьёмлет...

(Перевод В. А. Жуковского)

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы основные этапы развития древнегреческой скульптуры? Что было характерно для каждого из них?

2. Какими произведениями изобразительного искусства представлена эпоха архаики? Опишите некоторые из них. Как вы думаете, что могло скрываться за улыбкой кор? Что различает творческую манеру художников архаики и крито-микенской культуры? Существовала ли между ними какая-то связь? Аргументируйте свой ответ.

3. Каковы основные стили греческой вазописи? В чём проявилось особое мастерство их создателей? Что вы можете сказать о её пластике, сюжетах и особенностях композиции?

4. В чём заключается непреходящее значение творений выдающихся мастеров греческой скульптуры классического периода? Аргументируйте свой ответ.

5. Какими художественными средствами передан трагизм в скульптурной группе «Лаокоон с сыновьями» Агесандра, Афинодора и Полидора? Сравните описание гибели Лаокоона поэтом Вергилием со скульптурной композицией. Сопоставьте эти произведения с картиной «Лаокоон» испанского художника Эль Греко.

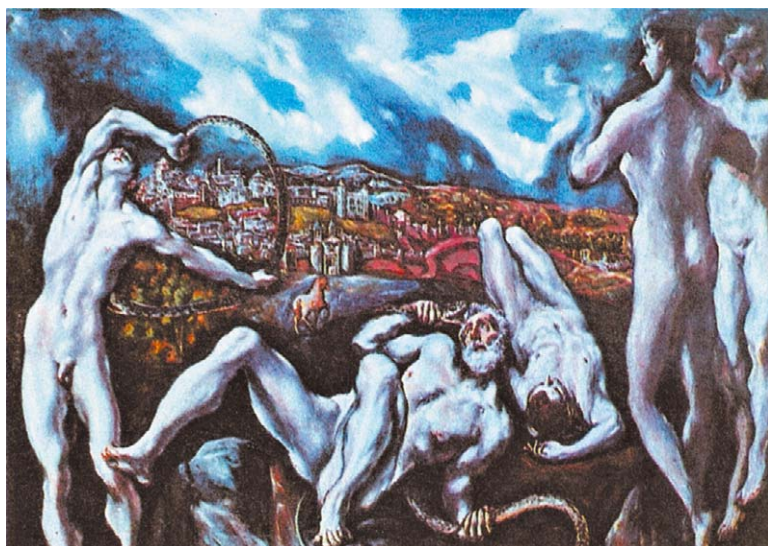
■ Творческая мастерская

1. Подготовьте радиопередачу о творчестве одного из греческих ваятелей: Фидия, Поликлета, Мирона или Скопаса.

2. Попробуйте выполнить эскизы росписей ваз или других предметов обихода в традициях древнегреческих мастеров.

3. Как вы думаете, почему лица ранних древнегреческих статуй были лишены индивидуальности, не отражали эмоций? Сопоставьте произведения древнегреческих ваятелей со скульптурными произведениями Древнего

Эль Греко.
 Лаокоон.
 1613—1614 гг.
 Национальная
 галерея,
 Вашингтон



Египта. Какие различия между ними вы могли бы отметить? Какое миропонимание стоит за этими различиями?

4. Сравните фризы Парфенона и Большого алтаря Зевса в Пергаме. Выявите существующие между ними различия и оформите их в виде таблицы.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Выдающиеся скульпторы Древней Эллады»; «У истоков греческой скульптуры»; «Великие творения Фидия»; «Скульптурные шедевры периода греческой классики»; «Древнегреческая мифология в произведениях изобразительного искусства»; «Отличительные особенности скульптуры эллинизма»; «Мастера древнегреческой вазописи»; «Античная скульптура в крупнейших музеях мира».

■ Книги для дополнительного чтения

Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Геометрика. Архаика. СПб., 2007.

Акимов Л. И. Искусство Древней Греции: Классика. СПб., 2007.

Алпатов М. В. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.

Античная скульптура в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина. М., 1987.

Блаватский В. Д. Греческая скульптура. М., 2008.

Винкельман И. История искусства древности. М., 1996.

Воицинина А. И. Античное искусство. М., 1982.

Давыдова Л. И. Искусство Древней Греции: Твой Эрмитаж. СПб., 2008.

Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988.

Соколов Г. И. Искусство Древней Эллады. М., 1996.

Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966.

■ Интернет-ресурсы

Вазопись Древней Греции и типология форм древнегреческих ваз — <http://gotourl.ru/6097>

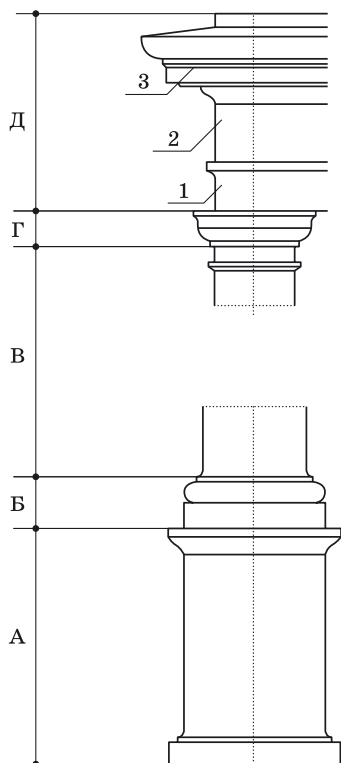
Скульптура Древней Греции — <http://gotourl.ru/6098>; <http://gotourl.ru/6099>; <http://gotourl.ru/6100>

Скульпторы Древней Греции — <http://gotourl.ru/6265>

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Более двенадцати столетий (с VIII в. до н. э. по V в. н. э.) насчитывает история Древнего Рима. Она оставила человечеству богатейшее культурное наследие: грандиозные архитектурные ансамбли, новые типы инженерных сооружений, реалистические скульптурные портреты, замечательные фрески, мозаики, произведения декоративно-прикладного искусства, поэтические творения Вергилия и Горация, Овидия и Катулла, сатиры Марциала и Ювенала, ораторские шедевры Цицерона, систему римского права, историографию Тацита, философию Лукреция, интереснейший опыт в области театральных и зрелищных представлений.

Когда мы говорим о Древнем Риме, то подразумеваем не только город Рим античной эпохи, но и все завоёванные им земли от Египта до Британских островов. Покорение римлянами Греции в I в. до н. э. произвело колоссальный переворот в жизни Рима. Непреклонный и гордый Рим вынужден был признать величие культурных традиций Эллады.



Тосканский ордер:

А — пьедестал;

Б — база;

В — колонна;

Г — капитель;

Д — антаблемент:

1 — архитрав;

2 — фриз;

3 — карниз.

Искусство Древнего Рима сумело не только унаследовать, но и творчески развить лучшие достижения древнегреческих мастеров, создав собственный оригинальный стиль.

В развитии художественной культуры Древнего Рима различают два основных периода: *эпоху Римской республики* (конец VI — первая половина I в. до н. э.) и *эпоху Римской империи* (вторая половина I в. до н. э. — IV в. н. э.).

Блистательной эпохе Древнего Рима предшествовала самобытная культура *этрусков* (VII—IV вв. до н. э.) — древних племён, населявших северо-западные земли Апеннинского полуострова (современная Тоскана). У этого загадочного народа была своя философия, свои представления о жизни и смерти, особое восприятие окружающего мира. Этруски освоили искусство обработки камня, металла, терракоты, в совершенстве овладели техникой бронзового литья и ювелирного искусства. На основе греческих образцов этрусками был разработан тип храма, стоящего на *подиуме* (высоком пьедестале, подножии), с глубоким передним портиком. В подобных храмах появился так называемый *тосканский ордер*, представлявший собой разновидность дорического. В отличие от древнегреческих прототипов, он более массивен, имеет базу, на стволе колонн отсутствуют каннелюры, фриз гладкий.

С конца V в. до н. э. Рим начинает теснить этрусков, и вскоре они попадают под его власть. Постепенно исчезают самобытность и оригинальность их художественного творчества. Практичные римляне многое унаследовали от этрусков, творчески используя их достижения в собственной культуре.

Глава 9

Архитектурные достижения Древнего Рима

Древнеримская цивилизация дала миру тщательно спланированные города, дворцы и храмы, общественные учреждения, мощёные дороги и великолепные мосты. Унаследовав лучшие архитектурные достижения Древней Греции, римские зодчие разрабатывали и внедряли новые строительные технологии. Их

оригинальные инженерные решения не только определили архитектурный облик мощной Римской державы, но и дали огромный импульс для развития архитектурных идей последующих эпох.

9.1. Архитектура периода Римской республики

В эпоху Римской республики сложились основные типы архитектурных сооружений: общественные здания, базилики и храмы, дороги, мосты и акведуки. Городам была свойственна регулярная планировка. Архитектурные сооружения располагались в строгом порядке на огромных четырёхугольных площадях, или *форумах*, широкие улицы обозначили начало новой эпохи в градостроении. Общественная жизнь древних римлян протекала не в домах-инсулах, а на улицах и площадях городов.

«Все дороги ведут в Рим» — гласит древнее изречение. В нём не только заложен буквальный смысл, но и выражено величие центра огромной Римской империи. Поэтому в Риме велось строительство огромных масштабов.

С VI в. до н. э. центром деловой и общественной жизни города стал знаменитый **римский Форум**. Здесь проходили народные собрания, решались важнейшие вопросы войны и мира, управления государством, заключались торговые сделки, слу-



Римский Форум. II в. до н. э. Современный вид

шались судебные разбирательства, кипели страсти... На территории Форума было множество зданий, обелисков и статуй. От Форума начинались важнейшие дороги государства, к нему сходились основные улицы города.

Планировка его главной площади и размещение примыкавших зданий, так же как и в Афинском Акрополе, асимметричны, но причины для этого были иные. В течение нескольких столетий Форум неоднократно перестраивался. Каждый новый император стремился превзойти предыдущего в пышности и богатстве сооружений, вот почему археологам трудно воссоздать его первоначальную планировку.

Позднее, в эпоху Римской империи, в начале II в. н. э. Марком Ульпием Траяном был сооружён самый грандиозный Форум, о котором говорили, что это единственное сооружение на земле, перед которым даже боги приходили в изумление. «Форум не может быть описан, и ничто подобное смертный не сможет больше создать». В центре обширной площади возвышалась конная статуя Траяна из позолоченной бронзы.

Но самым замечательным памятником на Форуме была 38-метровая **колонна Траяна**, воздвигнутая по приказу императора на месте холма такой же высоты и водружённая на кубический постамент. Сверху донизу колонна спирально покрыта рельефами, рассказывающими о военных походах Траяна против придунайского народа даков (современная Румыния). Длина ленты рельефов достигает 200 м. Разбивка военного лагеря, осада города с помощью машин для метания каменных ядер, полные эмоциональной напряжённости сцены сражений — вот их основные сюжеты. Искажённые лица раненых и убитых, ожесточённые лица сражающихся воинов, фигуры пленных, просящих на коленях пощады.

И конечно, главное внимание уделено изображению самого императора. Мы видим его в бою и на отдыхе, вот он переходит Дунай, а вот приносит жертву богам, наблюдает за постройкой лагеря, командует осадой, ведёт в бой кавалеристов и празднует победу. Это величественное сооружение призвано было прославить не только самого императора, но и мощь всего государства.

Позднее колонна выполняла роль надгробного памятника Траяну, в её основании расположена комната с золотой урной, где хранится прах императора. Внутри колонны находится винтовая лестница в 185 ступеней, ведущая на её вершину. Раньше вершину украшала статуя Траяна, но она была утрачена, и в XVI в. папа римский Сикст V дал указание заменить её на статую святого Петра.



Колонна
Траяна. Около
114 г. н. э. *Рим*

Со временем Форум был полностью заброшен, часть строительного материала обрушившихся зданий использовалась жителями для возведения домов, а большинство строений было уничтожено. В Средние века на



Храм Весты на Бычьем рынке.
I в. до н. э. Рим

этом месте пасли скот, а впоследствии Форум был полностью предан забвению. Лишь в начале XX в. археологам и архитекторам удалось восстановить этот грандиозный комплекс, остающийся молчаливым свидетелем великолетия Вечного города Рима. Так что о первоначальном виде Форума сегодня можно судить лишь по его реконструкции.

Из памятников архитектуры республиканского периода почти ничего не сохранилось. Лучшими сооружениями этого времени считаются храм Фортуны Вирилис (конец II — начало I в. до н. э.) и **храм Весты** (I в. до н. э.) на Бычьем рынке в Риме неподалёку от реки Тибр, в которых нашли отражение тради-

ции греческой (ионический и коринфский ордера) и этрусской архитектуры — просторный портик и высокий цоколь.

Римская архитектура всегда стремилась к удовлетворению практических нужд человека. В особую группу можно выделить инженерные сооружения: водопроводы (*акведуки*), огромные каменные мосты (*виадуки*) и дороги. Вызывает восхищение строительство дорог, служивших средством сообщения и объединения людей, живущих на огромных пространствах Римской империи. В то же время дороги выполняли важную стратегическую роль во время многочисленных военных кампаний. Знаменитая **Аппиева дорога**, вымощенная щебнем и



Аппиева дорога. 312 г.
до н. э. Современный вид

бетонными плитами с добавлением для прочности вулканического пепла, хорошо сохранилась до нашего времени. Она была проложена из Рима в Капую. Начало строительства — 312 г. до н. э. Названа по имени своего строителя — цензора Аппия Клавдия Цека.

Сооружения в виде каменного или бетонного арочного моста, служившие для укладки водопроводных труб через глубокие овраги, ущелья и долины рек, были воплощением смелого архитектурного замысла и высочайшей строительной техники. Вместе с тем акведуки и виадуки составляли единое целое с окружающим пейзажем. Замечательные образцы колоссальных акведуков, по-

Пон дю Гар.
Римский
виадук через
реку Гар
с акведуком
в верхнем ярусе.
I в. до н. э. —
I в. н. э.
Южная
Франция



строенных римскими инженерами, в настоящее время сохранились и за пределами Италии — в Сеговии (Испания), Пон дю Гар в Южной Франции и в Тунисе.

9.2. Шедевры архитектуры эпохи Римской империи

Самые значительные достижения древнеримского зодчества можно отнести к периоду расцвета империи (20-е гг. до н. э. — II в. н. э.). Отличительными чертами архитектуры теперь становятся монументальность, сводчатые конструкции, облицовка стен кирпичом и мрамором, использование бетона.

Среди архитектурных сооружений Древнего Рима особый интерес представляют зрелищные постройки. Самая крупная из них — **Колизей**, где разыгрывались пантомимы, происходили бои гладиаторов, укрощение диких зверей. Колизей (лат. «коллосеус» — колоссальный) представляет собой огромную овальную чашу (188 × 156 м). В центре Колизея находится арена, окружённая ступенчатыми скамьями для зрителей, число которых доходило до 56 тысяч.



Колизей. Внешний вид.
75—80 гг. Рим



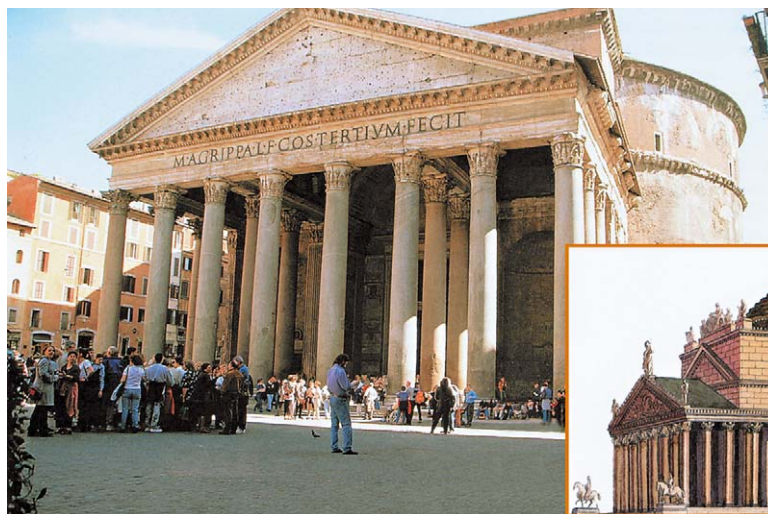
Внутреннее пространство
амфитеатра Колизея

Стена Колизея высотой 50 м сложена из крупных каменных блоков. Четыре яруса сводчатых арок опираются на скрытые в стене мощные столбы. Бесконечно повторяющиеся арки придают зданию монументальность и величие. Наружные стены украшены пилястрами трёх архитектурных стилей. В первом ярусе использованы полуколонны тосканского ордера, во втором — ионического, в третьем и четвёртом — коринфского. Своеобразным украшением Колизея были статуи, стоявшие в арках второго и третьего ярусов.

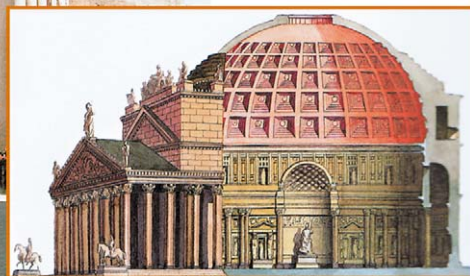
Очень рационально организовано внутреннее пространство амфитеатра. Лестницы идут радиально, а галереи — концентрически. Подобное расположение позволяло быстро и кратчайшим путём распределить людские потоки, входившие через 80 наружных арок. И хотя внутри Колизей был лишён каких-либо украшений, «многолюдная толпа, — по словам Гёте, — служила достаточным его украшением». Грандиозность масштабов этого сооружения и сегодня поражает своими размерами и величием. В Средние века на арене Колизея была устроена церковь, а затем он был превращён в хорошо укреплённый замок. В эпоху Возрождения этот замечательный памятник использовался как каменоломня: камень выламывали на постройку дворцов и вилл римской знати. В прекрасном состоянии до наших дней сохранился ещё один колизей на территории бывшей Римской империи, в Тунисе, в местечке Эль-Джем.

Одним из шедевров римского зодчества является **Пантеон** в Риме — «храм всех богов», строительство которого завершилось в 125 г. Неоднократно реконструировавшийся, он не имеет аналогов в древнеримской архитектуре. Главная его достопримечательность — грандиозное купольное перекрытие, достигающее в диаметре 43,2 м. Своими размерами купол Пантеона превосходит все крупные своды, построенные в последующее время.

К цилиндрической части храма примыкает глубокий портик с двускатной крышей, которую поддерживают монолитные колонны коринфского ордера. Каждый человек, проходя



Пантеон. Около 125 г. Рим



Реконструкция

сквозь небольшую арку с лесом колонн, ощущал границу между внешним суетным миром и внутренним, священным пространством храма. В Пантеоне никогда не приносились жертвы и не совершался обычный ритуал. Главное его назначение сводилось к концентрации всех духовных сил и помыслов человека, который здесь приобщался к идее вечности и единства мира. Не случайно в настоящее время именно в Пантеоне была создана усыпальница великих людей Италии.

До сих пор поражает и гениально найденная соразмерность пропорций храма. Диаметр здания равен его высоте, а высота стены, несущей купол, составляет половину высоты Пантеона. Наружный облик храма отличается простотой и благородством.

Иначе выглядит внутреннее убранство с его сложной и богатой отделкой. Пол выложен мраморными плитами. Стены разделены на два яруса: нижний украшают глубокие ниши с коринфскими колоннами, где некогда размещались статуи богов, а верхний декорирован ложными окнами и *пилястрами* (плоскими вертикальными выступами на поверхности стены) из цветного мрамора. Полусферический потолок свода разделён



Внутреннее
убранство
Пантеона.
Вид на главный
алтарь

глубокими *кессонами* (квадратными углублениями), благодаря которым создаётся ощущение необыкновенной высоты и единства внутреннего пространства.

Переступая порог, посетитель ждёт торжественного полумрака, но внутренний облик храма поражает светом, наполняющим всё внутреннее пространство. Свет льётся через сферическое окно диаметром 9 м («глаз Пантеона»), перемещаясь в соответствии с движением солнца.

Архитектурный облик Древнего Рима невозможно представить без *триумфальных арок*, воздвигнутых в честь побед римлян в военных походах. Над аркой обычно помещали колесницу, а мраморные стены украшались рельефами летящей фигуры богини Победы Виктории, сценами походов и изображениями взятых у врагов трофеев.

Триумфальная арка императора Тита ознаменовала его победу над восставшей Иудеей. Высокий пьедестал, на котором стоит 20-метровая арка, и четыре стройные полуколонны с изящными капителями на фасадах подчёркивают величие памятника. Арка никогда не использовалась в качестве ворот, через неё имели право проезжать в колесницах только одержавшие победу военачальники.

Пролёт арки с обеих сторон украшен рельефными композициями, изображающими триумфальное шествие императора Тита. На одной из них император, едущий в колеснице, на другой — римские легионеры несут драгоценные трофеи из Иерусалимского храма. На мраморных рельефах внутренних стен арки не только люди, но и сами боги воздают почести победителям. Покровительница Вечного города богиня Рома в боевом шлеме ведёт под уздцы лошадей, впряжённых в колесницу полководца. А крылатая богиня Виктория держит над его головой золотой венок. В верхней части ворот, над пролётом, помещена надпись, сделанная крупным латинским шрифтом. Она сообщает, что римский Сенат воздвиг эту арку «божественному Титу».

Много веков спустя триумфальные арки шагнут с римских площадей в другие города мира, вновь возродятся колесницы славы, управляемые крылатой богиней Викторией. И повсюду они станут замечательными памятниками доблестных побед.

Среди крупнейших общественных построек Древнего Рима необходимо назвать здания *терм* (общественных бань), являющихся неотъемлемой частью любого города. Так, в Риме их насчитывалось великое множество: 12 больших императорских терм и сотни частных бань. Термы служили местом отдыха и развлечений, их посещение входило в повседневную жизнь римлян.



Триумфальная арка императора Тита. I в. н. э. Рим

Термы
Каракаллы.
III в. Рим



Самые знаменитые термы были возведены римским императором Каракаллой в III в. В облицованных цветным мрамором помещениях собиралась изысканная публика, велись философские и литературные беседы, звучала музыка. Здесь легко можно было уединиться под сводами деревьев и в одиночестве поразмышлять о смысле бытия.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какое влияние на римское искусство оказала культура Древней Греции? Как вы думаете, оправданно ли рассматривать художественное наследие Древнего Рима как составную часть Античности?

2. Какой вклад в развитие мировой архитектуры внесло древнеримское зодчество? В каких произведениях позднейших эпох вы можете наблюдать его характерные элементы?

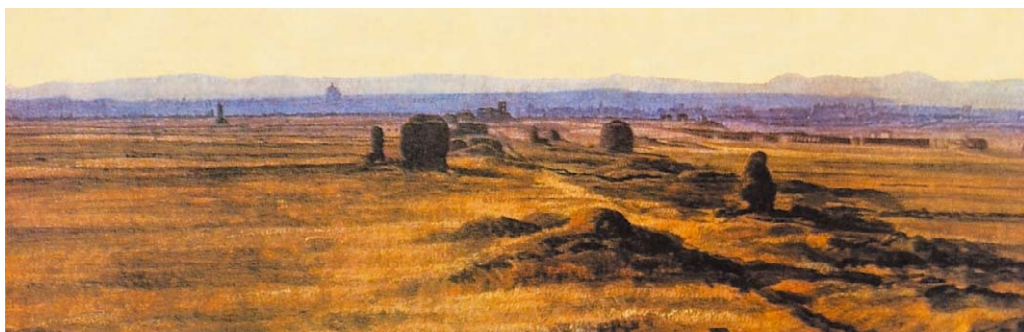
3. Опишите один из шедевров Древнего Рима: Форум, Пантеон, Колизей. Как вы думаете, почему оказались разрушены римский Форум и Колизей, но почти в первозданном виде сохранился Пантеон?

4. Что вам известно об архитектурных сооружениях общественного назначения: театрах, термах, акведуках? Расскажите о некоторых из них.

■ Творческая мастерская

1. Проведите заочную экскурсию по античному Риму. Что определяет архитектурный облик этого города?

2. Подготовьте сообщение для одноклассников об античном Риме на основе очерка Н. В. Гоголя «Рим», стихотворений И. А. Бродского, живописных картин С. Ф. Щедрина («Колизей в Риме») и А. А. Иванова («Аппиева дорога при закате солнца»).



А. А. Иванов. Аппиева дорога при закате солнца. 1845 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

3. Посмотрите некоторые из художественных фильмов об истории Древнего Рима и сделайте рецензию на один из них («Древний Рим. Расцвет и падение империи». Реж. Н. Мерфи, Н. Грин; «300 спартанцев». Реж. Р. Матэ; «Спартак». Реж. С. Кубрик; «Камо грядеши?». Реж. М. Лерой).

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Значение искусства этрусков»; «На Форуме Древнего Рима»; «Шедевры римской архитектуры»; «Прогулка по античному Риму»; «Инженерные достижения римских архитекторов»; «Общественные сооружения Древнего Рима»; «Общность и различие архитектурного облика Древней Греции и Древнего Рима»; «Символы величия в архитектуре Древнего Рима»; «Место и значение римского искусства в истории античной культуры».

■ Книги для дополнительного чтения

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.

Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988.

Колпинский Ю. Д., Бритова Н. Н. Искусство этрусков и Древнего мира. М., 1982.

Немировский А. И. Этруски: От мифа к истории. М., 1983.

Ривкин Б. И. Античное искусство: Малая история искусств. М., 1972.

Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима. М., 1996.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6090>

Древние цивилизации (Рим и Помпеи) — <http://gotourl.ru/6101>

Архитектура Древнего Рима — <http://gotourl.ru/6103>

Академики. Римские технологии — <http://gotourl.ru/6102>

Колизей — <http://gotourl.ru/6104>

Глава 10 Изобразительное искусство Древнего Рима*

10.1. Римский скульптурный портрет

Скульптурный портрет — одно из главных достижений римской художественной культуры. Он точно передаёт портретное сходство и сложность соотношения между физическим и духовным состоянием человека. История его создания восходит к древнейшему обычаю этрусков снимать восковую или гипсовую маску с лица умершего и хранить её в специальных нишах и шкафах. Позднее эти маски стали заменяться портретами из местного камня, а затем из мрамора.

За несколько столетий мастерами было создано великое множество разнообразных скульптурных портретов: строгих, с непроницаемым выражением лица, ироничных и насмешливых, выполненных с исключительной правдивостью и мастерством.

Заказчик хотел видеть себя таким, каким он был на самом деле, чтобы оставить портрет на память детям и внукам.

Если в художественной культуре Древней Греции преобладали скульптурные изображения богов, то в эпоху Римской республики и империи повышенный интерес представляли государственные и общественные деятели.

Может быть, впервые в эпоху Римского государства человек общественный был поднят на такой высокий пьедестал. Площади городов и провинций, общественные здания столицы отныне украшали скульптурные портреты прославленных личностей: императоров и полководцев, выдающихся общественных деятелей и просто достойных граждан. Главной и священной обязанностью римлянина становится служение государству и принесение на его алтарь Победы, Доблести, Богатства и Славы.

Каков же он, человек эпохи Древнего Рима? Вот каким его представляет известный римский оратор и общественный деятель Цицерон (106—43 гг. до н. э.) в трактате «Об обязанностях»:

«Гражданин строгих правил, храбрый и достойный первенства в государстве... всецело посвятит себя служению государству, не станет добиваться богатств и могущества и будет оберегать государство в целом, заботясь обо всех гражданах... он... будет держаться справедливости и нравственной красоты».

Для периода Римской республики характерны небольшие бюсты видных общественных деятелей. Их фигуры были задрапированы в большие широкие покрывала-плащи — *тоги*, перекинутые через плечо и образовавшие красивые складки. Тога надевалась поверх *туники* — длинной рубашки с короткими рукавами.

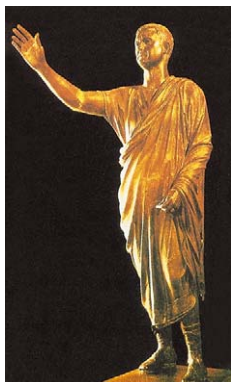
Основы искусства императорского Рима были заложены в эпоху правления Октавиана Августа (63 г. до н. э. — 14 г. н. э., император с 27 г. до н. э.). Это время, отличающееся высоким уровнем развития культуры, не случайно называют «золотым веком» Римского государства. Именно тогда рождался официальный стиль римского искусства, наиболее ярко проявившийся в многочисленных статуях Октавиана Августа.

Много статуй в честь прославленного римского императора и полководца было создано ещё при его жизни. Для римлян он стал подлинным эталоном гражданственности и патриотизма. Его изображали в различных позах, одеждах и исполняющим разные государственные должности. Одержавший множество военных побед, Август выступает с речью перед войсками. В облике жреца он осуществляет священный обряд жертво-



Октавиан
Август из
Прима Порты.
I в. н. э. Музеи
Ватикана, Рим

приношения. В одних он представлен стоящим во весь рост, в других — торжественно восседающим на троне. Он отождествлялся с римским богом войны Марсом или верховным богом Юпитером и имел все его атрибуты.



Авл Метелл.
100 г. до н. э.
Археологический музей,
Флоренция

В мраморной статуе **Октавиана Августа из Прима Порты** удачно сочетаются не только индивидуальные, но и обобщённо-идеализированные черты римского императора. Гордая, величественная поза, ораторский жест правой руки, словно обращённой к legionарам, панцирь, украшенный аллегорическими рельефами, плащ, эффектно перекинутый через руку, держащую копьё или жезл, — всё призвано подчеркнуть монументальность и значительность образа. Подобно греческим скульптурам, Август опирается на правую ногу, левая свободно отведена назад. Уверенный и проницательный взгляд свидетельствует о силе и твёрдости характера.

Безусловно, перед нами парадный портрет, предназначенный для украшения форумов, храмов, театров, призванный воплощать идею величия и мощи государства, незыблемости императорской власти.

Римские мастера проявляли интерес не только к императорам, но и к достойным гражданам Отечества. Среди них был **оратор Авл Метелл**, скульптурный портрет которого выполнен из бронзы. Надпись гласит, что скульптура изваяна в честь известного политического деятеля. Мастер реалистически изобразил оратора в простой, но эффектной позе. Его ноги слегка расставлены, властный жест руки призывает к вниманию и тишине, на плечи небрежно наброшена тога. У него немолодое и некрасивое лицо, изборождённое морщинами. В первоначальном виде глаза были инкрустированы цветным стеклом, что придавало лицу большую живость и выразительность. Перед нами свободный римлянин, сдержанный и деловой человек, исполненный чувства собственного достоинства, образ которого не нуждается в какой-либо идеализации.



Конная статуя
императора
Марка
Аврелия.
160—170 гг.
Рим

В самом центре Рима, на одной из его главных площадей, и сегодня возвышается величественная **конная статуя императора Марка Аврелия (121—180)**, провозгласившего отречение от всех земных благ ради величия и славы Отечества. Современники не случайно называли его мыслителем и «философом на троне».

В замечательном скульптурном произведении действительно запечатлён образ философа

и мыслителя, общественного деятеля и оратора. Марк Аврелий в простой одежде, без каких-либо императорских отличий и знаков, восседает на коне. Спокойным и величественным жестом руки он приветствует толпу подданных. Его красивое и мужественное лицо, обрамлённое густыми вьющимися волосами и длинной бородой, плотно сжатые губы свидетельствуют о сильном и волевом характере, способности подчинять своей власти окружающих.

В III в. Римская империя вступила в эпоху кризисов и кровопролитных войн, дворцовых переворотов, народных восстаний и вторжений варварских племён. Вот почему в скульптур-

ном портрете этого времени всё чаще предстают образы новой исторической эпохи. Грубые, жестокие и честолюбивые властители Рима становятся главными объектами изображения.

Подчёркнутым драматизмом отмечен **портрет Каракаллы (186—217)**, одного из самых жестоких императоров. Резкий поворот головы, стремительность движения и напрягшиеся мускулы шеи позволяют почувствовать напористую силу, вспыльчивость и яростную энергию. Гневно сдвинутые брови, прорезанный морщинами лоб, подозрительный взгляд исподлобья, массивный подбородок — всё говорит о беспощадной жестокости, мстительности и властном характере императора. Именно таким он запечатлён и в описаниях историков своего времени.

В скульптурных портретах римские мастера запечатлевали также и людей, далёких от политики и власти. Выразительный реалистический **портрет «Сириянки»**, выполненный из мрамора, является прекрасным примером глубокой и точной психологической характеристики и блестящего мастерства. Тонкое продолговатое лицо с неправильными и даже некрасивыми чертами по-своему трогательно и привлекательно. Выражение её лица немного грустное и задумчивое, на губах едва заметная улыбка с лёгким оттенком иронии. Сложная красивая причёска с большим узлом волос кажется слишком тяжёлой для её маленькой головы. Несомненно, перед нами портрет молодой женщины, принадлежавшей к высшим кругам провинциальной знати. В нём мастерски переданы не только внешние черты, но и внутренний, духовный мир героини.

Римский скульптурный портрет, во многом заложивший основы западноевропейского портретного искусства, представляет собой одну из лучших страниц в истории мировой пластики.



Император
Каракалла. II в.
Лувер, Париж



Сириянка.
Около 170 г.
*Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург*

«Искусством знаменитым» называл живопись учёный и писатель I в. н. э. Плиний Старший. Наиболее яркое представление о характере древнеримской живописи дают *мозаики* и *фрески*. К сожалению, многое утрачено или дошло до нас во фрагментах. И всё-таки древнеримская живопись поражает зрителя великолепием декоративных композиций, богатством сюжетов, разнообразием художественных приёмов, освоением воздушной перспективы, развёрнутым изображением окружающей человека среды. Излюбленные сюжеты живописи связаны с мифологией, гомеровскими поэмами и изображениями битв и триумфов. Главными особенностями живописных произведений того времени являются непосредственность восприятия окружающего мира и стремление показать реального человека, его внутренний мир и физическую красоту.

До сих пор поражают фрески, обнаруженные в Помпеях, Геркулануме и Стабиях, городах, прекративших существование в результате землетрясения и извержения Везувия в 79 г. н. э. Великолепны техника их исполнения, богатейшая цветовая палитра, виртуозность *лессировки* (нанесения тонких и прозрачных слоёв краски), лёгкость, эскизность и стремительность рисунка, тщательная продуманность композиций. На плоскость стены шестикратно наносили слой грунта с тончайшей мраморной пылью. Краски составляли из тщательно растёртых полудрагоценных камней и осколков синего и зелёного стекла. Всё это позволяло защищать фрески от растрескивания и обеспечи-

Дионисийские мистерии.
Стенная роспись
виллы Мистерий.
60 г. до н. э.
Помпеи



вало их поверхности ярчайший блеск. Многослойные лессировки придавали изображениям воздушность и прозрачность. Последующая полировка и покрытие фресок тонким слоем воска с добавлением оливкового масла защищали краски от выцветания. Время наглядно доказало оправданность подобной техники создания фресок.

На **вилле Мистерий**, построенной в первой половине II в. до н. э. в пригороде **Помпей** (реконструирована ок. 60 г. до н. э.), сохранились великолепные образцы фресковой живописи. Главное их сокровище — фриз зала Мистерий, на котором изображены фигуры высотой в человеческий рост. Объединённые в группы, 29 участников праздника, посвящённого богу Вакху, движутся в ритуальном действе. Их чёткие силуэты эффектно выделяются на ярко-красном фоне стен. Кроме мифологических персонажей перед зрителем проходят участники мистерий. Вот грациозная танцовщица с ударным инструментом в руках. Она показана в сложном танцевальном движении, золотисто-жёлтый шарф, переброшенный через плечо, прекрасно сочетается с розовато-золотистым тоном её тела. Рядом — коленопреклонённая девушка, припавшая к ногам сидящей женщины. Хотя содержание росписей, значение отдельных фигур и последовательность их движения по-прежнему таят в себе немало загадок для исследователей, мастерство их исполнения бесспорно и несомненно.

Во фресковых росписях всё чаще встречаются пейзажные зарисовки: парки, сады, портовые гавани, извилистые берега рек. С большим мастерством художникам удалось передать мир животных и птиц, жанровые и бытовые сцены. Изысканно красивы натюрморты с фруктами: мягкий свет нежно касается бархатистой поверхности персиков в стеклянной вазе. Блики солнечного света прекрасно передают хрупкость и прозрачность стекла, а тёмно-зелёные листочки причудливо изогнутой ветки контрастируют с общей композицией.

Характерной особенностью фресковых росписей является стремление разрушить существующую преграду между внутренним пространством архитектурного сооружения и окружающим внешним миром. Наглядным примером, подтверждающим эту особенность древнеримской живописи, является **фреска «Весна»** из города Стабий близ Помпей. Девушка, символизирующая весну, как будто плывёт по воздуху, удаляется от зрителя в глубину пространства, дышащего прохладой и свежестью. В левой руке она держит рог изобилия, а правой нежно касается цветка. Её золотисто-жёлтая накидка, каштановые волосы и розовый тон обнажённых плеч удивительным образом гармонируют



Весна.
Фрагмент фрески
из г. Стабий
близ Помпей. I в.
Национальный
археологический
музей, Неаполь

с ярким зелёным фоном цветущего луга. Радость, вызванная приходом весны, тёплым весенним солнцем, благоуханием расцветающей природы, пронизывает всю живописную композицию.

Не менее знамениты и *римские мозаики*. Это искусство было известно ещё в Древней Греции: мозаикой греки называли изображения, посвящённые музам. Как вечны музы, так долж-



Мозаика виллы Адриана в Тиволи. Первая половина II в.

ны быть вечны и эти композиции, поэтому их писали не краской, а набирали из кусочков цветного камня, а затем из специально сваренного стекла — *смальты*. На них изображены странствующие актёры, обитатели морского дна, дерущиеся петухи, кошка с куропаткой в зубах. Искусство декоративного убранства дворцов и вилл знати достигло в Древнем Риме совершенства.

Хорошо известна помпеянская копия мозаики «**Битва Александра Македонского с персидским царём Дарием III**». На ней запечатлён решающий момент битвы двух армий

при Иссе (Северная Сирия, 333 г. до н. э.), когда царь Дарий, преследуемый Александром, обращается в бегство. На переднем плане боевая колесница Дария, который изображён в высоком головном уборе, с луком в левой руке. Его возничий нахлестывает коней, скачущих прямо по телам раненых и убитых. Навстречу Дарию устремился бесстрашный всадник, копьём пронзающий тело противника. Это Александр Македонский — его глаза страстно горят, густые волосы беспорядочно разметались в пылу битвы, лицо исполнено энергии и решительности.



Битва Александра Македонского с персидским царём Дарием III.

Мозаика. Около 100 г. до н. э. Национальный археологический музей, Неаполь



Маски комедии и трагедии
со сдвоенной флейтой.

Мозаика. II в. до н. э.

Большой театр, Помпеи

К сожалению, часть фигуры Александра утрачена. В мозаике, занимающей площадь 15 м², сложенной из полутора миллионов кубиков смальты, художник сумел выразительно и эмоционально передать индивидуальные черты главных персонажей и общую атмосферу сражения.

В IV—V вв. произошло крушение Римской империи. Рим, разрушенный и разграбленный варварами, утратил своё былое величие. Но традициям древнеримского искусства не суждено было исчезнуть: в Средние века, в эпоху Возрождения и классицизма они вдохновляли мастеров художественного творчества.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Как развивалось искусство римского скульптурного портрета? Каковы его источники, особенности и назначение? В чём его отличие от произведений древнеегипетских и греческих мастеров?

2. Каковы характерные особенности древнеримской монументальной живописи? Расскажите о главных сюжетах и темах мозаичных и фресковых композиций. Опишите некоторые из них.

3. Известно, что древнеримская живопись переняла у греческих мастеров скульптурную объёмность, композиционные приёмы, но немало сделала и собственных открытий, например в манере письма и выборе цветовой гаммы. Сравните произведения греческих и римских мастеров. Попробуйте выявить характерные различия в их творческой манере.

■ Творческая мастерская

1. Подготовьте экспозицию выставки по теме «Шедевры изобразительного искусства Древнего Рима» и проведите по ней экскурсию для одноклассников.

2. Попробуйте сочинить рассказ на тему «Римский император в скульптурном портрете и в жизни».

3. Немецкий учёный XVIII в. И. Винкельман так писал в «Истории искусства древности» о фресках Геркуланума: «Что касается исполнения, то большинство древних картин набросаны были быстро, подобно первому замыслу рисунка; но как легки и подвижны танцовщицы и другие геркуланумские фигуры, написанные на чёрном фоне и приводящие в восторг всех знатоков! Техника живописи у древних была выше современной; они достигли высокой степени жизненности в передаче тела». Разделяете ли вы это мнение учёного? Аргументируйте свой ответ. Как вы думаете, почему прорисовка лиц на фресках менее выразительна, чем изображения фигур, передача их жестов и движения? За дополнительной информацией обратитесь к ресурсам Интернета.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Искусство римского скульптурного портрета»; «Римский император в скульптурном портрете и в жизни»; «Характерные особенности монументальной живописи Помпей, Геркуланума и Стабий» (по выбору); «Традиции античного мира в европейской культуре»; «Мотивы и образы античной живописи в произведениях русского искусства»; «Коллекции произведений античного искусства в крупнейших музеях мира».

■ Книги для дополнительного чтения

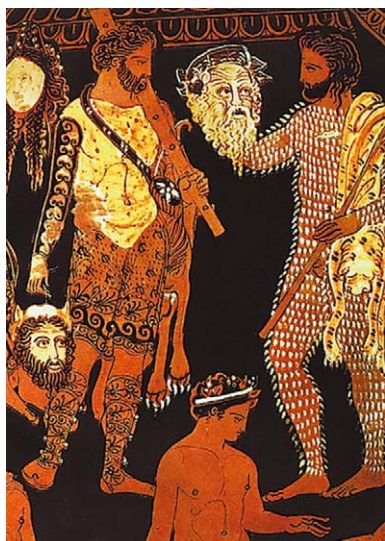
Бритова Н. Н., Лосева Н. М. Римский скульптурный портрет. М., 1975.
Винкельман И. История искусства древности. М., 1996.
Воицинина А. И. Римский портрет. М., 1974.
Дмитриева Н. А., Акимов Л. И. Античное искусство. М., 1988.
Наппо С. Помпеи: Атлас чудес света. М., 2001.
Ривкин Б. И. Античное искусство: Малая история искусств. М., 1972.
Сидорова Н. А. Римский скульптурный портрет. М., 1975.
Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима. М., 1996.
Чубова А. П. Древнеримская живопись. Л., 1967.

■ Интернет-ресурсы

Искусство Древнего Рима — <http://gotourl.ru/6105>
Римский скульптурный портрет — <http://gotourl.ru/6106>

Глава 11 Театр и музыка Античности

Непреходящей ценностью художественной культуры Древней Греции является создание *театрального искусства*, истоки которого восходят к Великим Дионисиям — особо почитаемому у греков празднику. В марте, когда все растения были в цвету, он отмечался необыкновенно пышно и торжественно. Жрец, восседавший в ладье на колёсах, изображал Диониса. Многочисленная свита сатиров в козлиных шкурах сопровождала шествие *дифирамбами* (хоровыми обрядовыми песнями). Строгие судьи решали, какой из хоров пел лучше, и присуждали победителям треножник. Позднее именно из хоровых песен возникла *греческая драма*.



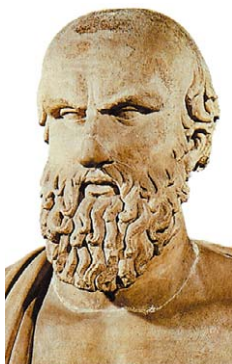
Актёры с масками.
Роспись кратера.
Около 410 г. до н. э.
Национальный археологический музей, Неаполь

На праздник обычно приносили маску Диониса, ставшую впоследствии символом театрального искусства. Актёры, занятые в театральных представлениях, надевали маски: весёлые и грустные, трагические или комические. Их меняли в зависимости от содержания спектакля.

Официальной датой рождения греческого театра считается 534 г. до н. э. — год, с которого в Афинах регулярно стали проводиться драматические состязания. Все великие трагики и комедиографы Древней Греции участвовали в них.

11.1. Трагики и комедиографы греческого театра*

Отцом греческой трагедии по праву называют *Эсхила* (525—456 гг. до н. э.). Его вклад в становление греческого те-



Эсхил.
Римская
копия.
IV в. до н. э.
*Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург*

атра трудно переоценить. Он начал свою деятельность, когда театральное искусство находилось на начальной ступени своего развития. В популярной тогда трагедии отсутствовал драматический конфликт и преобладали песни хора, а все роли исполнялись одним актёром. Поначалу и в произведениях Эсхила песни занимали существенное место, но постепенно хор терял своё основополагающее значение. Главное внимание автор сосредоточил на развитии драматического действия, которое позволяло держать зрителей в напряжении. С этой целью Эсхил ввёл сначала второго, а затем и третьего актёра. Характеры его героев не меняются на протяжении спектакля.

Большинство трагедий Эсхила написано на мифологические сюжеты, поэтому он сосредоточил внимание на жизни богов, наделённых неизблемым правом вершить судьбы людей. И горе тому человеку, который осмелится подняться выше всесильных богов: его ждут гнев и кара. Эсхилу принадлежало около 90 пьес, но до нас дошло лишь 7. Наиболее известные из них: «Персы», «Семеро против Фив», «Орестея», «Агамемнон», «Прикованный Прометей».

Популярны в Древней Греции были произведения **Софокла** (ок. 496—406 гг. до н. э.), автора 123 трагедий, из которых до нас дошло только 7. Расцвет его творчества был связан с веком

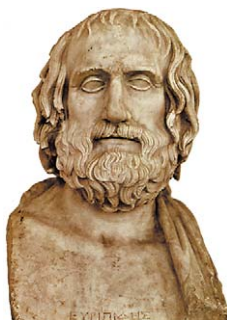
Перикла, его друга. Софоклу многое удалось изменить в греческой трагедии после Эсхила: он увеличил состав исполнителей до 15 человек, сократил объём партий хора. Ему же принадлежит изобретение театральных декораций. Главное внимание он сосредоточил не на внешних событиях, а на внутреннем мире своих героев. В отличие от Эсхила, он показывает людей не такими, какие они есть, а такими, какими они должны быть. Герои Софокла — сильные, почти не сомневающиеся натуры, они чаще смотрят на землю, чем на небо. Лучшие произведения Софокла — «Антигона», «Царь Эдип», «Электра».

Влияние Софокла на творчество другого, не менее знаменитого древнегреческого драматурга **Еврипида** (ок. 480—406 гг. до н. э.) было огромным. Еврипид создал около 90 произведений, большинство из которых написано на мифологические сюжеты. Среди дошедших до нас пьес такие шедевры, как «Медия», «Ипполит», «Гекуба», «Электра», «Андромаха», «Ифигения в Авлиде».

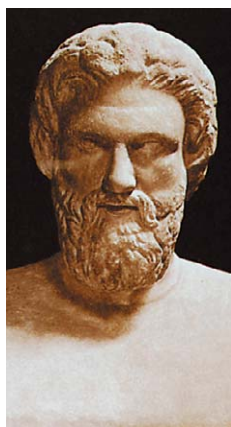
При жизни Еврипида справедливо называли «философом на сцене» и «самым трагичным из поэтов» (Аристотель). Много изменений внёс Еврипид в драматургическую и театральную технику. Он почти свёл на нет значение хора, песни



Софокл.
Римская копия.
IV в. до н. э.
Музеи Ватикана, Рим



Еврипид.
Римская
копия.
IV в. до н. э.
Государствен-
ные музеи,
Берлин



Аристофан.
Римская
копия.
IV в. до н. э.
Государствен-
ный Эрмитаж,
Санкт-
Петербург

которого теперь служили лишь фоном для разыгрывающегося действия. В ходе пьесы хор стал выполнять роль музыкального антракта. Гораздо большее внимание Еврипид начал уделять характерам действующих лиц. Мир человеческих страстей, острых психологических переживаний и душевного надлома — вот что особенно интересовало автора. Он умел показывать такие драматические конфликты, которые держали зрителей в постоянном напряжении. Используемым мифологическим сюжетам он придавал вполне современное звучание. В трагедии Еврипид включал бытовые и любовные сцены и эпизоды, поэтому его пьесы теряли героический характер. Он изображал людей такими, какими они были в действительности. Современникам не нравилось стремление драматурга к реалистическому изображению, поэтому при жизни он не был популярным у зрителей.

Не менее известным было комедийное творчество **Аристофана** (ок. 445—385 гг. до н. э.). Его комедии «Всадники», «Облака», «Осы», «Мир», «Лисистрата», «Лягушки» пользовались огромным успехом у греческой публики. Сатирический, обличающий смех Аристофана обращал людей к добру, любви и взаимопониманию, поэтому он долго выступал в роли учителя и воспитателя афинского общества, в особенности молодёжи. Едва его герои появлялись на сцене в своих странных костюмах и масках, раздавался дружный смех зрителей.

11.2. Театральное и цирковое искусство Древнего Рима

Римская империя жила шумной и беспокойной жизнью, население постоянно требовало «хлеба и зрелищ». Грандиозные *театральные представления*, состязания гладиаторов, укрощение диких зверей собирали на трибунах театров и цирков огромное количество зрителей. Здесь зародилась будущая итальянская комедия дель арте. Искусные актёры — *пантомимы*, не произнося ни единого слова, могли изобразить до пяти различных образов в различных ситуациях. Они представляли на сцене женские и мужские характеры, играли богов и императоров, полководцев и солдат, старцев и юношей. Один из современников заметил, что движения рук мима «по своему многообразию почти достигают полноты слов».

Основным достижением пантомимов стало не только виртуозное воспроизведение трагических конфликтов, вызывающих

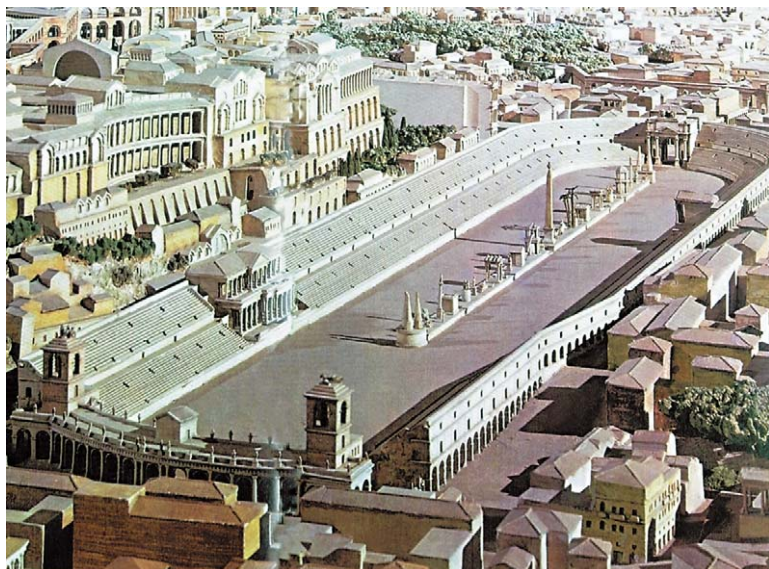
Театр
Одеон.
80 г. до н. э.
Помпеи



в душах зрителей *катарсис* (по Аристотелю — нравственное очищение при помощи «страха и сострадания»), но и мастерство телесного перевоплощения, граничащее с фокусничеством. Выступления мимов нередко сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и хоровым пением.

Длительное время в Риме не строили постоянных театральных сооружений, первый каменный театр был возведён только в 55 г. до н. э.

По сравнению с Грецией профессия актёра здесь не была так популярна. Римские граждане, особенно высоко ценившие государственную службу, считали для себя зазорным заниматься этой профессией. Во время театральных представлений публика могла щедро наградить актёра или публично высечь его палками тут же на сцене. Театральное искусство приходилось по вкусу лишь немногим, для большинства римлян оно было непонятным и чуждым.



Большой цирк
в Риме.
Реконструкция

Особым успехом у зрителей пользовались *цирковые зрелища*. Трибуны Большого цирка в Риме вмещали 150 тыс. зрителей. Все в сборе. Нетерпение растёт, трубят трубы, публика издаёт ликующие вопли, представление начинается! Атлеты соревнуются в беге, наездники мчатся на колесницах или стоя во весь рост на крупах двух лошадей. Рискуя жизнью, они совершают головокружительные трюки. А вот номер, не имеющий себе равных, — битва кровожадных львов с... двадцатью слонами. Через некоторое время манеж окрашивается кровью, публика неистовствует. Затем на арену выходят искусные фокусники, ловкие жонглёры, бесстрашные эквилибристы, конные акробаты, экзотические животные...

Пять вечеров подряд будет идти это поразительное цирковое представление. И хотя больше ценили не силу и ловкость его участников, а пролитую кровь, всё равно это было увлекательное зрелище, где на подмостках впервые выступал «бродячий народец». Нашествие варваров и падение Римской империи повлекли за собой разрушение цирков и ипподромов.

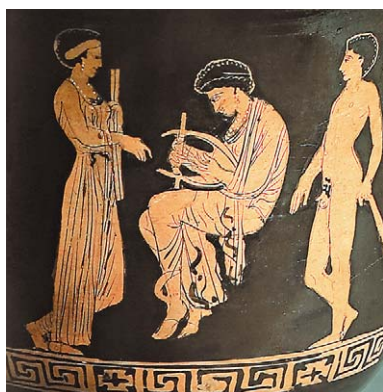
11.3. Музыкальное искусство Античности*

Рождению *музыки*, как свидетельствует один из известных мифов, мы обязаны Древней Греции. Благодаря грекам достоянием музыкальной культуры стали такие важнейшие понятия, как *мелодия*, *гармония* и *ритм*, *хор* и *оркестр*, *рапсодия* и *симфония*.

В жизни греков музыка значила очень многое. Она сопровождала их на праздниках и торжественных шествиях в честь богов, звучала во время гимнастических состязаний атлетов, Олимпийских игр, поэтических турниров и театральных представлений. Обучение музыкальному искусству, его теории и приёмам исполнения было обязательной частью общей системы образования гражданина и считалось важнейшим средством влияния на нравственный мир человека. Аристотель подчёркивал способность музыки «оказывать известное воздействие на этическую сторону души» человека.

Многое могут рассказать о роли музыки и происхождении музыкальных инструментов древнегреческие мифы, скульптура, росписи на вазах и стенах храмов. Любовью и уважением пользовались странствующие певцы — сказители эпических преданий *аэды* и *рапсоды*, воспевавшие подвиги героев и деяния богов. Они исполняли песнопения в сопровождении *лиры* (*формингса*), струны которой натягивались поперёк черепахового панциря.

В VII—VI вв. до н. э. возникла *хоровая* и *сольная*, *гражданская* и *военная лирика*. Крупнейшим поэтом-лириком



Дехтер. Урок музыки.
Краснофигурная роспись
на вазе. 360—340 гг. до н. э.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург



Музыкальные инструменты Древней Греции: двойной авлос, лира, кифара, букцина (медный духовой инструмент). Реконструкция античных музыкальных инструментов. *Музей музыки, Санкт-Петербург*

стал Пиндар (род. в 518 г. до н. э.), сочинявший торжественные оды, предназначенные для исполнения на гимнастических или «мусических» состязаниях. Прославилась и поэтесса Сапфо (VII—VI вв. до н. э.) — «десятая муза» с острова Лесбос. Она создала школу, где знатные девушки обучались поэтическому искусству, пляскам и пению.

Музыкальное искусство древних греков было по преимуществу вокальным (пение в инструментальном сопровождении). Предпочтение отдавалось струнным щипковым инструментам: формингсу, лире и *кифаре*, которые лучше всего подходили для возвышенного музицирования. Среди духовых инструментов были распространены *флейта Пана* и *авлос* (инструмент типа гобоя). Авлос обычно сопровождал театральные представления, гимнастические и танцевальные выступления. Считалось, что этот инструмент более других способен волновать душу человека.

Но особое предпочтение греки отдавали лире, которая сопровождала танец и пантомиму, театральные представления и декламацию стихов. Не случайно древнегреческих поэтов именовали песнопевцами и изображали с лирой в руках. К названию этого инструмента, как известно, восходит литературный термин «лирика». Именно поэтому лира стала символом поэзии и музыкального искусства.



Орфей, играющий на лире. Роспись на вазе. Около 450 г. до н. э. *Государственные музеи, Берлин*

В античной трагедии у музыки была чрезвычайно важная функция — вызывать у зрителей необходимые, по мнению драматурга, чувства и мысли. Роль «идеального зрителя», способного проникновенно и мудро истолковывать смысл происходящего на сцене, выполнял хор. В комедийных же представлениях музыка имела гораздо меньшее значение.

К сожалению, восстановить истинное звучание древнегреческой музыки сегодня невозможно из-за практически полного отсутствия нотных записей.

Музыкальная культура Древнего Рима развивалась во многом под влиянием греческой, позднее сюда стала проникать музыка с Востока, особенно из Сирии и Египта. Этот сплав разностильной му-



Муза, играющая
на кифаре.

Роспись на вазе.

Около 445 г.

до н. э. Част-
ное собрание,
Лугано

зыки вполне отвечал прихотям богатых римлян, ведущих праздный образ жизни, — музыка призвана была пробуждать «изнеженные чувства», веселить, создавать праздничное настроение.

Исключительным спросом пользовались учителя музыки и танцев. Именно такую профессию поэт Марциал (ок. 40 — ок. 104 гг.) советует избрать сыну друга: лишь в этом случае ему будет обеспечена карьера. Хорошим вкусом у римских меценатов считалось содержать оркестры из рабов. Впервые была введена практика организации музыкальных концертов. Большой успех имели публичные концерты греческой классической музыки и выступления виртуозов, многие из которых были любимцами императоров. В честь некоторых музыкантов на площадях городов возводились памятники. Особой популярностью пользовались музыкальные состязания поэтов, певцов и кифаристов (исполнителей на кифаре). Победителей торжественно чествовали и увенчивали лавровыми венками.

Римская музыка была теснейшим образом связана с лирикой. Не случайно Ювенал называл истинным поэтом того, кто сочетает стихи с мелодиями. Положенные на музыку лирические произведения Овидия, Горация и Катулла демонстрировали органическое единство этих искусств. Среди музыкально-поэтических жанров Древнего Рима можно назвать песни триумфальные или победные, застольные, свадебные и поминальные.

Музыка звучала и во время народных праздников, например сбора урожая. В хвалебных гимнах люди выражали благодарность богам за собранный урожай и молили их о будущем благоденствии. Знамениты и любимы были праздники бога Вакха — вакханалии, сопровождавшиеся музыкой, пением и плясками.

Постепенно музыка становилась ремеслом, способным лишь забавлять и развлекать публику, поэтому некоторые современники той эпохи утверждали, что музыка если и возбуждает чувства, то не больше, чем поварское искусство...

■ Вопросы и задания для самоконтроля

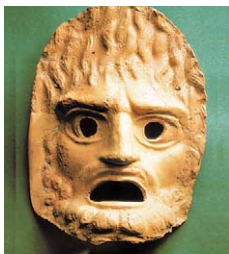
1*. Каковы истоки театрального искусства Древней Греции? Как осуществлялись первые постановки на театральной сцене?

2. Вспомните содержание греческих мифов об Орфее, флейте Пана, состязании Аполлона и Марсия. Как они дополняют наши представления о значении музыки в жизни греческого общества?

3. Что вам известно о музыкальной культуре Древней Греции? Как вы думаете, почему музыкальное искусство носило преимущественно вокальный характер?

4. Каковы особенности развития театральной и музыкальной культуры Древнего Рима?

5. Почему искусство цирка пользовалось большим успехом в Древнем Риме?



Трагическая мужская (I в.) и женская (I—II вв.) театральные маски.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

■ Творческая мастерская

1. Попробуйте разыграть на сцене один из эпизодов трагедии Эсхила «Прикованный Прометей» (или другой пьесы — по выбору). Нарисуйте эскизы костюмов, декораций, масок для различных актёрских амплуа.

2. Посмотрите одну из современных театральных постановок древнегреческих трагедий или комедий. В чём заключается причина их неослабевающей популярности? Напишите рецензию на этот спектакль, отметив режиссёрский замысел и его воплощение, игру актёров, музыку и декорации.

3. Подготовьте сообщение об одном из греческих драматургов (Эсхиле, Софокле, Еврипиде). Какие произведения этих авторов вы бы включили в антологию греческой литературы? Обоснуйте свой выбор.

4. Определите по словарю и запишите в тетрадь значение таких музыкальных понятий, как *мелодия, гармония, ритм, хор, оркестр, рапсодия, симфония*.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Причины возникновения античного театра»; «Характерные особенности греческой трагедии и комедии»; «Выдающиеся трагики и комедиографы Древней Греции»; «Человек и рок в древнегреческом театре»; «Лирическая поэзия Древней Греции»; «Музыка и танец Древней Эллады»; «Музыкальное искусство Древнего Рима»; «Театральное и цирковое искусство в Древнем Риме»; «Мотивы Античности в произведениях русского (европейского) искусства»; «Вклад Античности в общую культуру человечества»; «Почему культуру Античности называют „колыбелью“ европейской цивилизации?»

■ Книги для дополнительного чтения

Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967.

Античная комедия. Ростов н/Д, 1997.

Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1988.

Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. М., 1996.

Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.

Головня В. В. История античного театра. М., 1972.

Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М., 1987.

Греческая трагедия. Ростов н/Д, 1997.

Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

Музы и маски: Театр и музыка Античности. СПб., 2005.

Фрезер Д. Д. Золотая ветвь. М., 1986.

Ярхо В. Н. Античная драма: Технология мастерства. М., 1990.

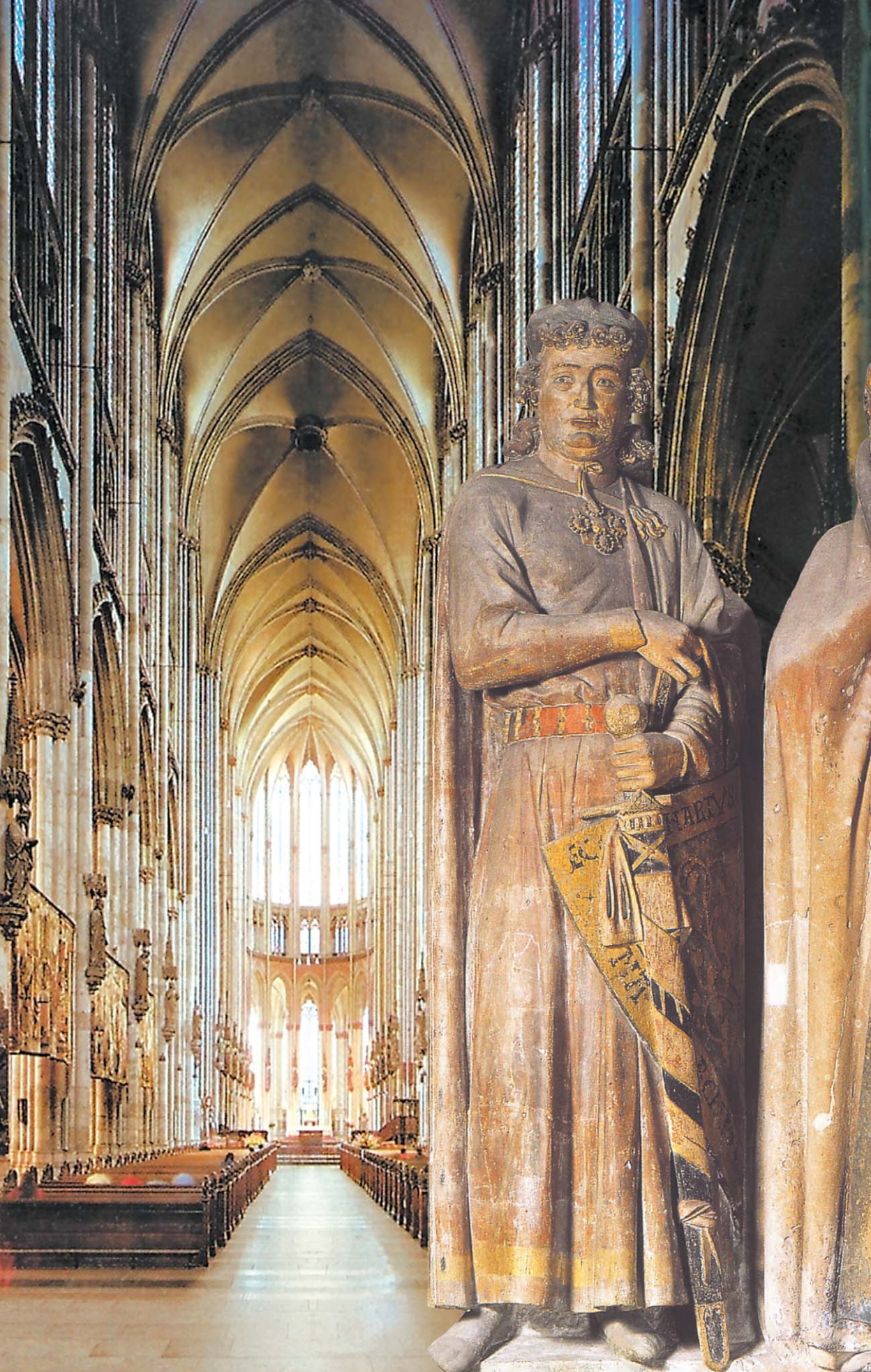
Ярхо В. Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М., 2004.

■ Интернет-ресурсы

В мире цирка и эстрады — <http://gotourl.ru/6107>

Музыкальная культура Античности — <http://gotourl.ru/6108>

Е. В. Герцман. Музыка Древней Греции и Рима — <http://gotourl.ru/6109>;
<http://gotourl.ru/6110>



Искусство Средних веков



Термин «Средние века», появившийся в эпоху Возрождения, обозначал период с момента падения Римской империи в V в. до XV столетия. Человеку эпохи Ренессанса, возрождавшему античные традиции, Средневековье представлялось мрачным, невежественным, далёким от прекрасных образцов античной культуры. Но так ли это было на самом деле?

Как и почему изменился художественный идеал Античности? Действительно, в Средние века ему будет суждено претерпеть глубокие изменения, пройти сложную эволюцию. Иными становятся культурно-исторические условия, представления о картине мира, понимание человека и определение его места во Вселенной.

Одной из причин этих перемен стало *распространение христианства*, во многом определившее общий характер и основные направления в развитии искусства. Строгое *следование христианским канонам* — главное требование, предъявляемое к художникам. Для воплощения новых идеалов искусство выбирает не скоротечные, изменчивые явления, а суть Божественной идеи, всё то, что связано с отражением не внешнего, а внутреннего мира человека. Особо подчёркиваются его духовная сущность, суровый аскетический облик. Важнейшими инструментами средневекового искусства стали *символ, аллегория, знак*. Величественные, пышно украшенные порталы готических соборов символизировали вхождение в Божественный мир.

Средневековая культура уникальна и неповторима. Сегодня она предстаёт как важнейший этап художественного развития человечества, заложивший фундамент современной цивилизации.

На берегу Босфора римским императором Константином в 324—330 гг. был возведён Константинополь — «новый Рим», столица будущего Византийского государства. Сказочно красивым представлялся город пришедшим с Запада, Востока и Севера.

Византийская империя стала могущественной державой, империей «ромеев» (наследников римлян), как называли себя её жители. С одной стороны, она считала себя наследницей богатейшей античной культуры, а с другой — явилась началом культуры средневековой. Как наследница Античности Византия испытала на себе и влияние культуры народов Востока, сумев творчески переработать их художественные традиции. От Египта она унаследовала художественные росписи тканей, резьбу по дереву и кости, от Передней Азии — тип купольной базилики, у персов переняла придворный церемониал, из Палестины привезла святые реликвии христианской веры. И всё-таки Византийской империи суждено было оставить собственный след в истории мирового искусства. Несмотря на трагические моменты своей истории, она подарила миру высокие образцы искусства, ставшие эталоном для православного мира и отличающиеся глубиной философского и религиозного смысла, утончённостью эстетического выражения.

В Византии был воплощён в жизнь идеально отвечавший требованиям христианского богослужения *тип крестово-купольного храма*, представлявший собой в плане равносторонний греческий крест с купольным перекрытием. Византийские мастера добились синтеза мозаичных и фресковых композиций в пространстве архитектурных сооружений. Живописцы Западной Европы и Древней Руси строго следовали *византийской иконографии*, в основе которой лежал канон — совокупность установленных правил в изображении библейских сцен и персонажей. Значительными были успехи в литературе, книжной миниатюре, музыке и декоративно-прикладном искусстве.

12.1. Достижения архитектуры

В византийской архитектуре органично совмещались элементы античного и восточного зодчества. Главным архитектурным сооружением был храм — заимствованная у римлян *базилика* (греч. «царский дом»). Если египетский храм предназначался для проведения жрецами торжественных церемоний и человек не имел доступа в святилище, а греческий и римский храмы считались местопребыванием божества, то византийский храм стал местом, где верующие собирались для «общения» с Богом. Впервые храмы были рассчитаны на посещение их человеком.

Базилика отличалась простотой плана и представляла собой вытянутое здание, продольно разделённое внутри рядами колонн на части, то есть *нефы* (греч. «корабль»), число которых достигало трёх или пяти. Все храмы были ориентированы на восток, откуда, по представлению христиан, придёт Мессия. На востоке к основному прямоугольному объёму обычно примыкал полукруглый выступ — *апсида* с расположенным в ней *алтарём* — священной частью храма.

Характерную черту архитектуры базилики составляли деревянные балочные перекрытия, обращённые во внутреннее пространство храма. У входа в здание на западе обычно располагался двор — *атриум*, окружённый крытой колоннадой. Особенностью оформления византийских храмов был контраст между их внешним и внутренним обликом. Внешний вид базилик подчёркнуто скуп и строг, он поражает мощью суровых гладких стен с прорезанными в них редкими и узкими окнами, скромным декором в оформлении фасадов. Зато *интерьеры* базилики украшены облицовкой из мрамора и гранита, мозаикой и фресковыми росписями, роскошными предметами церковной утвари.

С VI в., когда укрепляется Византийская империя, на смену базилике приходит новый тип храма — *крестово-купольный*, имеющий в плане форму креста с куполом в центре. Наивысшее достижение византийской архитектуры — **собор Святой Софии в Константинополе**, соединивший базилику с купольным перекрытием. Храм «премудрости Божьей» воздвигли сравнительно быстро два архитектора — Анфимий и Исидор. От них требовалось выразить «непостижимость и неизречённость» христианского восприятия Вселенной, воплотить идею могущества Византийской империи. Зодчие блестяще справились с этой задачей. В храме стали проводить императорские церемонии и торжественные богослужения. Храм, расположенный в центре города, на самом высоком холме, далеко виден со стороны пролива Босфор.



Собор
Святой Софии.
532—537 гг.
Стамбул
(Константино-
поль)

В плане храм представляет собой прямоугольник, в центре которого четыре массивные опоры обозначают огромный подкупольный квадрат. Центральный купол, составляющий в диаметре 31,5 м, — самое замечательное сооружение византийских зодчих, в котором воплощено представление о космическом подобии мира. Снизу купол кажется парящим в воздухе, так как тонкие части стены между окнами не видны. Оптический эффект породил легенду о том, что купол подвешен с неба на золотой цепи. К центральному куполу примыкают два более низких боковых купола. Снаружи храм не кажется слишком большим, его внешний вид отличается спокойствием и строгостью.



Собор
Святой Софии.
Интерьер

Иное дело его *интерьер*. Всех изумляет зелёная и розоватая мраморная облицовка стен и ослепляющая золотым фоном мозаика сводов. Кажется, что главное пространство храма не имеет границ, растворяется в световых лучах, которые проникают через 40 окон, вырезанных у основания купола. Колонны объединены волнистыми аркадами, что создаёт впечатление ритмического движения.

В середине XV в. Византия пала под натиском турок. Храм Святой Софии был превращён в мусульманскую мечеть. К нему пристроили минареты, крест на куполе заменили полумесяцем, мозаики и фрески покрыли штукатуркой, под которой они были скрыты вплоть до нашего времени. Тем не менее храм Святой Софии оказал огромное влияние на развитие мировой архитектуры и монументальной живописи.

12.2. Мерцающий свет мозаик*

В Византии были созданы выдающиеся образцы изобразительного искусства, представленного иконописью, фресковой живописью и книжной миниатюрой. Мировую славу приобрели *мозаики* Византии. Используя античную технологию, визан-

тийские мастера нашли и свои, оригинальные способы их создания. Кусочки матовой или прозрачной смальты с тончайшей золотой подкладкой, а иногда каменные кубики различной формы и величины закреплялись на связующей основе под разным наклоном. Это позволяло лучам солнца или свету зажжённой свечи вспыхивать, отражаться и искриться золотом, пурпуром и синевой. Мозаичисты Византии пользовались всем богатством красочной палитры. Им хорошо было знакомо множество различных оттенков: от бледных и нежных, приглушённых и тусклых до ярких и насыщенных.

Изображения на стенах рассказывали об основных событиях христианской истории, они переносили мысли верующих в особый мир. Многочисленные изображения Христа, пророков и ангелов, сцены из Священного Писания и прославление власти императора стали излюбленными темами и сюжетами византийских мозаик. Их золотой фон также имел особый смысл. Во-первых, он воспринимался как символ богатства и роскоши, а во-вторых, как один из самых ярких цветов он создавал вокруг изображённых фигур эффект немеркнущего священного сияния.

Если светлый фон античной мозаики позволял передавать пространство, создавал иллюзию реальности, то золотой фон византийских мозаик фантастическим образом преображал это реальное пространство. Неровные мерцающие поверхности мозаик включались в игру светотени, наполняя интерьер ещё большей таинственностью. Глубокие насыщенные цвета вызывали у зрителя ощущение свершающегося на его глазах чуда. Как цветной ковёр, мозаика покрывала стены, своды и потолки храмов. Она прекрасно соединялась с богатейшей резьбой и мраморной облицовкой стен.

Лучше всего сохранились мозаики Равенны — города на севере Италии, ставшего в VI в. одним из центров византийской культуры. Особую известность приобрели **мозаики церкви Сан-Витале**, дающие наиболее яркое представление о былом великолепии византийского искусства. Потoki света, льющиеся из купола и арочных проёмов галерей, заставляли мозаики загораться неземным блеском. На боковых стенах ал-



Церковь Сан-Витале.
526—547 гг. Равенна

таря, по обеим сторонам от окон, расположены мозаики с изображением триумфального шествия императора Юстиниана и его жены Феодоры со свитой.

На первой из них в центре изображён **император Юстиниан**, подносящий в дар церкви тяжёлую золотую чашу. Его голову венчают диадема и нимб — символ святости. На нём торжественные пурпурные одежды, украшенные золотом. Фигура императора симметрично делит

композицию на две равные части. Справа от Юстиниана — двое придворных и телохранители, фигуры которых прикрыты парадным щитом с монограммой Христа. За левым плечом императора — пожилой человек в одежде сенатора, архиепископ Максимилиан с крестом в руке и два дьякона, один из которых держит Евангелие, другой — кадило. Зеркальная симметрия правой и левой сторон композиции создаёт ощущение равновесия и покоя. Кажется, фигуры не ступают, а как бы парят над землёй.

Другая мозаика изображает входящую в храм **императрицу Феодору**. В руках она несёт *потир* с золотыми монетами. Вокруг шеи и на плечах у неё — роскошные ожерелья. На голове — корона с длинными жемчужными подвесками, вокруг головы — большой нимб. Слева от Феодоры стоят придворные дамы в туниках, украшенных драгоценными камнями. Справа — дьякон и евнух, открывающий завесу храма. Художник помещает персонажи на золотом фоне. Одухотворённая красота ликов, гармония, богатая цветовая гамма, более свободная манера в передаче эффекта движения, окружающей обстановки являются отличительными особенностями этого мозаичного шедевра.

Обе мозаичные картины, расположенные под фигурой восседающего Христа, внушают зрителю мысль о незыблемости господства византийского императора. Как не покориться этой державной власти, окружённой такой роскошью, богатством и красотой!



Император Юстиниан со свитой.

Мозаика апсиды церкви Сан-Витале. VI в. *Равенна*



Императрица Феодора со свитой.

Мозаика апсиды церкви Сан-Витале. VI в. *Равенна*

12.3. Искусство иконописи*

В христианских храмах обязательными были не только мозаичные и фресковые композиции, но и *иконы* (греч. «образ»). Первоначально иконами называли любые священные изображения, противопоставленные языческим «идолам». Они выполнялись на камне, дереве, ткани или металле. Со временем этот термин стал применяться для обозначения изображений на специальных досках. Им поклонялись во время богослужения. Как особый вид изобразительного искусства икона начала развиваться со II в., в VI в. она официально была санкционирована церковью.

Веками не затихали споры между сторонниками икон и их противниками (*иконоборцами*), требовавшими ограничений в живописных изображениях. Почитание икон, по их представлениям, являлось идолопоклонством, недопустимым в христианской церкви. Поэтому их требования сводились к созданию нейтральных изображений, отвлечённых символов, орнаментальных и декоративных мотивов, пейзажей с животными и птицами. В результате стены храмов превратились, по образному выражению одного из современников, в «огороды и птичники». В период иконоборчества (726—843) была сделана попытка официально запретить иконы. В их защиту выступил философ, поэт, автор многих богословских сочинений *Иоанн Дамаскин* (ок. 675—753).

Главная задача иконописца — помочь человеку войти в контакт с Богом, символически воспроизвести канонические сюжеты и образы. При восприятии иконы между зрителем и изображением «протягивались тысячи



Владимирская Богоматерь.

Икона. Начало XII в.

Государственная

Третьяковская галерея, Москва

невидимых нитей, как бы скрывавшие волю человека и увлекавшие его в иной, сверхчувственный мир» (В. Н. Лазарев). Характерными особенностями икон становятся: фронтальность главных изображений (обращённость их к зрителю); строгая симметрия по отношению к центральным фигурам Христа или Богородицы; подчеркнуто высокий лоб — средоточие духовного начала; сияющий нимб вокруг головы; пристальный, суровый взгляд увеличенных глаз; статичность, состояние аскетического бесстрастного покоя; декоративность и условность одежды, подчеркивающей бесплотность, бестелесность фигур. Цвет на иконах символичен. Золото и пурпур выражают идею царственности, синий цвет — божественность, белый — нравственную чистоту и невинность, зелёный — юность и бодрость.

К сожалению, большинство ранних икон погибло, но и то, что сохранилось, являет собой примеры высокого мастерства. Шедевром византийской иконописи по праву считается икона «Владимирской Богоматери», попавшая на Русь, вероятно, в первой половине XII в., в 1155 г. она оказалась во Владимире. Мир переживаний Богородицы глубоко человечен. В её образе выражено то, что близко и понятно всем людям, — идея жертвенности материнской любви. В глазах Богородицы, предвидящей трагическую участь сына, — светлая печаль. Её тонкие уста плотно сомкнуты, в уголках рта затаились тревога и горечь. Младенец нежно прижался личиком к матери и обвил её шею рукой. Мария левой рукой придерживает ребёнка, как бы пытаясь защитить его от уготованной ему судьбы. Совершенно композиционное решение иконы, мастерски переданы плавная гибкость силуэтов, едва заметный, «скользящий» ритм движения, лёгкость и ясность соотношения двух фигур.

После распада империи в 1453 г. византийское изобразительное искусство продолжало оказывать мощное воздействие на культуру других стран и народов, в том числе и России, восхищая совершенством созданных образов.



Иоанн Златоуст.
Фреска апсиды церкви
Св. Пантелеймона. 1164 г.
Нерези

12.4. Музыкальное искусство*

Выразительна и самобытна византийская музыкальная культура, о высоком назначении которой говорил один из самых значительных Отцов Церкви, епископ Константинополя Иоанн Златоуст (между 344 и 354—407 гг.):

«Ничто так не возвышает душу, ничто так её не окрыляет, не удаляет от земли, не освобождает от телесных уз, не наставляет в философии и не помогает достигнуть полного презрения к житейским предметам, как согласованная мелодия и управляемое ритмом божественное пение».

Основным видом церковного песнопения был *тропарь* (греч. «тропос» — стиль, характер, лад, тональность), возникший, видимо, во II в. в греческом песенном искусстве. С X в. тропари стали называть *стихирами*. Это были музыкально-поэтические импровизации на библейские сюжеты или тексты. Тропари сочинялись ко всем праздникам, торжественным событиям, ко дням поминовения святых. Близкие к светской народной музыке, они стали важной частью богослужения. Широкое распространение получили и *гимны* — песнопения о христианских мучениках, возникшие поначалу вне церковной музыки. Благодаря своим художественным достоинствам и всеобщему признанию гимны стали использоваться в христианских ритуалах. Начиная с VII в. самым популярным жанром становится *канон* — сложная музыкально-поэтическая композиция, исполнявшаяся во время утренней службы.

История византийской музыки ознаменована также введением *нотного письма*, позволившего с точностью записывать и воспроизводить мелодию. С помощью особых знаков указывали, в какой тональности следует исполнять музыкальное произведение, где повышать или понижать звук, где ускорять или замедлять темп музыки.

В Византии существовала и светская музыка, которую можно было услышать во время торжественных приёмов во дворцах императоров, массовых зрелищ на ипподроме, во время народных праздников, шумных процессий и пиршеств. Императорские процессии часто сопровождалась целыми оркестрами, в которые входили трубачи, горнисты, цимбалисты, флейтисты.

В целом для музыкальной культуры Византии были присущи эмоциональность и торжественность, гармонизовавшие с праздничностью и роскошью богослужения.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы важнейшие достижения художественной культуры Византии? В чём и как проявилась её связь с античным искусством?

2. Определите характерные особенности византийской архитектуры. Сравните конструкции базилик и крестово-купольных сооружений.

3. Опишите храм Святой Софии в Константинополе. Какие идеи стремились воплотить его создатели?

4*. В VI в. римский писатель Венанций Фортунат восторженно отзывался о фигурах на одной из византийских мозаик: «Они движутся, идут и возвращаются по прихоти блуждающих солнечных лучей, и вся поверхность пребывает в волнении, подобно водам морским». Чем прославились византийские мозаичисты? Сравните художественную манеру их исполнения с мозаиками Древнего Рима.



Мозаики
монастыря
Дафни близ
Афин. XI в.

5*. Используя дополнительные материалы, расскажите о происхождении и развитии искусства иконописи. Чем были вызваны споры между сторонниками и противниками икон? Как вы думаете, почему для византийского изобразительного искусства была свойственна анонимность? Опишите одну из византийских икон.

6*. Какую роль в жизни византийского общества играла церковная музыка? Назовите её основные жанры. Послушайте одно из церковных песнопений. Какие чувства и мысли пробуждает у вас эта музыка?

■ Творческая мастерская

1. Византийский иконографический канон строго регламентировал использование композиций и сюжетов Священного Писания. Попробуйте на известных вам примерах показать зависимость иконных изображений от иконографических образцов.

2. Известный художник и искусствовед И. Э. Грабарь так выразил своё отношение к замечательной византийской иконе «Владимирской Богоматери»: «Несравненная, чудесная, извечная песнь материнства — нежной, беззаветной, трогательной любви матери к ребёнку!» А каковы ваши впечатления от этого произведения? Познакомьтесь с дальнейшей судьбой иконы. Как она попала на Русь и почему до сих пор является одной из наиболее почитаемых народных святынь?



Гостеприимство Авраама.
Мозаика церкви
Сан-Витале. VI в. Равенна



Феофан Грек. Троица. Фреска. 1378 г.
*Церковь Спаса Преображения
на Ильине улице, Великий Новгород*

3. Сравните византийскую мозаику «Гостеприимство Авраама» с известной вам фреской Феофана Грека «Троица» из церкви Спаса Преображения в Великом Новгороде. Каковы характерные особенности толкования библейского сюжета и изображения его главных героев?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Роль христианства в становлении и развитии художественного языка, основных видов и форм византийского искусства»; «Архитектурные достижения Византии»; «Храм Святой Софии в Константинополе — шедевр средневекового зодчества»; «Архитектура купольной базилики и крестово-купольного храма»; «Мерцающий свет византийских мозаик»; «Символика и образы византийской иконы»; «Храмы и мозаики Равенны»; «Своеобразие музыкальной культуры Византии».

■ Книги для дополнительного чтения

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.
Колпакова Г. С. Искусство Византии. Ранний и средний периоды. СПб., 2004.
Колпакова Г. С. Искусство Византии. Поздний период. СПб., 2004.
Лазарев В. Н. История византийской живописи: В 2 т. М., 1986.
Лихачёва В. Д. Искусство Византии IV—XV веков. Л., 1981.
Тяжелов В. Н., Сопочинский О. И. Искусство Средних веков: Малая история искусств. М., 1975.
Удальцова З. В. Византийская культура. М., 1988.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6266>
Архитектура Византии — <http://gotourl.ru/6111>
Изобразительное искусство Византии — <http://gotourl.ru/6112>
Музыкальная культура — <http://gotourl.ru/6113>

О времени западноевропейского Средневековья красноречивее и нагляднее всего говорят произведения архитектуры. Когда в огне бесчисленных войн и пожаров погибали деревянные постройки, целыми и невредимыми оставались хорошо укреплённые замки феодалов и величественные храмы. Каменный храм в средневековом городе имел особый статус. Чаще всего он был единственным общественным зданием, куда приходили не только для молитвы, но и чтобы узнать последние новости. Со ступеней храмов провозглашались важнейшие городские и королевские указы. Их колокольни служили надёжным ориентиром всем идущим издалека путникам. Строительство храмов на городских площадях, добыча и транспортировка камня, возведение строительных лесов становились важным делом в жизни средневекового города.

Обращение к античным архитектурным традициям и появление новых стилей зодчества характерны для архитектурного облика западноевропейского Средневековья. В этот период архитектура занимает исключительное положение и становится главным видом искусства. В ней традиционно выделяют два основных стиля: *романский* (X—XII вв.) и *готический* (XIII—XV вв.).

13.1. Романский стиль архитектуры

В Средние века одним из самых распространённых общественных сооружений X—XII вв. становится античная римская базилика, положившая начало так называемому романскому стилю архитектуры. Термин *романский стиль* (лат. *romanus*) возник гораздо позже, в начале XIX в., когда исследователи указали на теснейшую связь западноевропейского зодчества с некоторыми конструкциями и формами римской архитектуры. Действительно, в XI—XII вв. европейские мастера начали возрождать цилиндрические и крестовые своды, полуциркулярные арки, облицовку стен тёсаным камнем. Кроме того, романская архитектура возникла на территории бывшей Римской империи, населённой народами, говорящими на языках романской группы. Значительным было и влияние византийского зодчества. Однако романская архитектура имела и свои собственные завоевания.

Романской архитектуре доступен широкий диапазон чувств. Она могла быть суровой и грозной, давящей на человека своей каменной тяжестью. И в то же время — стройной, полной воздуха и света, нежной и холодной. Ей присуще стремление к завершённой целостности, строгости и простоте. Спокойно и уверенно поднимались толстые, крепкие стены прочно стоящих на земле храмов, созданных простыми объёмами и формами.

Сложная планировка зданий внешне выглядела чёткой и ясной. Мощные стены из тёсаных камней прорезаны узкими оконными и дверными проёмами.

Начало романской эпохи было ознаменовано бурным развитием церковной архитектуры, которая играла в обществе доминирующую роль.

Господствующий тип храма — вытянутая в плане *базилика*, символизирующая главную идею католической церкви — идею крестного пути, пути страданий и искупления грехов. Здание церкви мыслилось как центр Вселенной, земное воплощение божественной модели мира. Всё, что верующий человек оставлял за стенами храма, воспринималось им как мир суетный и грешный, лишённый порядка и целесообразности. Дом Бога был призван изолировать его от волнений и страстей мира житейского. Ничто не должно было отвлекать от внутреннего самосовершенствования, сокровенного общения с Богом.

Храм подобного типа должен был вмещать большое количество людей, поэтому перед архитекторами встала задача расширения внутреннего пространства, его соотношения с объёмами здания. Решение этой задачи было в первую очередь связано с использованием каменных перекрытий. От деревянных конструкций, приводивших к частым пожарам, пришлось отказаться. Купола мало соответствовали продольному плану подобных построек, поэтому в романских храмах стали использовать цилиндрические (над центральным залом) и более сложные крестовые (над боковыми нефами) своды перекрытий. К числу новшеств следует также отнести поперечный неф перед алтарём (*трансепт*) и увеличение восточной части храма (*хора*), предназначенной для духовенства. Особенностью романских храмов также являются расположенные под хором небольшие под-



Мариенкирхе
Лаахе.
Середина XII в.
Трир

земные помещения, служившие местом хранения церковных реликвий, а также использовавшиеся для погребений. Для освещения центрального нефа стали строить высокие своды с многочисленными окнами. Внешний облик романских храмов дополняли башни: центральная крупная на средокрестье и боковые — квадратные и восьмигранные.

Характерный элемент романской архитектуры — арочная форма дверных и оконных проёмов. В период её расцвета, в XII в., входы соборов стали оформляться в виде расположенных одна за другой, уменьшающихся полукруглых арок, опирающихся на пристенные колонны, так называемый *перспективный портал*.

В создании и украшении романских храмов участвовали не только зодчие, но и живописцы, скульпторы, мастера декоративно-прикладного искусства. Так, порталы романских церквей имели скульптурное убранство, которое выполняло очень важную просветительскую функцию. Прежде всего оно говорило о суровом и неотвратимом наказании человека за греховную земную жизнь. Действительно, трудно найти более удобное место для назидания верующим... В центре композиции обычно

Тип романской базилики.
Реконструкция:
1 — апсиды (алтарные выступы);
2 — фронтоны (завершение фасада);
3 — восточные башни;
4 — западная башня;
5 — аркада;
6 — галерея.





Кафедральный собор и «падающая» башня на Площади Чудес. XI—XII вв. Пиза

изображали восседающего на троне Христа, а остальное пространство полукруглой части над дверным проёмом, ограниченное аркой и украшенное рельефом или мозаикой (*тимпана*), делилось на регистры. В верхнем изображались Дева Мария и некоторые апостолы, в нижних, по правую руку от Христа, располагался рай, слева — ужасающие подробности ада с традиционным сюжетом «Взвешивания души». Стоя перед таким порталом, верующий человек всерьёз боялся конца света и больше думал о спасении собственной души. Безобразные и наводящие страх демоны, мучающиеся в аду грешники оказывали огромное психологическое воздействие на зрителей, наглядно демонстрируя неотвратимую расплату за несправедный образ жизни.

Фресковые росписи храмов сохранялись лишь в редких случаях, так как мастера применяли клеевые краски по мокрой и сухой штукатурке. Со временем краски осыпались вместе со слоями штукатурки.

Крупнейшими центрами романской архитектуры стали Франция, Германия и Италия. Знаменитую «падающую башню» в итальянском городе Пизе сегодня знает каждый. **Пизанский собор** (XI—XII вв.) представляет собой грандиозную и в то же время простую в плане пятинефную базилику. В средней части трансепта возвышается эллиптический купол. Поверхность стен облицована белым и чёрным мрамором, фасад здания украшен четырьмя ярусами декоративных аркад на небольших колоннах. Шесть ярусов таких же аркад покрывают стоящую рядом беломраморную «падающую башню», получившую такое название из-за сильного наклона (отклонение от вертикальной линии на 4,5 м).

Архитектурный облик Средневековья трудно представить без *феодалного замка*, являвшегося неотъемлемой частью средневекового образа жизни. Здесь шла жизнь, отвечавшая вкусам и потребностям эпохи. Средневековый замок — это не

только жилище феодала, оборонительное сооружение, но и важнейший духовный и культурный центр. В замке проходили рыцарские турниры, устраивались состязания певцов и музыкантов, выступали бродячие актёры. Из многочисленных замков Западной Европы до нашего времени сохранились лишь единицы. Большинство время превратило в руины, но и в них легко можно угадать черты суровых и надёжных крепостей Средневековья.

Простейший замок состоял из массивной башни с узкими окнами — *донжона*. В верхних этажах жил феодал, в нижних — размещались склады провианта, запасы воды, конюшни, содержался скот. Если враги проникали через окружающие замок ров, наполненный водой, каменные валы и укреплённые ворота, то жители запирались в донжоне, из которого за пределы замка вели подземные ходы. Для строительства подобных цитаделей выбирались труднодоступные места: скалистые, обрывистые кручи, излучины рек, небольшие островки. Архитектура замков XII—XIII вв. была простой и незатейливой: в те времена больше заботились о надёжности и безопасности, чем о роскошном оформлении. Из-за толщины стен окна больше походили на амбразуры, используемые в военных целях. Да и сам хозяин замка стремился придать его внешнему облику устрашающий характер. Вот почему при строительстве часто использовался нетёсанный грубый камень, изредка украшенный простой резьбой.



*Братья
Лимбург.
Миниатюра
из «Роскошного
часослова
герцога
Беррийского».
Около 1413—
1416 гг.
Музей Конде,
Шантийи*

13.2. Архитектура готики

Готический стиль архитектуры возник во Франции, откуда распространился в Западную, Центральную и частично Восточную Европу. Утвердившийся в эпоху Возрождения термин «готика» был связан с названием германского племени готов, варварски разграбившего Рим в 410 г., а потому использовался для уничижительного обозначения «варварского» искусства.

Главными архитектурными сооружениями и украшениями городов позднего Средневековья становятся величественные готические соборы. Именно они являлись центром общественной и духовной жизни средневекового города. Их стены были свидетелями пышных праздничных литургий и будничных богослужений. Здесь проводились торжественные церемонии и проходили процессии, отмечались всенародные празднества, устраивались религиозные театрализованные представления.

Внешний вид готического собора с его острыми шпилями, богато украшенными порталами рождал в душе человека восторг и удивление перед подобным творением рук человеческих. Как величественный корабль на волнах житейского моря, он горделиво возвышался над городом. При взгляде на готический собор создавалось впечатление, что вся его каменная громада легко поднимается вверх наперекор законам физики, наглядно воплощая идею торжества человеческого духа.

В основе готического собора — несколько упрощённая в плане романская базилика, преобразованная в новые архитектурные формы и очертания. Для большей вместимости помещения и создания ощущения простора требовалось расширить внутреннее пространство храма. Зодчие сумели сделать перекрытие зала более лёгким, благодаря чему можно было уменьшить толщину несущих колонн и объединить пространство трёх нефов собора.

Сущность готической конструкции состояла в *каркасном перекрытии* здания, составлявшем как бы его скелет. Невидимая изнутри, эта конструкция снимала гигантскую нагрузку со стен, предоставляя возможность покрывать почти всю их плоскость оконными проёмами, застеклёнными цветными витражами. В результате пространство готического собора, в отличие от мрачного интерьера романских церквей, стало более светлым.

Единственной массивной частью храмового готического здания являлся главный



Собор Нотр-Дам.

XIII—XVI вв.

Реймс



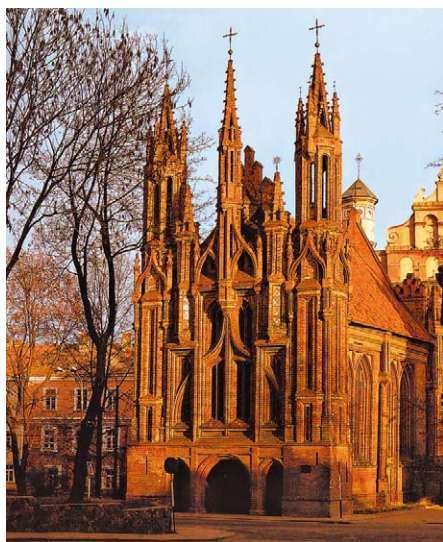
Собор Нотр-Дам.

XIII—XV вв.

Амьен

фасад, на котором располагались две огромные башни, переходящие в тонкие шпили. Готические соборы очень нарядны и богато декорированы: контрфорсы украшены остроконечными башенками, окна и перспективные порталы венчают остроугольные резные или ажурные фронтоны. Впечатление лёгкости, невесомости, ажурности обусловлено и своеобразной пластикой архитектурных форм: подчеркнутыми вертикалями опор, имеющих вид не столбов, а пучков тонких колонн, стрельчатыми арками, остроконечными шатрами и фронтонами.

Таким образом, формы готического здания приобрели характерную вертикальность, расчленённость, остроконечность, насыщенность пластикой, лёгкость и динамичность. По сравнению с романскими храмами высота готических соборов значительно больше. Подчёркнутая вертикальность всех членений придаёт зданию устремлённость вверх, к небу.



Собор Святой Анны.
XV в. Вильнюс

Архитектура позднего Средневековья Западной и Центральной Европы очень разнообразна. Каждая страна создала свой неповторимый облик готического собора. И всё же родиной готики по праву считают провинцию Иль-де-Франс на северо-востоке Франции. Здесь впервые применили новую архитектурную конструкцию с использованием каркасной системы и стрельчатого свода.

К шедеврам ранней французской готики принадлежит **собор Нотр-Дам в Париже (собор Парижской Богоматери)** — наглядный пример сочетания принципов романского и готического стилей. Крестообразная в плане базилика делится внутри на пять продольных нефов, а на фасаде собора имеются соответственно пять порталов. Вот как описывал его В. Гюго в своём романе:

«Вряд ли в истории архитектуры найдётся страница прекраснее той, какою является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала, за ними — зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно-розетка с двумя другими окнами, расположенными по бокам... Высокая изящная аркада галереи с лепными украшениями в форме трилистника, несущая на своих тонких колоннах тяжёлую площадку, и, наконец, две мрачные массивные башни с шиферными навесами. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые один над другим в пять гигантских ярусов, безмятежно,

«Вряд ли в истории архитектуры найдётся страница прекраснее той, какою является фасад этого собора, где последовательно и в совокупности предстают перед нами три стрельчатых портала, за ними — зубчатый карниз, словно расшитый двадцатью восемью королевскими нишами, громадное центральное окно-розетка с двумя другими окнами, расположенными по бокам... Высокая изящная аркада галереи с лепными украшениями в форме трилистника, несущая на своих тонких колоннах тяжёлую площадку, и, наконец, две мрачные массивные башни с шиферными навесами. Все эти гармонические части великолепного целого, воздвигнутые один над другим в пять гигантских ярусов, безмятежно,



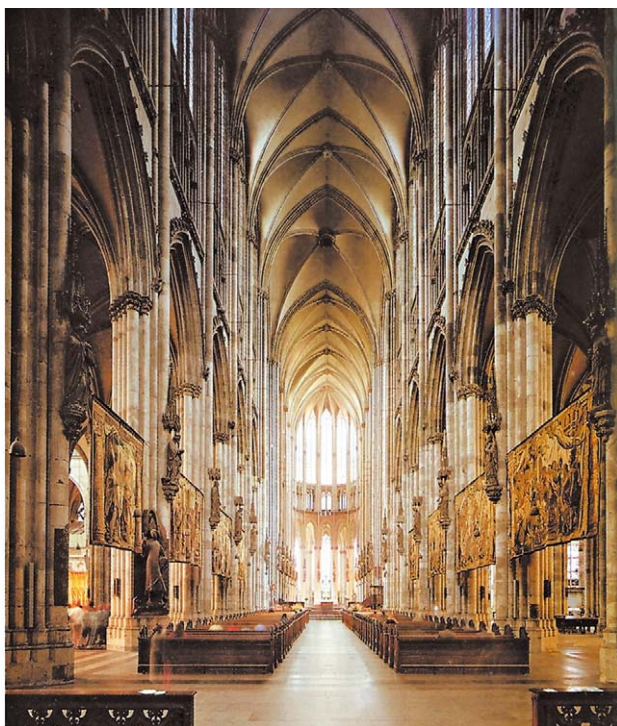
Собор Нотр-Дам. XII—XIV вв. *Париж*

в бесконечном разнообразии разворачивают перед глазами свои бесчисленные скульптурные резные и чеканные детали, могучие и неотрывно сливающиеся со спокойным величием целого. Это как бы огромная каменная симфония, колоссальное творение и человека, и народа» (*«Собор Парижской Богоматери»*).

Новый архитектурный стиль быстро распространился и по землям Германии, но здесь он приобрёл несколько иной вид («особая» готика, или «зондерготик»). Немецкие мастера сумели передать в своих произведениях беспокойный, мятущийся дух готики, усилили экспрессию и драматическую одухотворённость внешнего и внутреннего облика. Характерной особенностью немецкой готики является использование элементов романской архитектуры: простой план, небольшое количество украшений на внешних стенах, облицованных глазурованной плиткой, гладкие двускатные крыши. У входа в храм располагалась одна (реже две) высокая башня, увенчанная шатром и остроконечным шпилем. Вместо розы в центре фасада — большое стрельчатое окно.

Собор в Кёльне — характерное для немецкого зодчества произведение готики. Это огромное здание с пятью нефами, трансептом и двумя колоссальными башнями на западном фасаде, увенчанными остроконечными, ажурно проработанными шпилями. В нём особо ощутимы контрасты, достигаемые благодаря нарочитому перепаду высот: средний неф в два с половиной раза

выше боковых, на разных уровнях расположены неф и хор. Вертикальный ритм усиливается благодаря повторяющимся от яруса к ярусу стрельчатым аркам.



Кафедральный собор. Внешний вид и интерьер. XIII—XIV вв. Кёльн

Значительный вклад в развитие готической архитектуры внесли Италия, Англия, Чехия и Австрия. Это в основном происходило в период господства так называемой «пламенеющей готики», которая тяготела к более изысканным и вычурным формам. Термин «пламенеющая готика» появился из-за подобия башен готических соборов извивающимся языкам пламени.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Назовите характерные черты романского стиля архитектуры. Как вы думаете, что было заимствовано из римского и византийского зодчества? Что представлял собой архитектурный облик романских храмов? Какие мировоззренческие идеи верующего человека призвана была отражать его архитектура?
2. Охарактеризуйте образ и устройство готического собора, сравнив его с конструкцией романской храмовой архитектуры. Как сложная каркасная конструкция готического храма позволила преодолеть массивность и тяжеловесность романских построек? Благодаря каким конструктивным решениям было увеличено внутреннее пространство готического собора?
3. Французские соборы в Реймсе и Амьене по праву считаются шедеврами готического искусства. Отметьте характерные черты готики. Какая связь существует между архитектурой Кёльского собора в Германии и французского собора в Амьене? Имеются ли различия между ними?
4. Каковы устройство и назначение средневековых замков? Какие картины жизни, происходившие в них, вы могли бы представить?

■ Творческая мастерская

1. Прочитайте стихотворение О. Э. Мандельштама «Notre Dame» (1912) и проанализируйте его. Как в нём выражены личные впечатления поэта о крупнейшем памятнике Средневековья? Насколько точны, на ваш взгляд, образные поэтические метафоры, передающие «души готической рассудочную пропасть»?

Где римский судия судил чужой народ,
Стоит базилика, и — радостный и первый —
Как некогда Адам, распластывая нервы,
Играет мышцами крестовый лёгкий свод.

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

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

Но чем внимательней, твердыня Notre Dame,
Я изучал твои чудовищные рёбра, —
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам...

2. Попробуйте нарисовать портал средневекового собора в стиле романской или готической архитектуры. Воссоздайте силуэт романского или готического храма средствами компьютерной графики. Сделайте проект архитектурного сооружения в художественных традициях готики (романики).

3. Составьте словарь терминов романской и готической архитектуры.

4. Рассмотрите оформление Дворца дождей в Венеции (XIV в.), Вестминстерского дворца в Лондоне (XIII—XVI вв.), соборов Святого Вита в Праге (XIV в.), Святой Анны в Вильнюсе (XV в.) или Святого Стефана в Вене (XIII—XV вв.) (по выбору). Какие элементы готики использованы в оформлении архитектурного облика этих сооружений? Можно ли согласиться с утверждением, что некоторым башням Московского Кремля (Боровицкой, Никольской, Водовзводной и Спасской) приданы черты готики? Аргументируйте свой ответ.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Архитектурный облик западноевропейского Средневековья»; «Романский стиль архитектуры и художественные традиции Античности»; «Монастырская базилика как центр культурной и духовной жизни романской эпохи»; «Общность и национальная самобытность романского стиля в различных регионах средневековой Европы»; «Средневековые замки в произведениях зарубежной литературы»; «Замки Луары», «Готический собор — образ мира»; «Шедевры французской готики»; «В лучах „пламенеющей готики“»; «Устройство и символика романских и готических храмов»; «Региональные варианты готического стиля в архитектуре Франции (Германии, Италии, Англии, Испании, Чехии, Литвы — по выбору)»; «Черты готики в русской архитектуре».

■ Книги для дополнительного чтения

Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. М., 2000.

Гуревич А. Я. Средневековый мир: Культура безмолвствующего большинства. М., 1990.



Дворец дожей. XIV в. Венеция



Собор Святого Вита.
XIV в. Прага

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.

Мартиндейл Э. Готика. М., 2001

Муратова К. М. Мастера французской готики. М., 1988.

Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего Средневековья. СПб., 2000.

Панорама Средневековья / под ред. Р. Барлета. М., 2002.

Поццол М. Э. Замки Луары: История и достопримечательности. М., 2003.

Ротенберг Е. И. Искусство готической эпохи. М., 2001.

Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе: Малая история искусств. М., 1981.

Хейзинга И. Осень Средневековья. М., 1986.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>

Романский стиль и готика — <http://gotourl.ru/6114>

Романская архитектура — <http://gotourl.ru/6115>

Готика. Готическая архитектура во Франции — <http://gotourl.ru/6116>;
<http://gotourl.ru/6117>

Глава 14 Изобразительное искусство Средних веков*

Изобразительное искусство Средневековья, подчинённое влиянию церкви, последовательно рассказывало верующим историю мира от его Сотворения до Страшного суда. Большое внимание живописцы уделяли росписям интерьеров, которые отражали божественные образы и наставляли верующих на путь истинный. Библейские сюжеты, сплошь покрывавшие стены, опоры, арки и своды, легко «читались» прихожанами. Фигуры, расположенные в узком пространстве, не передавали ощущения глубины. Плоские, почти бестелесные на белом или цветном фо-

не, они как будто парили в пространстве храма, создавая торжественную и красочную атмосферу. Обращали на себя внимание и разные масштабы фигур, размеры которых зависели от их иерархической значимости. Фигура Христа обычно возвышалась над ангелами и апостолами, которые, в свою очередь, выглядели намного крупнее изображений простых смертных. По сравнению с Византией, где основной акцент ставился на идее духовного совершенства божественного мира, в искусстве Западной Европы больше внимания уделялось мучительному поиску путей спасения души и обретения божественной милости.

Фресковые росписи романского периода почти не сохранились. Причиной тому была используемая живописная техника. Водяные краски тонким слоем наносились на мокрую или сухую штукатурку. Хрупкие слои водяных красок легко подвергались разрушению, особенно с наружной стороны стен. Главные росписи были сосредоточены в алтарной части. В центральной апсиде помещали Христа во славе, рядом с ним — символические изображения четырёх евангелистов с их символами: Матфей — ангел, Марк — лев, Лука — телец, Иоанн — орёл. Образ Христа величав и суров, он и властелин, и судья, и защитник, и Вседержитель, внушающий страх грешникам. На западной стене храма располагали картины Страшного суда с его идеей возмездия и справедливой кары. Нередко в апсиде помещали и фигуру Богородицы, культ которой особенно широко распространился в Европе начиная с XII в. Ниже располагались апостолы, ангелы и святые. Вглядываясь в разномасштабные изображения фигур, нельзя не отметить их теснейшую связь с традициями народного творчества. Как они не похожи на высокие и утончённые образы искусства Византии!

14.1. Скульптура романского стиля

Романское изобразительное искусство, расцвет которого относится к XII в., являет образцы благородства и тонкого художественного вкуса. Прежде всего это произведения *скульптурной декоративной пластики*. После долгого перерыва начинает возрождаться круглая скульптура, отвергнутая ранней христианской церковью из-за чисто внешнего сходства с языческими идолами.

В рельефах романских церквей запечатлены человеческие фигуры, как будто лишённые материальности, пропорции фигур нередко нарушены. Лица персонажей предельно обобщены, в них отсутствуют портретные характеристики, на первый план выдвинуты напряжённая духовная жизнь, строгость, а иногда и наивность. Тщательно проработанные складки одежд больше напоминают орнамент и придают одеянию декоративную выразительность. Материя то прилипает к телу, то развеивается, как бы подхваченная порывом ветра.

Особенностью романского изобразительного искусства стали орнаментальные изображения диковинных, полуфантастиче-

ских существ. На капителях и у подножий колонн, на окнах, в рельефах дверей и стен запечатлены *химеры* (чудовища), кентавры, ящеры и полуптицы. Дьявольские силы языческого происхождения с множеством голов, с рогами, копытами и хвостами, огромные львы, терзающие беспомощных ягнят, встречают прихожан уже у входа в храм. Бронзовые чудища цепко держат в пасти ручки массивных дверей. Для чего они здесь? Ясно одно: эти чудовища давали богатую пищу воображению средневекового человека, напоминая о грядущем возмездии за совершенные грехи. Встречаются среди них и забавные изображения с насмешливыми гримасами, отнюдь не устрашающими, а скорее потешными. Как видим, церковь заботилась не только о том, чтобы скульптура, как и живопись, была Библией для неграмотных, но и внушала верующим страх перед загробной жизнью. Борьба за подверженную страстям человеческую душу между ангелами и Сатаной стала излюбленным мотивом романской скульптуры.

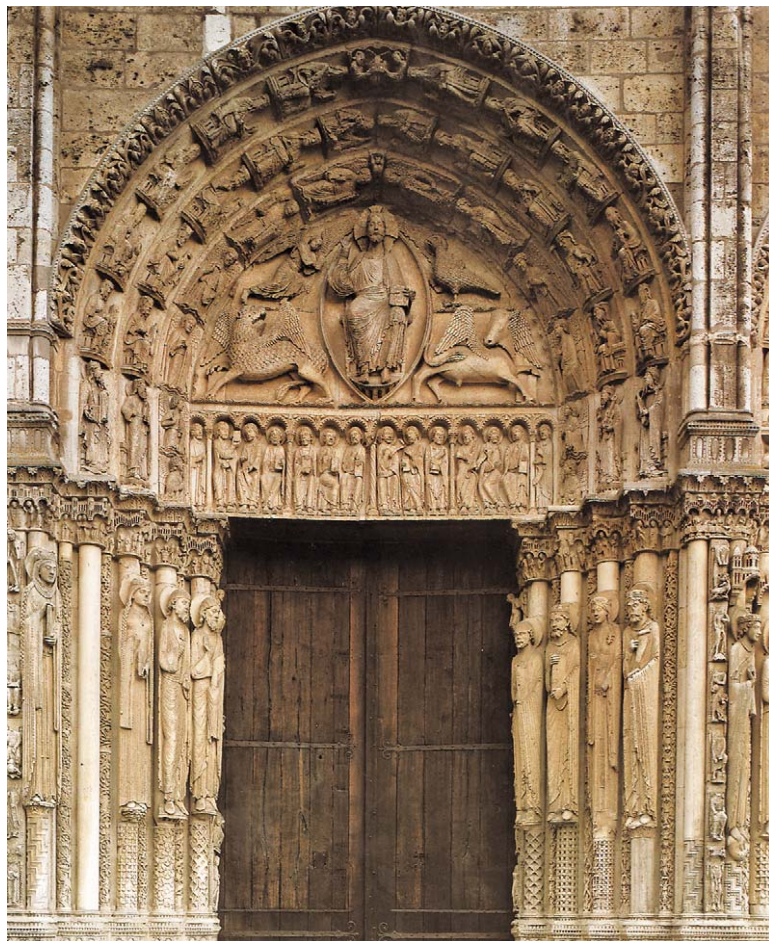


Химеры. Скульптура собора Нотр-Дам. Середина XII в. *Шартр*

Крупнейшим памятником романского искусства является скульптура Королевского портала **собора Нотр-Дам в Шартре**. В произведениях шартрских мастеров синтезировано всё лучшее, что было достигнуто разными скульптурными школами. Особенно выразительна композиция «Христос во славе» на вратах Королевского портала собора. Образ Христа, спокойно восседающего на троне, исполнен торжественности и в то же время милосердия. Перед нами не грозный судия, жестокий властитель жизни и смерти, решающий судьбы человечества, а добрый пастырь, благословляющий своих детей. Прекрасно одухотворённое и сосредоточенное лицо Спасителя. Расположенные вокруг Христа символы евангелистов — ангел, орёл, лев и бык — не внушают страха, напротив, это верные ученики и помощники Бога.

Рельефы портала полны динамики и экспрессии. Поражает стремление мастеров подчинить человеческие фигуры архитектурным формам собора. В условных и удлинённых статуях с подчёркнуто вертикальными линиями драпировок одежд повторяется ритм столбов и колонн храма. Во всём — необходимый такт и чувство меры. Они выглядят естественно, просто и реалистично. Наивные в своей первозданной красоте, они в то же время таят в себе нечто очень важное и невысказанное. Скупые жесты (руки по правилам нельзя было отрывать от туловища) удивительно разнообразны, лица оживлены индивидуальными чертами, в них передан мир глубоких душевных переживаний.

Христос во славе.
Скульптура
Королевского
портала собора
Нотр-Дам.
1145—1150 гг.
Шартр



14.2. Скульптура готики

Грандиозные готические соборы демонстрируют великолепный синтез искусств. Скульптурный декор в виде орнаментики, круглых статуй, рельефов, яркие сияющие витражи... Из всех видов изобразительного искусства готики *скульптура*, пожалуй, наиболее тесным образом связана с архитектурой. Нередко она служит опорой различным элементам здания, подчёркивает его вертикальный ритм. По сравнению с пластикой романского стиля допускаются некоторые отклонения от строгой фронтальности, центр тяжести тела перемещается на одну ногу, придавая фигурам естественность и непринуждённость, сами формы обретают вытянутые пропорции, сквозь складки одежд угадываются очертания тела с присущим ему едва уловимым, скользящим движением. В стройной готической скульптуре, в сдержанности её позы переданы достоинство человека, тонкость его чувств и личных переживаний. Погружённые в задумчивость, торжественно-величавые, герои готической скульптуры во многом напоминают благородных средневековых рыцарей.

Религиозная тематика по-прежнему доминирует, но теперь она обращена к чувствам человека. Вот почему наряду с сюжетами Священного Писания можно встретить изображения на-

родных преданий и поверий, светские сцены, носящие порой развлекательный характер. Скульптура обычно размещалась в строго продуманном порядке, основной идеей которого было наставление верующего на путь истинный. Появление мирских лиц, местных святых, государей рядом с библейскими образами призвано было подчеркнуть их особую близость и связь с миром божественным. Из предмета религиозного культа в романских соборах готические скульптуры превращаются в возвышенные и одухотворённые образы. Кажется, что они мирно и спокойно беседуют между собой, не покидая фасадов собора.

Впервые на лицах готических скульптур появляется целая гамма чувств. Отныне не только жест, но и взгляд начинает играть важную роль. Плачут, негодуют, смеются девы «разумные» и «неразумные» на северном портале собора в Магдебурге. Смиренно застыли в молитвенных позах перед фигурами Христа и Богоматери, чему-то загадочно улыбаясь, ангелы на западном фасаде собора в Реймсе. Отважен и благороден «Всадник» собора в Марбурге, готовый к участию в рыцарском турнире в честь Прекрасной Дамы.



Всадник.
Около 1245—1250 гг.
Национальный музей
истории культуры,
Марбург

Так высятся они немой загадкой
(самим себе и вечности сродни);
и лишь случайно под отвесной складкой
проглянет жест, прямой, как и они,

и сразу замирает, недвижим,
обогнанный столетиями на воле.
Их держат в равновесии консоли,
где целый мир, но он неведом им, —

мир спутанный, без собственной опоры,
где и атлет и зверь трясутся оба
и, корчась, никогда не сходят с мест,
поскольку все фигуры как жонглёры,
что боязливо вздрагивают, чтобы
нечаянно со лба не рухнул шест.

Р. М. Рильке. «Портал»
(Перевод В. Летушего)

В скульптуре собора в Реймсе особенно ощутимо влияние античной пластики. Количество скульптур огромно: это десятки тысяч рельефов и свободно стоящих фигур внутри и снаружи храма. Рельефы как тонкое кружево покрывают буквально всё пространство стен, не оставляя даже метра гладкого, нетронутого камня. Каждой сцене отведено навсегда закреплённое за ней место.



Встреча Марии
и Елизаветы. Фрагмент
скульптурной композиции.
XIII — начало XIV в.
Западный портал собора
Нотр-Дам. Реймс

Любой сюжет Священного Писания требовал определённой композиции, а изображение святых допускалось только в соответствии с присущими им атрибутами и позами.

Основная группа фигур сосредоточена у главного входа в храм, у портала западного фасада. Справа и слева от входа размещён многофигурный скульптурный фриз. Каждая статуя стоит в отдельной маленькой нише и находится на близком от земли расстоянии, так что её можно внимательно рассмотреть.

Среди статуй собора в Реймсе есть немало шедевров, одним из которых является композиция **«Встреча Марии и Елизаветы»** — будущей матери Христа и матери Иоанна Крестителя. Евангельский сюжет стал для неизвестного мастера поводом для глубокого психологического рассказа. Фигуры юной Марии и умудрённой жизненным опытом Елизаветы образуют единую композицию, даже несмотря на то что находятся в разных нишах и разделены колонной. Каждая погружена в свои мысли, думает о своём предназначении. Задумчивая улыбка чуть тронула губы Марии, робко

прислушивающейся к зарождающейся в ней новой жизни. Она пытается постичь то, что спокойным и сдержанным жестом передаёт ей Елизавета. Мягкий овал девичьего лица Марии, грациозный наклон головы, маленькая брошь на груди, книга Священного Писания в руках — все эти детали создают исключительно обаятельный образ.

В готике позднего периода получает развитие искусство скульптурного портрета (см. иллюстрацию на шмуче на с. 118). В облике человека художник хочет передать уже не только его стремление к Богу, но и чисто внешнее сходство с реальным прототипом. Пристально всматриваясь во внешний облик, он акцентирует внимание на его индивидуальных чертах, добиваясь при этом поразительного сходства (немецкая скульптура Магдебурга и Наумбурга).

14.3. Искусство витража

В изобразительном искусстве готики особое место принадлежит *витражам*. Они не только украшали интерьеры, но и использовались в оформлении порталов, где выполняли роль окон

и служили основным источником света в соборах. Витражи составлялись из кусочков цветных стёкол, соединённых между собой узкими свинцовыми скрепками. В них в полной мере проявилось торжество света и цвета. Свет, проникая в храм, играет, переливается всеми цветами, отражаясь на колоннах, сводах, рождая волнующее и трепетное настроение, воплощая мечту о чуде. Перед глазами верующих действительно предстал «небесный рай, усеянный бесчисленными цветами». Излюбленный орнамент витражных окон готики — так называемая *роза*, в вычурном орнаменте которой использовался мотив многолистника (см. с. 147).

Создание витражей — трудоёмкий и сложный процесс, требующий от мастеров немало усилий и времени. Но производимый витражами эффект в полной мере оправдывал труды и старания их создателей, так как помогал зрителю настроиться на возвышенный лад, проникнуться ощущением торжественности.

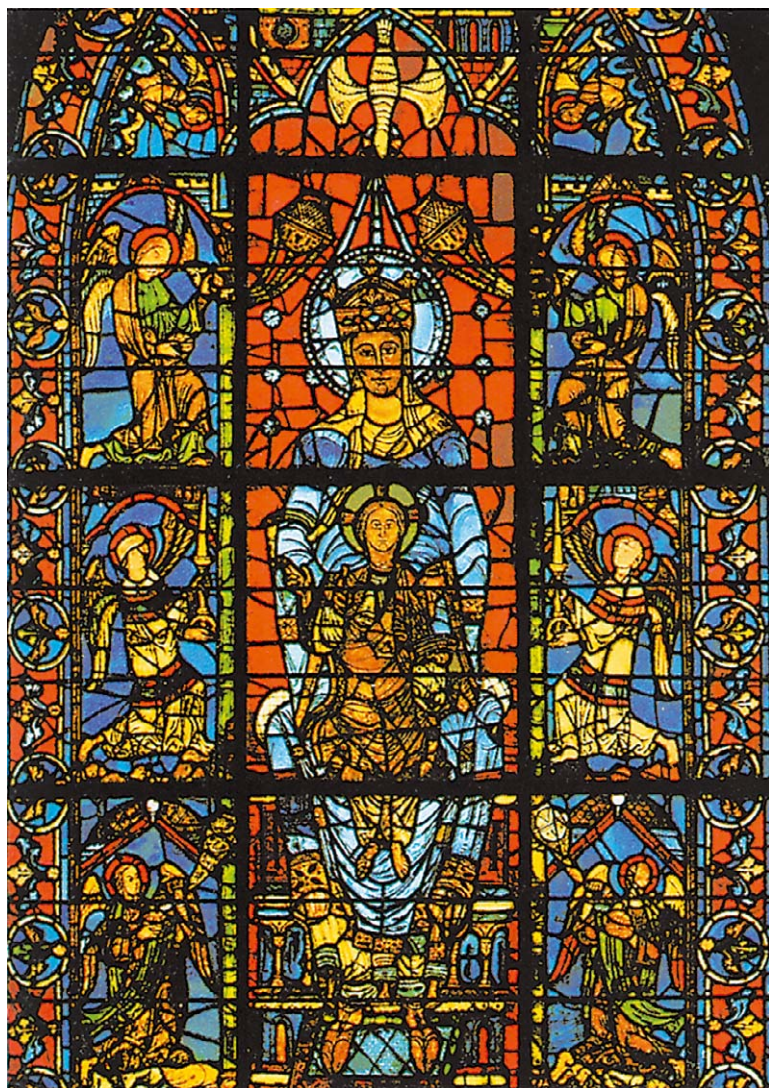
До нашего времени дошло немало средневековых витражей конца XII—XIV в. Один из самых величественных и прекрасных витражных ансамблей находится в соборе Нотр-Дам в Шартре (около ста сюжетов). В его главной композиции центральное место занимает **Богоматерь в облике царицы с младенцем Христом на коленях**. Благодаря сияющим краскам это традиционное изображение приобретает ликующе-торжественный характер. Праздничность также подчёркивается композиционными средствами: восседающую на троне Богоматерь славят расположенные по сторонам ангелы. Различный масштаб фигур здесь вполне оправдан. Художник с удивительным вкусом и мастерством сочетает густоту красного цвета, сияние золотистых оттенков, нежность голубого тона, глубину тёмно-синей краски. У зрителя, попадающего в собор, возникало сказочное ощущение от того, что чистые и яркие тона удивительным образом смешиваются в пространстве и весело играют на колоннах, полу и фигурах людей.



Витраж
часовни Сен-Шапель.
XIII в. Париж

Столь же известны витражи в часовне Сен-Шапель и в знаменитом соборе Нотр-Дам в Париже, в соборе Святого Вита в Праге, соборе Святого Стефана в Вене. Главное внимание художники витражей уделяют волшебному сочетанию сияющих и интенсивных красок, создающему яркий и выразительный декоративный эффект. Наряду с традиционными библейскими сюжетами нередко используются и простые жанровые мотивы. Витражное искусство, как и готическая скульптура, не только выполняло чисто декоративную роль, но и служило просвещению молящихся.

Богоматерь
в облике
царицы
с младенцем
Христом
на коленях.
XII—XIII вв.
Витраж
собора Нотр-Дам.
Шартр



■ Вопросы и задания для самоконтроля



Окно-роза в церкви
Сен-Дени. XII в.
Париж

1. Каковы особенности романского стиля в изобразительном искусстве? Какие его характерные черты были унаследованы искусством готики? Опишите скульптурное убранство Королевского портала собора в Шартре.

2. Классические соборы зрелой готики в Реймсе и Амьене представляют синтез архитектуры и скульптуры. Какие художественные и конструктивные задачи решает скульптура в архитектурном облике этих соборов? Почему именно скульптура становится основным видом изобразительного искусства готики?

3. В чём состоит художественное своеобразие немецкой готической скульптуры? Рассмотрите на шмуге на с. 118 скульптурные портреты графа Эккехарда и его жены Уты в соборе Наумбурга (Германия). Как переданы душевное состояние и особенности характера героев?



Скульптура собора

Нотр-Дам.

1145—1155 гг.

Шартр

4. Почему в готических храмах витражи пришли на смену византийским мозаикам? Какова роль света в интерьере готического собора? Насколько правомерна поэтическая метафора Р. М. Рильке об окне-розе, вбирающем мир «в свой огромный глаз, напоминающий водоворот»? Рассмотрите витражи некоторых готических соборов. Какие сюжеты и орнаментальные мотивы в них преобладают?

■ Творческая мастерская

1. Познакомьтесь со стихотворениями австрийского поэта Р. М. Рильке (1875—1926), посвящёнными французской средневековой готике («Шартр», «Кафедральный собор», «Портал», «Окно-роза», «Капитель», «Собор Парижской Богоматери»). Как в них воссоздан поэтический образ готического Средневековья? Проанализируйте самостоятельно одно из стихотворений.

2. Попробуйте сделать эскиз витража готического собора на один из библейских сюжетов. Какую композицию окна-розы вы могли бы предложить?

3. Разработайте план-проспект выставки, посвящённой изобразительному искусству западноевропейского Средневековья, и оформите её экспозицию.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Особенности романского стиля в изобразительном искусстве»; «Скульптурное убранство готических соборов Франции и Германии»; «Искусство витража»; «Витражные композиции соборов Нотр-Дам в Париже и Шартре»; «Готический собор как образ мира и воплощение синтеза искусств»; «Развитие готического искусства Франции (Германии, Англии — по выбору)»; «Образы средневековой готики в поэзии Р. М. Рильке».

■ Книги для дополнительного чтения

Готика. Архитектура. Скульптура. Живопись / под ред. Р. Томана. М., 2000.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1994.

- Дмитриева Н. А.* Краткая история искусств: очерки. Вып. 1. М., 1969.
Мартиндейл Э. Готика. М., 2001.
Панорама Средневековья / под ред. Р. Барлета. М., 2002.
Сопоцинский О. И. Искусство западноевропейского Средневековья. М., 1964.
Тяжелов В. Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе: Малая история искусств. М., 1981.
Ювалова Е. Н. Немецкая скульптура 1200—1270 годов. М., 1983.

■ Интернет-ресурсы

- Готическая живопись* — <http://gotourl.ru/6118>
Романская и готическая скульптура — <http://gotourl.ru/6119>; <http://gotourl.ru/6121>; <http://gotourl.ru/6120>
Готика. История мирового искусства — <http://gotourl.ru/6122>
Готические витражи — <http://gotourl.ru/6123>
Шартрский собор — <http://gotourl.ru/6125>

Глава 15 Театр и музыка Средних веков*

Средневековый театр не был похож на античные театральные зрелища. Возникший в недрах церкви, всегда тяготевший к пышности и торжественности обрядов, он воплотил важнейшие эпизоды христианской истории, отразил идеалы и принципы христианского вероучения. Во время пасхальных и рождественских праздников под сводами средневековых соборов разыгрывались своеобразные театральные представления, положившие начало жанру так называемой литургической, или духовной, драмы.

15.1. Литургическая драма

Литургическая драма возникла на основе церковного богослужения в IX в., но только в XII в. появились сведения, позволившие в полной мере представить характер и особенности этих театральных постановок. Чаще всего сценической площадкой для литургической драмы становился храм, где она исполнялась в рамках церковной службы. В исполнение песнопений хоралов принято было включать диалоги, из которых впоследствии сложились небольшие сценки, перемежающиеся с пением солистов или хора.

Излюбленные эпизоды литургической драмы — евангельское повествование о поклонении пастухов и явлении волхвов с дарами младенцу Иисусу, злодейство Ирода, рассказ о Воскресении Христа. Казалось, для драматургов не существовало ничего невозможного: они смело выносили на «сцену» горящий костёр и высокую гору, кровопролитную битву и страшного дракона, зримо представляли видение Рая и мученичество святых. Инсценировки евангельских текстов исполняли священники в

костюмах, одновременно игравшие не только мужские, но и женские роли. Позднее к ним присоединились обычные актёры и даже жонглёры, которым чаще всего поручались комические роли чертей. Представления литургической драмы носили условный характер, хорошо понятный средневековому зрителю.

Особенности литургической драмы можно проследить на примере одной из ранних пьес «Шествие Добродетелей» (конец 1140-х гг.). Театральное действо разыгрывалось под сводами монастырской церкви. Символом Бога была икона, помещённая над алтарём. На ступенях под иконой располагались шестнадцать Добродетелей, возглавляемых Смирением. Они представлялись в виде облаков, пронизанных солнцем. У каждой Добродетели была своя эмблема: лилия означала Скромность, столп — Терпение, неиссякаемый поток — Веру... Главная героиня, называемая Душой, в начале пьесы шьёт себе белые одежды бессмертия, но затем, повстречав дьявола, отбрасывает это одеяние. Основу действия составляет сложный танец Добродетелей (на что указывало название пьесы), во время которого каждая Добродетель представляла смысл своей эмблемы. Кульминация действия связана с пленением дьявола: Целомудрие попирает ногой его голову. В этот момент покрытая рисованными язвами Душа поднимается по ступенькам, надевая на себя новые белоснежные одежды, и возносится на Небеса. В конце спектакля зрителей просят преклонить колени, чтобы Бог-Отец смог достигнуть и их души. Таким образом зрительская аудитория органически вовлекалась в духовную драму. Стирались зыбкие границы между актёрами и публикой, в конечном счёте все зрители становились исполнителями.

Во второй половине XII в. представления литургической драмы начинают разыгрываться не в ограниченном пространстве церкви, а выносятся на паперть — площадку перед церковным входом, а позднее — и на рыночную площадь города.

Характерной особенностью литургической драмы являлось использование в ней церковной музыки, авторских ремарок и вставок-диалогов, усиливавших драматический характер богослужения.

В XIII в. возникают новые виды религиозных массовых представлений, связанные с чудесами, так называемые *миракли* (лат. «чудо»), а затем *моралите* и *мистерии*, носящие назидательный, поучительный характер. Слово «мистерия» греческого происхождения и обозначает таинство, действие, посвящённое важному, значительному событию. Она-то и станет основным и самым ярким, впечатляющим театральным зрелищем позднего Средневековья. Наибольшей популярностью пользовались мистерии, посвящённые Страстям Господним, а с XV в. к религиозным темам добавились и исторические, отражавшие реально происходившие события. Обычно они разыгрывались на городских площадях во время шумных и многолюдных ярмарок. К середине XVI в. мистерии были запрещены почти во всех странах Западной Европы.

15.2. Средневековый фарс

Средневековый фарс возник примерно в XV в., он явился предтечей итальянского театра Возрождения. В переводе с латинского *farse* буквально означает «начинка», «фарш». Фарс действительно использовали в качестве «начинки» в скучноватых и малоинтересных мистериях. В их текстах часто так и писали: «Здесь вставить фарс».

Но более глубокие истоки средневекового фарса уходят к карнавальным представлениям, устраивавшимся на масленичной неделе. В недрах маскарадного действа и зародилась пародийная комическая игра актёров, появились всевозможные «дурацкие общества» с их весёлыми праздниками «дураков» или «ослов». Среди оживления и шума базарного дня прямо на глазах у людской толпы бродячие комедианты разыгрывали маленькие весёлые спектакли.

Посмотрите на картину нидерландского художника **Питера Брейгеля Старшего «Битва Масленицы и Поста»**. Её сюжет имеет самое непосредственное отношение к теме фарса. Противоборство Масленицы и Поста, олицетворяющих собой Добро и Зло, Веру и Неверие, Воздержание и Распущенность, — суть этой картины. Все участники шумного действа разделены на две группы. Первая окружает Масленицу (Карнавал), вторая — Поста. Масленицу изображает толстый бюргер, сидящий верхом на огромной пивной бочке. Ноги его, точно в стремя, вдеты в печные горшки. Он весело размахивает вертелом, на который насажен жареный поросёнок. За его спиной — шумное веселье и разгул. Прямо напротив — тощий, унылый Пост,



П. Бальтен. Представление фарса. Середина XVI в.



П. Я. Квест. Пляшущие актёры средневекового фарса

на голове которого красуется пчелиный улей, у ног лежат просфоры. Вооружён он очень странно: в руках держит длинную деревянную лопату, на которой лежат две селёдки. Печально восседает он в кресле, установленном на подвижной площадке, которую тянут монах и монашка. Как вы думаете, кто же победит в этом поединке Добра и Зла? В это же время проходят шутовские состязания, включающие традиционный обмен остротами и бранью, смешные гримасы, пародии на рыцарские турниры.

Но не только на ярмарках и площадях городов устраивались комические представления. Пародируя церковные обряды, ряженые актёры переносят свои остроумные сценки прямо под мрачные своды церквей.

Конечно, церковь не жаловала исполнителей за такие вольности и бесчинства. Она наказывала и изгоняла из храмов бродячих актёров. Но изгнанные из церкви маскарады продолжались с ещё большим успехом. Бесконечные запреты не могли уничтожить столь любимые в народе комические представления. Смельчаков-актёров сажали в тюрьму на хлеб и воду, а они продолжали высмеивать нудные проповеди епископов, пышные выезды королей, препирательства судей и адвокатов, простофилей мужей и сварливых жён. Сумасшедшим могли представить даже папу римского. Высмеивались странствующие рыцари, ломающие копыя во славу Прекрасной Дамы, лукавые и сласто-



П. Брейгель Старший. Битва Масленицы и Поста. 1559 г.
Музей истории искусств, Вена

Концерт на
ступенях храма.
Фрагмент
книжной
миниатюры.
1490 г.



любивые попы, беспутные монахини, жадные купцы, шарлатаны и продавцы индульгенций, схоласты-учёные. Нередко доставалось и остроумным, смышлёным крестьянам и городским жителям. Но в любой ситуации победителем оказывался только тот, кто проявлял находчивость, смекалку и жизненную хватку в делах. А победителей, как говорят, не судят. Умные и ловкие, они всегда получали право издеваться над глупыми и жадными.

Комические эпизоды и сценки, разыгрываемые на глазах у публики, получили название *соуи* (фр. «дурачество»). Актёры одевались в шутовские наряды жёлто-зелёного цвета, на головном уборе у них красовались ослиные уши. Лицо обильно посыпали мукой, рисовали углём усы или приклеивали нелепые носы и бороды. Хотя в их игре преобладали внешние детали исполнения, они всё же стремились воплотить на сце-

Л. Гульери.
Актёры-
импровизаторы.
1598 г.



не характер, живую личность. Это выражалось в нарочито подчёркнутых интонациях, в излишне экспрессивных жестах, в яркой выразительной мимике и карикатурном гриме.

15.3. Достижения музыкальной культуры

Высокую духовность и аскетический характер раннего христианства «озвучила» *музыка*. Музыкальным символом эпохи Средневековья стал *григорианский хорал*, господствовавший на протяжении нескольких столетий и получивший такое название в честь папы римского Григория I, находившегося на престоле с 590 по 604 г. По его инициативе были отобраны, канонизированы и распределены в течение церковного года церковные песнопения: от недели к неделе, от праздника к празднику. Кроме того, Григорий I определил основные части *католической мессы* (воскресного богослужения), сохранившиеся до настоящего времени.

Григорианский хорал исполнялся на латинском языке, хотя к тому времени латынь уже была вытеснена языками народов, населявших Европу. В этом тоже был определённый смысл: латинский текст, непонятный основной массе верующих, приводил их в трепет и благоговение, усиливал торжественность.

Что представлял собой мелодический склад григорианского хора-ла в первоначальном виде, определить невозможно: в течение многих веков церковные песнопения передавались в устной форме, от певца к певцу. Позднее, в XI в., когда появились нотные записи, григорианский хорал мог быть зафиксирован с большей степенью достоверности. Во всяком случае это было одно-голосное (сольное или хоровое) муж-ское пение в унисон — *монодия*. По-добное пение требовало одновремен-ного воспроизведения звука одной и той же высоты. При таком песно-пении текст обычно преобладал над мелодией, что было вызвано речита-тивным складом песнопений, когда каждому слогу текста соответство-вал один музыкальный звук.

Один из древнейших видов гри-горианского пения — *псалмодия*, то есть протяжный, в очень узком диа-пазоне, речитатив латинских молит-



Святой Григорий
с рукописью.
Слоновая кость. Конец IX в.
Музей истории искусств,
Вена



Монодия. Исполнители
григорианского хора.
Миниатюра из манускрипта. XV в.

венных текстов. Исполнитель не имел права даже повторением слов выразить своё личное отношение к музыке. Несмотря на кажущуюся монотонность, одноголосное григорианское пение допускало большое количество едва уловимых градаций исполнения: от сурового, медлительного, сдержанного до безудержно экспрессивного, льющегося переливами. Позднее слоги в словах стали растягивать до такой степени, что текст почти полностью потерял своё смысловое значение и в итоге состоял из одних гласных, образуя основу мелодического звучания. Традиция одноголосной псалмодии просуществовала до XVI в. Из музыкальных церковных инструментов повсемест-

ное признание получил *орган*, наиболее точно выражающий мелодический строй григорианского хора.

В церковном песнопении появилось *многоголосие*. Первые сведения о нём относятся к IX в., а нотные записи — к XI в. Это были двух-, трёх- и четырёхголосные вокальные произведения, получившие широкое распространение с середины XII в. Давно подмечена связь многоголосного, полифонического пения с основными художественными принципами готической архитектуры, призванной на небольшом пространстве с помощью разнообразных приёмов и форм выразить устремлённость вверх, к небу.



Многоголосие.
Группа певцов и музыкантов,
исполняющих песню
на разные голоса.
Миниатюра
из манускрипта. XV в.

Главные достижения раннего многоголосия связаны с парижской школой Нотр-Дам, музыканты которой добились независимости от латинских молитвенных текстов. Здесь была создана певческая капелла, в которую входили первые профессиональные композиторы XII—XIII вв. — Леонин и его ученик Перотин.

Многоголосные жанры *кондукт* и *мотет* перешли из церковной музыки в вокальную лирику трубадуров, труверов и миннезингеров. Любимые в университетских и городских кругах сюжеты стали основой текстов. Таким образом, ломая старые каноны григорианского пения, музыка Европы активно осваивала новый полифонический склад, которому было суждено большое будущее.

15.4. Музыкально-песенное творчество трубадуров, труверов и миннезингеров

Музыкально-поэтическое творчество бродячих музыкантов — *трубадуров* и *труверов* — опиралось на французские народные традиции. Не сохранилось имён авторов большинства песен, но и то, что известно (текст и слова около 250 песен), поражает разнообразием тематики и жанров. Это песни альба (песни рассвета), пасторали (пастушеские песни), песни крестовосцев, песни-диалоги, плачи, танцевальные песни и баллады. Их главные темы — рыцарское воспевание Прекрасной Дамы, идеал молчаливой преданности, любовь и измена, расставание влюблённых на рассвете, прославление радостей любви, очарования весенней природы. Их героями становятся находчивый рыцарь и дама его сердца — ловкая, остроумная пастушка.

Поэт-певец — трубадур — обычно сам писал стихи и музыку, что, несомненно, требовало большого мастерства. Недаром слово «трубадур» (фр. *troubadour*) означает «изобретатель», «творец», «сочинитель». Трубадура нередко сопровождал его спутник — *менестрель* (во Франции его называли жонглёром). Менестрель пел песни своего господина, а иногда подбирал или сочинял к ним мелодии. Существенное влияние на музыкально-песенное искусство трубадуров оказало народное творчество.

Слова и музыка песен трубадуров отличаются изысканно-

стью и тонким художественным вкусом. Их стих построен на определённом числе слогов и особом ритмическом движении, количество стихов в строфе не ограничено никакими правилами. По словам А. С. Пушкина, «трубадуры играли рифмою, изобретали для неё все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы», они «обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну...». Действительно, рыцарь-герой совершает военный подвиг в честь Прекрасной Дамы, любовь придаёт ему силы и вдохновляет на мужественные поступки. Одним из наиболее талантливых трубадуров был **Бертран де Вентадорн** (1140—1195), воспевавший весну, природу, солнце, а главное, любовь — величайшее благо жизни, дарованное людям.

В одном из своих произведений он воспевал жену своего сеньора, с которой вынужден был разлучиться:



Трубадуры и менестрели, исполняющие песни-баллады о подвигах рыцарей.

Миниатюра из манускрипта «Миннезингеры».

XIV в.



Клоуны, менестрели,
жонглёры и акробаты.
Книжная миниатюра

Нет, не вернусь я, милые друзья,
В наш Вентадорн: она ко мне сурова.
Там ждал любви — и ждал напрасно я,
Мне не дожидаться жребия иного!
Люблю её — то вся вина моя,
И вот я изгнан в дальние края,
Лишённый прежних милостей и крова...
Не уберёт сердце от огня,
И пламя жжёт сильнее день ото дня,
И не вернуть беспечного былого.

Но я любви не удивлюсь моей, —
Кто Донну знал, всё для того понятно:
На целом свете не сыскать милей
Красавицы приветливой и статной.
Она добра, и нет её нежней, —
Со мной одним она строга, пред ней
Робею, что-то бормоча невнятно...

Зачем же Донна столь строга со мной?
Зачем меня услала с глаз долой?
Ах, ждать любви душа моя устала!..

(Перевод В. Дынник)

Расцвет творчества трубадуров относится к последней четверти XII — первой четверти XIII в. На смену трубадурам пришли труверы во Франции и *миннезингеры* — «певцы любви» — в Германии. Их музыкально-песенное творчество в большей степени было связано с церковными, духовными традициями. Они, как и трубадуры, прославляли возвышенную, идеальную любовь, связанную с культом Девы Марии. Их стихи становятся проще по форме, в них нет изощрённой рифмовки и усложнённых стихотворных размеров.

Из поэтов-миннезингеров наибольшую известность получил Тангейзер (ок. 1205—1270), создавший множество танцевальных песен. Позднее о нём писали композитор и писатель-романтик Э. Т. А. Гофман, поэт Г. Гейне, ему посвятил свою оперу немецкий композитор Р. Вагнер («Тангейзер»). Образ поэта-рыцаря выведен в опере «Трубадур» итальянского композитора Дж. Верди.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Что вам известно об особенностях развития средневекового театрального искусства — литургической драме, мистериях?
2. Чем можно объяснить особую популярность комического фарса в народной среде и запреты на него со стороны государства и церковных властей?
3. Почему григорианский хорал называют музыкальным символом средневековой эпохи?

■ Творческая мастерская

1. Разыграйте один из эпизодов средневекового фарса, мистерии или литургической драмы. Какие советы вы дали бы актёрам-исполнителям? Составьте небольшой словарь по искусству средневекового театра.

2. Послушайте некоторые из григорианских хоралов. Какие аналогии и почему вы могли бы провести между особенностями многоголосного пения и искусством архитектуры готики?

3. Познакомьтесь с лирикой французских поэтов-трубадуров и немецких поэтов-миннезингеров. Каковы основные темы и герои их произведений? Что делает творчество этих поэтов актуальным и для нашего времени?

4. Познакомьтесь с пьесой А. А. Блока «Роза и крест» (1913), в которой рассказывается о жизни французских рыцарей. Как известно, поэт включил в неё несколько вольных подражаний поэзии трубадуров. Какова их тематика? Что вы узнали о быте, нравах и характере музыки той эпохи из этого произведения?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Театральное искусство Средних веков»; «Театр Античности и Средневековья: сравнительная характеристика»; «Театральные действия литургической драмы»; «Искусство средневекового фарса»; «Мотивы и образы Средневековья в произведениях русского искусства»; «Григорианский хорал — музыкальный символ Средневековья»; «Лирика трубадуров, труверов и миннезингеров».

■ Книги для дополнительного чтения

Артамонов С. Д. Литература Средних веков. М., 1992.

Зарубежная литература Средних веков: хрестоматия / сост. Б. И. Пуришев. М., 1974.

Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.

История зарубежного театра. Театр Западной Европы. Ч. I / под ред. Г. Н. Бояджиева. М., 1971.

Кирнарская Д. К. Классическая музыка для всех. М., 1997.

Шайтанов И. О., Афанасьева О. В. Зарубежная литература: Средние века. М., 1996.

■ Интернет-ресурсы

Литургическая драма — <http://gotourl.ru/6124>

Средневековый фарс — <http://gotourl.ru/6126>

Средневековая музыка — <http://gotourl.ru/6127>

Музыка миннезингеров — <http://gotourl.ru/6128>

Единая коллекция ЦОР (композиция «Жизнь и приключения странствующего миннезингера») — <http://gotourl.ru/6129>

Раннее многоголосие. Григорианское пение — <http://gotourl.ru/6130>

Музыкальная культура раннего Средневековья — <http://gotourl.ru/6133>; <http://gotourl.ru/6267>

Средневековая музыка — <http://gotourl.ru/6131>

ИСКУССТВО РУСИ

Период, отведённый историей средневековому русскому искусству, охватывает свыше восьми столетий. Его отсчёт начинается с середины IX в., когда на территории Восточной Европы появляются первые признаки складывания государства Киевская Русь, и заканчивается на рубеже XVII—XVIII вв., когда явственно проступают черты Нового времени. Восемь веков развития древнерусского искусства были наполнены интенсив-

ными духовными и художественными поисками, гениальными прозрениями его творцов. Созданные в этот период удивительно самобытные и разнообразные памятники художественной культуры обеспечили русскому искусству заслуженное признание во всём мире.

Процесс становления и развития древнерусского искусства не был однородным и неизменным: нередко Русь переживала времена крайних противоречий и крутых поворотов. Искусство, возникшее на основе многовековой языческой культуры, творчески переработало её элементы и художественные традиции. Огромное влияние на него оказала Византия, давшая Руси христианскую религию, которая приобрела здесь уникальные и неповторимые черты. В решающие времена национального формирования Русь обратила свои взоры к художественному наследию Западной Европы, самобытно и творчески переосмыслив их.

Общая картина развития средневекового искусства Древней Руси не может быть рассмотрена в отрыве от исторических процессов и событий, определивших её характер и содержание.

Глава 16 Искусство Киевской Руси

Знакомство с русским искусством обычно начинают с 988 г., когда Русь приняла христианство от Византии. Между тем подобная точка отсчёта неизменно влечёт за собой неверное понимание особенностей развития русской культуры, якобы напрямую унаследовавшей вместе с религией богатые художественные традиции Византии. Подлинные истоки древнерусского искусства следует искать в глубокой древности.

Существенную роль в становлении единой русской культуры сыграло *язычество*, представлявшее первобытное общество на всём протяжении его развития. В начальный период существования Киевской Руси, вплоть до конца X в., язычество играло роль государственной религии. Но с Крещением Руси прежняя вера перестала отвечать новой исторической ситуации. Роль государственной религии суждено было сыграть христианству. Изменение официальной веры не смогло в кратчайшие сроки искоренить из сознания славянских народов свято чтимые языческие традиции. В течение длительного времени они оставались особенно ощутимы в произведениях устного народного творчества.

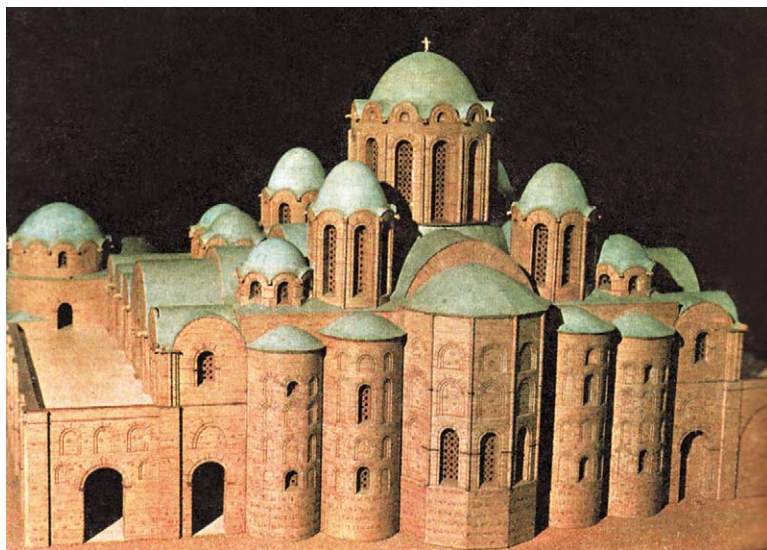
16.1. Архитектура Киевской Руси

Менее чем за три столетия Киевская Русь прошла огромный путь, создав величественные памятники, соперничающие с лучшими произведениями византийского искусства и стран

средневекового Запада. Грандиозное *каменное строительство* свидетельствовало о достигнутом высочайшем уровне цивилизации. Приверженность крестово-купольному типу храма не ограничила разнообразия и оригинального решения построек, среди которых невозможно найти прямых повторений. По сравнению с плотно застроенными византийскими городами положение храмов и монастырей Киевской Руси на фоне усадебной застройки приобрело доминирующий характер и определило основные акценты градостроительной композиции.

Во времена правления Ярослава Мудрого (ок. 978—1054) Древнерусское государство с центром в Киеве достигло наивысшего расцвета. Повсеместно развернулось широкомасштабное строительство. Особенно преобразился архитектурный облик «славного града» Киева. В «Слове о законе и благодати», памятнике древнерусской литературы, написанном митрополитом Иларионом в середине XI в., сказано: «Виждь и град величеством сияющ, виждь церкви цветущи, виждь христианство растуще, виждь град иконами святых освещаем блистающесе и фимиамом благоухающий, и хвалами и божественными пении святыми оглашаем. И си вся виде, возрадуйся, и взвеселися, и похвали... всем сим строителя».

Самым известным храмовым сооружением Киева стал **собор Святой Софии**, представлявший собой огромный пятинефный крестово-купольный храм, с трёх сторон охваченный широкими галереями (размер основной части вместе с галереями 41,7 × 54,6 м). Вероятно, перед возводившими его зодчими была с самого начала поставлена задача создания масштабного крестово-купольного храма, который должен был производить грандиозное впечатление, возвеличивать новую христианскую религию, зримо воплощать идею главного храма Киевской Руси.



Храм
Святой Софии.
Реконструкция
Ю. С. Асеева

Собор
Святой Софии.
1037 г. Киев



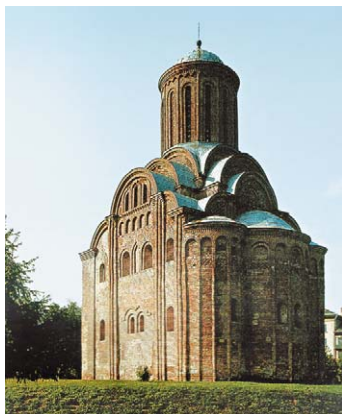
Стены Софийского собора были нарядно выложены из плинфы (плоского красного кирпича) в технике с утопленным рядом (один ряд кирпича выступал из толщи стены, а другой был отодвинут в глубь кладки) с небольшими вкраплениями необработанного камня. Кладка скреплялась *цемянкой* — раствором извести, песка и толчёного кирпича. Величественно было внутреннее пространство собора, где под сводами центрального купола происходили богослужения, возводили на престол князей, звучали проповеди. Центральное пространство было расширено за счёт дополнительных нефов и галерей (около 600 м²). Боковые нефы и западную часть храма занимали поднятые на уровень второго яруса просторные *хоры* (260 м²), предназначенные для князя, его семьи и придворной знати. Освещение интерьера осуществлялось с помощью 13 глав, прорезанных длинными щелевидными окнами.

Искрящиеся золотом мозаики и красочные фрески, покрывающие сверху донизу основные поверхности подкупольного пространства, стены, своды и столбы, придавали храму особую парадность и торжественность. Вскоре после освящения собора не без гордости было сказано митрополитом Иларионом: «Красуется эта церковь и прославляется во всех странах соседних, потому что не найдётся другой такой во всём подлунном мире в полунощных странах от востока до запада».

В последующие времена первоначальные формы собора подверглись основательной перестройке (были надстроены вторые этажи над внешней галереей, имевшие некогда сферическую по-

верхность купола приобрели грушевидную форму, появилось шесть новых глав, перестроены фасады).

В XI — начале XII в. Киев не был единственным культурным центром Древней Руси. Средоточием многих художественных достижений стали такие города, как Чернигов, Галич, Полоцк, Смоленск, Ростов, Суздаль и Рязань. Достойным преемником византийских и киевских художественных традиций выступило Новгородское княжество, где сложились собственные каноны и неповторимые черты.



Церковь Параскевы
Пятницы.
Конец XII в. Чернигов

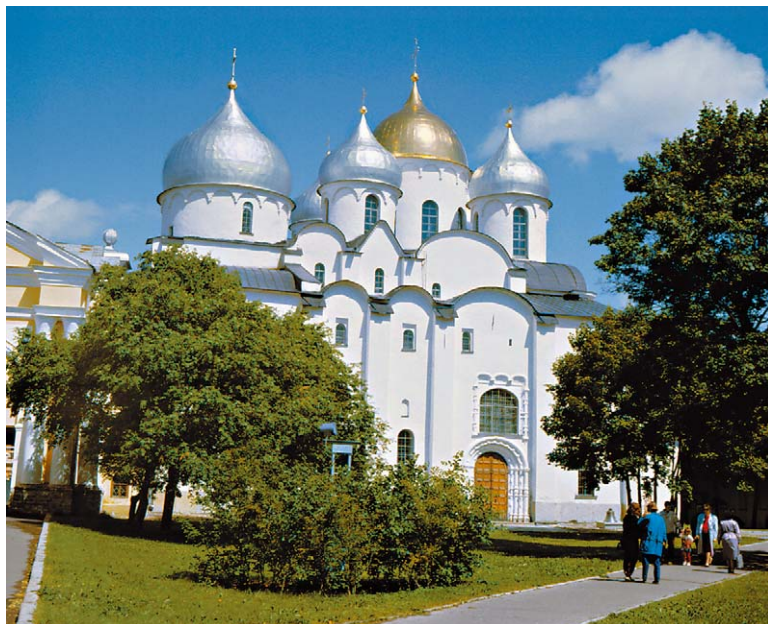
Зодчество Великого Новгорода первой трети XII в. завершало блистательную эпоху Киевской Руси. Строили здесь добротнo, основательно, на века. Подчёркнуто строгими, лаконичными и монументальными выглядят новгородские церкви. Мастера стремились к суровой величавости, строгой простоте и ясности форм, в камне они впервые ощутили красоту асимметрии. Характерные черты новгородского зодчества составили смешанная кладка из местного камня и плинфы, одно- и пятиглавие луковичной и шлемовидной формы куполов, трёхлопастное завершение фасадов, декоративное украшение барабанов, великолепие и пышность интерьеров.

Русским людям и иностранным купцам, подплывавшим по реке Волхов к Великому Новгороду, открывался величественный вид на **Софийский собор**, построенный вслед за Софией Киевской. У его стен шумело и бурлило новгородское вече, решавшее важные вопросы жизни республики.

При схожести планировки с Киевской Софией (пятинефное крестово-купольное здание, обширные хоры, первоначально одноярусные боковые галереи с арками, наличие лестничной башни) София Новгородская имела свои характерные особенности (общее уменьшение масштаба, сокращение величины подкупольного пространства, значительную толщину стен и опорных столбов, сочетание широких и узких лопаток, более стройные пропорции). Вместо 13 куполов её венчали 5 глав, тесно сгруппированные в центре и напоминающие по форме шлемы русских богатырей.

Декоративный эффект стен достигался благодаря использованию смешанной кладки из плинфы с утопленным рядом в сочетании с местными природными валунами в нижних рядах. Неровные поверхности стен, прорезанные окнами в виде узких щелей без обрамления, воспринимались как сплошная, непроницаемая каменная масса. Побелённые в XII в. стены придали зданию целостность, подчеркнули его массивность и прочность. Внешний облик собора отличался простотой, строгостью и асимметрией форм.

Софийский
собор.
1045—1050 гг.
Великий
Новгород



16.2. Изобразительное искусство*

Особую историческую и художественную ценность представляют *мозаики и фрески Софии Киевской*. Уникальный ансамбль произведений монументальной живописи (260 м² мозаики и около 3000 м² фресок) и сегодня восхищает своим великолепием и совершенством техники исполнения. Величественно и торжественно, спокойно и сдержанно взирают со сводов, стен, куполов, хора и лестничных переходов образы апостолов, архангелов, евангелистов и святых воинов. В их суровых и строгих ликах переданы напряжённая духовная жизнь, глубокая убеждённость в истинности христианской веры, готовность

Христос
Пантократор.
XI в. Мозаика
купола собора
Святой Софии.
Киев



к самопожертвованию. Выхваченные из полутьмы лучами солнечного света или мерцающих свечей, переливающиеся на золотом фоне множеством оттенков зелёного, синего, коричневого и красного цветов, они способны были произвести сильнейшее впечатление.



Богоматерь Оранта. XI в. Мозаика собора Святой Софии. Киев

Согласно канону, в зеркале центрального купола мозаика **Христос Пантократор** (Вседержитель), а вокруг него — фигуры четырёх архангелов (в настоящее время одна из них мозаичная, а три другие, на месте утраченных, написаны художником М. А. Врубелем масляными красками).

В *конхе* (полукуполе, перекрывающем апсиду) центральной апсиды — мозаичное изображение **Богоматери Оранты** (Молящейся) с широко вознесёнными руками. Окружённая мерцанием золотой смальты, облачённая в праздничные сине-золотистые одежды, ниспадающие мастерски переданными складками, она поднимается над алтарём и производит неизгладимое впечатление на присутствующих своей внутренней силой, уверенностью и мудростью. Спокойный и торжественный лик, покровительствующий жест рук воспринимались не только как образ моления, но и как олицетворение заступничества крещёного народа, защиты града и держав. Не случайно в народе Богоматерь Оранту называли Нерушимой Стеной и верили, что до тех пор, пока будет цела Оранта, будет стоять Киев — «мать городов русских».

Во фресковых росписях созданы образы, исключительные по силе эмоционального воздействия и одухотворённости. Наиболее интересен был **групповой портрет семьи князя Ярослава**



Групповой портрет семьи князя Ярослава Мудрого. Фреска. XI в. Собор Святой Софии, Киев

Скоморохи.
Фрагмент
фрески. XI в.
Собор Святой
Софии,
Киев



Мудрого, основателя Софийского собора в Киеве, размещённый на трёх стенах западной части центрального нефа. На некогда обширной композиции был изображён сам великий князь с женой, сыновьями и дочерьми, передающими модель Софийского собора Иисусу Христу, восседающему в центре на троне. В настоящее время сохранились только замыкающие эту торже-

ственную процессию изображения смиренно ступающих со свечами в руках княжеских дочерей, несущих в храм божественный свет Премудрости и Истины новой веры. Фигуры в богатых одеждах не лишены индивидуальных портретных черт и заметно различаются по росту (так художник передал разницу в их статусе, соответствующем возрасту княжон).



Святые апостолы Пётр и Павел.
Оклад иконы Софийского собора.
Вторая половина XI в.
Великий Новгород

Есть в соборе и сцены повседневной жизни князей, их светских развлечений: шумные пиры, танцы, поединки, охота на волка и барса, травля медведя. На лестничных переходах, ближе к княжеским хорам, запечатлены игры на константинопольском ипподроме, цирковые представления с участием скоморохов, ряженных, акробатов, флейтистов и плясунов. Среди них можно увидеть наездника на верблюде и музыканта, готового в любую минуту ударить смычком по струнам.

Самые ранние иконы, созданные до XI—XII вв., отличает общность

характера изображений: монументальность, лаконизм, обобщённость, особая величавость и мощь.

Первые иконы — это или большие настенные образы, или образы, входящие в алтарную преграду. Создававшие их мастера были выходцами из Византии, у которых русские иконописцы перенимали опыт.



Спас Нерукотворный. Лицевая сторона двусторонней иконы.

Третья четверть XII в.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

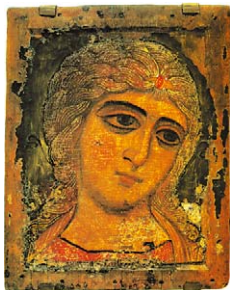
Икона **Святые апостолы Пётр и Павел** из храма Софии Новгородской поражала огромными размерами (236 × 150 см), пышностью убранства, нарядностью серебряного оклада, представлявшего собой один из лучших образцов декоративно-прикладного искусства. Апостолы, запечатлённые в полный рост, с присущими им атрибутами (Павел — с книгой, Пётр — с ключами от рая, свитком и посохом — символом власти), представлены в момент передачи закона, благодати. Жест прижатой к сердцу руки Павла передаёт мотив глубокого и сокровенного чувства, а ораторский жест руки Петра являет образ убеждённого

проповедника христианства. Величественные позы, согласованность лёгкого движения фигур, тонкие цветовые сочетания синих, вишнёво-розовых и жёлто-оливковых тонов, изысканные драпировки каскадом ниспадающих праздничных одежд, несомненно, выдают почерк незаурядного художника.

Выполненные в традициях Киевской Руси, иконы XII в. — «Спас Нерукотворный», «Ангел Златые Власы» — ещё отличаются лаконичностью и сдержанностью, но в них уже нет той аскетической суровости, которая была присуща византийским иконам.

Изображение Лица Спасителя с золотым нимбом обычно украшало военные стяги новгородских князей. Особая выразительность образа на двусторонней иконе «**Спаса Нерукотворного**», несомненно, сосредоточена в огромных глазах и крепко сжатых губах. Икону отличают удивительная сдержанность в подборе цветов, тонкие, почти неуловимые переходы от света к тени, идеальная симметрия, математически выверенная точность композиции.

В задумчивом и грустном выражении лица на иконе «**Ангел Златые Власы**» переданы искренняя доброта и смиренная кротость, ставшие зримым воплощением идеала красоты для художников того времени. Ярко-красный плащ, уголок которого виден снизу, румянец щёк, укрупнённые черты лица, и в осо-



Ангел Златые Власы.
Икона. Конец XII в.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



Дмитрий Солунский.
Мозаика церкви
Михайловского
Златоверхого монастыря.
Около 1112 г.
Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

бенности глаз, красивые волнистые волосы с золотыми нитями придают иконе особое очарование.

В целом искусство Киевской Руси явилось фундаментом для дальнейшего развития региональных школ и создания в последующем общерусского художественного стиля.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы древнейшие истоки русской художественной культуры? Какие произведения искусства были обнаружены в результате археологических раскопок? О чём и как они могут рассказать нашим современникам?

2. В чём заключается своеобразие зодчества Киевской Руси? Опишите наиболее значительные памятники архитектуры XI—XII вв.

3. Каковы основные сюжеты и техники исполнения монументальной живописи Софийского собора в Киеве? В чём заключается историческая и художественная ценность монументальной живописи Киевской Руси?

4. Что отличало архитектурный облик Софийского собора в Великом Новгороде от известных вам сооружений Константинополя и Киева?

■ Творческая мастерская

1. Мозаики из Михайловского монастыря в Киеве — один из шедевров изобразительного искусства. Рассмотрите мозаику «Дмитрий Солунский». Как в ней переданы идеальные черты святого воина, защитника Отечества? Сравните её с аналогичной иконой конца XII — начала XIII в.

2. Соотнесите основные исторические события эпохи Киевской Руси с выдающимися памятниками художественной культуры этого времени.

3. Сопоставьте архитектурный облик Софийских соборов в Константинополе и Киеве. Что между ними общего и чем они отличаются друг от друга?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Истоки древнерусского искусства»; «Язычество и художественное творчество древних славян»; «Влияние христианства на развитие художественной культуры Киевской Руси»; «Византийские традиции древнерусской архитектуры»; «Шедевры архитектуры Киевской Руси»; «Мозаики и фрески Софии Киевской»; «Мозаики Византии и Киевской Руси: общность и разли-

чия»; «Стилевые особенности Софийских соборов Константинополя, Киева и Великого Новгорода»; «Характерные черты новгородской иконописи XII в.»; «Рост городов — важнейших очагов культуры Киевской Руси»; «Значение художественного наследия Древней Руси в истории русской культуры».

■ Книги для дополнительного чтения

Асеев Ю. С. Архитектура Древнего Киева. Киев, 1982.

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. М., 1980.

Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. СПб., 2007.

Комеч А. И. Древнерусское зодчество конца X — начала XII в. М., 1987.

Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1980.

Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М., 1981.

Художественно-эстетическая культура Древней Руси XI—XVII веков / отв. ред. В. В. Бычков. М., 1996.

Чёрный В. Д. Искусство средневековой Руси. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (Киевская Русь) — <http://gotourl.ru/6061>

Архитектура Киева X—XII вв. — <http://gotourl.ru/6268>

Софийский собор в Киеве — <http://gotourl.ru/6132>

Софийский собор в Великом Новгороде — <http://gotourl.ru/6134>

Панорама интерьера Софийского собора в Великом Новгороде — <http://gotourl.ru/6135>

Глава 17 Развитие русского регионального искусства

Во второй половине XII в. в жизни Древнерусского государства происходят изменения, которые определяют судьбу русской культуры на много веков вперёд. Киев окончательно теряет своё политическое и культурное значение. Ослабление международных и торговых связей Киевской Руси, участвовавшие набеги кочевников способствовали переселению славянских народов с юга на север. Хотя галицкому князю Ярославу Осмомыслу (?—1187) ещё удавалось удерживать в подчинении Великий Новгород, Киев, Чернигов, после его смерти начинается дробление Древнерусского государства на мелкие удельные княжества. Память о единстве земли Русской и о прежней славе Киевской Руси ещё жила в произведениях устного народного творчества, но в реальной жизни наступал период феодальной раздробленности, продолжавшийся вплоть до середины XV в.

17.1. Искусство Великого Новгорода

После распада Киевской Руси отдельные княжества и города начали приобретать самостоятельность. В культуре Великого Новгорода, также отделившегося от Киева, всё яснее проявля-

ются черты самобытности, во многом обусловленные ослаблением княжеской власти и усилением демократических тенденций в обществе. Новгородское вече, ставшее постоянно действующим органом самоуправления, долгое время сохраняло значение символа городской свободы и независимости. Торгово-ремесленный Новгород никогда не стремился к изысканной роскоши, напротив, на его искусстве лежал отпечаток строгости и простоты. Лучшие новгородские мастера умели создавать подлинные шедевры архитектуры и изобразительного искусства скупыми средствами.

С середины XII в. в Новгороде почти прекращается княжеское строительство и возникает множество небольших приходских храмов. Ярким образцом новгородского зодчества последней трети XII в. по праву считается **церковь Спаса Преображения на Нередице**. Несмотря на сравнительно небольшие размеры, она производит впечатление монументального сооружения. Объём церкви, увенчанный одним куполом, покоящимся на четырёх столпах, разделён на три нефа и завершён с востока тремя алтарными апсидами. Характерную особенность её композиции составляют резко пониженные боковые апсиды. Объёмно-пространственное решение интерьера чётко «прочитывается» в наружном облике здания, фасады которого расчленены широкими, далеко выступающими лопатками на три части. Облик церкви по-новгородски сдержан и строг: ни одна деталь не нарушает гармонии целого. Её единственное украшение — аркатурный пояс под куполом массивного барабана, прорезанного восемью узкими окнами, — усиливает впечатление простоты и величия.

Мировую известность церкви Спаса Преображения на Нередице принесли фрески, выполненные свободно и энергично в необычайно светлом колорите: сочетании жёлто-красных охр, нежно-зелёного и синего цветов. Белильные цвета, положенные крупными, рельефными мазками на ликах святых, создают атмосферу удивительной гармонии и умиротворённости, настраивают человека на возвышенное созерцание и общение с Богом. Объёмная живопись, сотканная из отдельных сюжетов и фигур, построенная на контрастах, соседствует с изображениями, выполненными в графической, орнаментальной манере. К сожалению, в годы Великой Отечественной войны церковь на Нередице была разрушена в результате обстрелов, почти полностью погибли и её древние фрески. В восстановленном в 1956—1958 гг.



Церковь Спаса
Преображения на Нередице.
1198 г.
Великий Новгород

Фрески церкви
Спаса
Преображения
на Нередице:
Архангел
Михаил (фреска
центральной
апсиды)
и Пророк
Моисей
(фреска
на барабане
купола).
1199 г.
*Великий
Новгород*



здании сохранились лишь фрагменты росписи алтарной части и нижних участков других стен.

Со строительством **церкви Рождества Богородицы** в первой четверти XIII в. на месте языческого святилища в Перыни (по имени бога Перуна) создаётся новый тип церкви, ставший определяющим для новгородской архитектуры XIV—XV вв. В последующих постройках менялись пропорции, форма по-



Церковь Рождества
Богородицы на Перыни.
XIII в.

крытия, декор, прибавлялись и исчезали западные притворы, но сам тип новгородских сооружений на протяжении более двух столетий оставался неизменным. К высшим достижениям зодчих можно отнести церкви Спаса Преображения на Ковалёве (1345), Фёдора Стратилата на Ручью (1360—1361), Спаса Преображения на Ильине улице (1374), Петра и Павла в Кожевниках (1406), Симеона Богоприимца в Зверином монастыре (1467) и др.

В конце XIII в. формируется *новгородская школа иконописи*, достигшая расцвета во второй половине XIV — начале XV в. К сожалению, множество замечательных новгородских икон погибло в огне средневековых пожаров, ещё больше пострадало в годы Великой Отечественной войны.

В новгородских иконах много экспрессии, эмоциональной выразительности, непосредственности в выражении чувств. Новгородский мастер предпочитал яркие, чистые, насыщенные цвета на излюбленном красном фоне. Пылающая киноварь (красная краска фона), на которой особенно выразительно смотрелись зелёный и синий цвета, должна была заменить блеск привычного золота. Контрастность и насыщенность колорита, симметричность композиции, некоторая вытянутость и чёткие контуры фигур, их устремлённость к небу, оторванность от земли, экспрессивность и динамичность в выражении чувств стали её отличительными чертами. О характерных особенностях новгородской живописи справедливо говорил исследователь И. Э. Грабарь: «Яркая по краскам, сильная, смелая, с мазками, положенными уверенной рукой... без колебаний, решительно и властно».

Тесное творческое содружество связывало новгородских мастеров с византийскими художниками, среди которых особенно выделялся **Феофан Грек** (ок. 1340 — после 1405 г.), прибывший в Новгород в 70-е гг. XIV в. Немногое нам известно об этом замечательном мастере. Интересное свидетельство принадлежит его другу, писателю Епифанию Премудрому:



Воскрешение Лазаря.
Новгородская икона
из церкви Успения
на Волотовом поле. XV в.
*Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник*



Битва новгородцев
с суздальцами. Икона. XV в.
*Новгородский
историко-архитектурный
музей-заповедник*

«Когда я жил в Москве, там проживал и преславный мудрец, философ, зело хитрый Феофан, родом грек... и среди иконописцев отменный живописец, который собственно рукой расписал много различных церквей каменных — более сорока, какие имеются по городам... Когда он всё это рисовал или писал, никто не видел, чтобы он когда-либо взирал на образцы, как делают некоторые наши иконописцы, которые в недоумении постоянно всматриваются, глядя туда и сюда, и не столько пишут красками, сколько смотрят на образцы. Он же, казалось, руками пишет роспись, а сам беспрестанно ходит, беседует с проходящими и умом обдумывает высокое и мудрое, чувственными же очами разумными разумную видит доброту».

Невозможно не запомнить его энергичную, стремительную, эскизную манеру письма, в которой есть и великолепное мастерство колорита, и суровый, порой даже грозный аскетизм. Хотя в колорите его фресок преобладают тёмные, красно-коричневые тона, его живопись нельзя назвать монохромной. Синяя, оранжевая, лиловая, жёлтая, белая и чёрная краски изобилуют



Феофан Грек.

Спас
Вседержитель
(Пантократор).
Фреска
из церкви
Спаса
Преображения
на Ильине
улице. 1378 г.
Великий
Новгород

оттенками тонов, множеством светотеневых градаций. Художник моделирует формы не столько тоном, сколько светом — яркими мазками белильных бликов. Такая манера письма позволяла более точно передавать объёмы фигур и добиваться потрясающей экспрессии.

В церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде, расписанной Феофаном Греком в 1378 г., лучше всего сохранилось изображение **Спаса Вседержителя (Пантократора)**, по традиции размещённое в зеркале центрального купола. Один из исследователей отмечал, что «космическая сила этого образа такова, что земля в целом и населяющие её твари кажутся ничтожными. Перед ликом такого Христа ни у кого не может остаться никакой надежды на милость и спасение». На хорах этой церкви сохранились фрески седобородых монахов-старцев (столпников), отшельников, добровольно принявших обет отречения от мира. Им чуждо безмятежное счастье, покой, они привыкли подавлять свои чувства и страсти. Их лица отмечены печатью страдания, сомнения и отчаяния. Глубоко посаженные глаза, гордо вскинутые брови, крепко сжатые уголки губ придают лицам особую выразительность и аскетизм.

Вглядитесь в лицо **старца Макария Египетского**, и вы почувствуете трагизм, затаённую мольбу, скорбь и надежду. Седые волосы, слезящиеся, почти слепые глаза, покрытое морщинами лицо, отчаянный, отрешённый от мирской суеты жест под-



Феофан Грек.

Старец Макарий Египетский.
Фреска. 1378 г.

*Храм Спаса Преображения,
Великий Новгород*



Феофан Грек.

Богоматерь Донская.
Икона. 1392 г.

*Государственная Третьяковская
галерея, Москва*

нятых рук, могучий разворот плеч — всё призвано передать былую мощь и твёрдость духа старца. Некогда он был знаменитым теологом, автором многочисленных богословских «Бесед», а теперь, уединившись от внешнего мира, по-прежнему не находит душевного успокоения.

Оставив яркий след в новгородском искусстве, Феофан Грек расписывал храмы и в Северо-Восточной Руси. Есть предположения, что ему же принадлежали несохранившиеся росписи Успенского собора в Коломне. Композиция «Успение Богоматери» на дошедшей до нас двусторонней иконе «**Богоматери Донской**», вероятно, происходившая из этого собора, по стилю письма во многом напоминает манеру Феофана Грека. Следы пребывания прославленного мастера найдены в Переславле-Залесском и в Москве, где, как свидетельствует летопись, под 1395 г. он расписывал церковь Рождества, а четыре года спустя — Архангельский собор Московского Кремля. В 1405 г. Феофан Грек вместе с Андреем Рублёвым и Прохором из Городца принимал участие в росписи Благовещенского собора. К сожалению, большинство работ прославленного мастера не сохранилось.

17.2. Искусство Владимиро-Суздальского княжества

В период феодальной раздробленности, с середины XII в., крупнейшим центром Руси становится Владимиро-Суздальское княжество. Окраинная область Киевской Руси, лежавшая в междуречье Оки и Волги, начинает своё бурное развитие. Широкомасштабное строительство новых городов развернулось во времена правления князя Андрея Боголюбского (1157—1174), сына Юрия Долгорукого. Помимо древних городов — Ростова, Суздаля и Ярославля — выдвигаются новые: Переславль-Залесский, Кидекша, Юрьев-Польский, Дмитров, Москва и особенно Владимир. Здесь создаются выдающиеся памятники искусства, многие из которых сохранились до наших дней.

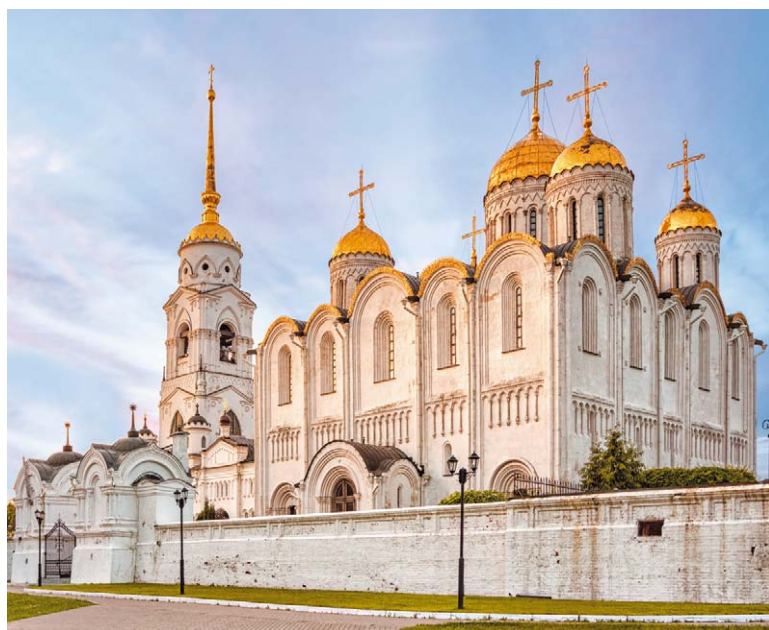
Храмы строили в основном из тёсаного белого камня. Именно к этому времени относится создание общерусского типа храма, обладающего сложной динамичной композицией. Четырёх-столпные храмы увенчивались одной главой, возвышающейся на высоком барабане с выступающими с восточной стороны апсидами. Архитектуру этого периода отличали простота декора, строгость пропорций, симметрия.

Свою энергию Андрей Боголюбский направил на строительство новой столицы княжества — города Владимира. Прежде всего он возвёл его укрепления и определил градостроительную структуру, в которой главное место отвёл Успенскому собору. Став композиционным центром Владимира и самым величественным его сооружением, построенным при участии романских зодчих, он был призван воплотить идею божественного величия княжеской власти. Расположенный на высоком берегу Клязьмы, он буквально парил над лежащим в низине городом. (По высоте он превосходил Софийские соборы Киева и Великого Новгорода.) В отличие от ранних построек, план собора был

значительно вытянут по продольной оси. Первоначально это был одноглавый шестистолпный храм с примыкающими к нему с трёх сторон *притворами* (дополнительными помещениями, предваряющими вход). Характерной особенностью его внешнего облика стало иное пропорциональное решение объёмов: высота храма в два раза превышала его ширину. Впервые в оформлении фасадов были использованы скульптурные изображения — рельефы в виде женских и львиных масок, а также три сюжетные композиции, по одной на каждом фасаде, придавшие собору особую выразительность и изящество.

Успенский собор, возведённый в 1158—1160 гг., был расписан на следующий год. Центральное место в храме занимала византийская икона Владимирской Богоматери, привезённая Андреем Боголюбским из Киева. От первоначальных фресок сохранились лишь фрагменты орнаментальной живописи, в которой угадывается высокий профессионализм выполнявших её художников. Цилиндрические своды внутреннего пространства опирались на резные карнизы со стилизованными листьями аканфа и парными скульптурными изображениями львов. Хоры в западной части интерьера соединялись переходами с епископским двором, стоявшим к северо-западу от Успенского собора.

Одновременно с храмом началось строительство резиденции владимирских князей в Боголюбове, неподалёку от которой, на берегу реки Нерль, среди заливных лугов, в 1165 г. был возведён белокаменный **храм Покрова Богородицы**. В простых и благородных пропорциях устремлённого ввысь храма зодчим удалось передать удивительную лёгкость и стройность. Изящный четырёхстолпный храм с членением наружных стен на три неравные *прясла* (часть поверхности наружной стены зда-



Успенский
собор.
1158—1160 гг.
Владимир



Храм Покрова
Богородицы
на реке Нерль.
1165 г.

ния, ограниченная с двух сторон пилястрами или лопатками) венчала глава, поставленная на четырёхгранный пьедестал (позднее скрытый кровлей). Первоначально с трёх сторон церковь окружали галереи, уравнивающие выступающие с восточной стороны апсиды. В юго-западной части галерей размещался лестничный переход, по которому можно было подняться на хоры. Чёткий ритм *аркатурно-колончатого пояса* (декоративный мотив, образованный рядом небольших рельефных арок) на поверхности барабана, основном объёме и галереях, резные изображения составляют главное декоративное украшение храма.

Гордость русского зодчества, храм Покрова на Нерли, — настоящий гимн красоте и гармонии человека и природы. Не случайно одни сравнивали этот храм с парусом, уносящимся вдаль по безбрежным волнам времени. Другие уподобляли его милой девушке в подвенечном наряде или белой лебеди, голубке, называли его «поэмой из камня», «чудом русского искусства» (*И. Э. Грабарь*).

В конце XII — начале XIII в. на владимиро-суздальских землях были возведены столь же прославленные архитектурные шедевры, такие как Дмитриевский собор во Владимире (1190-е гг.), Рождественский собор в Суздале (1222—1225), Георгиевский собор в Юрьеве-Польском (1230—1234).

Важнейшую роль в художественном оформлении владимирских храмов играла *резьба по камню*. Свои истоки она черпала



Дмитриевский собор.
1194—1197 гг. Владимир

в народных традициях декоративно-прикладного искусства, в особенности в резьбе по дереву и орнаментальных украшениях рукописных книг. В стремлении выразить собственное отношение к миру, к красотам природы резчики по камню проявили подлинное мастерство. Едва ли не самым заметным элементом декора стал аркатурно-колончатый пояс.

Среди многочисленных храмов Владимира нарядностью и обилием украшений выделяется **Дмитриевский собор**. Тонкое резное кружево, сплошь покрывающее поверхности стен от аркатурно-колончатого пояса вплоть до самого купола, — главная особенность собора, придающая

Скульптур-
ные украше-
ния Дмит-
риевского
собора.
XII в.
Владимир



ему лёгкость и изящество. Фигуры Иисуса Христа, пророков и апостолов, христианских мучеников и святых воинов сочетаются с изображениями зверей, львиными масками и цветущими деревьями (в особенности пальмами). Простенки между окнами украшены переплетёнными медальонами с изображениями «горних» птиц.

Рельефы нигде не повторялись и располагались поясами сверху вниз. Верхние изображения были крупнее нижних, что способствовало их лучшему рассмотрению с земли. Наиболее значимые сюжеты, имеющие сакральный смысл, располагались под закомарами и выше их. По технике исполнения резьбы можно выделить плоскостные композиции, барельефы и горельефы. Впервые резьбой покрывались колонны и промежутки аркатурно-колончатого пояса. В целом скульптурное убранство Дмитриевского собора — это одно из высших достижений владимирских резчиков, составляющее славу и особую гордость древнерусского искусства.

Из-за прекращения широкомасштабного строительства каменных храмов в период монголо-татарского нашествия резко сократилось число произведений монументальной живописи (фресок). Ведущим видом изобразительного искусства стала *иконопись*. Немногое из произведений сохранило время, но и то, что осталось, свидетельствует об устойчивости художественных традиций, приведших впоследствии к созданию самобытной школы.

Икону «**Дмитрий Солунский**» из города Дмитрова можно рассматривать как программный памятник владими́ро-суздальской школы изобразительного искусства. Прославление христианского мученика и святого стало главной целью создавшего её мастера. Характерную особенность образа составляют большие размеры восседающей на троне фигуры в традиционном воинском одеянии, эффектность разворота, подчёркнутая демонстративность жеста (Дмитрий вынимает меч из ножен), по-



Дмитрий
Солунский. Икона.
Конец XII — начало XIII в.
*Государственная Третьяковская
галерея, Москва*

бедный, почти гипнотический взор. В целом образ вызывает ассоциации с неприступностью града, защитой державы и христианской веры. Вместе с тем Дмитрий здесь менее всего воспринимался как жертва, напротив, в нём были подчеркнуты активность, волевая собранность, мужественная деятельность.

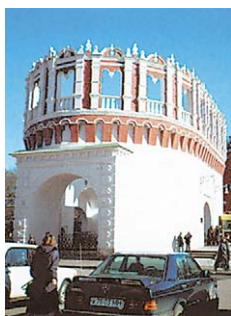
17.3. Искусство Московского княжества

Рост и усиление Москвы, ставшей городским поселением ещё в конце XI в., были обусловлены удобным географическим положением (расположена на пересечении двух крупнейших торговых путей — из Рязани в Новгород и из Киева во Владимир) и ростом торгово-экономических связей с другими странами. Москва, разграбленная и сожжённая после монголо-татарского нашествия, сумела сравнительно быстро оправиться от потерь. Хлынувший сюда поток беженцев способствовал возрождению ремёсел,

развитию производства и торговли. К началу XIV в. Москва выдвинулась в число самых крупных городов Северо-Восточной Руси.

В Москве было начато широкое каменное строительство, опиравшееся на традиции византийских и владими́ро-суздальских мастеров. Здесь возводятся белокаменные храмы, самыми значительными из которых были Успенский (1326) и Архангельский (1333) соборы, сооружается новая дубовая крепость (1339). За годы правления Ивана Калиты (1325—1340) в Москве было возведено не менее пяти храмов, которые, к сожалению, не сохранились до нашего времени. В последующие годы храмы расписывали почти 80 русских и византийских художников.

Во второй половине XIV — первой трети XV в., в период обострения борьбы с Золотой Ордой за национальное освобождение, Москва сыграла важную консолидирующую роль в истории Руси и развитии русской культуры. Одержав победу в Куликовской битве (1380), московский князь Дмитрий Донской окончательно утвердил авторитет Москвы, ставшей центром объединения русских земель в единое государство. В оборонительных целях вокруг Москвы стали возводить хорошо укреплённые крепости в Нижнем Новгороде, Серпухове и других городах.



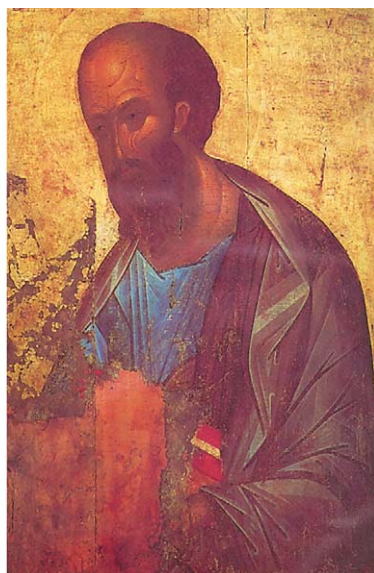
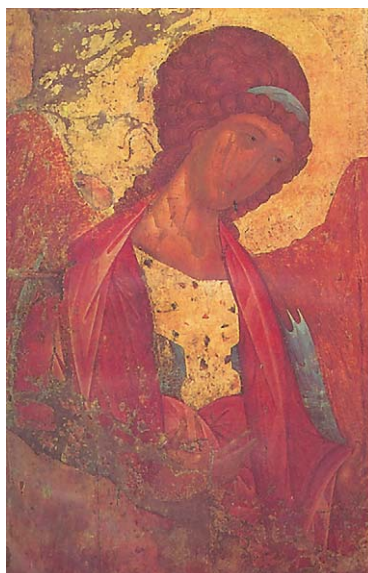
Башни
Московского
Кремля.
XV—XVII вв.
*Современное
фото*

Важнейшим оборонительным объектом самой Москвы становится белокаменный **Кремль** (1367), неприступные стены которого имели протяжённость около 2000 м. Всего крепость насчитывала 9 башен, 6 из которых имели проездные ворота. Москва, обнесённая мощными высокими каменными стенами, приобрела славу «сильного и славного града».

Ко второй половине XIV — первой трети XV в. относится расцвет *московской школы живописи*. Большое влияние на её формирование оказали традиции владими́ро-суздальской иконописи. Известность и славу московской школе живописи принесло творчество **Андрея Рублёва** (ок. 1360/1370—1430). Во внешне спокойных образах он мог передать целую гамму душевных переживаний и чувств. Творческую манеру художника отличали мягкость и обобщённость силуэтов, гармоничность колорита, уравновешенность композиции.

Мы мало знаем о судьбе этого величайшего русского художника. Вероятнее всего, ко времени его первого упоминания в летописи в 1405 г. он был уже известным мастером. С именем Андрея Рублёва связывают фрески и иконостас Успенского собора во Владимире. По стилевым признакам этому мастеру приписывают миниатюры Евангелия Хитрово, комплекс икон из так называемого звенигородского деисусного чина и фрески Успенского собора на Городке в Звенигороде. Одно из самых выразительных и проникновенных произведений — «Спас Вседержитель», в изображении которого мы привыкли видеть суровый и грозный лик.

**Андрей
Рублёв.**
Архангел
Михаил.
Апостол
Павел.
Звенигородские
иконы.
1410—1420 гг.
*Государст-
венная
Третьяковская
галерея,
Москва*





*Андрей
Рублёв.*

Спас
Вседержитель
(Звенигород-
ский). Икона.
Начало XV в.
Государственная
Третьяковская
галерея,
Москва

Однако здесь его красивое и правильное лицо имеет выражение мягкой нежности, душевной доброты и мудрости. Открытый кроткий взгляд, направленный прямо на зрителя, вызывает не страх, а доверие, он полон всепрощающей любви и участия в судьбах людей. Изыскан колорит иконы, в которой использована прозрачная розовая охра, подчёркивающая плавность и мягкость спокойных линий.

В 1408 г., как сообщает московская Троицкая летопись, Андрей Рублёв вместе с Даниилом Чёрным «начаша подписывати» Успенский собор во Владимире. В созданных здесь фресках (в настоящее время сохранились отдельные фрагменты в западной части собора) проявляется мастерство зрелого художника. Мастерски выполнены композиции «Страшного суда», «Шествия праведных в рай». Замечателен образ трубящего ангела, возвещающего близость Страшного суда. Его изящная, лёгкая фигура невесомо парит в пространстве. Главное внимание Андрей Рублёв сосредоточил на внутренней гармонии, душевном благородстве и сердечной доброте. Мастерство художника нашло выражение и в изяществе пропорций, чёткости контуров, соразмерности движения и покоя.

Из работ Андрея Рублёва и Даниила Чёрного во владимирском Успенском соборе до нас также дошли иконы деисусного чина иконостаса, составлявшие единый ансамбль с фресками. (После реставрации эти иконы вошли в собрания Третьяковской галереи в Москве и Русского музея в Санкт-Петербурге.) На центральной иконе «Спас в Силах» изображён восседающий на престоле Иисус Христос с раскрытым текстом Евангелия. Художнику в полной мере удалось передать глубину и возвышенное благо-

*Андрей
Рублёв
и Даниил
Чёрный.*

Апостолы
и ангелы.
Фрагмент
фрески
«Страшный суд»
в Успенском
соборе. 1408 г.
Владимир



родство образа. Величавый облик Спаса в соединении с душевной отзывчивостью позволяет увидеть в нём национальный идеал, в котором выражены народные представления о справедливости и святости веры. Чистые, мягко звучащие тона иконы, её торжественный и чёткий ритм свидетельствуют о высоком мастерстве художника.

В последний период жизни Андрей Рублёв вместе с Даниилом Чёрным участвовал в создании иконостаса для Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, о чём свидетельствуют жития Сергия и Никона Радонежских. Вершиной творчества Андрея Рублёва является знаменитая **«Троица»**, находившаяся какое-то время в местном ряду иконостаса. Икона, воплотившая в себе символ веры и гармонии, добра и справедливости, воспринималась современниками как наглядный пример единения русского народа.

Жизненный путь Андрей Рублёв и Даниил Чёрный окончили в 1430 г. в подмосковном Спасо-Андрониковом монастыре. Творчество этих великих художников стало подлинным эталоном «московского стиля» живописи. Немногословное, лишённое героического пафоса и гордого величия, оно до сих пор поражает своей искренностью, глубиной проникновения во внутренний мир человека. Живопись этих мастеров на многие



*Андрей
Рублёв
и Даниил
Чёрный.*

*Спас в Силах.
Икона. 1408 г.
Государственная
Третьяковская
галерея,
Москва*

**Андрей
Рублёв.**
Троица. Икона.
1425—1427 гг.
Государственная
Третьяковская
галерея,
Москва



десятилетия вперёд определила основные черты и поэтический строй московской школы, дала мощный духовный и творческий импульс для дальнейшего развития русского изобразительного искусства.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Как развивалась художественная культура Великого Новгорода в период феодальной раздробленности? Какой тип сооружений был характерен для новгородского зодчества? Опишите один из памятников его архитектуры. Каковы особенности новгородской школы иконописи? Что отличало творческую манеру Феофана Грека?

2. В чём заключается своеобразие зодчества Владимиро-Суздальского княжества? Опишите наиболее значительный памятник его архитектуры.

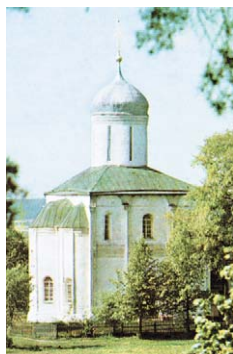
3. Рассмотрите фрагменты рельефов Георгиевского собора (1230—1234) в Юрьеве-Польском и сравните их с декоративным убранством Дмитриевского собора во Владимире. В чём общность и различие между ними?

4. В чём заключалась особая роль Москвы в развитии русской художественной культуры? Что представлял собой Московский Кремль в период правления Ивана Калиты?

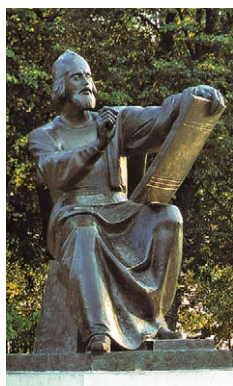
5. Как осуществлялась застройка Москвы в XIV — начале XV в.? В чём её характерные особенности?

6. Д. С. Лихачёв писал: «Национальные идеалы русского народа полнее всего выражены в творениях двух его гениев — Андрея Рублёва и Александра Пушкина. Именно в их творчестве отчётливее всего сказались мечты рус-

Фрагменты
рельефов
Георгиевского
собора.
1230—1234 гг.
Юрьев-Польский



Успенский
собор на Городке.
Около 1400 г.
Звенигород



О. К. Комов.
Памятник
Андрею
Рублёву.
1995 г. *Владимир*

ского народа о... человеческой красоте». Согласны ли вы с мнением учёного? Какое отражение в творчестве Андрея Рублёва нашли идеалы и мечты русского народа о красоте человека? Какой традиции — античной или византийской — более соответствуют созданные им образы? Почему? Что изменилось в трактовке образа Христа в его произведениях?

■ Творческая мастерская

1. Прочитайте повесть Н. С. Лескова «Запечатлённый ангел». Что особенно близко и дорого сердцу русского человека в искусстве иконописи? Оформите свои впечатления в виде отзыва или рецензии.

2. В. Н. Лазарев, выдающийся исследователь древнерусского искусства, писал о характерных особенностях новгородской фресковой живописи: «Работавшие здесь мастера в совершенстве владели фресковой техникой, которую они обогатили новыми фактурными приёмами и новыми цветовыми решениями. Надо видеть, как ловко они прописывают чёрной краской брови, ресницы и ноздри, как виртуозно наносят той же чёрной краской зрачок поверх голубоватой прокладки белков глаз, как легко они пишут седые волосы, сочетая белильные мазки с зелёным или голубоватым тоном, как остроумно варьируют оттенки волос при помощи жёлтых, красных, чёрных и голубоватых мазков, чтобы по достоинству оценить вклад новгородцев в средневековую монументальную живопись». Опираясь на известные вам произведения, попробуйте «оценить вклад новгородцев» в историю русской монументальной живописи.

3. Следование архитектурным традициям владимиро-суздальского зодчества стало отличительной чертой московской архитектуры. Сравните Успенский собор во Владимире с Успенским собором на Городке в Звенигороде. Какие общие и отличительные черты этих архитектурных памятников вы могли бы назвать?

4. Двусторонняя икона «Богоматерь Донская» по своему стилю во многом напоминает творческий почерк Феофана Грека. Существуют ли, с вашей точки зрения, основания для подобного утверждения? Могли бы вы отметить различия между этой иконой и фресками церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде? Аргументируйте свой ответ.

5. Подготовьте рассказ об иконографии, красках, композиции и образном строе «Троицы» Андрея Рублёва. В чём вы видите её смысл? Можно ли судить об особенностях исторической эпохи и личности Андрея Рублёва по его произведениям? Составьте творческую биографию Андрея Рублёва. Посетите памятные места, где находятся произведения великого мастера, подготовьте заочную экскурсию о его творчестве. Что вы могли бы рассказать об экспозиции Музея им. Андрея Рублёва в Москве?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Своеобразие архитектуры Великого Новгорода»; «Характерные черты новгородской школы живописи»; «Шедевры архитектуры и изобразительного искусства древнего Пскова»; «Характерные особенности творческой манеры Феофана Грека»; «Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Новгороде»; «Особенности развития владимиро-суздальской архитектуры»; «Своеобразие изобразительного искусства Владимиро-Суздальского княжества»; «Роль Москвы в развитии русской культуры»; «Архитектурный ансамбль Московского Кремля эпохи Ивана Калиты»; «Характерные черты московской школы живописи»; «Эволюция творческого пути Андрея Рублёва»; «Творчество Андрея Рублёва в контексте нашего времени»; «Образ Андрея Рублёва в художественном фильме А. А. Тарковского „Андрей Рублёв“ (1966)»; «Православные храмы — хранители Русской земли и центры духовной культуры»; «Путешествие по одному из древнерусских городов».

■ Книги для дополнительного чтения

- Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., 1978.
Алпатов М. В. Древнерусская живопись. М., 1984.
Алпатов М. В. Феофан Грек. М., 1979.
Алпатов М. В. Андрей Рублёв. М., 1972.
Барская Н. А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., 1993.
Брюсова В. Г. София Новгородская: Памятник искусства и истории. М., 2001.
Багнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.
Вздорнов Г. И. Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983.
Выголов В. П. Архитектура Московской Руси XV века. М., 1988.
Колпакова Г. С. Искусство Древней Руси: Домонгольский период. М., 2007.
Ерёмина Т. С. Мир иконописцев. М., 2005.
Лазарев В. Н. Андрей Рублёв и его школа. М., 1966.
Лившиц Л. И. Монументальная живопись Новгорода. М., 1987.
Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб., 1993.
Сергеев В. Н. Рублёв. М., 1990. (ЖЗЛ).
Трубецкой Е. Н. Три очерка о русской иконе. М., 1991.
Чёрный В. Д. Искусство средневековой Руси. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

- Российский общеобразовательный портал (Московская школа живописи) — <http://gotourl.ru/6061>
Древнерусская архитектура — <http://gotourl.ru/6136>
Архитектура Великого Новгорода. Церкви и соборы — <http://gotourl.ru/6137>; <http://gotourl.ru/6269>
Феофан Грек — <http://gotourl.ru/6138>

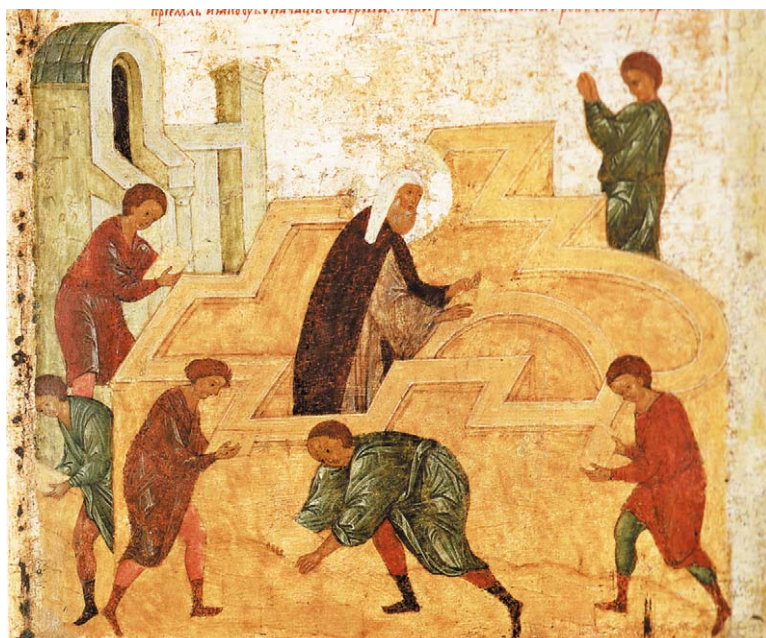
Глава 18 Искусство единого Российского государства

18.1. Искусство периода образования государства

К концу XV столетия, во время правления Ивана III (1462—1505), русские земли освободились от ордынской зависимости и объединились в единое государство. На московские земли стали приглашать лучших иностранных зодчих. Так, при участии итальянских мастеров последней четверти XV столетия был создан один из самых значительных архитектурно-художественных ансамблей России — Московский Кремль.

Главным украшением первопрестольной, образцом для других соборных храмов стал возведённый на месте старого **Успенский собор**. Итальянскому зодчему **Аристотелю Фиораванти** (между 1415—1420 — ок. 1486) было предписано создать его по образцу владимирского Успенского собора. Не желая копировать, итальянский архитектор сумел привнести много нового в его облик. Новизна заключалась в строгой разбивке прямоугольного плана собора на двенадцать равных квадратов, чего ранее в средневековой Руси не делалось. Сторона каждого из них равнялась ширине средней апсиды Успенского собора во Владимире. Шесть столбов внутри собора обозначали вообра-

*Дионисий
и мастерская.
Строительство
Успенского
собора в Москве.
Клеймо иконы
«Митрополит
Пётр в житии».
Конец XV в.
Государственная
Третьяковская
галерея, Москва*



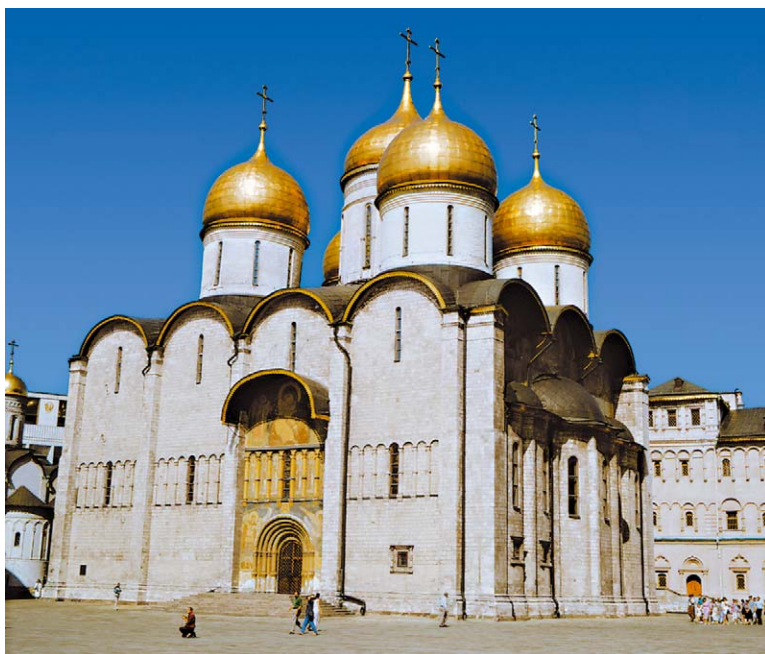
жаемые углы квадратов. Снаружи им точно соответствовали далеко вынесенные лопатки, равно членяющие стены.

Монументальный пятиглавый собор, выстроенный из особо прочного кирпича и облицованный белым камнем, стал первым на Руси храмом зального типа с крестовыми сводами. Он поража́л цельностью объёма («аки един камень») и соразмерностью членения всех частей. Два ряда узких щелевидных окон не нарушали монолитности сооружения, а, напротив, подчёркивали его высоту и стройность.

К новшествам следует также отнести решение внутреннего пространства храма. Размеренная расстановка столбов позволила в значительной мере расширить полезное пространство собора, способствовала его лучшей освещённости. Современники по достоинству оценили творение итальянского зодчего: «Бысть же та церковь чюдна велми величеством, и высотой, и светлостью, и звоностию, и пространством». Успенский собор Московского Кремля сыграл важную роль в истории отечественной архитектуры. Под его непосредственным влиянием был выработан особый тип городского собора, возводившийся в других городах на протяжении двух столетий.

Монументальное здание главного кафедрального храма стало композиционным центром **Соборной площади** Московского Кремля. Другие храмы — Ризположения (1486) и Благовещения (1489), Архангельский собор (1508) и Грановитая палата (1491) — согласовывались с архитектурой Успенского собора. Доминантой кремлёвского ансамбля стала церковь Иоанна Лествичника, возведённая в 1505—1508 гг. под руководством итальянского архитектора Бона Фрязина с трёхъярусной колокольней (после перестройки в 1600 г. за ней закрепилось назва-

Успенский
собор
Московского
Кремля.
XV в.

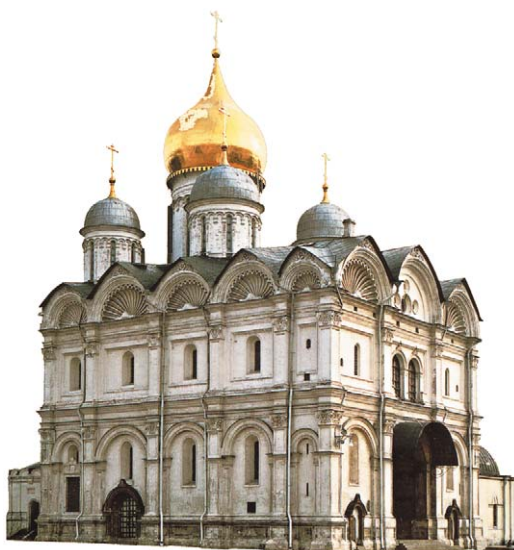


Соборная
площадь
Московского
Кремля.
Литография
1856 г.
с миниатюры

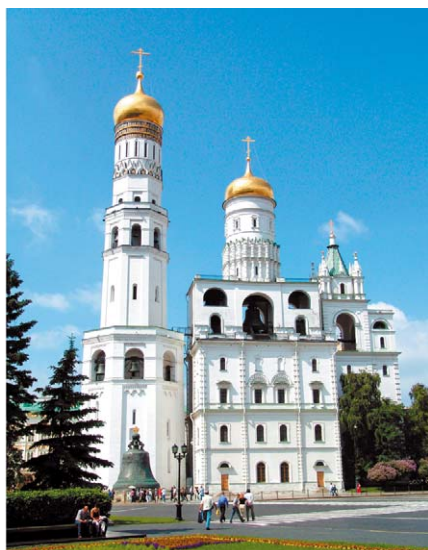


ние колокольни Ивана Великого). Ансамбль Соборной площади Кремля задавал масштаб, образный строй и общее композиционное решение близлежащей застройке Москвы.

Определяющую роль в становлении общерусского стиля сыграло *изобразительное искусство*, и прежде всего творчество **Дионисия** (ок. 1440—1503) и художников его круга. Первая его известная работа — фресковая роспись церкви Рождества Богородицы в Пафнутьево-Боровском монастыре, затем последовали почётные заказы на трёхъярусный иконостас для Успенского собора Московского Кремля. Он очень много работал над созданием фресок для Иосифо-Волоцкого монастыря. Дионисию покровительствовал царь Иван III. К сожалению, почти все иконы и фрески, созданные художником в Москве и Волоколамске, утрачены или погибли в последующее время.



Архангельский собор
Московского Кремля



Колокольня Ивана Великого
в Московском Кремле

Позднее, уже будучи известным художником, Дионисий был приглашён в северные белозерские земли, где вместе со своими сыновьями расписал собор Рождества Богоматери Ферапонтова монастыря. Росписи над входом в храм и внутри него посвящены истории земной жизни Марии, многие сюжеты навеяны текстами песнопений в её честь. На самых видных местах храма представлены «Покров Богоматери», «О Тебе радуется», «Похвала Марии», в которых Богоматерь торжественно восседает на троне или парит в облаках среди множества поклоняющихся ей людей. Во всех этих изображениях Мария прославляется как мать Христа, посредница между Богом и родом человеческим, как царица мира и покровительница Русской земли.

Среди фресок Ферапонтова монастыря выделяется композиция «**О Тебе радуется**», проникнутая радостным прославлением Богоматери.

Фрески Ферапонтова монастыря представляют собой цельный и гармоничный ансамбль, отличающийся единством стиля. Утончённые пропорции фигур, ставших почти невесомыми, легко парящими в пространстве, подчиняются плавному музыкальному ритму линий и цветовых пятен. На фресках нет бурных страстей, драматических жестов или резких движений, во всём подчёркнута величавая неторопливость, размеренная осознанность действий. Длинные, богато украшенные праздничные одеяния персонажей подчёркивают их одухотворённость и внутреннее достоинство. Дионисий предпочитает краски неж-



*Дионисий. О Тебе радуется. Фреска Ферапонтова монастыря.
Начало XVI в. Вологодская область*



Дионисий. Покров Богоматери.

Фреска восточной стены Ферапонтова монастыря.

Начало XVI в. *Вологодская область*

ных, светлых оттенков: голубые, бирюзовые, малиновые, розовые, лиловые, зеленоватые, палевые... Их тончайшее соединение не случайно сравнивают с искусством акварели. Соприкасаясь с изменчивым светом дня, одни цвета становятся ярче, другие, отступая в тень, сгущаются, становятся непроницаемыми. Известный искусствовед М. В. Алпатов справедливо отмечал, что в ярких красках и полутонах фресок Дионисия заключены такие тонкие чувства и лирическая чистота, какие трудно найти во всей русской фресковой живописи.

В творческом наследии Дионисия, кроме фресок в столичных и провинциальных храмах, были замечательные иконостасы и отдельные иконы, книжные миниатюры. Дионисий, ставший достойным преемником Андрея Рублёва, создал мир высокой духовности и торжества добра.

18.2. Искусство периода утверждения государственности

Активный процесс объединения русских земель вокруг Москвы продолжался вплоть до 20-х гг. XVI столетия. Образование единого многонационального государства, развитие социально-экономических, политических и культурных связей спо-

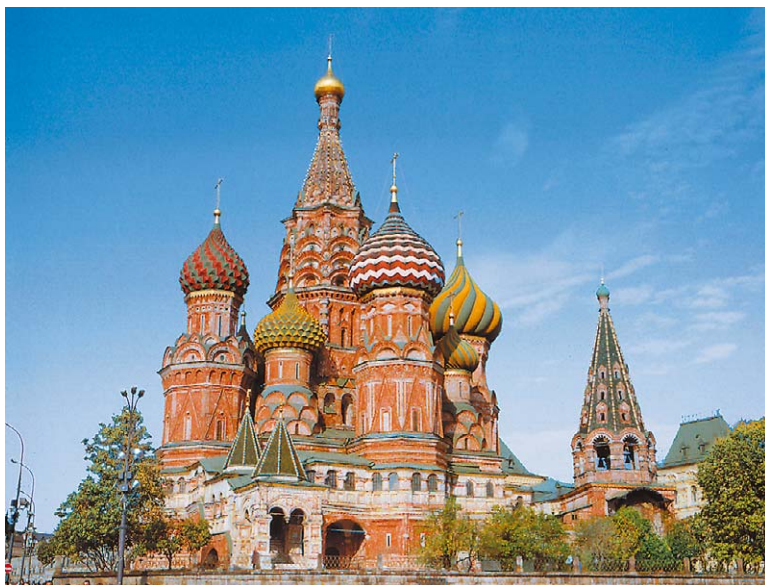
собствовали завершению процесса формирования русской народности.

К этому времени широкий общественный резонанс приобрела теория, согласно которой Москва была объявлена «Третьим Римом» — центром всего христианского мира (вслед за Первым — Древним Римом и Вторым — Константинополем — столицей Византии). Выдвинутая теория подчеркнула особую значимость созданного государства Российского и во многом предопределила его дальнейший духовный путь развития.

По сравнению с началом XVI в. почти в два раза увеличилось количество городов (более 170), которые стали главными очагами общественной и культурной жизни России. Возведение мощных крепостных сооружений в ряде городов, присоединение к России Казани (1552), Астрахани (1556) и Западной Сибири (1589) потребовали масштабного строительства новых и перепланировки старых городов. В Москву — крупнейший центр общерусской культуры — из разных регионов государства съезжались лучшие мастера. Здесь происходит упорядочение городской застройки, осуществляются поиски новых архитектурных решений.

В 1555—1561 гг. на Красной площади в честь военной победы русского войска над Казанским ханством был возведён **Покровский собор**, больше известный под названием **храма Василия Блаженного**. Царь Иван Грозный (1530—1584) поручил его строительство псковским мастерам Барме и Постнику — людям «премудрым и удобним таковому чюдному делу». (Согласно одной из гипотез, это мог быть и один человек.) Архитектурная жемчужина Москвы не имела прямых аналогов, её композиция уникальна и неповторима. По сторонам света от огромного шатрового храма высотой 65 м были поставлены четыре высоких и массивных столпообразных *придела* (пристройка к основному

*Барма
и Постник.
Покровский
собор (храм
Василия
Блаженного).
XVI в. Москва*



зданию или дополнительный храм, устроенный внутри основного), между которыми по диагонали размещены четыре других, меньших по высоте и объёму. Галерея, охватывающая собор со всех сторон, усиливающая его динамичность и асимметрию, не нарушала общего впечатления единства и цельности сложной пирамидальной композиции. Один из патриархов так эмоционально описывал этот храм: «Множеством куполов возглавлен этот собор; есть там купол мавританский, есть индийский, есть очертания византийские, есть и китайские, а посередине высится над всеми купол русский — объединяющий всё здание. Ясен замысел этой гениальной постройки: Русь должна объединить разноплеменные народы и быть их водителем к Небу».

Оригинальной находкой древнерусской архитектуры стал тип каменного *шатрового храма*, получившего распространение в XVI в. Шатровые завершения как нельзя лучше выражали устремлённость верующего человека в «мир горний» и очень полюбились русскому народу. Обычно это были восьми- или четырёхгранные шатры, опирающиеся на объёмы аналогичной формы (восьмерик или четверик), увенчанные небольшой круглой главкой с державой и крестом. Следуя этой схеме, зодчие достигали удивительного разнообразия в их внешнем облике. Впоследствии такой тип архитектурных сооружений распространился и в других городах.

Самым замечательным сооружением подобного типа стала **церковь Вознесения**, возведённая на высоком берегу Москвы-реки в подмосковном селе **Коломенском** (ныне в черте г. Москвы). При сравнительно небольшой площади основания ($8,5 \times 8,5$ м) высота храма была очень значительной и достигала около 62 м. Вытянутый объём, воздвигнутый на *подклете* (нижнем, цокольном этаже храма), состоит из двух плавно переходящих ярусов — крестообразного *четверика* (четырёхгранное, часто квадратное в плане сооружение или его часть), соединённого ступенчатыми килевидными кокошниками с *восьмериком* (восьмигранный в плане объём, сруб со скошенными углами), увенчанным стройным шатром с маленькой главкой. Устойчивость и устремлённость ввысь придавали формам широкие галереи с тремя лестничными сходами, поднятые аркадой на уровень подклета. Три ряда стрельчатых кокошников и пилястр украшают и оживляют гладкие стены храма. Мастеру удалось создать ощущение невесомости, лёгкости камня. Между тем толщина



Церковь
Вознесения в Коломенском.
1530—1532 гг. Москва

кирпичных стен достигает почти двух метров! 28-метровый шатёр увенчан низкой полусферической (а не высокой луковичной) главкой. Сверху он как бы покрыт лёгкой, изящной сеткой из нитей белокаменных бусин, образующих ромбовидный орнамент.

Настоящее потрясение пережил французский композитор Г. Берлиоз, посетивший Москву в 1863 г.:

«Ничего меня так не поразило, как памятник древнерусского зодчества в селе Коломенском. Много я видел, многим любовался, многое поражало меня, но время, древнее время в России, которое оставило свой памятник в этом селе, было для меня чудом из чудес... Тут передо мной предстала красота целого. Во мне всё дрогнуло. Это была таинственная тишина. Гармония красоты законченных форм... Я видел какой-то новый вид архитектуры. Я видел стремление ввысь, и я долго стоял ошеломлённый».

Сегодня, как и много лет назад, храм Вознесения в Коломенском остаётся истинным украшением Москвы, а в 1994 г. он был включён в Список Всемирного культурного наследия ЮНЕСКО.

В конце XVI в. в русской монументальной и станковой живописи происходят противоречивые процессы. Язык изобразительного искусства чрезвычайно усложняется. С одной стороны, наблюдается стремление художников к возрождению монументальных образов Дионисия (так называемая *Годуновская школа*), а с другой — попытки достижения ювелирной точности, яркости и декоративности в передаче изображения (*Строгановская школа живописи*). Название первой связано с именем Бориса Годунова и его родственников (рубеж XVI—XVII вв.). Название второй — с фамилиями заказчиков работ купцов и промышленников Строгановых из Предуралья (появилось в XIX в.).

18.3. Искусство России на пороге Нового времени

XVII век — эпоха крутого перелома в отечественной истории. От царствования Ивана Грозного до создания империи Петра I Россия прошла путь длиною в столетие, но это были поистине трагические времена: непримиримой борьбы за русский престол, кровопролитных войн с польско-шведскими интервентами, крестьянских восстаний под предводительством Ивана Болотникова и Степана Разина. Не менее трагическим событием стал церковный раскол, который разделил не только православную церковь, служившую нравственной опорой русских людей, но и общество.

В эпоху «бунташного» века искусство пыталось преодолеть жёсткие рамки прежних традиций и правил, искало новые пути реализации своих возможностей. Именно в это время были созданы многочисленные трактаты по изобразительному искусству и музыке. В общественной мысли и художественном твор-

честве пробуждался интерес к окружающему миру и человеческой личности. Не случайно в живописи появились парсуны (от слова «персона») — предвестники портрета.

В архитектуре активно обсуждался вопрос о каноничности культового зодчества. При возведении храмов указ патриарха предписывал строго соблюдать закон «освящённого пятиглавия». В 1652 г. патриархом Никоном было запрещено строительство одношатровых храмов, не отвечавших этим требованиям.

Новую страницу в русском зодчестве XVII в. открыло возведение **Теремного дворца** в Московском Кремле. Он имел ступенчато-ярусную структуру, которую венчал небольшой эффектный теремок с двусветным залом и смотровой башенкой.

Заметной вехой в архитектуре XVII столетия стало создание **церкви Троицы в Никитниках**, построенной по заказу купца Григория Никитникова — выходца из Ярославля. Яркая раскраска фасадов собора, выразительная пластика белокаменного и кирпичного декора, многоцветные изразцы вместе с живописной асимметрией композиции привлекали внимание горожан. Храм имел пирамидальное завершение, увенчанное декоративным пятиглавием, придававшим его облику динамичность и особую праздничную торжественность.

К концу XVII в. в зодчестве происходят новые качественные изменения. Архитектура, играющая роль синтезирующего начала для различных видов искусства, формирует из них единый ансамбль. Складывается тип динамичной культовой постройки «восьмерик на четверике», который дал название *нарышкинскому стилю* (по имени Нарышкиных — родственников царя Петра I по линии матери). Основанием для тяготеющей к верти-



Теремной дворец в Московском Кремле. 1635—1637 гг.

Церковь
Троицы
в Никитниках.
1631—1634 гг.
Москва



кальному построению композиции служил четверик, над которым сооружался один или несколько восьмериков.

Наиболее совершенным памятником этого периода становится **церковь Покрова в Филях**, воздвигнутая неподалёку от Москвы-реки. Постройка имела два этажа, в первом из которых находилась зимняя отапливаемая церковь Покрова Богоматери, в верхнем — храм Спаса Нерукотворного. На уровне летней церкви храм окружала широкая галерея, к которой вели широко раскинувшиеся лестницы (перестроены в начале XIX в.).

Зодчим удалось связать все элементы единым ритмом постепенного нарастания объёмов и создать стройную многоярусную композицию, каждая часть которой свободно и естественным образом «вырастала» из предыдущей. Последний восьмерик, отделённый от внутреннего пространства основного восьмерика, имел назначение звонницы — самой лёгкой части сооружения. Взметнувшаяся ввысь главка фиксировала вертикальную ось и объединяла разновеликие объёмы в единую композицию. Изысканное декоративное убранство, ритм вертикальных членений, подчёркнуто обозначенный колоннами пилястр, которые с каждым ярусом становятся тоньше и легче, усложняющиеся кверху рисунки оконных наличников придавали сооружению особую нарядность и выразительность.

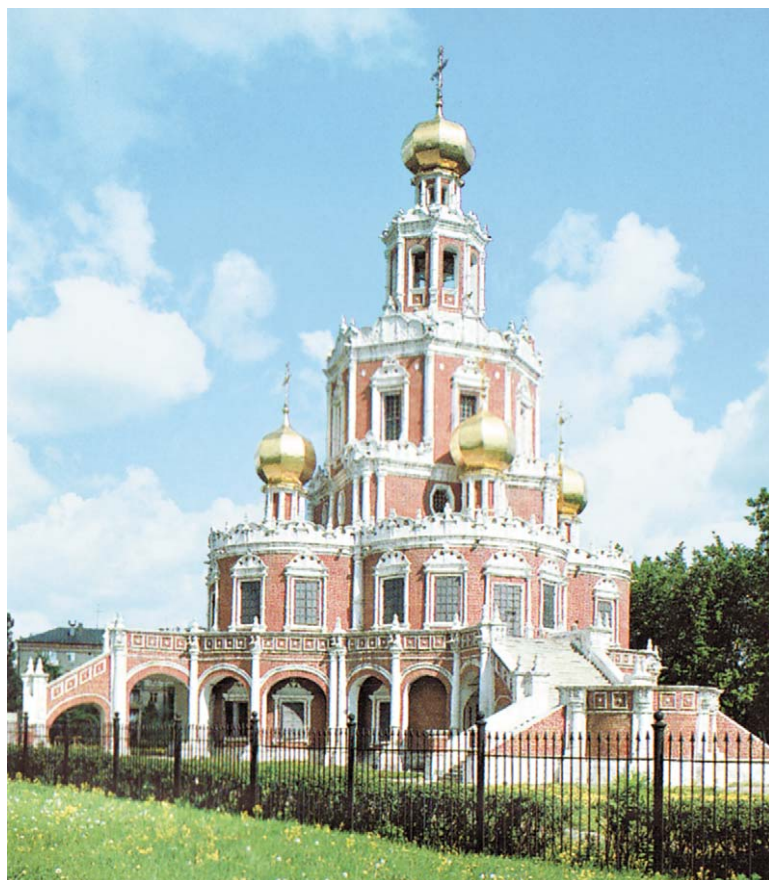
Параллельно с каменным зодчеством продолжала развиваться *деревянная архитектура*. Дерево — основной строительный материал, который использовался на Руси для сооружения не только простейших крестьянских изб-срубов или богатых хором, но и шатровых и ярусных храмов. К сожалению, дерево не является долговечным материалом: время и многочисленные пожары не пощадили интереснейшие памятники

деревянного зодчества. Об архитектуре Древней Руси мы чаще судим по сохранившимся каменным постройкам, но и то, что уцелело, дошло до нашего времени особенно в северных землях (Архангельской, Вологодской областях, в Карелии), вызывает истинное восхищение.

В народе сложено немало легенд о плотниках, строивших дома и храмы с помощью одного топора. Высоко над кровлями крестьянских изб, среди лесов возвышались деревянные церкви, где собирались для решения насущных вопросов, хранили общую казну, устраивали богослужения и народные празднества. Примечательно, что храмы именно рубились — так дерево сохранялось лучше, чем спиленное. При этом на торцах брёвен забивались поры, влага не проникала внутрь, и дерево, пропитавшись своей смолой, как бы консервировалось.

Кровлю покрывали досками, а купола — *бранкой*, или *лемехом* (небольшими осиновыми дощечками, каждая из которых вытёсывалась отдельно). На покрытие церкви их шло несколько десятков тысяч!

Пластичная, легко поддающаяся обработке осина использовалась не случайно. Она плотно облегалась округлые поверхности куполов, кроме того, разбухая во время дождя, уплотнялась и не пропускала воду внутрь церкви. И ещё одно её важное свойство: осиновые дощечки по-разному выглядят в зависимости от



Церковь
Покрова
в Филях.
1693—1694 гг.
Москва

освещения. При ярком солнце лемех серебрится и сияет, в пасмурный день имеет матовый, стальной оттенок, на закате приобретает розоватый отсвет.

Выдающимся произведением деревянного зодчества являлся известный нам по рисункам и по модели **дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском**, построенный Семёном Петровым и Иваном Михайловым, частично перестроенный в 1681 г. Саввой Дементьевым (разобран в XVIII в.). Дворец представлял собой сложное сочетание больших и малых срубов-клетей, свободно расположенных или сгруппированных вокруг внутренних дворов. Ансамбль включал царские хоромы, столовую избу, многооконный терем, хоромы для царевича и царицы, служебные помещения. Декоративное богатство дворца усиливалось обилием раскрашенной орнаментальной резьбы, позолотой де-



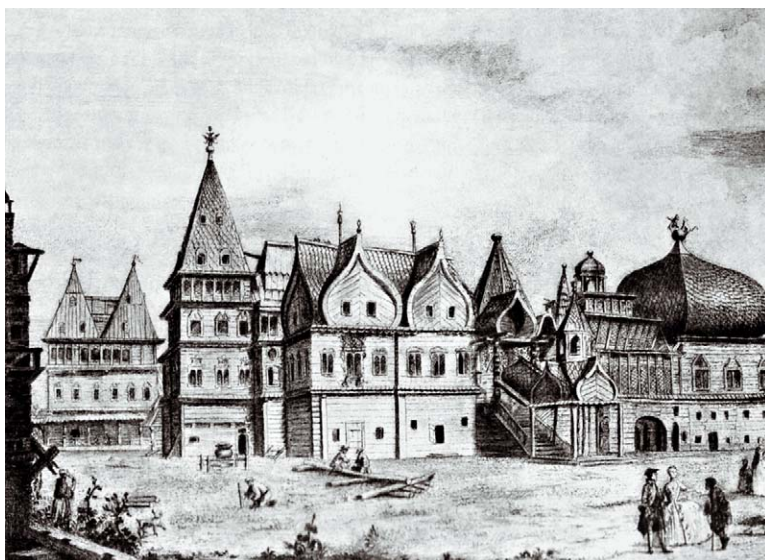
Фрагмент колокольни
из деревни Кулига-Дракованово.
Конец XVI в.



Купола Вознесенской церкви.
1669 г.

Музей деревянного зодчества «Малые Корелы», Архангельск

Дворец царя
Алексея
Михайловича
в Коломенском.
1667—1668 гг.
С гравюры
Ф. Гильфер-
динга. Вторая
половина XVIII в.



талей, раскраской разнообразных по форме покрытий, включавших и шатровые вышки. Недаром поэт и драматург Симеон Полоцкий (1629—1680) писал об этом дворце:

...дом зело красный, прехитро созданный,
Честности царстей лепо сготованный.
Красоту его мощно есть равняти
Соломоновой прекрасной палате.

На Севере деревянное зодчество по праву считается вершиной народной архитектуры. Из сосны, лиственницы и осины умельцы возводили островерхие громады шатровых храмов, маленькие часовни и церкви, ветряные мельницы, избы и амбары, которые в наше время обычно собираются в заповедники. Наиболее известные из них — Кижи в Карелии, «Малые Корелы» под Архангельском, Витославицы под Великим Новгородом и др.

Качественные изменения произошли и в *изобразительном искусстве* XVII в. В переходную эпоху суждено было творить талантливым художникам: Симону Ушакову (1626—1686), Гурью Никитину (ок. 1620/1625—1691) и Фёдору Zubову (1615—1689).

Главой московской художественной школы, «старшим и главным» *изографом* (живописцем) Оружейной палаты с середины столетия стал **Симон Ушаков**. Следуя традиционной ико-



Церковь Рождества
Богородицы из села Передки.
1539 г. *Музей народного
деревянного зодчества*
«Витославицы»,
Великий Новгород



Георгиевская церковь
из деревни Вершинина.
1672 г.
Музей деревянного зодчества
«Малые Корелы»,
Архангельск

нографии, он привнёс в неё новые черты: реалистическое и объёмное изображение ликов, «светотеневую» моделировку. В труде «Слово к люботщательному иконного писания» (1667) он изложил основные принципы художественного творчества:



Симон Ушаков.

Насаждение древа
Государства Российского.
1668 г.

Государственная
Третьяковская галерея,
Москва

«Имея от Господа Бога талант иконописательства, вручённый моему ничтожеству, не желал я его зарыть в землю, чтобы не принять за то осуждение, но попытался в своём старании перед Богом выполнить искусным иконописанием ту азбуку искусства, которая заключает в себе все члены человеческого тела, которые в различных случаях требуются в нашем художестве».

В «Слове» был выражен страстный призыв к зеркальному (реальному) отражению действительности.

Симоном Ушаковым были созданы иконы для церкви Троицы в Никитниках, под его руководством осуществлялись росписи в Архангельском и Успенском соборах (1660) и Грановитой палате (1668) Московского Кремля. Одна из наиболее значительных работ мастера — икона «Насаждение древа Государства Российского» с прижизненным изображением царя Алексея Михайловича с семьёй. В символической форме в ней нашли отражение все страницы отечественной истории.

Симон Ушаков был человеком широких художественных дарований: талантливым иконописцем, мо-

нументалистом, гравёром, мастером прикладного искусства, составителем географических карт, опытным педагогом. Творчество этого великого мастера и его современников подготовило почву для будущих петровских преобразований в области художественной культуры.

Именно в это время появляются *парсуны* — предвестники портретного жанра в изобразительном искусстве. Первые парсуны выполняли роль надгробных изображений (например, **воеводы князя М. В. Скопина-Шуйского** и царя Фёдора Иоанновича), они ещё очень тесно были связаны с традициями иконографии, в них чувствуется некая застылость, идеализация и отвлечённость образов. В произведениях, появившихся во второй половине XVII в., заметно стремление художников передать индивидуальные, наиболее характерные черты важных и значи-



Неизвестный художник.

Воевода князя

М. В. Скопина-Шуйского.

Парсуна. Около 1630 г.

Государственная

Третьяковская галерея,

Москва

тельных особ. Сходство с изображаемым человеком становится обязательным условием, закреплённым в документах того времени: «...яково бо что видит или... слышит тако и в образах рекше в лицах начертывает».

Если раньше портреты создавались по памяти, то теперь их начинают писать с натуры. Согласно мнению художника Симона Ушакова, портреты являют собой «жизнь памяти, память о тех, кто когда-то жил, свидетельство прошедших времён...». Не святые угодники, мученики и ангелы становятся героями нового искусства. Чаще это конкретные люди с их мыслями, чувствами и переживаниями. Конечно, официальная церковь делала всё, чтобы примирить традиционную иконографию с новой манерой письма, но искусство уже смело вступало на путь реалистического изображения личности в трёхмерном пространстве.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Как изменился архитектурный облик Московского Кремля к началу XVI в.? Сравните Успенские соборы во Владимире и в Московском Кремле. В чём новизна архитектурных решений Аристотеля Фиораванти?

2. Каковы стилевые особенности живописи Дионисия? Какой вам представляется личность этого мастера после знакомства с росписями собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре?

3. В чём своеобразие каменного шатрового зодчества на Руси? Почему оно получило широкое распространение и какие идеи было призвано воплотить? Можно ли согласиться с тем, что для его обозначения некоторые исследователи используют термин «русская готика»? С чем был связан запрет на возведение шатровых храмов? Каким образом русские зодчие преодолевали его?

4. Какие характерные изменения произошли в русской монументальной и станковой живописи в конце XVI и в XVII в.? Какое отражение они нашли в творчестве Симона Ушакова? Чем можно объяснить появление портретного жанра в русской живописи? Опираясь на известные вам произведения, попробуйте назвать стилевые признаки первых парсун.

■ Творческая мастерская

1. Русский писатель А. И. Герцен (1812—1870) образно выразил своё впечатление от кремлёвских соборов Москвы с поднимающимся над ними Иваном Великим: «Часовой, поставленный Годуновым, в белой одежде, как рында, в золотой шапке, как князь, сторожит покой Кремля». Так ли это? Подготовьте экскурсию по Московскому Кремлю и расскажите о сооружениях, определивших его архитектурный облик (Успенском, Благовещенском и Архангельском соборах, Грановитой палате и колокольне Ивана Великого).

2. Как вы думаете, справедливо ли утверждение иностранцев, посетивших Русь в XVI в., что Покровский собор (храм Василия Блаженного) на Красной площади построен «скорее как бы для украшения, чем для молит-



Общий вид Московского Кремля со стороны Москвы-реки

вы»? Как проявилось различие в эмоциональной оценке собора в картинах В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» (см. с. 201) и А. В. Лентулова «Василий Блаженный»? Оформите свои мысли и впечатления в виде сочинения-эссе.

3. Самостоятельно познакомьтесь с крупнейшими центрами русского деревянного зодчества: музеем-заповедником в Кижах в Карелии, Архангельским музеем деревянного зодчества «Малые Корелы», музеем «Витославицы» под Великим Новгородом (по выбору). Подготовьте заочную экскурсию по одному из музеев, расскажите о наиболее интересных его экспонатах.



А. В. Лентулов.

Василий Блаженный. 1913 г.

Государственная

Третьяковская галерея,

Москва

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Архитектурный ансамбль Московского Кремля и его зодчие»; «Московский Кремль в произведениях литературы, изобразительного искусства и музыки»; «В чём уникальность каменного шатрового зодчества Древней Руси?»; «Эволюция древнерусского шатрового зодчества»; «Своеобразие деревянного зодчества Древней Руси»; «Шедевры деревянной архитектуры»; «Древнерусский стиль архитектуры и его проявление в сооружениях эклектики рубежа XIX—XX вв.»; «Дионисий и его влияние на художественную культуру Москвы конца XV — начала XVI в.»; «Можно ли в творчестве Дионисия увидеть проявление стиля „русской готики“?»; «Искусство России на пороге Нового времени»; «Причины возникновения парсу-



В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

ны»; «Идеалы духовности и красоты в произведениях древнерусских художников»; «Коллекция произведений древнерусского изобразительного искусства в музеях моего города».

■ Книги для дополнительного чтения

- Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
 Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.
 Данилова И. Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1972.
 Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. М., 1980.
 Лазарев В. Н. Московская школа иконописи. М., 1980.
 Лихачёв Д. С. Русское искусство от древности до авангарда. М., 1992.
 Нерсисян Л. В. Дионисий иконник и фрески Ферапонтова монастыря. М., 2002.
 Ополовников А. В., Островский Г. С. Русь деревянная. М., 1970.
 Тяжелов В. Н., Сопочинский О. И. Искусство Средних веков: Малая история искусств. М., 1975.
 Чёрный В. Д. Искусство средневековой Руси. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

- Единая коллекция ЦОР (виртуальная экскурсия по Московскому Кремлю. Фильм 14. Успенский собор) — <http://gotourl.ru/6143>
 Музей фресок Дионисия — <http://gotourl.ru/6142>
 Покровский собор на Красной площади в Москве — <http://gotourl.ru/6144>; <http://gotourl.ru/6270>
 Российский общеобразовательный портал (шатровый стиль) — <http://gotourl.ru/6061>
 Церковь Вознесения в Коломенском — <http://gotourl.ru/6145>
 Русское деревянное зодчество — <http://gotourl.ru/6147>
 Кижы (Карелия) — <http://gotourl.ru/6146>

Глава 19 Театр и музыка Древней Руси*

19.1. Возникновение профессионального театра

Истоки русского театра восходят к народному творчеству, обрядовым действиям и народным праздникам.

Во второй половине XVII в. были заложены основы *профессионального русского театра*. Его возникновение принято относить к 1672 г., когда царю Алексею Михайловичу — гонителю народных «потех» и большому любителю пышных зрелищ и развлечений — был представлен первый спектакль придворного театра. На сцене «комедийной хоромины» в летней резиденции царя, в селе Преображенском под Москвой, был поставлен спектакль на библейскую тему «**Эсфирь, или Артаксерксово действо**», созданный пастором лютеранской церкви в Москве Иоганном Грегри.

В течение 10 (!) часов «игрецы» рассказывали о красавице Эсфири, спасшей свой народ от истребления. Пышные декорации, костюмы из персидского шёлка и гамбургского сукна, искусно выполненная мебель, световые эффекты, создаваемые с помощью сальных свечей, торжественная музыка специально приобретённого органа призваны были поразить воображение зрителей. Музыка была неотъемлемой частью сценария.



Эсфирь
у Артаксеркса.
Гравюра
из Библии
Н. И. Пискарева.
1650 г.

Например, по ходу театрального действия Артаксеркс приказывал: «Ныне же трубы и тимпаны возглашают... Радуйтесь убо с пением и плясанием весь нынешний день со всяким веселием». И хотя в спектакле были в основном заняты иностранные актёры, произносящие монологи на немецком языке, происходящее на сцене не нуждалось в переводе. Хорошо известный библейский сюжет и вставные комические сценки с участием дурацкой персоны, напоминавшей нашего Петрушку, были понятны русской публике. Тем более под мудрым древним правителем подразумевался главный зритель спектакля — царь Алексей Михайлович. Вслед за первой пьесой были поставлены и другие — «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве», «Темир-Аксаково действо».

Придворные спектакли ставили с большим размахом и роскошью, так как они должны были отражать пышность и богатство царского двора. Костюмы шились из дорогих тканей. В спектаклях широко использовались музыка, пение и танцы. Нередко звучали орган, трубы и другие инструменты. Каждый спектакль имел подъёмные декорации и боковые кулисы. С помощью сценической техники применялись различные эффекты. Первыми исполнителями пьес придворного театра были преимущественно актёры из Немецкой слободы, но очень скоро был отдан приказ «обучить комедийному строению» русских детей из мещан и подъячих, которые должны были составить профессиональную русскую труппу.

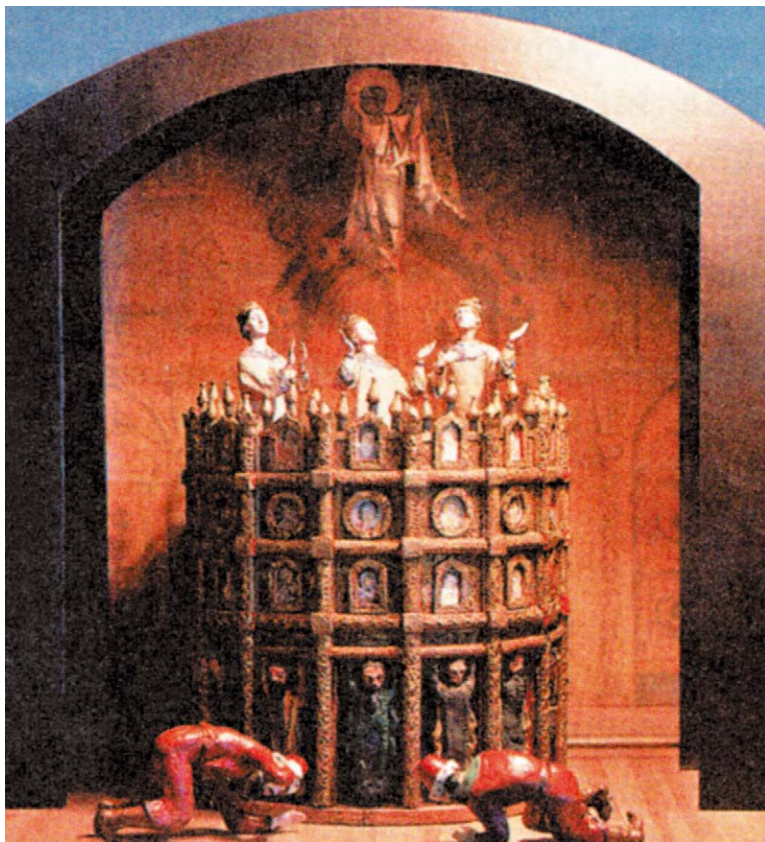
Путь первого русского профессионального театра был недолог. Он прекратил своё существование вскоре после смерти царя Алексея Михайловича в 1676 г. В конце XVII в. на смену «государевой потехе» пришёл *школьный театр*, опиравшийся на богатейший опыт театров Польши и Украины. Его зарождение было связано с именем воспитанника Киево-Могилянской академии, просветителя, поэта и драматурга **Симеона Полоцкого** (1629—1680). Специально для школьного театра он написал две пьесы — «Комедию притчи о блудном сыне» и «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроках, в печи не сожжённых».

Первая представляла собой переработку «Пещного действия», созданного на основе библейской легенды. По приказу царя Навходоносора, возомнившего себя превыше богов, халдеи-палачи должны были сжечь в «печи» непокорных отроков, не пожелавших отказаться от веры христианской. Отроков в белых одеждах вводили в «печь» и метали в них «плавучую траву», дававшую яркие вспышки пламени. Раздавался гром, и неожиданно сверху спускалась фигура ангела, вырезанная из кожи или пергамента. Поражённые свершившимся чудом, халдеи падали ниц, а отроки выходили из «печи» и под песнопение уходили в алтарь.



Симеон Полоцкий

Сцена из
спектакля
«Пещное
действие».
Макет.
Музей
музыкального
и театрального
искусства,
Санкт-
Петербург



Так придворный и школьный театры XVII в. положили начало развитию театрального искусства в России и во многом предопределили его будущее.

19.2. Музыкальная культура

Своими истоками древнерусская *музыкальная культура* восходит к языческим традициям восточных славян, сложившимся задолго до принятия христианства. Развиваясь в русле исконных народных традиций, музыка звучала во время праздников и обрядов, приуроченных к календарному циклу природы, а также во время военных походов. Музыка сопровождала княжеские пиры и развлечения, официальные церемонии. Родившаяся в недрах языческой культуры, в эпоху христианства, она была переосмыслена и приурочена к важнейшим его датам.

Музыкальный инструментарий Древней Руси был достаточно разнообразен. Широко применялись гусли, сопели, свирели, флейта. В ратных походах использовались ударные и духовые: барабаны, бубны, трубы, трещотки. Они поддерживали боевой дух воинов во время сражений, снимали эмоциональное напряжение, вселяли уверенность в победе. Особым уважением на Руси пользовались гусли — старейший струнный щипковый инструмент, упоминаемый ещё в X в. в «Повести временных лет». Издавна считалось, что гусли сродни душе человека, а их звон



Древнерусские
музыкальные
инструменты:
гусли и сопели.

*Музей музыкальной
культуры*

*им. М. И. Глинки,
Москва*

отгоняет смерть и болезнь. На гуслях играли народные сказители и богатыри: вещий Боян в «Слове о полку Игореве», былинные богатыри Вольга и Добрыня Никитич в Киеве, Садко в Новгороде.

Как берёт Добрыня во белы руки
Те звончатые гусельшки яровчатые,
Поподернёт да во струнки золочёные,
Заиграет стих еврейский по уныльному,
По уныльному да по умильному —
Во пиру все призадумались,
Призадумались да позаслушались.
Заиграл Добрыня по весёлому,
Игрище завёл от Ерусолима,
Игрище другое от Царя-града,
Третье от стольна града Киева —
Во пиру привёл всех на весельице.

(Название гуслей «яровчатые» или «яворчатые» произошло от материала, из которого они делались в старину: явора — белого клёна.)

Принятие христианства, бросившее вызов древнейшим языческим представлениям, хотя в значительной мере и повлияло на общий характер музыкальной культуры, не смогло полностью изменить традиционный уклад жизни народа и его музыкальные пристрастия.

Находясь под эгидой церкви, будучи тесно связанной с архитектурой, монументальной живописью и литературой, музыка оказалась органично включённой в храмовый синтез искусств и рассматривалась как составная часть богослужения.

С крещением из Византии на русскую почву были перенесены многие художественные принципы, заимствованы канон и система жанров. Здесь они были творчески переосмыслены и переработаны, что впоследствии позволило сформировать самобытные национальные традиции. В конце XI в. в Новгородской летописи появилось первое упоминание о *колокольных звонах*, которые собирали жителей города на вече для принятия важнейших решений, оповещали о начале богослужения в церкви. «Звонят колокола вечные в Великом Новгороде, стоят мужи новгородцы у Святой Софии» — будет написано позднее в «Задонщине» (конец XIV в.). Колокола предупреждали людей и тогда, когда им грозили опасности: стихийное бедствие, война. Несколько колоколов с различными тонами образовывали звонницу, позволявшую исполнять целые музыкальные произведения.

По самостоятельному пути стало развиваться *церковное пение*, теснейшим образом связанное со звучащим текстом богослужения. В основе древнерусского певческого искусства ле-

М. В. Якунчикова-Вебер.

С колокольни Саввино-
Сторожевского монастыря
в Звенигороде. 1897 г.

Государственная Третьяковская
галерея, Москва



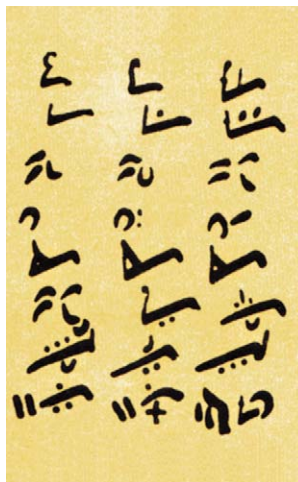
жал *зна́менный распе́в*, то есть распевно произнесённое слово. Он действительно во многом напоминал медленную и выразительную декламацию, чтение нараспев. Такое название он получил от славянского слова «знамя», то есть «знак», которым записывали песнопения. Знаменное пение также называют *крюковым*, так как изображение крюка являлось важнейшим музыкальным знаком.

Знаменный распев был одnogолосным. Мелодии исполнялись в унисон одним или двумя мужскими хорами без инструментального сопровождения. Каждый *глас* (лад) имел свои характерные *попевки* (интонации), свободно следовавшие друг за другом в соответствии с речевым текстом. Мелодии подчинялись спокойному, величавому ритму декламируемого текста молитвы, а отдельные заключительные слоги затягивались. Как и византийские культовые напевы, русский знаменный распев насчитывал восемь ладов (осьмогласие — чередование групп напевов по периодам в восемь недель). *Монодия* (одноголосие), культивируемая на Руси вплоть до XVII в., во многом



Знаменное письмо.

Страница Псалтыри. XVI в.



Образцы
крюкового письма



Старообрядческая рукопись с крюковыми
записями церковных мелодий



способствовала развитию мелодического начала, в дальнейшем определившего общую направленность развития русской музыкальной культуры.

Хоровые церковные песнопения (кондаки, тропари, стихиры, каноны) посвящались главным церковным праздникам, житиям особо почитаемых святых. Основные принципы «сладогласного» церковного песнопения — «слаженность и добротинство» — были сформулированы в поучении Феодосия Печерского и предполагали их последовательное и гармоничное

исполнение. Одноголосное «слаженное и добротинное» пение воплощало идеал духовной красоты, обладало особым сакральным смыслом: уподобляясь ангельскому пению, оно рождало ощущение бестелесности и особого душевного просветления.

На протяжении XV—XVI вв. знаменные распевы отходят от речитативности, ослабевает связь между звуком и словом, текст распевается более широко, свободно и гибко. Если раньше в руководствах по певческому искусству содержался только перечень знамён, а как именно их петь, не указывалось, то теперь появляются азбуки, дающие описание вариантов исполнения песнопений на традиционные и новые тексты, посвящённые русским святым. *Многораспевность* (сосуществование нескольких мелодических вариантов одного и того же произведения) становится характерной чертой русского певческого искусства. Появились первые авторские распевы,



Русская певческая школа.
Книжная миниатюра. XVII в.

Из «Букваря» Кариона
Истомина. 1694 г.



которые исполнялись в одном храме или городе, что способствовало возникновению русских певческих школ.

В «переходную эпоху» XVII в. в церковную музыку всё больше проникает светское, мирское начало, пересматривается эстетика знаменного пения, на смену одноголосию приходит многоголосие — *партесное пение* (лат. *partes* — партии). К середине XVII в. заменяются старые и складываются новые музыкальные жанры, пятилинейная нотная запись вытесняет крюковую, зарождаются традиции музыкального театра («Пещное действо» и вертепный кукольный театр). Официальное признание многоголосного пения на Руси произошло в 1668 г.

Музыкальная культура Древней Руси явилась тем прочным фундаментом, на котором впоследствии выросло прекрасное здание, положившее начало развитию профессионального творчества. Лучшие образцы древнерусской музыки по праву стали ценнейшим достоянием отечественной музыкальной культуры.

* * *

Завершая разговор о художественной культуре средневековой Руси, подчеркнём, что за более чем восьмивековой период она пережила времена взлётов и падений, блистательного расцвета и относительного застоя. Интенсивное культурное строительство, начавшееся после принятия христианства в 988 г., сменилось длительным периодом государственной раздробленности, когда региональное искусство обрело самобытные, ярко выраженные черты. Огромным потрясением для всех сфер общественной и культурной жизни Руси стало монголо-татарское нашествие и последующее за ним более чем двухвековое иго.

Восстановление государственности к концу XV в. выдвинуло актуальный вопрос о сближении региональных центров и создании общерусской культуры. В XVII в., оказавшись на пороге Нового времени и достигнув апогея в своём развитии, средневековое искусство Руси в целом исчерпало свои возможности. Как целостная система оно прекратило своё существование на рубеже XVII—XVIII вв., оставив грядущим поколениям высокие образцы художественного творчества.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы причины возникновения русского профессионального театра? Какие пьесы и как ставились на сцене придворного и школьного театров второй половины XVII в.?

2. Каковы основные этапы развития русской музыкальной культуры? В чём проявился её самобытный и неповторимый характер?

3. В отличие от музыки католического храма, где звучал орган, русская православная музыка складывалась как вокальная и хоровая, мелодическая. Как вы думаете, почему в древнерусском храме не звучали музыкальные инструменты?

4. Что вам известно из былин и других произведений устного народного творчества об использовании музыкальных инструментов? Каким был музыкальный инструментарий Древней Руси?

■ Творческая мастерская

1. Познакомьтесь с историей возникновения и становления русского профессионального театра второй половины XVII в. Каковы были его репертуар и особенности сценического воплощения первых пьес придворного и школьного театров? Познакомьтесь с содержанием некоторых пьес, упоминаемых в учебнике, и попробуйте оценить их литературные достоинства. Какую их сценическую интерпретацию вы могли бы предложить?

2. Послушайте фрагмент из пьесы М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» («Богатырские ворота Киева») или колокольные звоны, используемые в операх М. П. Мусоргского «Борис Годунов», А. П. Бородина «Князь Игорь», Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии», в симфонической поэме С. В. Рахманинова «Колокола» (по выбору). Каковы ваши музыкальные впечатления? Оформите их в виде небольшого сочинения-эссе.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Истоки русского театра»; «Первые пьесы придворного и школьного театра: опыт литературной рецензии»; «Особенности сценического воплощения первых пьес русского профессионального театра»; «Драматургическое творчество Симеона Полоцкого»; «Музыкальное искусство Древней Руси»; «Почему в древнерусском храме не звучали музыкальные инструменты?»; «Музыкальная культура Древней Руси»; «Музыкальные образы в произведениях устного народного творчества (других видах искусства)».

■ Книги для дополнительного чтения

Вагнер Г. К., Владышевская Т. Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.

Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л., 1977.

Моров А. Г. Три века русской сцены. М., 1978.

Народный театр: Библиотека русского фольклора. М., 1991.

Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.

Первые пьесы русского театра. М., 1972.

Рапацкая Л. А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века». М., 2001.

Русский драматический театр / под ред. Б. Н. Асеева и А. Г. Образцовой. М., 1976.

Рыцарева М. Г. Русская музыка XVIII века. М., 1987.

Старикова Л. М. Театральная жизнь старинной Москвы. М., 1988.

■ Интернет-ресурсы

История театра в России — <http://gotourl.ru/6153>

Музыкальная культура Древней Руси — <http://gotourl.ru/6154>



IV Искусство средневекового Востока

На протяжении многих тысячелетий восточные страны выработали особые мифологические, религиозные и философские системы взглядов, нашедшие отражение в различных видах искусства, будь то буддийское храмовое строительство, китайская живопись, японская гравюра, индийская скульптура или персидская книжная миниатюра. Неискушённому человеку порой нелегко понять истинный смысл и значение некоторых произведений искусства этого региона, для этого нужны определённые знания, понимание особенностей культурного развития и мировосприятия того или иного народа.

Художественная культура народов Востока развивалась не изолированно от культуры европейских стран. По Великому шёлковому пути, проходившему в древности через многие государства, в течение двух тысячелетий осуществлялись не только обмен товарами, но и взаимопроникновение культур Востока и Запада. Мы восхищаемся шедеврами искусства Востока не меньше, чем искусством Древнего Египта и Античности, Средневековья и Возрождения.

Научное изучение культуры Востока началось сравнительно недавно, в конце XIX в.

На страницах учебника мы рассмотрим лишь некоторые аспекты её развития, познакомимся с наиболее интересными её центрами, оставившими заметный след в мировом искусстве.

Многие века Индия представлялась европейцам сказочной страной, полной несметных сокровищ. Перед посетившими её отважными мореплавателями открывалась красота беломраморных дворцов, величавость древних храмов и колоссальных статуй богов. Именно в эту «страну чудес» во второй половине XV в. отправился русский купец и путешественник Афанасий Никитин, оставивший потомкам путевые записки «Хождение за три моря».

Индию по праву называют колыбелью древнейших цивилизаций.

В IV—II тыс. до н. э. в долине реки Инд возникла мощная *Хараппская цивилизация*, оказавшая огромное влияние на всю последующую культуру этой страны. История Индии, начавшая отсчёт в IV тыс. до н. э., имела родственные черты с древними культурами Египта, Древней Передней Азии и Греции. В те далёкие времена здесь уже процветали благоустроенные города (Мохенджо-Даро и Хараппа — территория современного Пакистана) с широкими улицами, общественными и бытовыми сооружениями. Жители этих городов занимались ремёслами, обладали письменностью и поддерживали связи с далёкими государствами Запада и Востока.

В конце II — середине I тыс. до н. э. здесь были созданы священные книги «Веды» (от глагола «знать, ведать»), в которых представлен огромный пантеон индийских божеств и нашла отражение древняя основа мировосприятия, во многом определившая мифологические корни индийского искусства. Высшим достижением культуры I тыс. до н. э. являются «Махабхарата» и «Рамаяна» — два величайших шедевра индийского и мирового эпоса, послужившие источником для многих произведений изобразительного и театрального искусства.

Индия дала миру множество научных и художественных открытий, философских, этических и религиозных учений, богатейшую мифологию.

Разнообразие и богатство форм искусства Индии обусловлены многочисленностью народов и племён, участвовавших в формировании её культуры. В VI—V вв. до н. э. здесь сложилась одна из мировых религий — *буддизм*, распространившаяся на всей её территории к IV в. н. э., а с XIII в. широкое распространение получил ислам. В Индии до сих пор сосуществуют различные религии: индуизм, буддизм, джайнизм, ислам и христианство. Индуизм, наиболее распространённую религию, сейчас исповедует около 80% населения страны. В настоящее время в Индии, кроме двух государственных (хинди и английского), существуют 18 официальных языков и 844 диалекта. Вот почему в индийском искусстве сочетаются сюжеты, образы и символы разных вероисповеданий.

Традиционная индийская культура целостна, синтетична и универсальна. В её основе лежала идея единства, неделимости мира и вечной жизни, обусловившая синтез всех искусств — от пышной архитектуры, оригинальной пластики и живописи до блистательной поэзии, музыки и танца.

В историческом и культурном развитии Индии не было жёстких границ между отдельными эпохами, например между *древностью* (середина I тыс. до н. э. — VI в. н. э.) и *Средневековьем*, которое продолжалось с VII в. до середины XVIII в.

20.1. Шедевры архитектуры

Буддизм всегда поощрял строительство культовых сооружений: храмов (*чайтья*), монастырей (*вихара*) и мемориальных комплексов (*ступа* и *стамбха*). Ступа (погребальный холм) как один из древнейших типов культовых зданий внешне напоминала купол современного планетария. Согласно легенде, Будда сам объяснил, как должно выглядеть его погребальное сооружение, постелив на землю плащ и перевернув на него круглую чашу для сбора подаяний. Главным назначением ступы было хранение священных реликвий Будды. Основными элементами композиции являлись монолитная полусфера на квадратном возвышении, реликварий, символические зонты, резная изгородь и ворота.

Ступа в Санчи — один из известнейших архитектурных комплексов Индии, по преданию, воздвигнутый на месте захоронения Будды. Расположенная в уединённом живописном месте, она как нельзя лучше соответствовала созерцательной жизни буддийских монахов. Сюда из находящегося поблизости большого города стекались многочисленные паломники. Лаконичная простота и монументальная мощь отличают её внешний архитектурный облик. В сферическом куполе высотой 16,5 м и диаметром 36,5 м отсутствует внутреннее пространство, его наружный слой облицован обожжённым кирпичом и покрыт толстым слоем штукатурки. Наверху купола установлена небольшая надстройка — «дворец богов» — для хранения реликвий



Ступа. III—II вв. до н. э. Санчи.

В I в. до н. э. ступа была обнесена оградой с четырьмя воротами

буддийского культа. Из вершины ступы в небо устремлён золотой шпиль с нанизанными на него тремя зонтиками.

В органичной простоте ступы заключён глубокий символический смысл. Шпиль — это ось Вселенной, Мировое древо, соединяющее Небо и Землю, а зонтики — три небесные сферы, три ступени восхождения к *нирване*, особому состоянию просветления, отрешения от земных страстей, достижению высшего порядка — Абсолюта. Вокруг полушария ступы тянутся галереи с лестницами для торжественных процессий, связанных с культовыми обрядами и сопровождавшихся музыкой и танцами.

Ворота (поставлены в середине I в. до н. э.), украшенные символическими рельефами и круглой скульптурой, представляют собой синтез архитектуры и пластики, служат прекрасным декоративным дополнением для внешне суровой и простой по форме ступы. В этом едином потоке, отражающем многоярусную структуру мира, сюжетов так много, что их с трудом можно охватить взглядом и найти в них некоторые закономерности. И всё же, несмотря на обильный декор ворот, их оформление не производит впечатления перегруженности. Все изображения расположены таким образом, что между ними остаются узкие, но глубокие и затенённые промежутки. Большинство сюжетов посвящено преданиям и легендам, связанным с жизнью Будды, некоторые отражают исторические события. Каждый из них требует пристального и внимательного рассмотрения. Великолепное мастерство индийских резчиков по камню достойно восхищения.

Смысловым центром ворот является Колесо Закона Будды, символизирующее путь к нирване. По его краям сидят крылатые львы и *якшини* (низшие божества, олицетворяющие силы природы). Под ними и рядом на столбах и в рамках — изображения деревьев, цветов, сказочных птиц, всадников. Ещё ниже — выезд царя со свитой на охоту, встреча с отшельниками. Каждые из четырёх ворот водружены на скульптурные фигуры слонов, выполняющих роль кариатид. А вот четверо толстых ухмыляющихся карликов несут нижнюю балку. Приветливо улыбаются якшини, грациозно наклонясь вперёд. Кажется, весь реальный и фантастический мир природы представлен в рельефах ворот.

В изображениях передано ощущение радости земного бытия, полноты жизни на лоне природы. Вот два оленя, сблизив свои морды, стоят под деревом, будто беседуют между собой. А вот слон наслаждается купанием в водоёме: его глаза закрыты от удовольствия, хоботом он лениво держит побег растения. Рядом примостилась пара гусей. А здесь свирепо гримасничают, стараясь навести ужас на зрителей, страшные демоны. Во всём поразительная жизненность, естественность и свобода в передаче повадок и облика живых и мифических существ.

Одним из древнейших видов буддийской архитектуры являются *чайтхи* (пещерные храмы), вырубавшиеся в глубоких недрах скалистых гор, где совершались культовые обряды и священные таинства.

Первые пещерные храмы появились в III в. до н. э. и имели трёхчастную структуру: вестибюль, прямоугольный зал для моления, круглое святилище со священной ступой в центре. Традиции возведения более сложных пещерных храмов сохранились вплоть до раннего Средневековья (VII—IX вв.). На смену им пришли новые типы храмов, главной отличительной особенностью которых стала их форма.

Чайтья в Карли — самый большой пещерный храм, расположенный на глубине 40 м. Его длина — 37,8 м, ширина — 14,2 м, высота — 13,7 м. Мощные колонны, по 15 в ряд, делили зал на центральный и два боковых нефа. С особой тщательностью был украшен вход в чайтью, обрамлённый огромной килевидной аркой, окружённой более мелкими арочками. Свет проникал в полутёмную залу через «солнечное окно», напоминающее розетку готического собора. Фасады храма украшены рельефами и скульптурными группами, не оставляющими ощущения отрешённости от жизни. Наоборот, как учил буддизм, они призывали наслаждаться жизнью. Даже смерть воспринималась не как трагедия, а как увлекательное путешествие, за которым последует новое рождение и новая счастливая жизнь.

В индийском зодчестве различают два типа храмов, пышно украшенных декоративной пластикой. На севере Индии, где климат более дождливый, храм имел форму заострённой высокой башни, с которой легко могла стекать вода. На юге он представлял собой многоярусную пирамиду, увенчанную небольшим куполом или двускатной крышей. Многоступенчатость индийских храмов символически передавала идею постепенного восхождения к небу. Их трёхчастную структуру составляли многоколонный зал или галерея для религиозных обрядов, закрытое помещение (притвор) и святилище — главная часть храма, увенчанная высокой башней. Позднее храмовая архитектура развивалась по пути усложнения планировки: к святилищу и колонному залу добавили залы для танцев и приношений. Сложенные на века из прочного камня или кирпича храмы органично вписывались в окружающую природу. Огромные со-



Чайтья.
I в. до н. э.
Карли

оружения, похожие на мифологические изваяния с множеством деталей, едва ли можно охватить единым взглядом.

Индийское храмовое зодчество представлено многими выдающимися памятниками, среди которых особое место принадлежит храму Кайласанатха (Шивы) в Эллоре. Это архитектурный шедевр мирового значения, жемчужина индийского зодчества. Хотя храм является наземным сооружением, на самом деле он, подобно статуе, был высечен из сплошной скалы. По величине и мощи его можно было бы сопоставить с греческим Парфеноном (кстати, почти равным ему по площади) или скальным храмом царицы Хатшепсут в Древнем Египте. Один из мастеров, взглянув на сотворённое чудо, оставил надпись: «Чудесно! Я сам не понимаю, как это случилось, что я смог построить его!» Роскошное скульптурное убранство храма создаёт впечатление живого организма, вмещающего всё разнообразие окружающего мира. Фигуры львов, слонов, тигров, подобно атлантам и кариатидам, несут на себе храм. Великолепен фриз на фасаде с изображением слонов, у которых изваяны лишь грудь, передние ноги и голова, а хоботами они берут лежащую перед ними пищу. Храм Кайласанатха в Эллоре по праву считается одним из самых поразительных произведений искусства Индии.

Завоевание Индии мусульманами привело к возникновению крупных централизованных государств — Делийского султаната (XIII в.) и империи Великих Моголов (XVI—XIX вв.). В архитектуру всё активнее начинают проникать мусульманские традиции, органично сочетающиеся с национальной самобытностью индийских мастеров. Именно в это время в Индии складывается особый архитектурный стиль, отличающийся монументальностью и своеобразным декором. На юге, не подвергшемся мусульманским завоеваниям, продолжали развивать местные архитектурные традиции. А вот на севере началось широкое строительство новых культовых сооружений, связанных с исламом, — минаретов, мечетей и мавзолеев.

Храм
Кайласанатха.
725—755 гг.
Эллор



20.2. Изобразительное искусство*

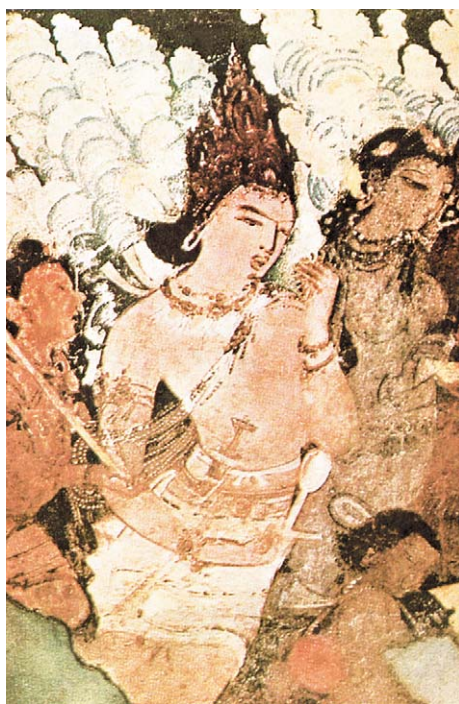
Индийское изобразительное искусство носило прикладной характер и было взаимосвязано с религиозными верованиями, народными ремёслами, фольклором и мифологией. Скульптура, фресковые росписи, книжная миниатюра создавались в честь многочисленных божеств.

Индийскую средневековую *скульптуру* отличают пластическая выразительность, эмоциональность, экспрессия, динамизм. Взгляд зрителя всё время находится в напряжении: сравнивает разномасштабные изображения, следит за развитием сюжетного действия. В круглой скульптуре, рельефах и мелкой пластике обычно преобладают пышные, округлые формы, богатый декор, тщательная проработка деталей. Скульптура является частью внешнего и внутреннего убранства храмов и дворцов, создавая незабываемый эффект «прорастания» из архитектурных форм. С приходом ислама скульптура постепенно начинает уступать место орнаменту.

Значительных высот достигли индийские *живописцы*, об утончённом мастерстве которых слагали легенды по всему Востоку. Издревле занятия живописью считались необходимыми для каждого человека, поэтому детям прививались определённые навыки художественного творчества. В одном из древнейших трактатов по теории живописного искусства были сформулированы следующие положения: художник должен соблюдать

масштаб и пропорции предметов внешнего мира, достигать выразительности в изображении психологических переживаний и эмоций, передавать красоту и грацию окружающей природы, а главное — воспитывать в людях возвышенные чувства и лучшие качества характера.

Росписи в пещерных храмах Аджанты по праву принадлежат к выдающимся достижениям изобразительного искусства. 29 пещерных храмов, созданных на протяжении II—VII вв., представляют собой прекрасный синтез архитектуры, скульптуры и живописи. Высеченные в скалистом берегу горной речки, они расположены в уединённом месте, полном суровой красоты. На стенах пещерных храмов предстаёт величественная панорама жизни Индии. Главное место в ней занимают эпизоды из жизни Будды и *джайтаки*, то есть истории из прежней жизни Великого Учителя.



Летающий бог Индра
со спутниками. Роспись храма.
Аджанта

Мы видим принцев, проводящих время в роскошных дворцовых покоех, торжественные выезды на слонах в сопровождении свиты, приёмы послов, прогулку принцессы под зонтиком, который услужливо держит над ней рабыня. Здесь же запечатлена и жизнь простых людей: крестьян, нищих, отшельников. Эта яркая, пёстрая, шумная жизнь в окружении пышной растительности, экзотических животных, божеств, небесных танцовщиц, певиц (*апсар*) и музыкантов преисполнена ликованием и радостью бытия.

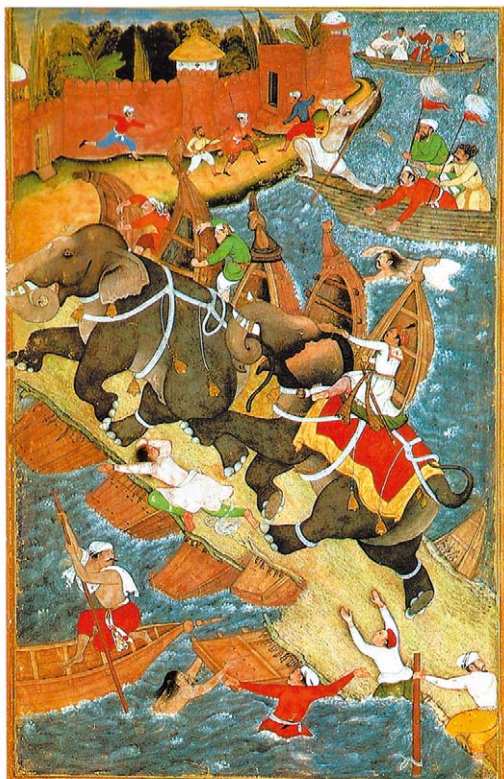
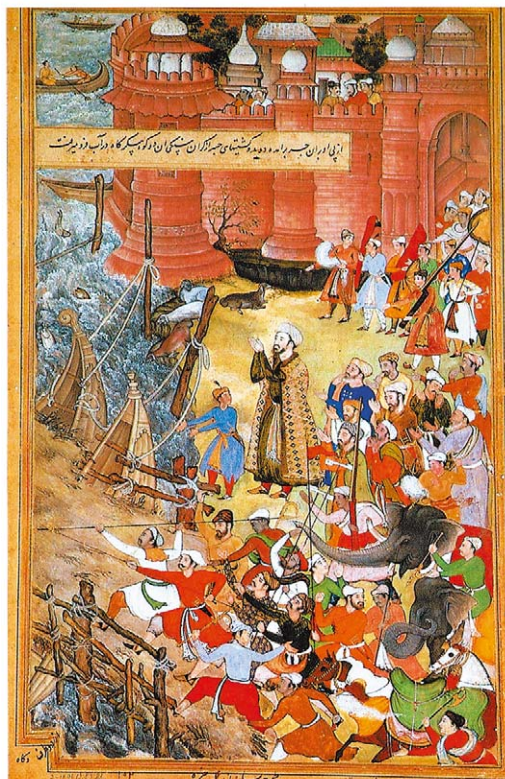
На стене одной из пещер изображён прекрасный юноша в высокой короне и с голубым цветком лотоса в руке. Это бодхисатва — высшее божество, запечатлённое перед просветлением, нирваной. На его одухотворённом лице читаются мудрость и сострадание к людям. Согласно преданию, бодхисатва, осенённый идеей спасения людей от страданий, отрёкся от всех земных благ и радостей жизни. Он внутренне сосредоточен, отрешён от земных радостей жизни. Кроткие черты его лица передают тихую печаль, гармонию физической и духовной красоты. Вокруг него апсары и божественные певцы, но бодхисатва не замечает их, он погружён в собственные мысли и переживания.

Художники Аджанты использовали коричневую, белую, красную, синюю, зелёную и жёлтую краски. Их богатство — в сочетании, разнообразии оттенков и полутонов. Даже в полумраке краски продолжали светиться, напоминая мраморные скульптурные изваяния. Возможно, в краски добавляли известь, дающую такой поразительный эффект.

Мировую известность получила *книжная миниатюра* Индии, иллюстрирующая буддийские книги и произведения индийского эпоса «Махабхарату» и «Рамаяну». Следуя лучшим традициям персидской книжной иллюстрации, индийские мастера точно раскрывали сюжеты произведений, развёртывали многофигурные композиции на фоне стилизованного декора-



Юноша
с цветком
лотоса.
Роспись
храма.
Аджанта



Акбар, смиряющий слона Хаваи. 1590—1595 гг. Книжная миниатюра Индии.
Музей Виктории и Альберта, Лондон

тивного пейзажа. Создание больших циклов миниатюр требовало участия многих художников. Каждый из них специализировался на изображении определённых элементов: деталей архитектуры, пейзажа, костюмов. Произведения индийских художников-миниатюристов отличаются чёткостью рисунка, богатством оттенков, утончённостью художественного вкуса. Художники писали яичными красками и наносили их очень тонкой кисточкой, а золотые и серебряные краски добавляли в самом конце, используя при этом коготок медведя или тигра. Их работа во многом напоминала искусство ювелиров.

20.3. Музыка и театр*

Классическая индийская музыка, во многом непонятная современному слушателю, всегда играла существенную роль в жизни общества: вносила успокоение в суету обыденной жизни, придавала поэтичность религиозным обрядам и трудовым процессам. Знание музыки считалось обязательным для благородного человека. Недаром древняя индийская пословица гласит: «Человек, не знающий ни музыки, ни литературы, ни другого искусства, — это только животное, пусть даже без хвоста и рогов».

Музыка Индии, берущая начало от священных книг «Вед», была теснейшим образом связана с религиозными верованиями и воспринималась как универсальное средство познания Бога. Она помогала человеку лучше осознать свою неразрывность с окружающим миром, давала ему определённый эмоциональный опыт и эстетическое наслаждение. Из гимнов «Ригведы» складывались песни о смене времён года, приносимом дождями облегчении после неумолимого зноя долгого лета и о торжестве весеннего обновления.

В основе индийской музыкальной культуры лежат ритм (*тала*) и мелодия (*рага*), что в переводе с санскрита означает «страсть, цвет и привязанность», нечто, способное «окрасить сердца людей». Большинство раг, исполняемых музыкантами, представляет собой результат обработки простейших мелодий индийского фольклора. Рага — это изначальная мелодическая идея, подчинённая точным правилам восхождения и нисхождения тона, она имеет предписанные места пауз и характерные фразы. Каждая рага обладает неповторимой, очень тонко обозначенной интонацией («мелодией настроения»), она строго соответствует определённому чувству, переживанию и «вкусу».

Темы раги связаны с конкретным временем суток или года, они призваны вызвать состояние или чувство, общее для чело-



Музыкант — исполнитель раги. Миниатюра

века и природы. Суточный цикл раг начинается с предрассветной поры: есть специальные раги, символизирующие встречу тьмы и света. Все основные утренние раги строги и напоминают молитву, так как утро предназначено для молитв и медитации. По мере того как день набирает силу, вступают более светлые раги, после полудня исполняются раги, которые ассоциируются с солнечными лучами, пробивающимися сквозь листву деревьев. Раги второй половины дня напряжённые и знойные, так как это время наибольшей дневной активности. С заходом солнца их сменяют спокойные и умиротворённые вечерние раги. Во время от захода солнца до полуночи исполняются светлые, лирические и романтические раги. Ночные тре-

буют исключительной тщательности исполнения, преисполнены тайны, магии и глубины. Кроме перечисленных, есть раги для сезона дождей, весенние или связанные с праздником урожая.

Исполнение раги — большое искусство. Прежде всего музыкант стремится придать исполнению характер доверительной беседы. Музыкант-виртуоз, приглашая слушателей в мир раги, делает их полноправными участниками творческого процесса. Музыканта с полным правом можно сравнить с художником:



Ситар.
Индийский
музыкальный
инструмент

ряд за рядом, такт за тактом он создаёт в сознании слушателей определённый художественный образ. Музыкальное произведение никогда не репетируется заранее, его исполнение не подчиняется строгим правилам. Это, скорее, искусство импровизации, при котором исполнитель стремится вовлечь слушателей в непринуждённую беседу. Безусловно, достичь такого эффекта можно только при участии небольшого количества исполнителей в камерной обстановке. Не меньшее искусство требуется и от слушателя. Слушать музыку раги почти столь же трудно, как и научиться играть или петь её. Посвящённый слушатель по одной фразе раги может воссоздать в сознании её целостный образ.

С древности в индийской философии музыкальному звуку приписывалась сила, способная творить мир, создавать и поддерживать его гармонию. В одном из индийских трактатов говорилось: «Звук есть высшее лоно, звук — причина всего».

Принято считать, что наполненный смыслом и чувством, живой и трепещущий звук музыкального инструмента совершенен, если он близок к человеческому пению. Главный и непревзойдённый инструмент индийской музыки — это человеческий голос, которому всегда придавали особое значение.

Большинство струнных и духовых инструментов повторяют определённые качества или особенности человеческого голоса. Поэтому не случайно индийцы утверждают, что излюбленному струнному инструменту *вине*, по форме напоминающему лиру или арфу, богиня красноречия, покровительствующая науке и искусству, подарила поющий человеческий голос. За нежный, богатый оттенками тембр вина признана царицей среди музыкальных инструментов. Также широко распространены щипковый *ситар*, флейта, *шанкха* (инструмент, похожий на трубу в виде раковины), используемые в основном для подачи сигналов. В Индии не слишком популярны медные духовые инструменты, которые всегда ассоциировались с военными действиями, противоречащими миролюбивому духу индийцев. Почти все древнейшие музыкальные инструменты сохранились до наших дней, сегодня на них играют точно так же, как и тысячи лет назад.

Театральное искусство Индии восходит к глубокой древности. Миф о происхождении театра излагается в первой главе «Натяшастры» («Трактата о драматическом искусстве») — подлинной энциклопедии театрального и танцевального искусства, приписываемой мудрецу по имени Бхарата.

Согласно легенде, бог войны Индра попросил создателя Брахму придумать развлечение, которое понравилось бы всем людям: монахам и воинам, купцам и крестьянам. Брахма погружился в состояние глубокой медитации и извлёк одновременно из четырёх «Вед» декламацию, пение и мелодию. Брах-

ма научил секретам искусства Бхарату и повелел ему вместе со ста его сыновьями и наследниками беречь и утверждать искусство на земле. Бхарата взялся за разучивание первой пьесы, посвящённой победе богов над демонами. Демонам такой сюжет не понравился. Посчитав себя глубоко оскорблёнными, они с помощью многочисленных козней стали срывать репетиции актёров. Тогда мудрец повелел небесному архитектору спроектировать пространство для театральных представлений, которое можно освятить с помощью ритуалов и таким образом оградить актёров от преследований демонов. В поисках разрешения конфликта между богами и демонами Брахма сформулировал главные задачи театрального представления: *поучать* и *развлекать*.

Из «Натьяшастры» мы узнаём, что древние театральные труппы имели своего лидера, который был первым актёром и руководил группой певцов, танцоров, музыкантов-помощников и драматургов. В труппе явно преобладали мужчины, но и женщины привлекались в качестве певиц и танцовщиц. Выступающий на сцене актёр сочетал искусство пластики с голосом, костюмом, гримом, экспрессией. Актёры должны были очень много тренироваться, соблюдать особую диету, ежедневно выполнять систему упражнений для укрепления мышц, повышения гибкости и выносливости. Среди актёров существовало деление на амплуа: герои и героини, министры и шуты. Излюбленные сюжеты пьес индийских драматургов — это народные предания и легенды, героические подвиги королевских мудрецов и, конечно, любовь.



Танцовщица.
II тыс. до н. э.
Национальный
музей, Дели

Учёные относят возникновение театрального искусства к середине I тыс. до н. э. Самые ранние из дошедших до нас пьес написаны на классическом языке Индии санскрите и позволяют сделать вывод, что в то время театральная драматургия была востребована обществом. Расцвет классического индийского театра приходится на I—IX вв., когда были созданы знаменитые произведения санскритской драмы. Подлинной вершиной является классическая драма «Шакунтала», написанная Калидасой (приблизительно V в.).

Театральные представления давались в честь религиозных праздников и придворных торжеств по поводу коронации, свадьбы, рождения сына, возвращения из путешествия, захвата города или государства. Сценическая площадка делилась пополам: на приподнятой её части располагались музыканты, на другой происходило театральное действие. На оформленных декором столбах над сценой возводилась крыша, вероятно, усиливающая акустический эффект. Помещение для зрителей вмещало около 500 человек — значительно меньше, чем в античном театре.

Целью театрального представления было достижение *расы*, то есть эстетического наслаждения, возникающего вследствие

искусной игры актёров. Девять основных чувств (комизм, патетика, эротика, гнев, героика, ужас, ненависть, печаль, изумление) актёры должны были воплотить и передать своей игрой зрителю. Большинство спектаклей разыгрывалось в течение нескольких дней (известна пьеса, действие которой длилось на сцене 35 дней!).

В период между X и XV в. в связи с утверждением ислама в качестве основной религии театр лишился королевского покровительства и поддержки государства. Индийский театр пошёл по пути угождения вкусам невзыскательной публики. Чтобы выжить, актёры становились рассказчиками, акробатами, жонглёрами и певцами. Особым успехом пользовался жанр социальной сатиры. Появилось множество разновидностей кукольного театра: теневого, марионеток, перчаточных, тростевых и тряпичных кукол, многие из которых популярны и в наше время.



Актёр,
исполняющий
танец-драму.
Современное
фото

В XVII в. на юге Индии сложился театр *катхали*, представляющий собой пантомимическую танцевальную драму, рассказывающую о любви и ненависти, богах и злых демонах. Представления такого театра обычно разыгрывались под покровом ночи во дворе храма или прямо под открытым небом. Из темноты появлялись актёры с ярким гримом на лице, символический смысл которого хорошо был понятен зрителям. Особенно впечатляющим было мастерство перевоплощения актёров в животных, цветы, птиц и даже в предметы неживой природы. Вживаясь в образ изображаемого персонажа, актёр передавал тончайшие нюансы его настроения: он мог проронить слезу, показать, как от холода стягивает кожу лица, как от испуга по всему телу пробегают дрожь.



Исполнительница
индийского
танца.
Современное
фото

Характерной особенностью индийского спектакля является единство музыки, пения и танца. Музыканты весьма заметны и активны в театральном представлении. Они могут непосредственно участвовать в действии, свободно перемещаясь между актёрами, усиливая драматический эффект. Обычно музыканты играют не по нотам, а импровизируют прямо на сцене. Часто танец открывает представление, выполняя роль своеобразного вступления к действию. Как замороженная, публика следит за извивающимся в стремительном танце актёром, изо рта которого вырываются яркие языки пламени. Главные предметы бутафории: маски, мечи, копья, трезубцы, луки со стрелами — делают из лёгкого дерева и раскрашивают в яркие цвета. Используемый реквизит условен: стулья, кресла, столы символизируют королевский трон, вершину горы, небесную повозку или дерево.

В настоящее время в Индии создана Академия музыки и драмы, где постигают основы и традиции великого классического искусства.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы основные виды архитектурных сооружений Индии? Опишите некоторые выдающиеся памятники индийского зодчества: храм Кандарья Махадевы в Кхаджурахо или храм Сурья (Солнца) в Конараке.



Храм Кандарья Махадевы. X—XI вв. *Кхаджурахо*

2. Какую роль в архитектурном облике индийских храмов играет декоративная пластика? Назовите излюбленные сюжеты индийской скульптуры и объясните её назначение и происхождение. Опишите некоторые скульптурные произведения, украшающие известные вам сооружения архитектуры.

3*. Как организовано художественное пространство в росписях пещерных храмов Аджанты? Почему их герои внутренне сосредоточены и отрешены от окружающего мира, а их взгляд не обращён на зрителя? Какую художественную роль выполняет колорит, светотеневая моделировка фигур? Благодаря чему достигается мистический эффект свечения и объёмности в темноте? Почему так важно было художнику создать ауру тишины и умиротворённого спокойствия?

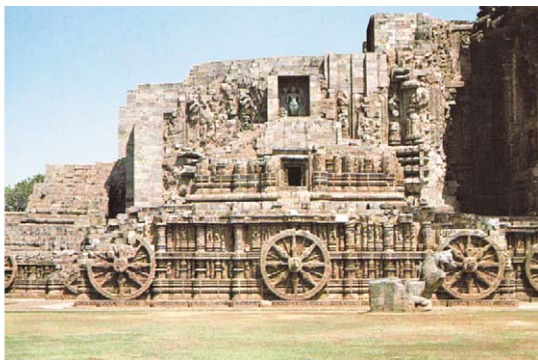
4*. Насколько справедливо утверждение, что театральное искусство Индии представляет собой синтез литературы, музыки, мимики и танца? Каковы особенности развития искусства музыки и танца в Индии?

■ Творческая мастерская

1. Подготовьте экспозицию выставки на тему «Индия в творчестве европейских поэтов, художников и музыкантов». Используйте произведение Афанасия Никитина «Хождение за три моря», стихотворение Н. С. Гумилёва «Северный раджа» (из книги «Розовый жемчуг»), арию индийского гостя из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко», индийский живописный цикл художника Н. К. Рериха.

2. Послушайте индийскую музыку или посмотрите один из народных классических танцев. Как в них воплощены характерные черты этих видов искусства? Попробуйте разработать хореографию народного индийского танца. Какие его главные особенности вы попытаетесь отразить в сценическом воплощении? Какая музыка, костюмы вам понадобятся?

3. Напишите сочинение о шедеврах индийской литературы. Для этого познакомьтесь с некоторыми художественными произведениями, вошедшими



Храм Сурья (Солнца). XIII в. *Конарак*

в сокровищницу мировой литературы: «Ригведами» — гимнами о сотворении мира, древним народным эпосом «Махабхарата» и «Рамаяна», классической драмой «Шакунтала» Калидасы, индийской лирической поэзией. Какие проблемы нашли отражение в произведениях индийской литературы? В какой мере они созвучны интересам современного человека?

4. Познакомьтесь с происхождением древнеиндийского языка санскрита. Попробуйте установить общность отдельных его слов с русским языком или другими языками мира.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Географические и климатические особенности Индии и их влияние на развитие художественной культуры»; «Выдающиеся памятники средневековой индийской архитектуры»; «Стилевые особенности храмовой архитектуры Индии»; «Шедевры индийской декоративной пластики»; «Росписи пещерных храмов Аджанты»; «Индийская мифология и её отражение в искусстве»; «Своеобразие индийской музыкальной культуры»; «Искусство индийского танца»; «Театральное искусство Индии»; «Сокровища индийской литературы»; «Образ Индии в творчестве Н. К. Рериха («Хождении за три моря» Афанасия Никитина, опере Н. А. Римского-Корсакова «Садко», стихотворениях Н. С. Гумилёва — по выбору)»; «Искусство индийской книжной миниатюры».

■ Книги для дополнительного чтения

- Альбанезе М.* Индия: Атлас чудес света. М., 2001.
Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация. М., 2002.
Бэшем А. Л. Чудо, которым была Индия. М., 1977.
Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986.
 Искусство стран Востока: книга для учащихся старших классов / под ред. Р. С. Васильевского. М., 1986.
Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989.
 Культура Древней Индии. М., 1973.
Моде Х. Искусство Южной и Юго-Восточной Азии: Малая история искусств. М., 1978.
Прокофьев О. С. Искусство Индии. М., 1964.
Сидорова В. С. Скульптура Древней Индии. М., 1971.
Тюляев С. И. Искусство Индии. М., 1988.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6273>

Глава 21 Искусство Китая

На культуру Китая существенным образом повлияло отношение к природе как к органичному целому, живущему по своим законам. Жизнь человека постоянно соизмерялась с жизнью природы, её циклами, ритмами и состояниями. В отличие, например, от Греции, где человек был «мерой всех вещей», в китайском искусстве он представлял лишь малую частицу природы.

Значительное влияние на развитие китайской культуры оказали мифологические представления об устройстве мира, согласно которым над Вселенной господствует круглое безграничное небо, под ним простирается квадратная земля, а в центре неё и расположен Китай — Поднебесная (или Срединная) империя. Немалую роль в восприятии окружающего мира сыграли и религиозно-философские учения, в первую очередь *конфуцианство*, *даосизм* и *буддизм*. В VII—VIII вв. в Китае начал распространяться ислам, а позднее сюда проникли и христианские вероучения (католичество, протестантизм, православие).

Китайская цивилизация — одна из самых древних на Земле. В своём развитии она прошла огромный временной период, начиная с IV тыс. до н. э. до настоящего времени. Многие выдающиеся художественные достижения Китая относятся к Средневековью, которое здесь продолжалось гораздо дольше, чем в европейских странах (с конца III в. до середины XIX в.). Именно это время совпало с расцветом духовного и культурного подъёма Китая. Полнее и ярче особенности средневекового китайского искусства проявились во время правления могущественных династий Мин (1368—1644) и Цин (1644—1911).

Важнейшими достижениями китайской цивилизации стали изобретения бумаги, шёлка, туши, пороха, компаса. Всемирно известен китайский фарфор. Характерной особенностью произведений китайского искусства являются декоративность, подчеркнутая орнаментальность, использование каллиграфии, тщательная проработка деталей, тонкое понимание природных форм. Излюбленные мотивы орнаментов — драконы, птицы, цветы, облака, геометрические фигуры — имеют ярко выраженное символическое значение. Изображение дракона традиционно воспринимается как воплощение мудрости, доброты и миролюбия. Дракон с пятью когтями — символ императорской власти, птица феникс — символ красоты, силы и высшего блаженства.

Китайская художественная культура достигла успехов во всех видах искусства, не случайно узбекский поэт Алишер Навои (1441—1501) писал:

Китай все страны мира превзошёл,
Во всех искусствах до вершин дошёл.

21.1. Шедевры архитектуры

Секрет необычного впечатления, которое производит китайское зодчество, заключается в искусном, тщательно продуманном расположении зданий на фоне природы, в умении найти для них наиболее живописное и в то же время естественное место. На вершинах гор, поросших лесом, высятся величественные монастыри, в труднодоступных местах сооружены пещерные храмы и пагоды, по краям проезжих дорог стоят каменные стелы, в центре шумных городов возведены роскошные дворцовые комплексы императоров. В целом для китайской архитектуры свойственны монументальность, ясная гармония, спокойствие и величие форм.

По неприступным вершинам гор на севере Китая, вдоль всей его северо-западной границы, на 5 тыс. км протянулась **Великая Китайская стена**. До сих пор поражает её величественная простота, воедино слитая с могучей и суровой природой севера Китая. По грандиозности и масштабу сравнить её можно лишь с древними египетскими пирамидами. Образуя причудливые изгибы, светлой полосой она уходит в бесконечную даль.

Возведение Великой Китайской стены началось в IV—III вв. до н. э., а завершилось к XV в. Её основное назначение заключалось в том, чтобы оградить Китайское государство от набегов кочевых племён с севера. Вот почему по её верху



Великая Китайская стена. IV в. до н. э. — XV в.

проложена дорога шириной 5—8 м, по которой могли передвигаться войска. Через каждые 100—150 м по всей длине стены располагались массивные прямоугольные башни, с которых передавались световые сигналы в случае приближения противника. Это грандиозное архитектурное сооружение, органично вписанное в природный ландшафт, призвано было олицетворять мощь великой китайской державы.

Своеобразным явлением в китайском зодчестве стали буддийские *пещерные храмы*, расположенные в труднодоступных горах. По грандиозности замысла и величию его воплощения пещерный буддийский **монастырь Юньган** принадлежит к шедеврам мировой архитектуры. Почти на 2 км тянется скала высотой 60 м, в которой на различной высоте находится свыше 20 пещер. Некоторые из них достигают высоты 15 м и удалены в глубь скалы на 9—10 м. Каждая из пещер посвящена определённому буддийскому божеству. Внутри они заполнены множеством скульптурных изображений святых и рельефами на темы буддийских сказаний и легенд. Снаружи скала украшена барельефами и колоссальными статуями Будды, запечатлённого в состоянии самоуглублённости и покоя. Не случайно один из китайских поэтов сказал, что «сами камни возведены здесь в сан Будды». Пещерный храм Юньган поражает своей протяжённостью и грандиозностью, он производит неизгладимое впечатление на верующих паломников.

Одной из наиболее распространённых построек, восходящей к индийским храмам, стала *пагода* — мемориальная башня, возведённая в честь деяний знаменитых людей. Пагода отличается грандиозными размерами и достигает высоты 50 м. Она изумительно вписана в природу и в то же время противостоит холмистой и лесистой местности, где её обычно возводят. Общий вид пагоды удивительно прост, в нём почти не используется декоративное убранство. Отличительной чертой являются слегка приподнятые кверху заострённые края кровли, что подчёркивает устремлённость здания вверх. (Считалось, что именно такая

Статуя
Будды.
V—VI вв.
*Пещерный
монастырь
Юньган,
Северный
Китай*





Пагода
Даяньта.
652—704 гг.
Сиань

форма надёжно защищает от злых духов.) Поражают её математически точно выверенные, соразмерные пропорции.

Строгая, почти лишённая украшений 64-метровая пагода Даяньта (или Большая Пагода Диких Гусей) — один из лучших образцов китайского стиля в зодчестве. Название пагоды восходит к легенде о знаменитом паломнике, которому во время странствия из Индии в Китай помогли найти путь дикие гуси. Они и указали место для возведения пагоды. Расположенная на фоне обширной горной гряды, Даяньта торжественно возвышается над окрестностями города Сиань — бывшей столицы Китайского государства. Издалека открывается взору путников её простая и величественная композиция. Семь этажей, отделённых друг от друга карнизами, сужаются к вершине пагоды.

Вот почему издали она не производит впечатления тяжёлой и массивной. Напротив, благодаря вытянутости пропорций, пагода кажется лёгкой и изящной. Иллюзию высоты ещё в большей степени создают закруглённые сверху окна, расположенные в центре каждого яруса. В простых и прямых линиях, повторяющихся объёмах пагоды зодчий сумел выразить возвышенный духовный порыв и величие своего времени.

Основной формой жилых и культовых зданий в Китае является прямоугольный в плане деревянный *павильон*, особенность которого — большие резные кронштейны, поддерживающие крышу. Внутри здание разделено на два или три нефа, а снаружи имеет обходную галерею со столбами, также поддерживающими крышу. Высокая, двух- или четырёхскатная крыша — характерный элемент китайской архитектуры. Подобная крыша не только защищала здание от дождя и снега, но и служила его декоративно-художественным украшением. Скаты крыши имели сложную изогнутую форму, её концы на углах загибались вверх. На коньках крыши и её рёбрах укреплялись керамические фигурки с изображениями фантастических животных и драконов, а позднее к краям кровли стали подвешивать колокольчики, которые мелодично звенели от малейшего дуновения ветра.

Летний
дворец
императора
в Запретном
городе.
Пекин

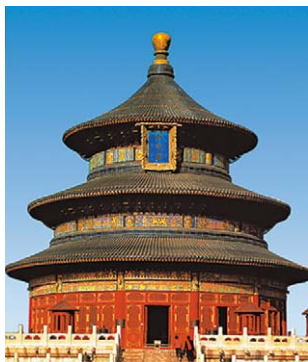


Нашествие моголов в XIII—XIV вв. нанесло сокрушительный удар по культуре Китая. Лишь в XV—XVIII вв., когда на смену чужеземцам к власти пришла династия Мин, начали складываться более благоприятные условия для развития архитектуры, занявшей к тому времени лидирующее положение среди других искусств. Тогда были возведены крупные города (Пекин, Нанкин), сооружены замечательные дворцы и храмовые ансамбли. В 1421 г. столица была перенесена из Нанкина в Пекин, где началось грандиозное строительство. Крупнейшим сооружением этого времени стал **дворцовый ансамбль в Запретном городе**. Старый Пекин был разделён на Внутренний (Северный) и Внешний (Южный) город. Во Внутреннем городе жили император и члены его семьи, приближённые. Вся его территория, находящаяся за крепостной стеной, представляла собой чудесный садово-парковый ансамбль с искусственными речушками, каналами, а также расположенными на островах павильонами и беседками. В дворцовый ансамбль входили тронные залы (например, Тайхедянь — зал Высшей Гармонии), парадные покои, театры, отличающиеся нарядностью и торжественностью убранства, благородством и простотой форм. Все постройки были призваны прославлять величие и мощь императора, наделённого безграничной властью, утверждать идею его божественного происхождения.

Замечательным шедевром, ставшим эмблемой Китая, был **Храм Неба**, построенный вдали от городской суеты во Внешнем городе в 1420 г., а затем неоднократно перестраивавшийся. Дважды в год император покидал свой дворец и отправлялся



Панорама Запретного города в Пекине. *Современное фото*



Храм Неба.
XV—XVI вв. Пекин

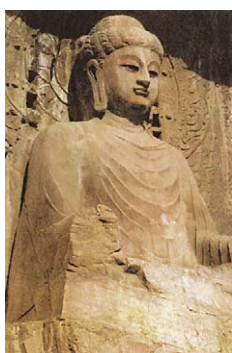
сюда на богослужение. В яркий солнечный день величественный, открывающийся с горы общий вид на Храм Неба напоминает золотое мерцающее море, ритм которого передают словно летящие, изогнутые кровли крыш.

В своих величавых формах он воплотил древние символические образы и мифологические представления о многоярусном строении Вселенной. Грандиозный комплекс был посвящён древнейшим религиозным культам, связанным с получением урожая, в которых почитались Небо и Земля. Именно это обстоятельство определило своеобразие архитектурного замысла. Обнесённый стенами комплекс включает три основные святыни:

круглый в плане деревянный храм Молений об урожае, храм Небесного свода и белораморный алтарь, где приносили жертвы духам Неба. В этом архитектурном ансамбле много символического: квадратная территория дворца обозначает Землю, здания храмов и алтарь, обрамлённые круглой террасой, — Солнце, остроконечные вершины конических крыш — непрерывный круговорот движения природных стихий.

21.2. Изобразительное искусство*

Характерной особенностью китайской *скульптуры*, всегда пользовавшейся особой популярностью, являлась её теснейшая связь с буддийской религией. Вот почему значительная часть произведений пластики сохранилась именно в буддийских храмах. Здесь можно увидеть свирепых охранителей входа, отталивающих драконов, буддийских святых — бодисатв, но главное внимание привлекают монументальные изображения самого Будды.



Статуя
Будды
Вайрочаны.
672—676 гг.
Монастырь
Лунмэнь

Одной из совершеннейших скульптур является 25-метровая статуя Будды Вайрочаны (Владыки Космического Света), высеченная высоко в горах в пещерном монастыре Лунмэнь. Неподвижно сидит он в величественной позе, слегка прикрыв большие миндалевидные глаза. Его спокойное, бесстрастное лицо выражает представление о человеческом достоинстве и духовной силе. Огромные нимбы кругами расходятся по стене вокруг головы, подчеркивая возвышенную и божественную красоту Будды. Уродливые и страшные фигуры воинов-охранителей, отпугивающих от него злые силы, контрастируют с классическим благородством его лица и фигуры. Эта гигантская статуя до сих пор воспринимается как величественный символ буддийской религии.



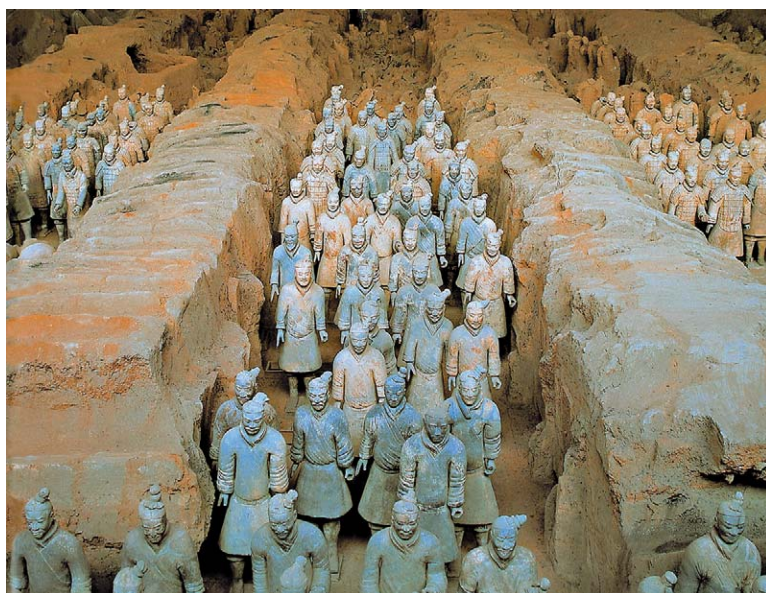
Воин из
погребального
комплекса
в провинции
Шэньси

В Древнем Китае, как и в Египте, существовал обычай при захоронении класть в могилу императоров и богатых аристократов всё, что окружало их в земной жизни: слуг, домашних животных, утварь. Так, во время археологических раскопок в провинции Шэньси в подземных коридорах погребальных комплексов было обнаружено 10-тысячное войско, выполненное из терракоты. Солдаты и офицеры, лучники, пехотинцы и всадники в натуральную величину, с полным военным снаряжением, демонстрировали могущество императора, создавшего первую централизованную китайскую державу. Вероятно, эта многочисленная армия должна была охранять могилу императора от грабителей и защищать его в царстве смерти.

Все фигуры полны экспрессии, отличаются удивительным правдоподобием и разнообразием движений. Военачальники изображены застывшими в торжественных и напряжённых позах, лучники натягивают тугую тетиву, солдаты, припавшие на одно колено, готовятся сразить невидимого врага. В раскраске фигур воинов проявилось их строжайшее разграничение по рангам. Здесь также было обнаружено более 130 глиняных колесниц и 500 скульптур лошадей. Построенное в боевом порядке терракотовое войско преданно охраняло покой своего правителя.

Блестящего расцвета достигла средневековая китайская живопись. С необычайной убедительностью китайские мастера сумели воплотить поэтическую красоту природы, представления о совершенной гармонии и величии Вселенной. В своих работах они передали не только собственные впечатления, но и жизнен-

«Терракотовое
войско».
Погребальный
комплекс
в провинции
Шэньси.
Около 221—
209 гг. до н. э.
Сиань



ную философию китайских мудрецов. Стремление через частное и единичное постичь всеобщие законы бытия и взаимосвязь явлений составляет характерную черту китайской живописи и графики.

Китайские художники очень тщательно продумывали формат и композиционное решение произведений. Например, для изображения цепи гор выбирался горизонтальный формат свитка, позволявший вместить бесконечный поток зрительных впечатлений. Для гористой местности, поросшей остроконечными верхушками сосен, — вертикальный, дававший возможность передать большое пространство. Известный поэт и живописец VIII в. Ван Вэй в трактате «Тайное откровение науки живописца» советовал начинающим художникам: «Нельзя давать деревья без числа: важнее показать, как стройны, милы горы»; «Среди скал, нависших и опасных круч хорошо бы приютить странное дерево»; «Далёкие горы нужно снижать и раскладывать; близким же рощам надо скорее дать вынырнуть резко».

Вертикальные свитки из шёлка или бумаги развешивались по стенам и не превышали 3 м. Горизонтальные свитки с изображением пейзажей, жанровых сцен и городских видов, порой достигающие нескольких десятков метров, предназначались для неторопливого рассматривания. Медленно разворачивая подобный свиток, зритель как будто читал длинную книгу путешествий. Весь композиционный строй произведения был рассчитан на то, чтобы человек ощутил себя мельчайшей частичкой мироздания.

Картины обычно писали тушью или минеральными красками, сопровождая их каллиграфическими надписями. Художник или цитировал классические стихи, или сам сочинял их. Органическое слияние поэзии и живописи было отмечено одним из китайских критиков ещё в IX в.: «Когда они не могли выразить свою мысль живописью, они писали иероглифы, когда они не могли выразить свою мысль через письменность, они писали картины». Сближение живописи и поэзии было настолько сильно и органично, что порой трудно провести между ними грань.

В VII—XIII вв. живопись завоевала ведущее место среди других видов искусства. Традиционно в ней выделяли пейзажный, портретный и историко-бытовой жанры. Особый интерес представляет пейзаж, в котором различают изображения «горы—воды» и «цветы—птицы». Характерно, что китайские художники не столько передавали очертания гор, деревьев, сколько умели выразить мысль о безграничности окружающего мира. Открывая перед зрителем широкую панораму, художник предоставлял зрителю возможность самостоятельно исследовать изображённое с разных точек зрения. В величественном мире гор, лесов и рек можно увидеть маленькие фигурки одного-двух путников. Они никуда не торопятся, они просто созерцают первозданную красоту. Стоя на мостике, переброшенном через бурную реку, можно любоваться закатом или восходом солнца, прислушиваться к мерному течению воды или глухому шелесту листвы деревьев.

Начиная с VIII в. сложились различные манеры письма: тщательная, фиксирующая мельчайшие детали, и свободная, эскизная, имеющая незавершённый характер, предоставляющая возможность зрителю самостоятельно додумать то, что изобразил художник.

Пейзажная живопись Китая не отличается богатством и разнообразием красок. Зачастую она *монохромна* (одноцветна), но сколько в ней едва уловимых оттенков и сочетаний! Мастерство нюансировки позволяло создавать впечатление воздушной перспективы, отдалённости или приближения предметов, движения и покоя. Художникам блестяще удавалось воссоздать воздушное пространство, окутанное туманными облаками, пронизанное порывистым холодным ветром или залитое яркими солнечными лучами. Ощущение простора создавалось ритмом повторов, туманной дымкой, смягчающей очертания предметов.

Китайский пейзаж никогда не был точной копией какой-либо местности, в нём обобщались многолетние наблюдения над характерными приметами ландшафта. В пейзажах много символов, зачастую непонятных европейцу. Пара уточек символизировала семейное счастье, фазан — удачную карьеру, прекрасный цветок лотоса — чистоту, гибкий и полый внутри бамбук — мудрость и противостояние жизненным невзгодам, вечнозелёная сосна — долголетие, цветущая слива мейхуа — благоденствие и стойкость.



Го Си. Ранняя весна.
Свиток на шёлке.
Фрагмент. Около 1072 г.
Музей Гугун, Пекин

Одним из самых проникновенных художников лирического пейзажа является **Го Си** (ок. 1020—1090). Его живописные произведения отличает тонкое знание жизни природы, особым образом влияющей на мир чувств и переживаний человека. Именно в изменчивости, по его мнению, заключается красота и величие природы. Монохромные пейзажи Го Си с тщательно переданными деталями, построенные на сочетании чётких линий и расплывшихся пятен, сыграли существенную роль в развитии традиционной китайской живописи.

Китайские художники искали разные способы изображения природы. Кроме пейзажей «горы—воды» широкое распространение получил жанр «цветы—птицы». Особое место среди растений занимали орхидея, дикая слива мейхуа, бамбук и хризантемы, сопровождаемые поэтическими каллиграфическими надписями. Символом китайской живописи

стала мейхуа, розово-белые цветы которой раскрываются, когда повсюду ещё лежит снег.

В пору, когда ещё тихо
Дремлет природа под снегом,
Вести приходят из сада,
Первые вести весны.
Там мейхуа пробудилась:
По воскрешённым побегам —
Россыпи розовой яшмы
С солнечной стороны...

Так поэтесса Ли Цинчжао (XI—XII вв.) описывала эти первые весенние цветы. В изображении безмолвной жизни цветов художники избегали ярких красок. Цветы, по их мнению, прекрасны своей слегка поблекшей красотой, приглушёнными тонами.

Изысканно проста и немногословна монохромная картина **Ма Юаня** (1190—1224) «**Утки, скала и мейхуа**». Стайка очаровательных уток ныряет в тихой заводи около скалы, в расселинах которой распустились нежные цветы мейхуа. Скупыми живописными средствами художнику удалось передать радостное ощущение весеннего дня и безмятежного покоя. В неприметном и малом он мастерски запечатлел полную очарования жизнь природы.

Жанр портрета — один из древнейших в китайской живописи. Он известен ещё с V в. до н. э. и связан, как и в Древнем Риме, с культом предков. Написать портрет для китайского художника означало «выразить душу», «писать образ», «писать истинную природу человека». Наиболее популярны были изображения буддийских святых, исторических и государственных деятелей, знаменитых людей.

Образ поэта Ли Бо воплощён в монохромном портрете художника **Лян Кая** (XIII в.). «Совершенство стихов» и «свободная мысль» отмечали поэта, особо ценившего простоту и искренность чувств.



Ма Юань.

Утки, скала и мейхуа. XIII в.

Музей Гугун, Пекин

Портрет Ли Бо — это обобщённый образ-символ, где видимое сходство уступает место передаче духовной атмосферы, творческого настроения. На картине он изображён в момент поэтического вдохновения. Это скорее этюд, выполненный в однотонных, пульсирующих ритмических линиях. Ли Бо изображён во весь рост в профиль. Фигура спрятана в длинных складках и широких рукавах одежды, голова слегка приподнята. Создаётся впечатление, что художник передаёт силуэт единым движением кисти, точно так же, как пишут иероглифы. Фон свитка остаётся незаполненным.



Лян Кай.

Портрет
поэта Ли Бо.
XIII в.

*Национальный
музей, Токио*

ным, поэтому кажется, что Ли Бо навсегда уходит в пространство необъятного мира.

Свои впечатления от произведений мастеров китайской живописи, очень точно передающие их своеобразие, выразил поэт К. Д. Бальмонт (1867—1942) в стихотворении «Великое Ничто»:

...Люблю однообразную мечту
В созданиях художников Китая,
Застывшую, как иней, красоту,
Как иней снов, что искрится, не тая.
Симметрия — их основной закон.
Они рисуют даль — как восхождение,
И сладко мне, что страшный их дракон —
Не адский дух, а символ наслаждения.
А дивная утонченность тонов,
Дробящихся в различии согласном,
Проникновенье в таинство основ,
Лазурь в лазури, красное на красном!
А равнодушие к образу людей,
Пристрастие к разновидностям звериным,
Сплетенье в строгий узел всех страстей,
Огонь ума, скользящий по картинам!..

В конце XVIII—XIX в. средневековая китайская живопись пришла в упадок. Хотя в творчестве некоторых мастеров продолжали развиваться лучшие традиции, но стремление к вычурности, причудливости форм, излишняя перегруженность декоративным орнаментом стали характерными чертами изобразительного искусства.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чём заключается своеобразие китайского зодчества? Как устроен и выглядит Запретный город в Пекине? Опишите самые значительные памятники архитектуры Китая.

2. Рассмотрите железную пагоду в Кайфыне (см. с. 237). Что вы можете сказать об её архитектурном облике? Чем она отличается от известной вам пагоды Даяньта в Сиане?

3. Расскажите о скульптурных произведениях китайского искусства. Чем можно объяснить стремление китайских скульпторов к монументальности воплощения художественных образов?

4*. Что вам известно о художественном своеобразии и жанровых особенностях китайской живописи? Почему так часто художники обращались к изображению жизни окружающей природы? Какие характерные особенности китайской живописи привлекли внимание поэта К. Д. Бальмонта?

■ Творческая мастерская

1. Средствами компьютерной графики создайте силуэты китайских пагод (павильонов, беседок). Какие особенности архитектуры вы постараетесь передать в первую очередь? Почему?



Железная пагода.
XI в. *Кайфын*

2. Попробуйте нарисовать пейзажи в традиционных жанрах китайской живописи («горы—воды», «цветы—птицы»).

3. Подготовьте экспозицию выставки на тему «Китай в творчестве европейских поэтов, художников и музыкантов». Используйте для этих целей очерки русского писателя И. А. Гончарова «Фрегат „Паллада“», поэтические книги Н. С. Гумилёва «Фарфоровый павильон», «Путешествие в Китай» и «Китайская девушка».

4. В XVII в. в искусстве Западной Европы получил развитие стиль *шинуазри* (от фр. «китайщина», «китайская безделушка»). Мода на китайское искусство укрепились на долгое время и у нас в России (Большой дворец в Петергофе, Китайский дворец в Ораниенбауме). Назовите общие стилевые черты в произведениях русского (западноевропейского) и традиционного искусства Китая.

5. Составьте антологию лучших произведений китайской лирики. Подберите к стихотворным текстам соответствующие их настроению пейзажи известных вам художников и графиков.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Шедевры китайской архитектуры»; «Воплощение мифологических и религиозно-нравственных представлений Китая в Храме Неба в Пекине»; «Скульптурные шедевры Китая»; «Основные жанры китайской живописи»; «Единство слова, знака и изображения в китайской живописи»; «Отражение китайской традиционной культуры в искусстве народов мира»; «Искусство Пекинской музыкальной драмы»; «Антология китайской лирики»; «Путешествие по Запретному городу Пекина»; «Космологизм как основа китайской традиционной культуры»; «Кульť природы в произведениях китайской живописи»; «Выдающиеся достижения китайской художественной культуры»; «Образы и символы китайского искусства»; «Китайские мотивы в архитектуре Петергофа и Ораниенбаума»; «Китайский стиль в изобразительном искусстве России (Западной Европы)».

■ Книги для дополнительного чтения

- Виноградова Н. А.* Китайская пейзажная живопись. М., 1972.
Виноградова Н. А., Николаева Н. С. Искусство стран Дальнего Востока: Малая история искусств. М., 1980.
Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А. Искусство Древнего мира. М., 1986. Искусство стран Востока: книга для учащихся старших классов / под ред. Р. С. Васильевского. М., 1986.
Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989.
Китай: Традиции и современность. М., 1976.
Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / вст. статья и комм. В. В. Малявина. М., 2004.
Малявин В. В. Китай в XVI—XVII веках: Традиции и культура. М., 1995.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6274>
Традиционная архитектура Китая — <http://gotourl.ru/6161>

Искусство Древнего Китая — <http://gotourl.ru/6163>; <http://gotourl.ru/6275>

Китайская живопись — <http://gotourl.ru/6162>; <http://gotourl.ru/6164>; <http://gotourl.ru/6166>

Глава 22

Искусство Страны восходящего солнца

Путь японского искусства — это путь постижения красоты через незаметное и первозданное. Вот каким видится её «изначальный образ» поэту Догену (1200—1253):

Цветы — весной.
Кукушка — летом.
Осенью — луна.
Чистый и холодный снег —
Зимой.
Что останется после меня?
Цветы — весной,
Кукушка — в горах,
Осенью — листья клёна.

(Перевод Н. Конрада)

Японские художники выявляют красоту, заложенную самой природой. «Не сотвори, а найди и открой» — таков их девиз. В произведениях искусства они стремятся подчеркнуть прелесть старины, и поэтому их привлекает цвет необожжённой глины, замшелый камень. Простота и отсутствие вычурности, минимум предметов и деталей, асимметричность композиций, свободное расположение декора, сдержанная цветовая гамма являются важнейшими принципами художественного творчества. Самый обыденный предмет в руках умельца способен превратиться в подлинное произведение искусства.

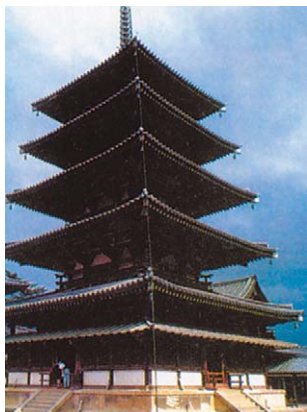
Ещё одним принципом японского искусства является сохранение первозданной красоты самого предмета, ещё не подвергнутого художественной обработке. Не менее важно умение с помощью намёка, подтекста передать суть произведения искусства. Недосказанность и незавершённость формы становятся важнейшими критериями художественности. Мастер предлагает внимательно вслушиваться в недоговорённое, более пристально всматриваться в недорисованное.

Япония — страна древнейшей культуры, истоки которой восходят к VIII тыс. до н. э., но наиболее значительные художественные достижения связывают с эпохой Средневековья, начавшейся в VI—VII вв. и затянувшейся до середины XIX в. Средневековая Япония подарила миру яркое и самобытное национальное искусство, сформированное не без участия китай-

ской и корейской культур. Огромное влияние на него оказали буддизм и чисто японская религия *синтоизм*, в основе которой лежат обожествление природы и культ предков.

22.1. Шедевры архитектуры

На протяжении веков в Японии возводились архитектурные сооружения в китайском стиле, однако и национальное зодчество сумело сохранить свой характерный облик, который отличается отсутствием китайской усложнённости, вычурности силуэта крыш, множества декоративных деталей. Средневековая японская архитектура по преимуществу была деревянной. В ней чувствовалось стремление к величавой простоте, подчёркивалась органическая связь с окружающей природой. Наиболее распространёнными видами построек были жилые дома, дворцы, монастыри и храмы.



Монастырь Хорюдзи.
607 г. Нара

Одним из древнейших архитектурных сооружений Японии является буддийский **монастырь Хорюдзи** близ города Нара — первой столицы Японского государства. Архитектурный комплекс, созданный в лучших традициях китайской архитектуры, — уникальное явление, это первая из сохранившихся деревянных построек. Особенно примечательны Золотой зал и пагода, составляющие основу монастыря. Золотой зал представляет

собой прямоугольное двухэтажное здание, стоящее на каменном основании и поддерживаемое 26 колоннами. Две массивные загнутые черепичные крыши серо-голубого цвета подчёркивают торжественный характер сооружения. Их большой вынос наружу скрывает и затеняет относительно слабые стены здания и защищает здание от частых дождей. Внутреннее пространство храма кажется второстепенным по сравнению с его выразительным внешним видом, хотя оно также отличается праздничностью. Статуи и яркие, многоцветные стенные росписи с изображением буддийского рая призваны подчеркнуть парадность и пышность интерьера. Ритмическое движение, созданное изогнутыми крышами и повторённое изгибом окружающих деревьев, связывало в единое целое архитектурный комплекс и окружающую природу.

С VIII в. в Японии начинают возводить величественные буддийские ансамбли, которые до сих пор вызывают восхищение.

Подлинным шедевром японского зодчества стал **Золотой павильон** в Киото — классический образец изысканной японской архитектуры. Своим названием павильон обязан трёхъярусной кровле со слегка приподнятыми краями, некогда крытой пластинами листового золота. Зодчие тщательно продумали планировку и месторасположение здания. Оно высится на берегу не-

Золотой
павильон.
Конец XIV в.
Киото



большого озера на лёгких столбах-колоннах, отражаясь в воде всем богатством изогнутых линий, резных стен и узорчатых карнизов. Фоном для него служит пышная вечнозелёная растительность. Стены храма окрашены в золотистый цвет, так что в лучах ослепительного солнца, отражённый в зеркальной глади озера, он представляет собой необычайно красивое зрелище. Внутреннюю структуру сооружения образуют лёгкие раздвижные двери (бумажные ширмы), скользящие по специальным желобкам. Павильон должен был служить увеселительным дворцом императора, поэтому его внутреннее убранство отличается роскошью и богатством. Свитки национальной живописи и *иероглифической каллиграфии* украшают золотистые стены в залах поэзии и музыки, расположенных на втором этаже. На третьем, верхнем, этаже здания совершались ритуальные обряды и проходили религиозные службы.

В Японии XVI в. заметно изменились художественные вкусы и понятия, что было связано с расширением международных связей, в том числе и с европейскими государствами. В искусстве возросло стремление к многокрасочности, зрелищности и праздничности. В период междоусобных войн и борьбы за объединение страны стали возводиться оборонительные сооружения. Уже не храмы и монастыри играли ведущую роль в архитектуре, а небывалые по величине и парадности замки, окружённые несколькими кольцами мощных оборонительных стен циклопической кладки. Обычно замки возводили на горе или в излучинах рек, чтобы была возможность контролировать

Замок
Химэдзи.
1601—1609 гг.
Кобе



большие территории. Их обязательной принадлежностью были широкие, окружавшие замок со всех сторон глубокие рвы, наполненные водой. Архитектурный облик замка венчала возносящаяся к небу башня, состоящая из нескольких ярусов, постепенно уменьшающихся кверху. Она должна была демонстрировать силу и могущество владельца.

Одним из самых живописных замков того времени является **замок Химэдзи** близ города Кобе. Белоснежные башни и стены, поднимающиеся над мощной каменной кладкой, дали ему второе название — Замок Белой цапли. Его многоярусные изогнутые крыши, плавно уменьшающиеся кверху, действительно напоминают свободно парящую в небе птицу. Замок Химэдзи — огромный и сложный комплекс архитектурных сооружений с множеством лабиринтов, тайных переходов и построек внутри стен. Более десяти ворот разнообразной конструкции надо было пройти, чтобы попасть к центральной башне — главной цитадели замка.

Впоследствии, лишившись оборонительного значения, замки превратились в парадные дворцовые сооружения.

22.2. Садово-парковое искусство

Кажется, сама природа позаботилась о том, чтобы превратить японскую землю в один цветущий сад. Скалистые горы и покрытые лесом холмы, водопады и песчаные отмели, озёра и реки, уникальная растительность погружают в мир фантазии, рождают творческое вдохновение. Любовь японцев к природе всегда вызывала потребность сконцентрировать на небольшом клочке земли своё восхищение её красотой, стремление подчеркнуть её естественность и первозданность.

Самые первые сады стали создавать ещё в VI—VII вв. по китайским и корейским образцам при императорских дворцах. Как национальное явление, ставшее неотъемлемой частью культуры, японский сад сформировался в X—XII вв. Наивысшего расцвета садово-парковое искусство Японии достигает в XIV—XVI вв. К этому времени определяются каноны созда-

ния парков и садов, складывается основной пейзажный стиль, доведённый до филигранного совершенства.

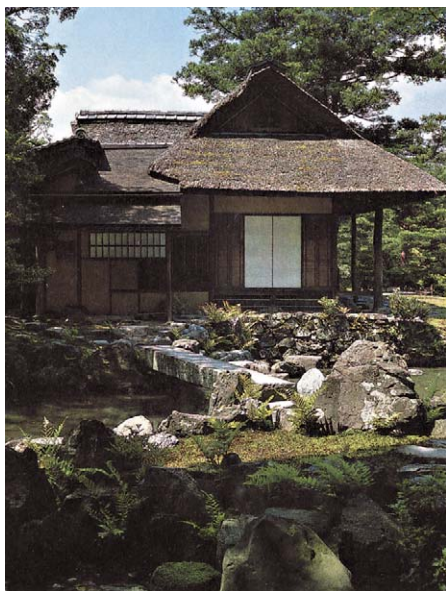
История развития садово-паркового искусства Японии отражает особенности религиозных верований, оно проникнуто духом философского отношения к природе. Основные принципы его формирования определяют концепции двух религий: *синтоизма* («путь богов») и *буддизма*. Согласно синтоистской религии божество нельзя увидеть, его можно ощутить через созерцание, переживание красоты природы, ритма её жизни. Совершенствование духа через созерцание красоты является главной целью создания садов.

Буддийское учение *дзэн*, основанное на интуитивном познании мира и отрицающее его рациональное постижение, послужило основой для формирования двух важнейших эстетических идей, опирающихся на взаимодействие положительных (*Ян*) и отрицательных (*Инь*) энергий. Соблюдением равновесия *Инь—Ян* (единства противоположностей) достигается гармония мира, проявляющаяся в ритмичном чередовании плоскостей и растительных масс, сочетании плавной береговой линии водоёма и островерхих холмов, крупных и мелких листьев, большого и малого.

В Японии сформировалась особая *типология сада*. По функциональным признакам различают дворцовые, храмовые, сады чайной церемонии, миниатюрные сады у жилых домов. По характеру рельефа — плоские (философские) и холмистые сады-картины, когда каждая отдельная его композиция является завершённым самостоятельным элементом.

Камни всегда являлись объектами священного поклонения, вестниками вечного, навевающими думы о прошлом.

В сознании человека они рождали ощущение постоянства, первоосновы Вселенной. Вот почему им отводилась ведущая роль в передаче сущности мироздания. Задача художника состояла в том, чтобы почувствовать возможности каждого камня, найти более точное их соотношение, организовать пластическое пространство сада. Камни подбирали по форме, цвету, фактуре; в них ценили игру цвета, узоры, прожилки на поверхности, наличие пустот, способность издавать звук при ударе. Искусство их расстановки считалось главным в работе создателя сада. В групповых композициях избегали однообразия и повторяемости, а потому не использовали камни одинакового размера, их количество было нечётным (3, 5, 7). Правильно расположить



Сад с композициями камней.
1620—1647 гг. *Киото*

камни — это значит внести в пространство сада круговорот энергии, воплотить идею мира в миниатюре.

В знаменитом **саду камней в монастыре Рёандзи** в Киото («сухой сад») нет ни гор, ни воды, ни деревьев, ни единого цветка. В нём нет ничего, что изменяется, подвергается воздействию времени. Всё здесь создаёт атмосферу философского самоуглубления, сосредоточивает человека на главном — на переживании пространства. Но эта внешняя статичность на самом деле изменчива и условна. Сад меняется каждое мгновение, он неповторим в разное время суток и года.

Пятнадцать тёмных крупных камней горного происхождения и светлый мелкий гравий — вот основные составляющие этого необычного сада. Камни окружены тёмно-зелёным мхом и расположены группами по 2, 3 и 5 на небольшой прямоугольной площадке. Интересно, что с любой точки можно увидеть лишь четырнадцать камней, что привносит в восприятие элемент загадочности, наглядно воплощает идею непознаваемости мира. Камни, поросшие мхом, окружает мелкий гравий с проведёнными по нему бороздами, символизирующими морскую стихию, волны и океан. Сад Рёандзи — это воплощение философской идеи строения мира, универсальная модель Вселенной.

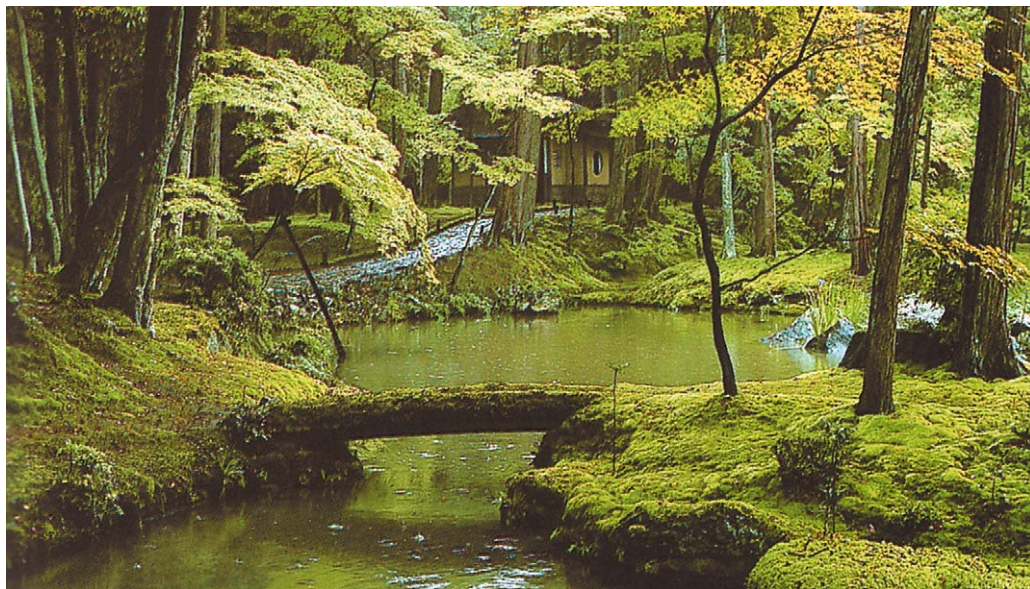
Богата и неисчерпаема *символика японского сада*, в которой воплощён основной принцип его создания — подражая природе и участь у неё, в малом создавай большое. За каждым элементом сада и его тонко продуманной композицией обязательно скрывается глубокий смысл, символизирующий важное отличительное качество. Главное в нём — не количество высаженных растений или архитектурных элементов, а то, какую именно смысловую нагрузку они будут нести, как будут воздействовать на человека и раскрывать его основную идею.

Компоновка наиболее популярных растений (сосны, вишни, сливы, хризантемы, орхидеи, бамбук) строго канонизирована,



Сад камней в монастыре Рёандзи. XV—XVI вв. *Киото*

определяется по их смыслу и декоративным признакам. Вечнозелёная сосна является воплощением долголетия, бамбук — стойкости и упорства человека. С помощью растений можно подчеркнуть смену времён года (весна ассоциируется с цветением плодовых, осень — с окраской листьев, зима — с рисунком обнажённых ветвей). Незавершённость, загадочность в передаче образа, метафорическая символика призваны активизировать зрительное и душевное восприятие сада человеком.



Монастырский сад мхов. Начало XIV в. *Киото*

Искусство пребывания в японском саду напрямую связано с умением «читать» и понимать его глубокий философский смысл. При этом совсем необязательно долго ходить по саду. Он не должен раскрываться обзору весь и сразу: самые интересные элементы и картины возникают перед вами внезапно, рождая в душе ощущение от неожиданной встречи с прекрасным.

22.3. Изобразительное искусство*

Одним из самых знаменитых видов японского изобразительного искусства конца XVII — первой половины XIX в. была цветная *гравюра на дереве*. Главным направлением развития гравюры стало *укиё-э* — «искусство быстротекущего мира».

Действительно, в лучших творениях японских художников запечатлено сиюминутное впечатление, едва заметная смена чувств и эмоций в жизни природы и человека. Художники так выражали свои жизненные устремления:

«Жить лишь дарованным тебе мгновением, наслаждаться, любуясь луной, цветением вишен, осенними листьями клё-

нов, петь песни, пить вино и развлекаться, ничуть не заботясь о нищете, вызывающе глядящей нам в лицо, бездумно отдаваться потоку, подобно тыкве, бесстрастно влекомой течением реки. Это то, что мы называем укиё-э».

Первоначально техника гравюры была монохромной, поэтому гравюра печаталась с одной доски. Затем появилась гравюра в цвете, требовавшая несколько досок для одного листа. Художников-мастеров было очень много, и каждый из них работал в своём любимом жанре. Одни воспроизводили сцены из популярных спектаклей театра кабуки, другие создавали портреты любимых актёров и знаменитых граждан, третьи пробовали себя в пейзаже. Но был среди них один, посвятивший себя редкому жанру «бидзинга» — изображению красавиц. Его имя — **Китагава Утамаро (1753—1806)**. В своих произведениях ему удалось создать особый тип женской красоты. И. Э. Грабарь подметил главную особенность его творчества: «Ещё никому не удавалось так тонко передавать характер женщины, как Утамаро». Его творчество во многом определило понимание классической японской красоты. Им были созданы поэтические образы красавиц в национальных одеждах — кимоно, со сложными причёсками, удлинённым овалом лица, маленьким ртом и узкими глазами. Их портреты обычно дополняют какие-то детали: зеркальце, веер, письмо.

«**Огия Касен**» — так называется одна из самых известных гравюр художника, на которой он запечатлел молодую женщину в раздумье. Её лицо кажется грустным и печальным. Прелестная Огия Касен облокотилась на правую руку, в которой держит кисточку, в левой руке — лист бумаги, приготовленный для письма. Кому оно предназначено? Может быть, возлюбленному? Сколько сдержанности, деликатности и такта в её задумчивой позе, наклоне головы, произвольном жесте рук, изысканном колорите! Лицо женщины почти ничего не выражает, её образ условен, но как о многом он говорит зрителю! Художнику удаётся самыми скудными средствами графики добиться подлинной выразительности. Свой замысел он подчиняет созданию идеального образа женской красоты: нежный овал лица, высокий открытый лоб, бархатистые густые брови, линия которых повторяет линию глаз, губы, похожие на два розовых лепестка, изящные, тонкие пальцы и запястья рук, изысканность сложной причёски... Огия Касен не просто красива, её красота возвышенная, утончённая, всё в ней гармонично прекрасно. Утамаро намеренно вывел образ красавицы за границы конкретного мгновения, предначертая ему жизнь в вечности.

Талантливым последователем Утамаро в искусстве цветной гравюры был художник, поэт и философ **Кацусика Хокусай (1760—1849)**. Вершиной его творчества стала серия картин «36 видов Фудзи», созданная им на склоне лет. Подлинный



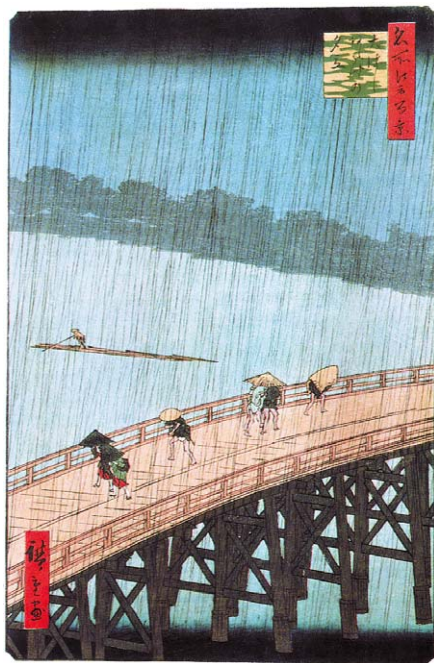
К. Утамаро.
Огия Касен.
Цветная
гравюра из
серии «Шесть
знаменитых
красавиц».
1794—1795 гг.

К. Хокусай.

Фудзи
у Канагава.
Волна.
Гравюра
из серии
«36 видов
Фудзи».
1823—1829 гг.
Художествен-
ный музей
Фудзи, Токио



шедевр этой серии — гравюра «Фудзи у Канагава. Волна», в которой художнику удалось запечатлеть величественное мгновение, красоту вечного движения в природе. У подножия Фудзи разбушевалась морская стихия. Огромная волна, поднявшаяся стеной, угрожающе нависла над двумя маленькими рыбацкими судёнышками. Пенистый, кудрявый гребень взметнувшейся волны вот-вот обрушится вниз и рассыплется тысячами звёздочек-капель. Но уже набирает силу новая волна, продолжающая бесконечный круговорот. Она поднимается и снова исчезает в бесконечном пространстве... Неподвижная, строгая, белоснежная вершина Фудзи противопоставлена этому непрекращающемуся движению воды. Да, действительно, в мире существует нечто незыблемое, прочное, над чем не властно время, что будет стоять вечно.



А. Хиросигэ. Ливень у моста
Охаси. Из серии «100 видов Эдо».
1856—1858 гг. Музей искусств
и истории Фицуильяма,
Кембридж

Достоинным преемником великих мастеров стал **Андо Хиросигэ** (1787/1797—1858), виртуозно передававший зыбкие, едва уловимые состояния природы. Потрясающе замечательны в его произведениях изображения снега, тумана и дождя. Наибольшую славу ему принесла серия «53 станции Токайдо», запечатлевшая скромное обаяние японской провинции. В своих произведениях художник сумел передать неповторимую прелесть и красоту



Ё. Сюдзан.
Поэтесса
Комати.
Нэцке. XII в.

природы. Хиросигэ особенно выделяет передний план, в то время как линия горизонта вдали едва намечена. С этой целью он крупно изображал какой-то предмет: мост, дерево, скалы или группы людей. Хиросигэ принадлежит известная серия «100 видов Эдо» (старое название города Токио).

В Европе японская гравюра стала популярна в конце XIX в. Огромное влияние она оказала на импрессионизм, постимпрессионизм и модерн.

Скульптура — самый древний вид изобразительного искусства Японии, первые образцы которого восходят к III—V вв. Она представлена величественными, монументальными статуями Будды, персонажами буддийского пантеона, а также произведениями мелкой пластики из дерева, камня, бронзы и глины. В XII—XIII вв. в японской скульптуре наметились новые тенденции, которые привели к появлению уникальной миниатюрной скульптуры нэцке, известной сегодня во всём мире. С помощью *нэцке* к поясу традиционной японской одежды кимоно, не имеющей карманов, прикреплялись кошельки, кисеты, коробочки для парфюмерии или лекарств. Искусство нэцке, как и искусство резьбы театральных масок, — наиболее характерное традиционное явление японской культуры.

Прославленные мастера нэцке были истинными психологами, тончайшими ювелирами и настоящими художниками. Лучшие их произведения отличают изысканность форм, утончённость исполнения, лаконичность, красота и благородство материала. Эти произведения мелкой пластики изготавливали из дерева или слоновой кости, тщательно их шлифуя и полируя лаком.

Нэцке — это полные экспрессии стилизованные изображения людей, животных, птиц, цветов, растений, отдельных предметов, небольших плоских коробочек, искусно украшенных узорной резьбой. В них запечатлены неустрашимые полководцы, всадники на боевых конях, герои популярных сказок и народных преданий, люди творчества — поэты и музыканты, простые крестьяне и светские красавицы. Нэцке можно рассматривать в любом ракурсе, открывая новые грани характера персонажа и богатство цветовых сочетаний.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные черты и важнейшие достижения японского зодчества? Какие типы сооружений определили архитектурный облик Японии? Почему?

2. Какие философские и религиозные идеи нашли воплощение в традиционном японском садово-парковом искусстве? Какова образная символика японского сада?

3*. Каково художественное своеобразие японской гравюры? В чём её уникальность и всемирное значение? Что отличает творческую манеру её лучших мастеров? Каковы образно-сюжетная основа, материалы и предназначение скульптуры нэцке?

■ Творческая мастерская

1. Чувство красоты у японцев выражается в четырёх основных понятиях: утончённом изяществе, величии природы, изысканном вкусе, элегантной простоте. Найдите проявление этих качеств в известных вам произведениях японского искусства.

2. Используя характерные черты японского сада, попробуйте создать собственную садово-парковую композицию в японском стиле. Напишите сочинение-эссе «Мои размышления в японском саду камней».

3. Познакомьтесь с японским искусством составления букетов — икебаной. Чем можно объяснить особое, трепетное отношение художников к жизни цветка? Попробуйте создать собственные композиции из цветов, веток и трав, символически отражающие характерный стиль и содержание этого искусства.

4. Попробуйте воспроизвести ритуал чайной церемонии в японском стиле.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Шедевры японской архитектуры»; «Стилевые особенности традиционной японской и китайской архитектуры»; «Замки средневековой Европы и Японии»; «Традиционное устройство японского дома»; «Творческий метод великих мастеров японской средневековой гравюры»; «Идеал красоты в произведениях японского искусства»; «Философия и мифология в садово-парковом искусстве Японии»; «Путь цветка: искусство икебаны»; «Жемчужины средневековой японской лирики»; «Эстетика синтоизма и его влияние на художественную культуру Японии»; «Искусство чайной церемонии»; «Японские мотивы в творчестве художников-импрессионистов (постимпрессионистов, модерна — по выбору)».

■ Книги для дополнительного чтения

Белецкий П. А. Одержимый рисунком: Повесть о художнике Хокусая. М., 1970.

Виноградова Н. А. Искусство Японии. М., 1985.

Григорьева Т. П. Красотой Японии рождённый. М., 1993.

Дашкевич В. Т. Хиросигэ. Л., 1974.

Дёлэ Н. Япония вечная. М., 2002.

Искусство стран Востока: книга для учащихся старших классов / под ред. Р. С. Васильевского. М., 1986.

Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989.

Конрад Н. И. Очерки истории культуры средневековой Японии. М., 1980.

Мировое искусство (Мастера японской гравюры): иллюстрированная энциклопедия / сост. И. Г. Мосин. СПб., 2007.

Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра XVII—XIX веков. М., 1990.

Японская гравюра XVII—XIX веков. М., 1987.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6276>

Искусство древней и средневековой Японии — <http://gotourl.ru/6165>;
<http://gotourl.ru/6167>

Культура Японии — <http://gotourl.ru/6168>

Японский сад, сад камней — <http://gotourl.ru/6169>

Изобразительное искусство (нэцке) — <http://gotourl.ru/6171>

Музей нэцке в Киото — <http://gotourl.ru/6170>

К. Утамаро — <http://gotourl.ru/6172>; <http://gotourl.ru/6173>

К. Хокусай — <http://gotourl.ru/6174>

Уникальная и самобытная культура исламских стран восходит к древнейшей арабской цивилизации, истоки которой относятся к началу II тыс. до н. э. Объединение арабских племён и их завоевательные походы привели к созданию в VII в. крупнейшего государства — Арабского халифата, включавшего земли Ближнего Востока и Закавказья (Сирии, Персии, Ирака, Афганистана, Азербайджана), Средней Азии, Магриба (Марокко, Ливии, Туниса и Алжира) в Северной Африке, Турции и Южной Испании. В истории Арабского халифата выделяют времена правления династий Омейядов (661—750) и Аббасидов (750—1258). Особая роль в художественной культуре исламских стран принадлежала мавританскому искусству Андалусии в Южной Испании (XII—XVI вв.). В целом арабо-мусульманский Восток выступил активным посредником между античной, западноевропейской и восточными культурами.

Мощный толчок культурному развитию стран Арабского халифата дал *ислам* — одна из мировых религий наряду с христианством и буддизмом. Слово «ислам» переводится с арабского как «покорность, подчинение» и означает абсолютную веру в одного Бога — Аллаха, ниспославшего людям пророка Мухаммада (ок. 570—632) — основателя исламского вероучения, уроженца священного аравийского города Мекки. Основные догматы ислама изложены в *Коране* («чтение вслух») — главной священной книге мусульман, созданной в VII—VIII вв. Коран состоит из 114 глав, так называемых *сур*, и содержит поучения, наставления и молитвы, прославляющие Аллаха. Люди, исповедующие ислам, называют себя мусульманами (араб. «муслим» — вручивший себя Богу, приверженец ислама). Кроме Корана, многие мусульмане почитают *Сунну* — сборник изречений пророка Мухаммада и рассказов о его жизни.

Строгие законы исламской веры наложили запрет на многие виды искусства и средства художественной выразительности. Предпочтение отдавалось только тем из них, которые прославляли веру в Аллаха: священному искусству слова, архитектуре, музыке, орнаменту, каллиграфии, художественным ремёслам и книжной миниатюре. Строгая логика чисел и ритмических построений, богатейшая религиозная символика приобрели особую эстетическую ценность и значимость. Метафоричность, поэтическая образность мышления, абстрактная декоративность и орнаментальность, нашедшие воплощение в произведениях арабо-мусульманской культуры, составили её неповторимое своеобразие и уникальный характер.

Исторические корни ислама восходят к иудаизму, а потому в нём много заимствований ветхозаветных имён и легенд. Коран, определивший основу мусульманского образа жизни и государственного управления, наставляет, что главные добродетели человека — покорность и непоколебимая вера в Аллаха и его

пророка Мухаммада. Божество не поддаётся разгадке и объяснению, но сам мир может быть предметом изучения. Вот почему ислам поощряет развитие наук и искусства, ценит знания, о чём свидетельствуют многие изречения: «Величайшее украшение человека — знание», «Чернила учёного столь же достойны уважения, как кровь мученика».

Ислам действительно придал мощный созидательный импульс, стал основой для развития науки и культуры стран арабо-мусульманского Востока. Прославлению и утверждению силы человеческой воли, его разума посвящены произведения известнейших восточных мыслителей и поэтов: Авиценны, Абулькаси́ма Фирдоуси, Алишера Навои, Саади, Омара Хайяма. В замечательном произведении восточной литературы — поэме «Шахнаме» (1010) — Фирдоуси называет разум и знание самыми большими богатствами человека:

Тот мощи достигнет, кто знанья достиг;
От знанья душой молодеет старик.

Первые университеты появились в арабо-мусульманском мире. Здесь повсеместно создавались общественные библиотеки, переводились произведения античных учёных и философов, была осуществлена переработка прославленных сказок Шахерезады «Тысяча и одна ночь». Всемирную известность получили достижения в технике вычислений, геометрии и тригонометрии, открытия в областях химии и медицины, географии и астрономии. Множество современных слов имеют арабское происхождение («алгебра», «алгоритм», «цифра», «азимут», «альманах», «зенит» и др.).

Средневековая культура арабо-мусульманских стран, складывавшаяся на протяжении восьми столетий (VII—XV вв.), занимает одно из важнейших мест в истории и формировании мировых цивилизаций.

23.1. Шедевры архитектуры

В истории мировой архитектуры творениям средневековых зодчих исламских стран отводится не менее почётное место, чем прославленным достижениям архитекторов христианской Европы или буддийской Азии. Мусульманское зодчество, унаследовавшее многие достижения древних цивилизаций (из Месопотамии — кирпичную кладку и обливные изразцы, из Египта — колонные залы, из Византии — искусство мраморной облицовки и мозаику), представляет собой уникальное явление. Арабскими архитекторами были разработаны ранее неизвестные типы зданий: мечети, минареты, медресе, роскошные дворцы и караван-сарай, крытые рынки.

Самым ранним сооружением мусульманского зодчества была *мечеть* (араб. «место для совершения земных поклонов»), воплощающая идею мусульманского рая. Здесь читают вслух Коран, проводят публичные проповеди и преподают религиозные науки. Самая первая мечеть была построена ещё при жизни

пророка Мухаммада в городе Медине, второй мечетью стал бывший храм Кааба в Мекке. Именно сюда мусульмане совершают главное в жизни паломничество — *хадж*.

Несмотря на различия стилей, при возведении каждой мечети строго следовали архитектурному канону. Первоначально мечеть представляла собой прямоугольный двор или зал, окружённый арочными галереями. В центре двора располагался водоём, предназначенный для омовения перед молитвой. Из двора верующие попадали в многостолпный молитвенный зал, в обращённой к Мекке (священному городу мусульман) стене которого помещался один или несколько *михрабов* (алтарных ниш). С завоеванием восточно-христианского мира в качестве молитвенного зала зачастую использовались христианские базилики и крестово-купольные храмы. Отсюда наиболее распространённые типы мечетей — колонная и купольная. Внутри мечети нет никаких изображений — только изречения из Корана и кафедра проповедника — *минбар*, где лежит священный Коран. Главный фасад сооружения оформлялся *айваном* — арочным порталом больших масштабов. Вход в мечеть надлежало всегда держать открытым, так как это означало вступление в пределы счастья, то есть владения Аллаха.

Соборная мечеть Омейядов в Кордове (Испания) — один из лучших образцов мусульманского зодчества. Она представляет собой колоссальный зал с 600 колоннами, образующими



Соборная
мечеть
Омейядов.
VIII—IX вв.
Кордова

19 нефов. Посетитель, вошедший под её своды, не в силах охватить взглядом всё пространство. Колонны из разноцветного мрамора, яшмы и порфира не имеют базы (основания), поэтому создаётся впечатление, что они вырастают прямо из пола. Лес колонн, напоминающих стволы деревьев, освещается мерцанием тысячи висящих серебряных лампад. Интерьер мечети рождает чувство бесконечности пространства, вызывает мысли о необъятности Вселенной.

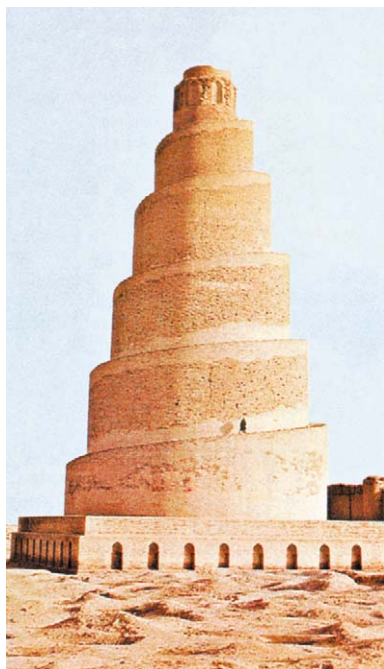
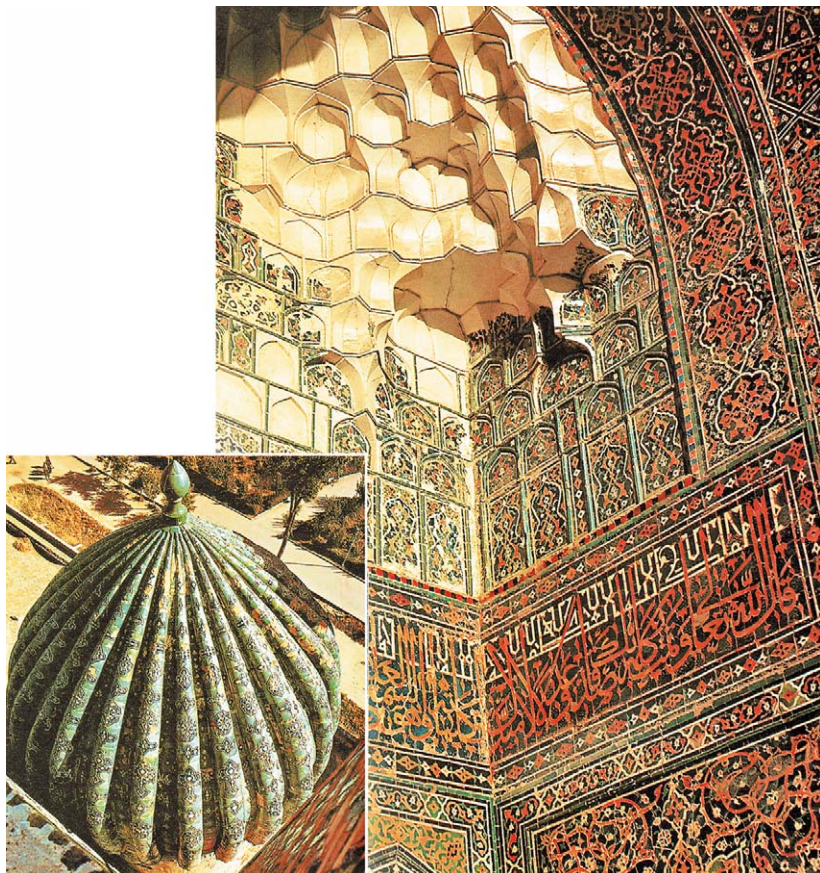
В *медресе* — школе при мечети, семинарии — галереи двора делятся на мелкие помещения — *худжры*, в которых живут семинаристы. **Медресе Шир-Дор в Самарканде** (Узбекистан) по праву считается жемчужиной архитектуры Средней Азии. Фасад здания, выходящий на **площадь Регистан**, украшает грандиозный портал. Открытая ниша и двери в ней обозначают путь в глубину, а высокая стена фасада заставляет входящего остановиться в почтительном изумлении перед величием и красотой здания. Цветной узорный покров главного фасада медресе с возвышающимися стройными минаретами скрадывает непроницаемость и тяжесть стен, придавая им лёгкость и нарядность.

С конца VIII в. характерным сооружением мусульманской архитектуры стали *минареты* (араб. «маяк») — стройные башни, с верхней площадки которых *муэдзин* (священник) пять раз в день созывал верующих на молитву. Минареты отличаются оригинальностью формы и неповторимостью внешнего облика. Чаще встречаются устремлённые ввысь круглые, квадратные, многогранные и многоярусные минареты, реже — спиралевидной формы. Вначале минарет выполнял роль сторожевой или сигнальной башни, то есть служил маяком, а позднее стал исключительно культовой мусульманской постройкой. В большинстве случаев минареты возводились рядом с мечетью или вклю-



Площадь Регистан. Самарканд

Купол
и интерьер
медресе
Шир-Дор.
XVII в.
Самарканд



Минарет аль-Мальвия.
Середина IX в. Самарра

чались в её композицию, реже строились отдельно. Мечеть могла иметь несколько минаретов, но не более восьми (столько их в священной Мекке). В целом минарет и мечеть составляют единый архитектурный ансамбль.

Среди безмолвной, испепелённой солнцем и пронизанной ветрами пустыни устремляется к небу **минарет аль-Мальвия** (Сирия). Гигантское сооружение достигает 5 м в высоту и уже издалека открывается взору путников. Минарет стоит на квадратном основании и по форме напоминает усечённый конус со спиралевидным пятиярусным *пандусом* (наклонной плоскостью, заменяющей лестницу). Его ярусы постепенно уменьшаются по направлению к вершине, так что подъём к верхнему пандусу становится всё более крутым. С одной стороны обороты пандуса залиты лучами жаркого солнца, а с другой — погружены в прохладную тень.

Жемчужиной светской архитектуры по праву считается **дворец Альгамб-**

ра в Гранаде (Южная Испания). Этот роскошный дворец относят к *мавританскому стилю* (маврами называли арабов, завоевателей Испании). Он расположен на вершине холма, господствующего над городом, и органично вписан в окружающий ландшафт. Мощная крепостная стена красного цвета (отсюда название: «аль-Хамра» — по-арабски «красная») отделяет дворцовые постройки от внешнего мира. В его ансамбль входили павильоны, залы, мечеть, гарем и баня. В архитектуру органично включены вода и зелень. Мерное падение струй воды в журчащих фонтанах, аромат цветов и душистых растений создают особую атмосферу созерцания и неги. Причудливые и утончённые формы мавританской архитектуры поражают богатством и роскошью интерьеров. С первого взгляда трудно разобраться в замысловатом расположении многочисленных помещений мавританского дворца.

Основу композиции Альгамбры составляет система дворов, расположенных на разных уровнях. Главные из них — **Миртовый** и **Львиный** — представляют собой замечательный пример соединения дворцовой архитектуры и садово-паркового искусства. Середину Миртового двора занимает зеркальная гладь водоёма, по краям которого поднимаются кроны двух рядов стриженных миртовых кустов. Двор обрамляют стены с цветными витражами в глубоких нишах, лёгкие аркады на стройных невысоких колоннах. Здесь, среди гармонии и покоя, в торжественной обстановке принимали послов.

По соседству с Миртовым двором расположены личные покои эмира, центром которых является **Львиный дворик**. Прямоугольный сад разбит на четыре равные части, на их пересечении стоит фонтан, чашу которого поддерживают 12 скульптур львов. Четыре апельсиновых дерева, посаженных по краям, обозначают форму сада. Вдоль двора идёт галерея. 124 изящные тонкие колонны поддерживают резную каменную аркаду. Со всех сторон к Львиному дворику примыкают залы, павильо-



Дворец Альгамбра. XIII—XIV вв. Гранада

Львиный дворик
во дворце
Альгамбра. 1377 г.
Гранада



ны, увенчанные куполами. Каждый сантиметр стен покрыт тончайшей резьбой по камню, поэтическими надписями, орнаментальной мозаикой. С арок и сводов свисают декоративные «сталактиты», напоминающие по форме ступенчатую поверхность. Золотистый цвет камня придаёт залам особый, «драгоценный» облик.

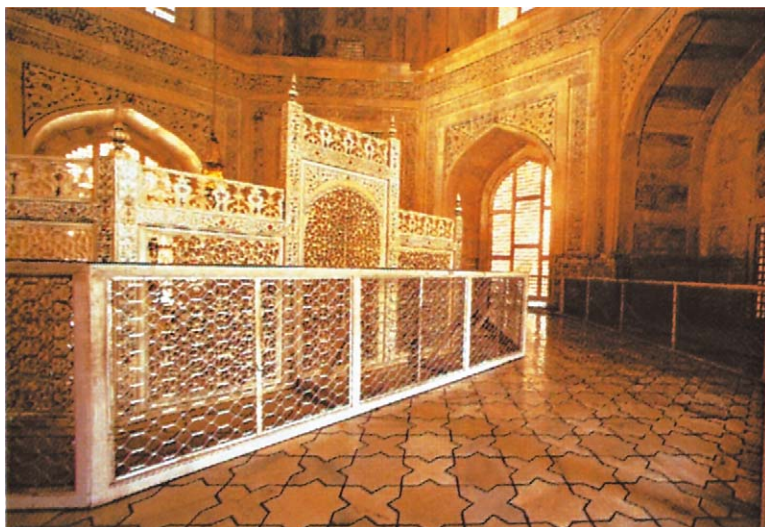
С XII в. ислам распространился на территории северной и центральной части полуострова Индостан. Выдающимся памятником архитектуры этого периода, восхищавшим многие поколения людей, является купольный мавзолей Тадж-Махал в Агре. Он расположен на прямоугольной платформе из красного песчаника. Его арочный портал высотой 20 м обрамлён каллиграфическим орнаментом, инкрустированным чёрным сланцем по белому мрамору. По мере удаления зрителя от мавзолея надписи увеличиваются таким образом, что кажутся одинаковыми и на уровне человеческого роста. Здание венчает огромный белый купол луковичной формы с устремлённым ввысь

Мавзолей
Тадж-Махал.
1630—1652 гг.
Агра



золочёным девятиметровым шпилем. Он так изящен, что в Индии его называют «облачком, застывшим на воздушном троне». Со всех сторон купол обрамлён башенными павильонами. По углам взметнулись четыре стройных трёхъярусных минарета, также увенчанных башенными павильонами с куполами. Белоснежный мраморный мавзолей расположен на берегу реки в большом кипарисовом парке с водоёмом, каналами и фонтанами. Он служит усыпальницей Шах-Джахана и его любимой жены Мумтаз-Махал.

Золотая
ширма
в мавзолее
Тадж-Махал

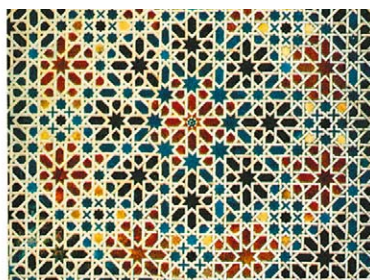


Интерьер Тадж-Махала поражает сочетанием строгости и изящества. Его декоративное убранство составляют резьба и инкрустация самоцветами по белому мрамору. Особенно искусно выполнена **золотая ширма** с эмалью, украшенная драгоценными камнями. Она являет собой образец тончайшей ажурной работы, а потому по праву считается «шедевром элегантности» в индийском искусстве. Другой примечательностью интерьера усыпальницы является акустический эффект. Слово, произнесённое шёпотом, многократно усиливается и звучит под сводом в течение 16 секунд.

23.2. Особенности изобразительного искусства*

Изобразительное искусство исламских стран чрезвычайно многообразно. Оно представлено различными видами орнамента, каллиграфией и замечательной книжной миниатюрой.

Пример арабески



Самой ранней формой орнаментального искусства является *арабеска* (от фр. «арабский»). Это сложный линейно-геометрический узор, построенный на математически точном сочетании многоугольников и многолучевых звёзд, символически отражающий бесконечный и непрерывный поток творения Аллахом всего живого на Земле. Первоначально он включал и растительные мотивы, позднее в него вплетались надписи, изображения животных, птиц, людей и фантастических существ. Арабеска служила прекрасным фоном, заполнявшим всю пустоту пространства. Её линии плавны и симметричны. В арабесках соблюдается мерный ритм, повторяемость рисунка в пределах всей композиции. Как в калейдоскопе, узорный рисунок распадается, и вместо него возникает другой.

Не случайно восточные мыслители сравнивали арабеску с музыкой, призванной «создавать новую и более совершенную красоту». Как и в музыке, орнамент обладает большой эмоциональной выразительностью, порождает сложную гамму чувств, настроений и мыслей. Арабеске присущи насыщенные цвета: ярко-синий кобальт, изумрудно-зелёный, красный и жёлтый, — каждому из которых придаётся особая светосила и интенсивность. Все особенности позволяют назвать этот восточный орнамент «музыкой для глаз».

В культуре мусульманского Востока особенно высоко ценилось искусство *каллиграфии*, тесно связанное с искусством арабески и наполненное мистической символикой толкования и написания букв арабского алфавита. Согласно учению пророка Мухаммада, «письмо — половина знания», и поэтому ислам признавал божественное происхождение письма. «Чистота письма» считалась признаком «чистой души». Арабское письмо имеет характерные особенности. Написание букв осуществляется справа налево, при этом учитываются нажим и определённое расположение букв в строке. В арабском письме сочетаются прямые вертикали, плавные закругления и росчерки окончаний. Также учитывается место буквы в слове (в начале, середине и в конце). В «Трактате о каллиграфии» (XV—XVI вв.) говорилось о соблюдении параллельности в расположении букв и их пропорциональности. На Востоке ценились не количество и быстрота написанного, а качество исполнения.

В VII в. сложился прямолинейный, угловатый почерк *куфи*, позднее было создано ещё шесть мусульманских канонизированных почерков. Каждый каллиграф был обязан превосходно владеть хотя бы несколькими из них. Куфическое письмо украшает стены архитектурных сооружений, различные предметы прикладного искусства. Иногда сама надпись представляет собой законченное художественное целое. Каллиграфия служила прекрасным украшением и в искусстве книжной миниатюры.



Пример искусства каллиграфии



Страница
Корана.
Куфическое
письмо. IX в.

Основав в VII в. мощное государство Арабский халифат, арабские завоеватели овладели и обширным культурным наследием Античности и раннего Средневековья. В противовес аскетическим идеалам христианства здесь на первый план было выдвинуто жизнеутверждающее искусство страстной лирической поэзии и эмоциональной мелодичной музыки. А. С. Пушкин справедливо писал о том, что в лирику были привнесены «иступление и нежность любви, приверженность к чудесному и роскошное красноречие Востока». Согласно исламской традиции, музыка рассматривалась как одна из форм научного познания мира. Когда в средневековой Европе начиналось научное изучение музыки, здесь не только переводили античные музыкальные трактаты, но и сочиняли свои (например, об акустике, музыкальном инструментарии, роли ритма). Характерной особенностью являлось раздельное звучание пения и инструментальной музыки.

Это было время блестящего расцвета *художественной литературы* и особенно лирической поэзии. Любовная лирика народов Востока, созданная на арабском, персидском и турецком языках, не имеет аналогов в мировой литературе. Её лучшие произведения прославляют любовь и верность, искренность и свободу чувств. Таджикская и персидская литература отличалась особой музыкальностью, поэтому совсем не случайно многие народные поэты одновременно являлись певцами и музыкантами. Богатейший музыкальный инструментарий, замечательная вокальная поэзия (изящные газели), научные музыкальные трактаты, придворная, военная и культовая музыка, фольклор составляют основу музыкальной культуры этих народов.

Поистине волшебной силой обладают стихи основоположника персидской литературы **Рудаки** (860—941). Выдающимся памятником мировой литературы является поэма «Шахнаме» персидского и таджикского поэта **Фирдоуси** (ок. 940—1020 или 1030), созданная на основе мифологии, фольклорных эпических сказаний, легенд и стихотворных летописей. «Шахнаме» рассказывает историю царей, последовательно сменявших друг друга до завоевания Персии арабами в середине VII в. Это поэма о борьбе добра со злом, о преданности Родине, о трудном выборе жизненного пути.

Не все одинаковы в жизни пути;
Ты выдумкой повесть мою не почти;
Согласна в ней с разумом каждая речь,
Хоть мысль доводилось мне в символ облечь.

Поэмы великого азербайджанского поэта **Низами** (ок. 1141—1209) знакомят читателей с особенностями придворной и народной музыкальной жизни, с искусством певцов, танцовщиц и бродячих актёров. Музыка звучит в сценах военных сражений и охоты. В них представлен широчайший музыкальный инструментарий (более 30 наименований). В поэме «Хосров и Ширин» (1181) Низами описывает состязание двух знаменитых певцов-музыкантов. Каждый раз исполнитель выбирает для себя

К. Бехзад.

Беседа
учёных
в медресе.
Книжная
миниатюра.
1487—1488 гг.



определённый лад, с которым связаны традиционные народные мелодии, служащие основой для вдохновенных импровизаций. В поэме «Лейли и Меджнун» (1188) он поведал о превратностях судьбы и поэтически воспел трогательную любовь молодых людей, оказавшуюся сильнее страха смерти.

Персидскую и таджикскую лирику невозможно представить без творчества поэта, математика и философа **Омара Хайяма** (ок. 1048 — после 1122). В его всемирно известных философских четверостишиях — *рубаи* — звучит призыв изведать доступное человеку мимолётное земное счастье. Бесценно каждое мгновение, проведённое рядом с возлюбленной.

Как прекрасны и как неизменно новы
И румянец любимой, и зелень травы!
Будь весёлым и ты: не скорби о минувшем,
Не тверди, обливаясь слезами: «Увы!»

(Перевод Г. Плесецкого)

Рубаи Омара Хайяма отличаются изяществом каждой фразы, глубиной философской мысли, яркими запоминающимися образами, непосредственностью взглядов на мир лирического героя, особой музыкальностью и ритмичностью. Значительная часть рубаи — это раздумья над Кораном, вот почему лирическому герою свойственны поиски духовных основ бытия. Человек, по мнению Омара Хайяма, устал тщетно уповать на счастье в загробном мире, он должен попытаться обрести его на Земле.

Много лет размышлял я над жизнью земной.
Непонятного нет для меня под луной.
Мне известно, что мне ничего не известно! —
Вот последняя правда, открытая мной.
Этот мир — эти горы, долины, моря —
Как волшебный фонарь. Словно лампа — заря.

Жизнь твоя — на стекло нанесённый рисунок,
 Неподвижно застывший внутри фонаря.
 Мы источник веселья — и скорби рудник.
 Мы вместилище скверны — и чистый родник.
 Человек, словно в зеркале мир, — многолик.
 Он ничтожен — и он же безмерно велик!

Были б добрые в силе, а злые слабы —
 Мы б от тяжких раздумий не хмурили лбы!
 Если б в мире законом была справедливость —
 Не роптали бы мы на превратность судьбы.
 Ты едва ли былых мудрецов превзойдёшь,
 Вечной тайны разгадку едва ли найдёшь.
 Чем не рай тебе — эта лужайка земная?
 После смерти едва ли в другой попадёшь...

Не завидуй тому, кто силен и богат.
 За рассветом всегда наступает закат.
 С этой жизнью короткою, равною вздоху,
 Обращайся как с данной тебе напрокат.

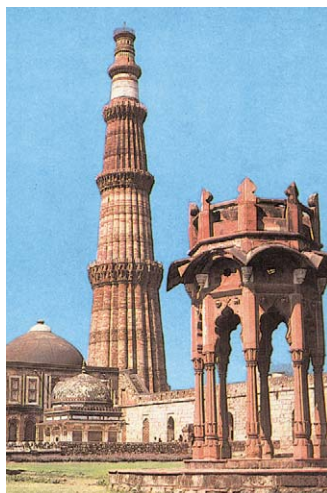
(Перевод Г. Плесецкого)

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. В мусульманском предании о жизни пророка Мухаммада есть знаменитые слова: «Аллах красив и любит красоту». В чём именно и как выражалась эстетика красоты в искусстве ислама? Какое влияние оказали религиозные верования мусульман на становление и особенности развития художественной культуры?

2. Рассмотрите минареты Кутб-Минар в Дели и минарет мечети Хасана в Каире. Каковы их архитектурные формы и чем они отличаются от минарета аль-Мальвия в Самарре?

3. Какие черты присущи архитектуре ислама? Назовите основные типы архитектурных сооружений, определив их назначение и характерные особенности. Как организовано в них внутреннее пространство? Что представляет собой их декоративное убранство? Опишите известные вам памятники зодчества арабо-мусульманских стран.



Минарет Кутб-Минар.
 XIII в. Дели



Мечеть Хасана. XII в.
 Каир

4. Какие элементы мавританского стиля наиболее отчётливо представлены в соборной мечети в Кордове и дворце Альгамбра в Гранаде?

5*. Почему учёные сравнивали восточный орнамент с «музыкой для глаз»? Охарактеризуйте орнаментальное убранство некоторых архитектурных сооружений в Средней Азии: Бухаре, Самарканде или Хиве. Как они дополняют архитектурный облик сооружений?

6*. Что вам известно об искусстве персидской книжной миниатюры? Можно ли говорить о её поэтике и символике? Как воплощены художественные принципы восточной живописи в иллюстрациях к поэтическим текстам?

■ Творческая мастерская

1. Как вы думаете, почему мусульманское искусство не терпит пустоты? Создайте декоративную композицию в стиле восточного орнамента.

2. Познакомьтесь с лирической и философской поэзией Востока (Рудаки, Саади, Низами, Хафиза, Бабура, Фирдоуси). Каковы ваши впечатления от прочитанного? Если бы вам предложили создать антологию восточной лирики, то какие произведения вы включили бы в неё? Почему? Попробуйте создать эскиз обложки и иллюстрации к книге в стиле восточной книжной миниатюры.

3. Попробуйте сочинить рубаи в стиле Омара Хайяма. Какие темы вы отразите в них в первую очередь? Почему?

4. Совершите заочное путешествие по одному из городов, ставших центрами исламской архитектуры: Дамаску, Багдаду, Каиру, Кордове, Бухаре, Самарканду.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Художественный язык культуры ислама»; «Шедевры средневековой архитектуры стран арабского Востока»; «Мавританский стиль в архитектурных памятниках Испании»; «Особенности изобразительного искусства исламских стран»; «Искусство средневековой персидской книжной миниатюры»; «Магия слова в искусстве ислама»; «Рубаи Омара Хайяма»; «Лирическая и философская поэзия средневекового Востока»; «Своеобразие традиционной музыкальной культуры исламских стран»; «Мотивы и образы мусульманской культуры в европейском (русском) искусстве».

■ Книги для дополнительного чтения

Веймарн Б. В. Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974.

Веймарн Б. В. Ислам: Классическое искусство стран Ислама (Памятники мирового искусства). М., 2002.

Искусство стран Востока: книга для учащихся старших классов / под ред. Р. С. Васильевского. М., 1986.

Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство средневекового Востока. М., 1989.

Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба: Средние века. Новое время. М., 1988.

Луконин В. Г. Искусство древнего Ирана. М., 1977.

Любовная лирика классических поэтов Востока. М., 1988.

Семь самоцветов Востока: Антология восточной классической поэзии. М., 1995.

Стародуб Т. Х. Сокровища исламской архитектуры. М., 2004.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>;
<http://gotourl.ru/6277>

Мусульманская архитектура — <http://gotourl.ru/6175>

Тадж-Махал — <http://gotourl.ru/6176>





Искусство Возрождения

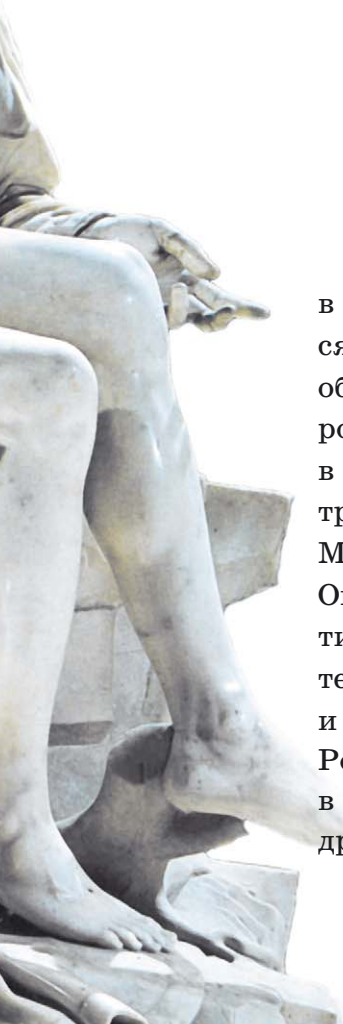
На смену Средневековью пришла блистательная эпоха Возрождения, или Ренессанса (фр. Renaissance — открытие, возрождение). Это было время, о котором образно и точно сказал И. А. Бунин в стихотворении «Возрождение»:

...Настали сроки: струны вновь запели,
И краски вновь зардели с полотна.
Из дряхлой Византии в жизнь — весна

Вошла, напомнив о любви, о теле;
В своих созданных Винчи, Рафаэли
Блеск бытия исчерпали до дна.

Стремилась все — открыть, изобрести,
Найти, создать... Царила в эти годы
Надежда — вскрыть все таинства природы.

Да, действительно, человеку эпохи Возрождения в ослепительном блеске и многообразии открывался новый мир... Деятели Возрождения искали его образцы прежде всего в античной культуре, её возрождении (отсюда и название). Этот мир запечатлён в архитектуре Флоренции, Рима и Венеции, портретах, созданных Боттичелли, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэлем, Тицианом и Дюрером. Он преломляется в любовной лирике Петрарки, сатирических персонажах Боккаччо, Рабле и Сервантеса; отражается в страстях шекспировских героев и философских утопиях Томаса Мора и Эразма Роттердамского. Это находит удивительное созвучие в торжественных церковных мессах и светских мадригалах Палестрины и Орlando Лассо.



Главная отличительная черта эпохи Возрождения — это огромный интерес к человеческой личности, её безграничным творческим возможностям. В основе культуры Возрождения лежат идеи *гуманизма* (лат. *humanus* — человеческий), провозгласившие высшей ценностью человека и его общественное благо. Каким же был человек эпохи Возрождения? Каково его место во Вселенной? Вот что говорил об этом философ *Марсилио Фичино* (1433—1499):

«Человек измеряет землю и небо... Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр Земли слишком глубоким... А так как человек познал строй небесных светил, то кто станет отрицать, что гений человека почти такой же, как у самого Творца небесных светил, и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал... Человек может всё».

Идеи гуманизма нашли яркое воплощение в произведениях искусства, главной темой которых стал возвышенный и прекрасный, гармонично развитый человек. Художники Возрождения раскрыли его мощь и величие, прославили духовную и физическую красоту, утвердили за ним право свободной личности.

С полотен выдающихся мастеров Возрождения на нас смотрят разные лица: восхитительно красивые и не очень привлекательные, немного загадочные. Мы вспоминаем изящные профили флорентийских женщин и юношей, погружённых в глубокие раздумья. Перед нами встают грозные лики кондотьеров-завоевателей, неистовых служителей церкви и непостижимо спокойная, ускользающая улыбка Джоконды...

В воскрешённой античной формуле «красота — это гармония» выражались сущность искусства эпохи Возрождения и своеобразное представление об окружающем мире. Красота — это упорядоченное созвучие и соединение частей, то есть гармония. В её основе лежит пропорция, совершенный образ, где, по словам архитектора Леона Альберти (1404—1472), «ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже».

В художественной культуре итальянского Возрождения различают следующие периоды: *Проторенессанс*, или *Предвоз-*

К. Россели. Пико делла Мирандола, Марсилио Фачино и Анджело Полициано. Фреска. 1486 г. Церковь Святого Амвросия, Флоренция



рождение (вторая половина XIII—XIV в.), *Раннее Возрождение* (кватроченто, XV в.), *Высокое Возрождение* (чинквеченто, конец XV — начало XVI в.), *Позднее Возрождение* (середина и вторая половина XVI в.). Существует также понятие *Северное Возрождение* (XV—XVI вв.), которое подразумевает страны, расположенные севернее Италии, — Нидерланды, Францию, Германию, Великобританию.

Глава 24 **Изобразительное искусство Проторенессанса и Раннего Возрождения***

В переходное время Проторенессанса был подготовлен будущий взлёт искусства, зародился неподдельный интерес к Античности, возникло восприятие человека как сознательной и мыслящей личности. Сложившееся к тому времени гуманистическое направление в философии во многом определило особую ценность человеческой личности, её роль в нравственном воспитании общества. Религиозное сознание по-прежнему определяло особенности художественного творчества, но это было уже иное осмысление христианской истории, наполненное новым содержанием.

В живописи Проторенессанса уже ощутимо светское начало, внимание к исторической тематике, портретному, бытовому и пейзажному жанрам. На смену плоскостным изображениям приходят пространственность и пластичность форм.

24.1. Джотто — «лучший в мире живописец»

Так современники называли **Джотто** (1266/1267?—1337) — величайшего мастера Проторенессанса, предтечу Возрождения. Характерной особенностью его таланта стал реалистический взгляд на мир, следование самой природе. Боккаччо писал, что, «когда люди смотрели на творения Джотто, им изменяло зрение, и они принимали живопись за действительность». Известно, что, ещё работая в мастерской своего учителя художника Чимабуэ, он однажды нарисовал муху на носу святого, да так правдоподобно, что вернувшийся домой учитель стал сгонять её, приняв за настоящую.

Джотто действительно показывал мир таким, каков он есть на самом деле, каким видел его каждый человек. Новаторство его творческой манеры определили принципиально иная пластика, ритм линий, объединяющие в единое композиционное целое все объёмы и фигуры. Художественными открытиями Джотто стали новые принципы построения пространства, изображение интерьера, пейзажа и особенно внутреннего мира героев.

Фрески в капелле дель Арена в Падуе посвящены жизни Христа, Марии и её родителей. Художнику удалось передать благородство и стойкость человеческого духа, целомудрие и материнскую нежность, ужас предательства и измены. Люди приходили в капеллу и узнавали в исторических фресках Джотто свою собственную жизнь, черты близких им людей. Красочная цветовая гамма фресок создавала праздничную, торжественную атмосферу, повторяя разнообразие природных красок.



Капелла дель Арена.
Общий вид. *Падуя*

Среди лучших творений художника фреска «Оплакивание Христа», рассказывающая об одном из самых драматических событий Священной истории. Скорбь, доходящая до высших пределов человеческого отчаяния, здесь сочетается со смирением и надеждой. На земле лежит тело умершего Христа, к нему нежно склонилась Мария. Черты её лица искажены горем. Неестественно удлинённый разрез глаз, бережный жест ласковых рук подчёркивают безысходность свершившейся трагедии. В скорбном молчании склонили головы ученики Христа, едва сдерживают рыдания жёны-мироносицы.

Кругом безмолвно и пустынно. Уступ голой скалы, разрезающей пространство, как будто отделяет этих людей от остального мира. Дерево с облетевшими листьями, синяя непроницаемая пелена небес —

всё растворилось в безутешной скорби. По горестным позам двух женщин, сидящих спиной к зрителю, легко можно угадать, какие чувства испытывает каждая из них. Вертикальные линии ниспадающих одеяний подчёркивают жесты присутствующих и усиливают общее впечатление глубокого горя. В самом центре фрески запечатлён апостол Иоанн, жестом распахнутых рук соединяющий скорбь на Земле и на небесах. Беспорядочное движение встревоженных ангелов, напоминающих испуганных птиц, усиливает драматизм происходящего. Интенсивный голубой цвет неба оттеняет нежные тона одежд людей, оплакивающих Христа. Оттенки жёлтого, белого, розового, голубого и лилового выразительно подчёркивают индивидуальность каждого из персонажей.

Но не только в живописи прославлено имя Джотто. Время сохранило и его скульптурные работы. А главную площадь Синьории во Флоренции по-прежнему украшает Кампанила (колокольня), построенная по его оригинальному проекту. Творения Джотто пережили века, а многие достижения искусства

*Джотто.
Оплакивание
Христа.
Фреска.
1304—1306 гг.
Капелла дель
Арена, Падуя*



поздних эпох своими корнями уходят к его открытиям. Живописец и архитектор, скульптор, философ и поэт, он действительно был «мастером семи свободных искусств».

24.2. Живопись Раннего Возрождения

XV век — триумфальный период в развитии искусства итальянского Возрождения, время, когда оно играло исключительно важную роль в жизни общества, а личность художника была поднята на недостижимую высоту. Это было время профессионалов, мастеров высочайшего класса. При общности взглядов на проблемы развития искусства, энциклопедичности знаний каждого художника отличали яркая индивидуальность и смелый поиск собственных путей. Постигая и широко используя лучшие достижения Античности, Средневековья и Проторенессанса, они сумели сказать своё слово в искусстве.

Раннее Возрождение (1400-е гг.) — это время экспериментальных поисков. То, что в эпоху Проторенессанса создавалось почти интуитивно, теперь основывалось на точных научных знаниях. Искусство стало выполнять роль универсального способа познания окружающего мира.

Какие новые задачи стояли перед художниками? Достаточно ли было зеркально отражать действительность? Да, это условие по-прежнему оставалось одним из главных, но всё же не менее важным было воспроизведение «второй реальности», созданной по законам гармонии. Художникам необходимо было владеть законами перспективы, теорией пропорций,

знать строение человеческого тела, уметь передавать объём на плоскости. Вооружённый циркулем и отвесом, художник Возрождения измерял и вычислял предметы окружающего мира. Беспристрастным взглядом анатома он постигал механизм движений человеческого тела.

Настоящий переворот в живописи суждено было совершить художнику **Мазаччо** (1401—1428). Во Флоренции он расписал два крупнейших собора — церковь Санта-Мария Новелла и капеллу Бранкаччи в церкви Санта-Мария дель Кармине. Люди часами в восхищении простаивали перед фресками, украшающими стены храмов. Здесь часто собирались художники: они беседовали, спорили и ссорились, учились мастерству и снимали копии. Здесь совершалось великое таинство — рождалась новая живопись...

Чем же так притягивали к себе фрески Мазаччо? Преемник Джотто, современник Брунеллески и Донателло, Мазаччо всегда стремился к построению пространства по законам *перспективы* — системы изображения предметного мира на плоскости в соответствии с особенностями их зрительного восприятия человеком. Опираясь на оптические научные данные, а также осуществляя точнейшие математические расчёты, Мазаччо передавал впечатления глубины и трёхмерности пространства, а также реальные объёмы на плоскости.

Художественные открытия Мазаччо не ограничивались только освоением перспективы. Его привлекало изображение окружающего мира, подражание естественной природе. Отмечая новаторский характер его творчества, искусствовед А. К. Дживелегов писал:

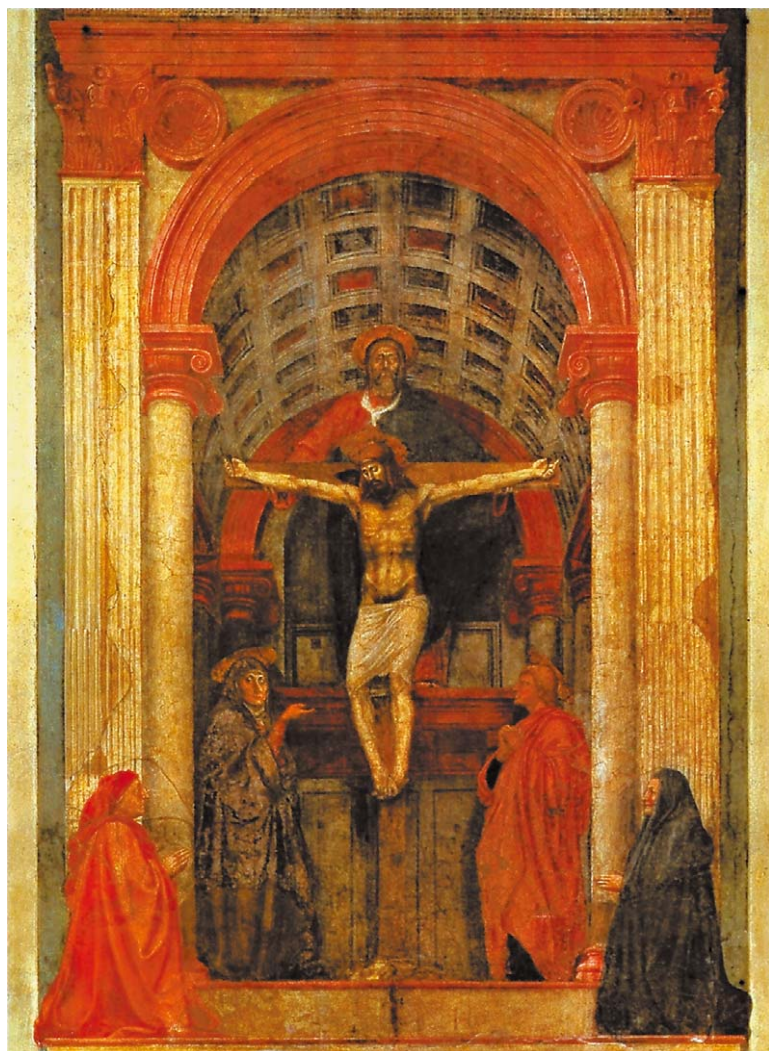
«Живопись до Мазаччо и живопись после Мазаччо — две совершенно различные вещи, две разные эпохи. Джотто открыл тайну передачи ощущений человека и толпы. Мазаччо научил изображать человека и природу... Он совсем освободился от стилизации. Горы уже не заострённые, уступчатые голыши, а настоящие горы. Они то принимают мягкие очертания отрогов Апеннин... либо складываются в суровый скалистый пейзаж... Земля, на которой стоят люди, — настоящая плоскость, на которой действительно можно стоять и которую глаз может проследить до заднего фона. Деревья и вообще растительность — уже не бутафория, то стилизованная, то просто выдуманная, а сама природа...»

Среди сюжетных росписей Мазаччо выделяются фрески «Изгнание Адама и Евы из рая» (1427—1428) и «Чудо со статуей» (1427—1428) в церкви Санта-Мария дель Кармине. «**Троица**» — одно из совершенных творений художника, в котором была предложена абсолютно новая трактовка сюжета ветхозаветной Троицы. В трёхмерном пространстве автор изображает фигуры Бога Отца, Христа и Святого Духа, символически воплощающие образ мира, созданный человеческим разумом. В умении распределять свет и тени, в создании чёткой пространственной композиции, в объёмности и осязаемости фигур

Мазаччо во многом превосходит своих современников. Показывая обнажённое тело Христа, он придаёт ему идеальные, героические черты, возвеличивает его мощь и красоту, прославляет силу человеческого духа.

Внутри капеллы у подножия креста стоят Дева Мария и апостол Иоанн. Лицо матери Христа, лишённое привычной красоты, обращено к зрителю. Являясь связующим звеном между Богом и человеком, она сдержанным жестом руки указывает на распятого Сына. В этой в целом статичной композиции жест Марии — единственное движение, символически организующее пространство. Перед аркой, у входа, изображены в профиль коленопреклонённые мужчина и женщина — заказчики росписей для церкви.

Всё в этой строгой композиции восхищает тщательной продуманностью и мастерством. Художник словно раздвигает стены храма, создавая иллюзию углублённого пространства. Две колонны с тонко выписанными ионическими капителями образуют арку, поддерживающую свод уходящей вглубь капеллы. В перспективе она завершается ещё одной аркой с такой же



Мазаччо.

Троица.

Фреска.

1426—1428 гг.

Церковь

Санта-Мария

Новелла,

Флоренция

парой колонн. Изображение дано в соответствии с особенностями его реального восприятия и подчинено «строгим законам линейной перспективы, расстояние от земли до неба... вычислено посредством геометрических построений и изображено с предельным оптическим правдоподобием» (И. Е. Данилова).

Интересно и колористическое решение фрески, в которой преобладают переходы от сумрачно-серого к розовому и ярко-красному цветам. На этом неброском фоне особенно выделяются обнажённое тело Христа, фигура Бога Отца и белый голубь, символизирующий Святого Духа.

Внезапная смерть любимого художника потрясла современников, но то, что он успел сделать, оставило глубокий след в истории мировой живописи. По словам историка итальянского искусства Вазари, творчество Мазаччо стало школой для живописцев, ибо «все, кто стремился научиться этому искусству, постоянно ходили в эту капеллу, чтобы по фигурам Мазаччо усвоить наставления и правила для хорошей работы».

С точки зрения практического использования линейной перспективы большой интерес представляет творчество художника **Паоло Уччелло** (1397—1475). Его многочисленные эксперименты воспринимались современниками как обыкновенное чудачество. Недели и месяцы он не выходил из своей мастерской, решая творческие задачи и проводя математические расчёты. «Оставьте меня, — говорил Уччелло своим близким, — нет ничего сладостнее перспективы». Она понималась Уччелло не просто как художественный приём, а как общий для природы и искусства закон.

В своих картинах Уччелло не создавал единого пространства, передний и задний планы часто мало соотносятся между собой. Основное внимание он уделял ракурсу со сложными разворотами многочисленных фигур. Он использовал в своих композициях большое количество линий, уводящих взгляд зрителя в глубину картины. Большой простор для художника открывали батальные сцены. Вспаханые поля, упавшие лошади, мёртвые и умирающие всадники, сломанные и скрещённые копы, древки знамён и щиты служили не декоративным целям, а давали математически выверенную схему линий, сходящихся в одной точке. В своём увлечении перспективой Уччелло порой забывал о реальной жизни. В его батальных картинах лошади могли быть окрашены в зелёный или розовый цвет, а всадники больше напоминали игрушечных кукол из марионеточного спектакля.

Увлечение художника вопросами линейной перспективы нашло отражение в картине **«Битва при Сан-Романо»**. Здесь очень многое напоминает сцену из средневекового рыцарского романа. Всадники в железных доспехах яростно потрясают длинными копьями, гарцующие лошади замерли в самый критический момент сражения. Но почему эта батальная сцена не вселяет привычного ужаса и страха? Может быть, потому, что она больше напоминает спектакль? Каков в таком случае истин-



П. Уччелло. Битва при Сан-Романо. Около 1456—1460 гг.
Национальная галерея, Лондон

ный замысел художника? Вероятно, он сводился к привычным экспериментам с перспективой.

Взгляните на упавшего ничком воина, изображённого в очень сложном ракурсе. Хотя фигура получилась слишком маленькой в сравнении с остальными, она показана с учётом тщательных математических вычислений художника. Посмотрите, как разбросаны обломки копий сражающихся всадников. Они даны таким образом, что чуть выше сходятся в одной точке картины. К сожалению, Уччелло ещё не владел приёмами светотени, позволяющими смягчать резкие контуры перспективного изображения.

Раннее Возрождение — это время окончательного отхода от художественных традиций Средневековья. Хотя темы и сюжеты живописи оставались традиционно религиозными, существовавшая ранее пропасть между божественным и земным практически исчезла. Библейские события приобрели черты реальной жизни и переместились на улицы и в дома итальянских городов, а их участники обрели облик современников. Каждый художник давал собственную трактовку одного и того же библейского сюжета или образа.

Одним из главных завоеваний художников Раннего Возрождения стало открытие личности во всём многообразии её земного бытия. Нигде она не была так многогранно представлена, как в *искусстве портрета*. До середины XV в. художников особенно привлекали профильные портреты, восходящие к изображениям на античных медалях и камнях.

Посмотрите, как запечатлены урбинский герцог, полководец и дипломат **Федерико да Монтефельтро** и его жена **Баттиста Сфорца** на картине **Пьеро делла Франческа** (ок. 1420—1492).

Его портрет представлен строго в профиль. Суровый пристальный взгляд, плотно сжатые губы, волевой, резко выступающий вперёд подбородок — всё выдаёт в нём человека умного, властного, способного принимать самостоятельные решения. Он значителен, спокоен и уверен в себе. Всматриваясь, мы различаем глубоко вдавленную переносицу, орлиный нос с огромной горбинкой, короткую шею, бородавки на щеке... Да, не очень-то привлекательная внешность. И всё-таки портрет не воспринимается как насмешка художника, напротив, он видит в герцоге прежде всего личность и прославляет её. Более того, превосходство герцога подчёркнуто несоизмеримостью масштабов персонажа и окружающей природы.

**Пьеро делла
Франческа.**

Портрет
Федерико да
Монтефельтро
Урбинского
и его жены
Баттисты
Сфорца.
1472—1473 гг.
Галерея Уффици,
Флоренция



С середины XV в. художники впервые заглядывают в глаза человека, скрупулёзно исследуют особенности характера, передают единство внешней и внутренней сущности образа. Портрет этого времени мыслится как зеркальное отражение человека, и, следовательно, человек смотрит внутрь себя, пытаясь разобраться в своих мыслях и чувствах. В это время появляется множество портретов, на которых изображена идеализированная, героическая личность.

24.3. В мире образов Боттичелли

С Флоренцией связано творчество замечательного художника **Алессандро Филиппи Боттичелли** (1445—1510), работавшего рядом с другими величайшими мастерами итальянского Возрождения. Он родился во Флоренции в семье дубильщика кожи. Их дом стоял рядом с церковью Санта-Мария Новелла, и Сандро часто приходил туда и подолгу рассматривал фрески Мазаччо. Он любил бродить по улицам Флоренции, внимательно изучая прекрасные статуи Донателло, парадные фасады со-

боров и дворцов. Мечтая об искусстве живописи, он постигал душу родного города...

Свой путь в искусстве Боттичелли начинал с сюжетов Священного Писания. Картина «Поклонение волхвов», выполненная по заказу церкви Санта-Мария Новелла, принесла известность и славу начинающему художнику. Впоследствии он не раз обращался к библейским сюжетам и образам, в которых находил идеалы для подражания и черпал вдохновение.

Одно из лучших творений Боттичелли — картина «Благовещение». Она была заказана в качестве алтарного образа для капеллы одной из церквей Флоренции. Сквозь раздвинутые створки окна небесный посланник архангел Гавриил проникает в комнату Девы Марии. Чудесные крылья продолжают трепетать, ещё не успев сложиться, но сам он уже что-то пылко говорит ей. Появление архангела столь неожиданно, что Мария пытается спастись бегством. В то же время её хрупкие руки с кроткой готовностью тянутся навстречу вестнику. Смиренное выражение лица, покорно склонённая голова красноречиво свидетельствуют о согласии принять Благоую весть.

В картине поражают динамичность композиции, богатство и звучность колорита. Вихреобразное, стремительное движение достигается с помощью резких драпировок одежды, чётких контуров персонажей. Ярко-красный цвет пола, одежды небесного посланника и Марии контрастен голубовато-безмятежному пейзажу и холодным, серым тонам оконного проёма. Подобная цве-



*С. Боттичелли.
Благовещение.
1489—1490 гг.
Галерея
Уффици,
Флоренция*

товая гамма была призвана подчеркнуть высокую одухотворённость происходящего, усилить драматическую экспрессию произведения.

Одно из самых глубоких и потрясающих произведений Боттичелли — картина «Пьета» («Оплакивание Христа»). В этом, по словам историка искусства Б. Р. Виппера, «застывшем орнаменте отчаяния и скорби» Боттичелли предстаёт уже зрелым мастером. Главный мотив, объединяющий композицию, — страдание, охватившее свидетелей казни Христа. Буквально на всём, что запечатлел здесь художник, лежит отпечаток безысходного отчаяния, крик человеческой души. В стремительных ритмах линий, в намеренной вертикальной вытянутости композиции подчеркнута смятение каждой фигуры. Медленно сползает с материнских колен безжизненное тело Христа. Мертвенный оттенок его кожи и мучительный изгиб на складках траурного плаща потерявшей сознание Марии особенно выразительны и драматичны. Сколько человеческой боли и нежности



С. Боттичелли.
Пьета
(Оплакивание
Христа).
Около 1500 г.
Музей
Польди-Пеццоли,
Милан

в склонившейся к ногам мёртвого Христа Марии Магдалине! Полон глубоких душевных переживаний жест Иосифа Аримафейского с терновым венцом и гвоздями от распятия в руках.

Контрасты красного и чёрного цветов особенно эмоциональны и созвучны переживаниям участников трагедии.



С. Боттичелли.

Портрет

мужчины.

1473—1474 гг.

Галерея Уффици,

Флоренция

В красном цвете символически выражена вся сила отчаяния, в чёрном — безнадежность и глубина страдания. Глухая каменная стена с чёрным проёмом ещё больше усиливает могильный мрак и холод смерти.

Значительное место в творчестве Боттичелли занимают произведения, посвящённые античной мифологии. Особую известность получили его шедевры «Весна» и «Рождение Венеры». Нередко в воображении художника герои античных легенд ассоциировались с современной исторической эпохой.

В историю мировой живописи Боттичелли вошёл и как блестящий мастер портрета, запечатлевший облик своих современников. Лучшие произведения этого жанра — «Портрет Джулиано Медичи», «Портрет молодой женщины» (предположительно Симонетты Веспуччи), «Портрет юноши». **«Портрет мужчины»** с медалью с профилем Козимо Медичи — одна из самых совершенных работ Боттичелли. Художник отказывается от принятого в эпоху Раннего Возрождения про-

фильного погрудного портрета на нейтральном фоне. Спокойный пейзаж за спиной мужчины созвучен образу, он придаёт ему особую значительность и величие. Природа как будто вторит чувствам и настроениям человека. Изрезанные берега отдалённой реки чётко повторяют очертания фигуры портретируемого.

Несомненно, главную задачу художник видел в изображении духовной жизни человека, его глубокой психологической характеристике. В этом портрете ему удалось в полной мере достичь поставленной цели. Красивое выразительное лицо молодого человека обращено к зрителю. Оно привлекает богатством внутренней жизни, аристократически сдержанным спокойствием и эмоциональной напряжённостью. Сосредоточенный, гордый и твёрдый взгляд, обращённый к зрителю, свидетельствует о решительном и волевом характере. Впервые столько внимания уделено изображению гибких и сильных рук, сжимающих медаль с профилем Козимо Медичи. Это своеобразная сюжетная кульминация портрета, её главный смысловой центр. Портрет строится на светотеневых контрастах. Лицо юноши оттенено густой шапкой тёмных вьющихся волос, которые, в свою очередь, обрамляет нежный светлый фон реки и неба. Сопоставление красного и чёрного цветов, их явный контраст с голубова-

тым спокойным пейзажем усиливают общее впечатление от портрета.

Боттичелли прожил нелёгкую, полную испытаний жизнь. Во второй половине XV в. многое изменилось во Флоренции: от республиканского строя остались лишь воспоминания, героика, гражданский пафос и мужественная простота искусства первой половины столетия ушли в прошлое. Боттичелли стал художником этого переходного периода. Огромную симпатию художника вызывали страстные проповеди монаха Савонаролы (1452—1498), обличавшего тиранию Лоренцо Медичи и призывавшего вернуться к демократическим порядкам и аскетизму Средневековья. Когда Савонаролу вели на костёр, Боттичелли нёс в огонь свои картины... Это была его личная драма. Попав в число опальных художников, он умер в 1510 г. Триста лет никто не вспоминал о его существовании. И всё же этому замечательному художнику не суждено было забвение.

24.4. Скульптурные шедевры Донателло

С историей искусства Флоренции тесно связано имя величайшего мастера **Донателло** (ок. 1386—1466). Скульптурные произведения Донателло и сегодня украшают самые знаменитые площади и соборы Италии, но главные творения находятся в его родном городе — Флоренции. По модели мастера был отлит флорентийский герб с изображением льва, стоящего со щитом на страже города. Собору Санта-Мария дель Фьоре он посвятил статуи пророков и не обманул ожидания своих сограждан. Из-под его резца рождались произведения, способные удивить и восхитить современников. Творчество Донателло, ознаменовавшее переход от готической к ренессансной скульптуре, — наглядный манифест Возрождения, воплотивший героический идеал эпохи.



*Донателло. Святой Георгий.
Статуя для ниши
в церкви Ор Сан-Микеле.
1415—1417.*

*Национальный музей
Барджелло, Флоренция*

Опираясь на традиции античной и средневековой скульптуры, в создании собственных произведений Донателло выступил как подлинный новатор. В статичной и неподвижной пластике ему удалось добиться удивительной свободы движений и сложных ракурсов.

Впервые скульптура освобождается от архитектурных масс и выносится в свободное пространство улиц и площадей города. Если средневековая пластика была рассчитана на рассмотрение только с одной точки зрения, то теперь она обладает собственным ритмом, обозрима со всех сторон. Использование нового материала — бронзы — открывало возможность передачи пространственной глубины, большей свободы объёмов и контуров. Одним из главных достижений скульптора стало возрождение античной традиции воспроизведения обнажённого человеческого тела. В противовес эпохе Средневековья Донателло освобождает человека от сложных драпировок, наглядно демонстрируя его физическое совершенство и духовную красоту.

Многие сюжеты и образы для своих произведений Донателло черпал в Священном Писании — Библии. Его главными героями стали целеустремлённые, яркие личности, уверенные в себе, готовые к преодолению препятствий и активным действиям. Они погружены в мир раздумий, сосредоточенно прислушиваются к своему внутреннему голосу. Одно из ранних произведений — «Святой Георгий» — принесло автору известность и славу. Легендарный образ воина стал воплощением надежды на защиту города от завоевателей. Подлинными шедеврами стали также скульптурные изображения библейского героя Давида.

Донателло принадлежит одна из первых конных статуй в искусстве Возрождения. В памятнике **кондотьеру Гаттамелате** запечатлён величественный образ простого человека, снискавшего славу и уважение благодаря множеству побед, одержанных для Венецианской республики. Поднятый на высокий пье-



*Донателло.
Конная
статуя
кондотьера
Гаттамелаты.
1447—1453 гг.
Падуя*



Донателло.
Кающаяся
Мария
Магдалина.
Между
1453—1455 гг.
Национальный
музей
Барджелло,
Флоренция

дестал, бронзовый всадник торжественно парит над городом, напоминая о былом величии и славе. Кондотьер в одеждах римского императора величественно и свободно восседает на боевом коне и легко, без усилий управляет им. Умышленно уменьшая размеры всадника и увеличивая массу коня, автор подчёркивает его волевое превосходство над могучим животным. Спокойно, почти небрежно он поднимает жезл. В образе отважного полководца переданы сила воли и уверенность в победе. Резкие морщины на лице — свидетельство многих раздумий, обеспокоенности человека, взирающего на будущее из глубины веков. Поразительно мастерство скульптора в передаче деталей: им тщательно выполнены застёжки жезла, колёсики шпор.

На склоне лет, когда руки уже потеряли прежнюю твёрдость, Донателло от бронзы и мрамора обратился к дереву. В эти годы его особенно привлекали сюжеты и образы, исполненные сурового драматизма. Один из них воплотился в деревянной статуе **«Кающаяся Мария Магдалина»**, которую принято было изображать красивой молодой женщиной. Донателло, напротив, показывает покрытую рубищем старуху, смиренно стоящую с молитвенно сложенными на груди руками. Изрезанное глубокими морщинами лицо с ввалившимся ртом, опухшими от слёз глазами, дряблая, высохшая кожа, слабые немощные ноги, измождённое от страдания тело рождает образ потрясающей силы и экспрессии. В состоянии иступлённого горя она не обращает никакого внимания на происходящее вокруг. Художнику удалось создать проникновенный образ человеческой муки и скорби. Поистине и в рубище почтенна добродетель...

После смерти Донателло рядом с его именем впервые в истории мирового искусства будет поставлено слово «скульптор».

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные черты живописи Проторенессанса и Раннего Возрождения? Творчество каких художников сыграло существенную роль в дальнейшем развитии искусства живописи? Что отличает их произведения от творчества художников предшествующих эпох — Античности и Средневековья?

2. Почему одни современники называли Джотто «лучшим в мире живописцем», а другие утверждали, что для понимания его произведений необходимы определённые знания? Кто из них прав, по-вашему? В чём заключался новаторский характер творчества Джотто? Попробуйте это проиллюстрировать на примере его фрески «Воскрешение Лазаря».

*Джотто.
Воскрешение
Лазаря.
Фреска.
1304—1306.
Капелла дель
Арена, Падуя*



3. Известный искусствовед М. В. Алпатов писал: «Мазаччо был не только большим мастером, но и создателем нового направления в живописи. То, что только нащупывал Джотто, вылилось у него в законченную художественную систему, которая скоро стала всеобщим достоянием». Каковы главные художественные достижения Мазаччо?

4. Характеризуя творчество С. Боттичелли, историк искусства П. П. Муратов сказал: «Редко какой художник так выражал духовное содержание своей эпохи». Насколько правомерна подобная оценка? Какие идеалы и образы своего времени запечатлел художник? Какие из его прославленных шедевров вам особенно запомнились? Почему?

5. В чём и как проявился новаторский характер творчества Донателло? Каковы основные сюжеты и темы его произведений? Какие из них произвели на вас особое впечатление? Почему?

■ Творческая мастерская

1. После смерти Джотто итальянский поэт и писатель Джованни Боккаччо (1313—1375) сказал в одной из новелл «Декамерона»: «Джотто снова вывел на свет искусство, которое многие столетия было погребено под ошибками тех, кто, работая красками, более стремился забавлять глаза невежд, чем удовлетворять разуму мудрых». Насколько справедливы эти слова? Хотели бы вы что-то возразить их автору? Поясните свой ответ, опираясь на творчество художника. В чём заключается сила воздействия его произведений на зрителей?

2. Внимательно рассмотрите приведённые в учебнике иллюстрации произведений С. Боттичелли. Как вы думаете, что именно сближает их? Какие стилиевые особенности вы могли бы отметить?

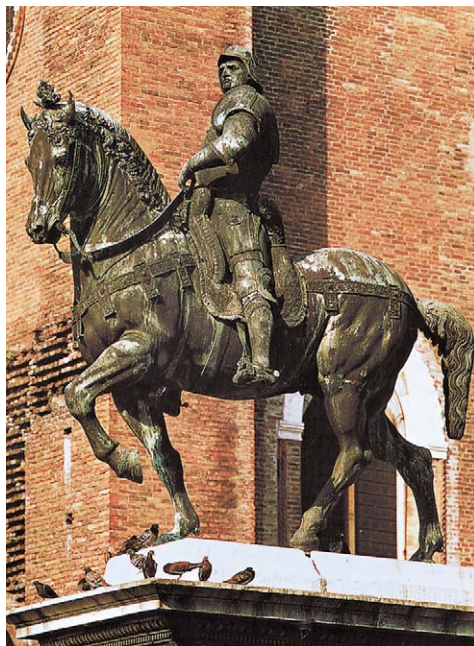
3. Сравните памятник кондотьеру Гаттамелате Донателло с античной конной статуей Марка Аврелия и средневековым «Марбургским всадником». Какие традиции Античности он возрождал, а от каких канонов Средневековья отказался? Рассмотрите конную статую кондотьера Коллеони работы А. Верроккьо. Можно ли воспринимать её как дальнейшее развитие tradi-



Конная статуя Марка Аврелия.

161—180 гг. до н. э.

Рим



А. Верроккьо. Конная статуя

кондотьера Коллеони.

1480—1496 гг. *Венеция*

ций Донателло или попытку вступить в дискуссию с прославленным скульптором?

4. Посетите один из художественных музеев нашей страны. Какие произведения итальянской живописи XIII—XV вв. представлены в его собраниях? Подготовьте экспозицию выставки репродукций живописных полотен художников Проторенессанса и Раннего Возрождения из собраний Государственного Эрмитажа или ГМИИ им. А. С. Пушкина. Сделайте краткие аннотации к отобранным экспонатам.

5. Напишите сочинение-эссе по личным впечатлениям на тему «Любимое произведение итальянского художника Проторенессанса или Раннего Возрождения».

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Эпоха Возрождения и новый взгляд на мир и человека»; «Образ Человека на фресках Джотто капеллы дель Арена в Падуе»; «Драматизм человеческих страстей в творчестве Джотто и Данте»; «Творческие искания мастеров Раннего Возрождения»; «Устойчивые мотивы и образы в творчестве художников Раннего Возрождения»; «Какой „переворот“ в искусстве живописи совершил Мазаччо?»; «В мире художественных образов Боттичелли»; «Женский идеал в творчестве Боттичелли»; «Жизнь, время, судьба одного из художников Раннего Возрождения»; «Возвышенная героиня скульптурных произведений Донателло»; «Традиции и новаторство в творчестве Донателло».

■ Книги для дополнительного чтения

Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие. М., 1990.

Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1, 2. М., 1990.

Головин В. П. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003.

- Данилова И. Е. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005.
- Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. I, II. М., 1978.
- Дживелегов А. К. Творцы итальянского Возрождения. Кн. 1, 2. М., 1998.
- Козлова С. И. Боттичелли. М., 2005.
- Лазарев В. Н. Начало Раннего Возрождения в итальянском искусстве. Т. 1, 2. М., 1980.
- Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
- Мелентьева Е. А. Джотто-флорентинец. М., 1988.
- Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994.
- Петрочук О. К. Сандро Боттичелли. М., 2001.
- Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения: Италия XIV—XV веков. СПб., 2005.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (Проторенессанс и Раннее Возрождение) — <http://gotourl.ru/6061>; <http://gotourl.ru/6177>; <http://gotourl.ru/6178>

Джотто ди Бондоне и капелла дель Арена в Падуе — <http://gotourl.ru/6179>; <http://gotourl.ru/6278>; <http://gotourl.ru/6183>

Мазаччо и капелла Бранкаччи — <http://gotourl.ru/6180>; <http://gotourl.ru/6279>

П. Уччелло — <http://gotourl.ru/6181>

С. Боттичелли — <http://gotourl.ru/6182>

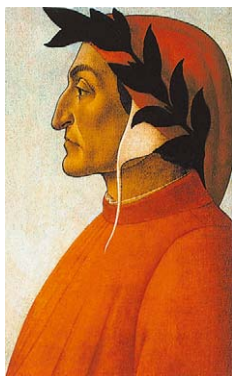
Донателло — <http://gotourl.ru/6184>; <http://gotourl.ru/6185>

Глава 25 Архитектура итальянского Возрождения

Стремление зодчих к возрождению классических античных традиций, созданию светлых и гармоничных сооружений, выражающих рациональность, чёткость и ясность, стало характерной особенностью архитектуры итальянского Возрождения. В то же время это вовсе не означало, что поиски новых форм были прекращены. Напротив, они видоизменялись и варьировались, что в конечном счёте привело к созданию нового архитектурного стиля.

В эпоху Раннего Возрождения (XV в.), когда ещё сильны были черты средневековой готики, основное внимание зодчих было сосредоточено на разработке центрально-купольных храмовых сооружений и городских дворцов — палаццо. К началу XVI в. в архитектуру начинают проникать новые идеи, затронувшие главным образом композицию и оформление фасадов. В качестве организующего и декоративного начала широко использовались ордерные элементы и пышный декор. Именно в это время в Италии формируется величественная и монументальная архитектура, положившая начало архитектуре барокко.

В мировую историю архитектуры эпоха Возрождения вписала блистательные имена Ф. Брунеллески, Л. Б. Альберти, Д. Браманте, Микеланджело, Я. Сансовино, А. Палладио.

**С. Боттичелли.**

Портрет

Данте. Около

1480—1485 гг.

Частная коллекция, Женева

«Цветком Тосканы» и «зеркалом Италии» называли Флоренцию — город, по праву носящий титул родины итальянского Возрождения. «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», — восторженно писал Ф. М. Достоевский, посетивший в XIX в. этот удивительный город.

В начале XV в. Флоренция претендовала на роль главного города Италии, противопоставив себя «вечному городу» — Риму. Флоренции было чем гордиться: здесь впервые были провозглашены демократические принципы: «Свобода есть неотъемлемое право, которое не может зависеть от произвола другого лица». Этот жизнеутверждающий идеал свободы найдёт своё отражение во многих произведениях искусства, ставшего частью общественной жизни Флоренции. Проект дворца или купола собора, приобретение картины Боттичелли или статуи Микеланджело волновали каждого жителя. Флоренция служила своеобразной моделью современного города блистательных изобретений и открытий, который часто называли «новыми Афинами».



Флоренция. Общий вид города. XV в. Копия карты делла Катена.

Музей истории Флоренции

Закат Флоренции оказался трагичен. Кострами инквизиции он был отмечен на площадях города. Здесь сжигали книги Данте и Петрарки, «непристойные» картины, скульптуры, гравюры и рисунки известных мастеров. Великий Данте, изгнанный из Флоренции, больше никогда не вернётся в свой родной город... В XVI в. Флоренция уступает свою роль Риму, но остаётся одним из крупнейших городов Италии — «культурной провинцией», по праву гордящейся богатым прошлым.

Поэт XIX в. П. А. Вяземский так выразил свои чувства от посещения этого города в стихотворении «Флоренция»:

...Край чудный! Он цветёт и блещет
Красой природы и искусств,
Там мрамор мыслит и трепещет,
В картине дышит пламень чувств...

Символ Флоренции — **собор Санта-Мария дель Фьоре** (1296—1470). В самом центре города, над морем красных черепичных крыш, поднимается его гигантский купол. Чуть вытянутый силуэт собора виден с каждой улицы, с любой площади. Жители Флоренции хотели установить над собором огромный купол, но никому из архитекторов не удавалось перекрыть огромное пространство (диаметр купола в основании составлял 42 м! Напомним: диаметр купола собора Святой Софии в Константинополе составляет 31,5 м). В течение нескольких десятков лет собор простоял с отверстием в центре перекрытия. Сложность заключалась не только в величине пролёта, но и в относительно небольшой толщине стен барабана, которые вряд ли могли выдержать тяжесть купола вместе со строительными лесами. Тогда было принято решение объявить конкурс, в котором участвовали зодчие, приглашённые из разных городов и стран. Среди множества представленных проектов, рисунков и моделей выделялся фантастический проект архитектора **Филиппо**



Собор Санта-Мария дель Фьоре. *Общий вид*

Брунеллески (1377—1446). Ему и выпала честь завершить сооружение купола над собором.

Существует легенда, согласно которой от Брунеллески потребовали, чтобы он раскрыл свои технические секреты. Архитектор сказал: «Пусть тот, кто сумеет стоймя утвердить яйцо на мраморной доске, и возводит купол». Многие мастера безуспешно пытались сделать это. Тогда Брунеллески, ударив яйцо о мраморную доску, заставил его стоять. Все зашумели, считая, что могли бы повторить то же самое. Смеясь, Филиппо ответил, что и купол они построят, если увидят его чертежи и модель. Так он получил заказ на его возведение. Насколько правдива эта легенда, сегодня трудно сказать. Может быть, её придумали гораздо позже. Во всяком случае, известно, что Брунеллески успел возвести только сам купол, а его завершение — изящный барабанчик с позолоченным шаром и крестом наверху — строили по чертежам после смерти архитектора. «Заслуженного гражданина» Флоренции, «возрождителя древнего зодчества» похоронили под сенью купола собора Санта-Мария дель Фьоре.

Современники рассказывали, что Брунеллески не раз ездил в Рим, обмерял руины античных храмов и дворцов, делал зарисовки сохранившихся фрагментов зданий. Не стремясь их копировать, он продолжал искать новые архитектурные решения, отвечавшие потребностям Флоренции XV в.

Сооружение купола было начато в 1420 г., а к 1426 г. была возведена одна треть его общей высоты. Брунеллески лично следил за ходом выполняемых работ. Из жизнеописания зодчего, оставленного Джорджо Вазари (1511—1574), мы узнаём:

«Он сам ходил на кирпичные заводы, где месили кирпичи, чтобы самому увидеть и помять глину... Он следил за камне-

*Брунеллески.
Купол собора
Санта-Мария
дель Фьоре.
Флоренция*



тёсами, чтобы камни были без трещин и прочные, и давал им модели подкосов и стыков, сделанные из дерева, воска, а то и из брюквы. Он изобрёл систему петель с головкой и крючков и вообще значительно облегчил строительное дело, которое, несомненно, благодаря ему, достигло того совершенства, какого оно, пожалуй, никогда не имело у тосканцев».

При сооружении восьмигранного купола высотой свыше 35 м Брунеллески применил совершенно новую конструкцию: он сделал купол из двух оболочек без возведения строительных лесов. Внутренняя опиралась на мощные столбы, обозначающие подкупольное пространство, а внешняя поддерживалась восемью несущими рёбрами, сходящимися к фонарю с шатровым завершением.

Храм был освящён папой римским, но строительство купола собора на этом не закончилось. Вновь был объявлен конкурс проектов по возведению мраморного фонаря. Начатое в 1446 г. строительство было прервано смертью архитектора. Лишь в 1461 г. была закончена кладка фонаря, а спустя ещё семь лет мастеру **Андреа Верроккьо** (1435/1436—1488) было поручено выполнить большой медный шар и увенчать его крестом. Таким образом, полвека потребовалось на завершение работ по строительству этого величественного храма Флоренции, до сих пор остающегося визитной карточкой города.

Вазари справедливо писал:

«Можно определённо утверждать, что древние не достигали в своих постройках такой высоты и не решались на такой риск, который бы заставил их соперничать с самим небом, как с ним, кажется, действительно соперничает флорентийский купол, ибо он так высок, что горы, окружающие Флоренцию, кажутся равными ему».

Строительство собора Санта-Мария дель Фьоре во Флоренции было только началом создания многих шедевров итальянского зодчества.



Брунеллески. Воспитательный дом. Флоренция. 1419—1444 гг.
Фрагмент. *Современное фото*

Филиппо Брунеллески принадлежит также сооружение **Воспитательного дома**, в котором проявились лучшие традиции античного искусства. Брунеллески применил много новых приёмов при создании его архитектурного облика. В отличие от готических зданий, он вытянул дом по горизонтали и подчеркнул его протяжённость карнизами первого и второго этажей. Известный с давних времён портик с колоннами он растянул вдоль всего фасада, превратив в воздушную, почти невесомую аркаду. В треугольные пространства между арками и карнизом первого этажа он вставил круглые медальоны с изображениями младенцев. Сияя на солнце ярко-синими, белыми, жёлтыми, зелёными и коричневыми тонами, они придавали зданию нарядность и праздничность. Чётко рассчитанная симметричность здания, логичное соотношение горизонталей и вертикалей, гармония и согласованность всех частей и деталей рождали чувство торжественности и величия. Это здание «стало как бы символом того ясного, рационального и радостного мироощущения, которое принесло с собой начало итальянского Возрождения» (*В. Н. Прокофьев*). А ещё через два года Филиппо Брунеллески получит заказ на возведение церкви Сан-Лоренцо, которая станет ещё одним его гениальным творением.

25.2. Великие архитекторы эпохи Возрождения*

Большой вклад в развитие архитектуры внёс **Леон Баттиста Альберти** (1404—1472) — блестящий математик и физик, поэт и музыкант, философ и скульптор. Свою творческую энергию Альберти направил на изучение античного наследия. Изучая



Л. Б. Альберти.
Церковь
Санта-Мария
Новелла. 1470 г.
Флоренция



Л. Б. Альберти.

Палаццо Ручеллаи.

1446—1451 гг. Флоренция

различия между античными ордерами, он использовал их в декоративном оформлении фасадов зданий. В его творчестве античное наследие получило новую трактовку и яркую пластическую выразительность. Величайшими созданиями архитектора стали церковь **Санта-Мария Новелла** и палаццо **Ручеллаи** во Флоренции.

Основоположником Высокого Возрождения в архитектуре был **Донатто Браманте** (1444—1514). Свою творческую деятельность он начинал как живописец, но увлечение архитектурой впоследствии захватило его. Глубоко впитав дух античной архитектуры, он сумел соединить его с лучшими достижениями современных зодчих, главным образом Филиппо Брунеллески. В Милане Браманте возвёл несколько великолепных зданий, в том числе

церковь **Санта-Мария делла Грацие**, где впоследствии великий Леонардо да Винчи напишет свою «Тайную вечерю». Полностью талант архитектора раскрылся в Риме, куда он был приглашён папой Юлием II и стал вскоре главным зодчим города. Браманте создал собственный стиль, характерными чертами которого являлись центрическое купольное сооружение, лёгкие колоннады дворов с полуциркульными арками в нижнем этаже, круглые окна в верхнем этаже, богато украшенные орнаментом.

В 1503—1505 гг. Браманте осуществил реконструкцию Ватикана, преобразовав его в единый архитектурный комплекс



Д. Браманте.

Церковь

Санта-Мария

делла Грацие.

1492—1497 гг.

Милан

зданий с галереями и парадными дворами. По существу, ему предстояло создать совершенно новое сооружение. Браманте соединил двумя длинными галереями здание старого Ватикана и построенную в XV в. виллу Бельведер. Пространство между этими галереями заняли два парадных двора, предназначенных для проведения торжеств и театрализованных действий. Впоследствии знаменитые лоджии Ватикана заканчивал Рафаэль, руководивший их росписями.

Важнейшим архитектурным творением Браманте стал проект и возведение главного католического храма — собора Святого Петра.



Д. Браманте. Церковь монастыря Сан-Пьетро ин Монторио (Темпьетто). 1502 г. Рим

В 1506 г. он возглавил работы по перестройке базилики IV в. Красотой и величием собор должен был затмить все существовавшие к этому времени храмы. По замыслам архитектора, в плане он представлял собой греческий (равноконечный) крест, вписанный в квадрат, что явно противоречило канонам романской базилики, продолжной в плане. Центром здания должен был стать огромный купол, почти равный по диаметру куполу Санта-Мария дель Фьоре Филиппо Брунеллески. Все остальные объёмы (полукупола и угловые башни) группировались вокруг центрального купола, подчёркивая его главенствующую роль.

Возведение такого огромного собора, безусловно, требовало немалых расходов. Попытки папы римского найти новые источники финансирования не увенчались успехом, а потому через некоторое время пришлось остановить работы. Последовавшая смерть зодчего не позволила осуществить этот грандиозный замысел. Он успел возвести лишь наружные стены храма на высоту сводов. Позднее в строительстве собора принимали участие многие архитекторы, в том числе великий Микеланджело. Он значительно упростил первоначальный план, сделав собор более компактным. Окончательно работы были завершены в 1590 г., уже после смерти Микеланджело.

Архитектурное творчество Браманте имело огромное значение для современности и для последующих эпох. На многие десятилетия оно утвердило общее направление в развитии зодчества.

Столицей Позднего Возрождения в Италии стала Венеция. Этот удивительный город-республика дольше других итальянских городов сумел сохранить свою независимость. На закате Возрождения Венеция оставалась последним центром художе-

ственной культуры Италии, продолжавшим хранить верность гуманистическим традициям эпохи. Город, обязанный своим расцветом морской торговле, поддерживал связи со странами Западной Европы и Востока. В иноземной культуре Венеция черпала то, что могло служить её украшению: нарядность и золотой блеск византийских мозаик, каменную ажурность мавританских сооружений, фантастичность храмов готики. При этом здесь был выработан свой оригинальный стиль в искусстве, тяготевший к парадности и красочности.

Уникальные природные условия во многом определили характерные особенности венецианской архитектуры. Город, расположенный на 118 островах, разделён 160 каналами, через которые переброшено около 400 мостов. Большинство зданий здесь построено на сваях, дома тесно прижаты друг к другу.

Ко второй половине XVI в. Венеция приобрела празднично-парадный облик, не имеющий аналогов в мировом градостроительстве. Прекрасна панорама венецианских дворцов с узорными беломраморными плетениями арок на тонких витых колоннах, с лёгкими лоджиями и рельефами, отражёнными в водах каналов. Многоцветьем сияют пышные интерьеры венецианских церквей и общественных зданий. Узкие пешеходные улочки, как ручейки, стекаются к центру города — площади Сан-Марко.

При участии известного архитектора **Якопо Сансовино** (1486—1570), ученика Браманте, было завершено формирование города. Его главным творением стало здание новой **библиотеки собора Сан-Марко**. Двухэтажное сооружение с ажурным фасадом было оформлено по античному образцу с применением классических ордеров, расположенных ярусами. В первом



Венеция. Общий вид города. Копия с карты. Около 1600 г. *Музей Коррер, Венеция*

Я. Сансовино.

Библиотека

собора

Сан-Марко.

1536 г. Венеция



этаже за галереей находились торговые помещения, а во втором, где были использованы два вида разных по величине ионических колонн, фриз с гирляндами и парапетом с фигурами и обелисками, — собственно библиотека. Стремясь к подчёркнутой декоративности, античный ордер всё более утрачивал своё конструктивное значение. Большие арки, скульптурные украшения, рельефы на фризах — всё это придавало зданию особую нарядность и праздничность. По словам архитектора Палладио, библиотека собора Сан-Марко была «самым прекрасным и самым богато украшенным зданием, возможно, даже среди созданных с древних времён». Такой она остаётся и в наши дни...

Крупнейшим архитектором Венеции стал **Андреа Палладио** (1508—1580), стиль которого отличают совершенство в построении античных ордеров, естественная завершенность и строгая упорядоченность композиций, ясность и целесообразность пла-

А. Палладио.

Церковь

Сан-Джорджо

Маджоре.

1565 г. Венеция



нировки, связь архитектурных сооружений с окружающей природой, тщательная обработка деталей. Палладио по праву называют теоретиком архитектуры: ему принадлежит фундаментальное исследование «Четыре книги об архитектуре» (1570). В Венеции он воздвиг несколько церквей, в том числе **Сан-Джорджо Маджоре**, Сан-Франческо дела Винья и замечательные дворцы — палаццо.

Но главные творения зодчего были сосредоточены в его родном городе Виченце, в предместье Венеции, где он возводит несколько дворцов, строит мосты и театр «Олимпико». В создании загородных вилл он сумел найти компромисс между античной лёгкостью и тяжеловесностью традиционных построек. Отличительной чертой вилл Палладио стали портики, соединявшие основное здание с хозяйственными постройками, которые, по словам автора, «словно распахнутые руки, принимают в объятия всякого, кто приближается к дому».

Самое знаменитое сооружение Палладио — **вилла «Ротонда»**, стоящая в живописной долине на холме. В плане она представляет собой квадрат с вписанным в него круглым залом, перекрытым куполом. К каждой стороне здания примыкают портики с вынесенными вперёд лестницами. Вместе с куполом портики, венчающие ротонду, составляют чёткую и гармоничную композицию. До сих пор эта белоснежная вилла пленяет удивительной гармоничностью совершенных пропорций. Совершенство формы в гармонии с ландшафтом позволило увидеть в ней «гимн абсолютной красоте».

Вклад Палладио в мировую архитектуру весьма значителен. Он оказал сильнейшее влияние на последующее развитие зодчества в Англии, Франции и России, создав классический тип усадьбы.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Почему Флоренцию считают колыбелью итальянского Возрождения? Что представлял собой архитектурный облик этого города?

2. Почему собор Санта-Мария дель Фьоре называют «флорентийским чудом» Ф. Брунеллески? Каковы история его создания и новые конструктив-

А. Палладио.

Вилла

«Ротонда».

1551—1567 гг.

Виченца



ные решения архитектора? Чем примечательны другие его архитектурные творения (Воспитательный дом)?

3*. Какой вклад в историю мировой архитектуры внёс Л. Б. Альберти? Какие традиции Ф. Брунеллески он продолжил и творчески развил?

4*. Назовите характерные черты архитектурного стиля Д. Браманте. Каковы его главные художественные достижения?

5*. Почему в эпоху Позднего Возрождения Венеция стала центром итальянской культуры? Какой вклад в архитектурный облик этого города внесли Я. Сансовино и А. Палладио?

■ Творческая мастерская

1. Разработайте маршрут путешествия по Флоренции XV в. Какие объекты и экспонаты вы непременно включите в свою экскурсию? Почему?

2. Рассмотрите фасад флорентийской церкви Санта-Мария Новелла (1470), оформленный Л. Б. Альберти. Как вы думаете, что им было унаследовано от Античности и Средневековья, а от чего пришлось отказаться? Какие новые архитектурные решения были предложены великим зодчим?

3. Славу и известность архитектору Браманте принесла маленькая церковь монастыря Сан-Пьетро ин Монторио в Риме (Темплетто), где впервые были применены классический ордер и характерное для Античности центрическое купольное сооружение. Опишите это произведение.

4. Попробуйте разработать проект архитектурного сооружения в традициях идеального города Возрождения. Воспользуйтесь для этой цели средствами компьютерной графики и картиной художника Пьеро делла Франческа «Вид идеального города».



Пьеро делла Франческа. Вид идеального города.

Около 1480 г. Национальная галерея делла Марке, Урбино

5. Испанский художник Сальвадор Дали (1904—1989), увидев архитектурное творение А. Палладио театр «Олимпико», писал: «Если бы меня попросили назвать места, которые произвели на меня наиболее сильное впечатление своей таинственностью, я назвал бы театр „Олимпико“ в Виченце, как наиболее эстетически загадочный и возвышенный». Как вы думаете, какие основания были у С. Дали для подобной оценки?

6. Подготовьте рассказ (выставку) о жизни и творчестве одного из великих архитекторов итальянского Возрождения. Что определило своеобразие его архитектурного стиля? Какой вклад он внёс в историю мирового зодчества?

7. Если бы вам предложили снять видеофильм об архитектуре Флоренции (Рима, Венеции), то какие объекты вы включили бы в видеоряд? Какой музыке отдали бы предпочтение? Какой дикторский текст сопровождал бы ваш фильм?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Архитектурный облик Флоренции XV в.»; «Флоренция — колыбель итальянского Возрождения»; «Почему собор Санта-Мария дель Фьоре называют „флорентийским чудом“ Ф. Брунеллески?»; «Великие творения Филиппо

по Брунеллески»; «Творческое преломление традиций Античности и средневековой готики в архитектуре Л. Б. Альберти»; «Художественные открытия Донато Браманте»; «Архитектурный облик Рима эпохи Высокого Возрождения»; «История создания собора Святого Петра в Риме»; «Эволюция архитектурного стиля эпохи Возрождения»; «Венеция эпохи Позднего Возрождения»; «Творческое развитие традиций А. Палладио в русской усадебной архитектуре XVIII—XIX вв. (в западноевропейской архитектуре классицизма)».

■ Книги для дополнительного чтения

- Арган Дж. К.* История итальянского искусства. Т. 1, 2. М., 1990.
Бартенев И. А. Зодчие итальянского Ренессанса. М., 2007.
Бурлина Е. Я. Путь длиною в века. М., 1994.
Варданян Р. В. Мировая художественная культура: Архитектура. М., 2004.
Глазычев В. Л. Архитектура: энциклопедия. М., 2002.
Данилова И. Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры. М., 1991.
Жестаз Б. Архитектура: Ренессанс от Брунеллески до Палладио. М., 2001.
Лисовский В. Г. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007.
Флоренция: Город и его шедевры. М., 1994.
Эстон М. Панорама Ренессанса: энциклопедия мирового искусства. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

- Российский общеобразовательный портал* — <http://gotourl.ru/6061>
Единая коллекция ЦОР (архитектура Италии) — <http://gotourl.ru/6186>
Архитектура Ренессанса — <http://gotourl.ru/6187>
Архитектура Венеции — <http://gotourl.ru/6188>
Архитектура Брунеллески — <http://gotourl.ru/6189>
Л. Б. Альберти. Д. Браманте. Я. Сансовино — <http://gotourl.ru/6190>
А. Палладио и «Четыре книги об архитектуре» — <http://gotourl.ru/6191>; <http://gotourl.ru/6280>

Глава 26 Титаны Высокого Возрождения

В конце XV — начале XVI в. в рамках итальянского Возрождения сформировалась художественная культура, не имевшая равных по своим идеалам и эстетическим ценностям. Высокое Возрождение — это период ослепительно-ярких взлётов в искусстве и одновременно трагических падений и кризисов в государственной и экономической жизни Италии. Этот недолгий (около 40 лет) период в развитии художественной культуры выдвинул плеяду блестящих мастеров, среди которых в первую очередь следует назвать титанов Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаэля.

Новое искусство творили художники, прекрасно осознававшие своё высокое предназначение. Это были люди, обладавшие энциклопедическими знаниями во многих областях науки, фи-

лософии и искусства. Они прекрасно усвоили законы изображения трёхмерного пространства, постигли тайны рисунка, колорита, овладели приёмами передачи воздушной среды, света и тени. В их произведениях появились свобода, гармония и естественность движений. Они в совершенстве изучили видимый мир во всём его бесконечном разнообразии, блеске и красоте.

Какими же были идеалы и мечты творцов Высокого Возрождения? Прежде всего это были идеалы гуманизма, непоколебимой веры в творческие возможности гармонично развитого человека. Проблемы гражданского долга перед обществом, высоких моральных качеств и героического подвига составляют главное содержание искусства того времени.

В отличие от художников Раннего Возрождения, осуществлявших экспериментальные поиски и аналитические исследования окружающего мира, мастера Высокого Возрождения, отказавшись от частных, пришли к постижению универсальных законов бытия, к синтезу и обобщению явлений реальной жизни. Искусствовед Н. А. Дмитриева писала:

Раннее Возрождение — «это анализ, поиски, находки, это свежее, сильное, но часто ещё наивное, юношеское мироощущение». Высокое Возрождение — «синтез, итог, умудрённая зрелость, сосредоточенность на общем и главном, сменившая разбрасывающуюся любознательность Раннего Ренессанса».

Если художники XV в. немало внимания уделяли изображению частных (обстановки, интерьера, природы, деталей костюма), то в начале XVI столетия главное внимание было приковано к личности Человека, с которой они связывали свои главные мечты и надежды.

Одновременно это было очень трудное и трагическое для Италии время, когда государственная тирания, борьба за власть, соперничество между городами, правителями и представителями церкви приводили к кровавым столкновениям и кризисам. Прославленный гуманист, философ Марсилио Фичино (1433—1499) писал: «Я ничего не слышу, кроме шума оружия, топота коней, ударов бомбарды, я ничего не вижу, кроме слёз, грабежей, пожаров, убийств». И это тоже была правда о Возрождении, мечтавшем об идеальном устройстве мира и совершенном Человеке.

Крупнейшим центром художественной культуры в это время становится Рим. Папы римские Юлий II (1503—1513) и Лев X (1513—1521) делали всё возможное для того, чтобы город, более тысячи лет пролежавший в руинах, вновь превратился в центр мира. Флоренция, Неаполь и Милан тщетно пытались удержать своих прославленных мастеров.

26.1. Художественный мир Леонардо да Винчи

Основоположником искусства Высокого Возрождения по праву считают **Леонардо да Винчи**. Он родился в 1452 г. в семье флорентийского нотариуса Пьетро да Винчи. Уже в детстве его отличала исключительная любознательность: он увлекался гео-

логией и ботаникой, наблюдал за игрой солнечного света и тени, за полётом птиц, движением воды. Он усердно изучал латинский язык, открывающий ему путь к постижению различных наук. В ранней юности он получил основательную математическую подготовку и проявил особый интерес к изобретательству. Леонардо занимался также поэзией, пением и музыкой, играл на скрипке и на арфе, был искусным собеседником. Кроме наук и искусств, в молодости он много занимался физическими упражнениями, превосходно ездил верхом, плавал и сражался на шпагах. Рано проявившаяся художественная одарённость юноши побудила отца отдать его в обучение к одному из самых знаменитых художников Италии — **Андреа Верроккьо (1435—1488)**. Именно тогда раскрылся многогранный талант Леонардо. Его первые творческие работы свидетельствовали об огромном даровании. Живопись стала для него лучшим инструментом познания мира природы и Человека.

Леонардо да Винчи привлекали евангельские сюжеты, в художественном воплощении которых раскрылся непревзойдённый талант тонкого психолога («Поклонение волхвов», «Тайная вечеря»). Произведения Леонардо принесли иное, по сравнению с предыдущим периодом, понимание женской красоты. Воплощением женского идеала становится Мадонна с младенцем Иисусом Христом — возвышенный символ материнства и жерт-



Леонардо да Винчи.

Мадонна

в скалах. Около 1483 г.

Национальная галерея,

Лондон



Леонардо да Винчи.

Портрет Джинервы

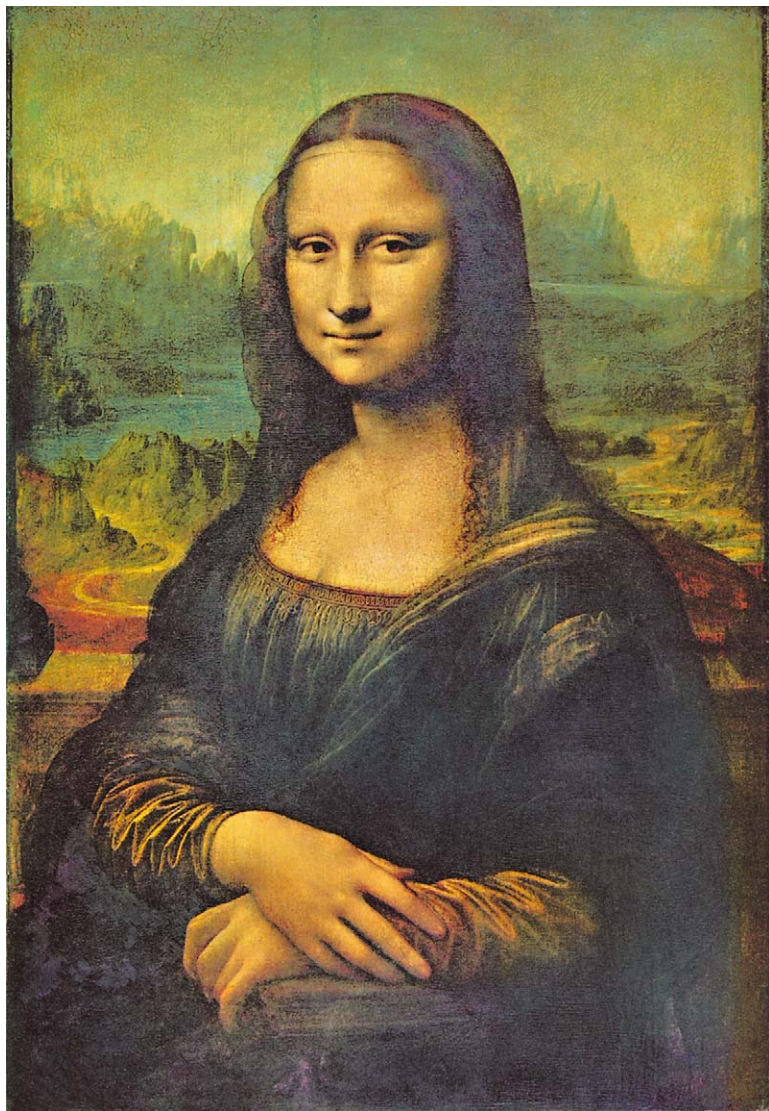
Бенчи. 1474 г.

Национальная

галерея, Вашингтон

венной любви к людям. Лучшие произведения художника на этот сюжет — «Мадонна Литта» и «Мадонна Бенуа» — жемчужины коллекции Эрмитажа. Не менее известны его картины «Мадонна в скалах» и «Святая Анна с Марией и младенцем Христом». Не раз художник обращался и к образам своих современниц. «Портрет Изабеллы д'Эсте», «Дама с горностаем» и «Портрет Джинервы Бенчи» — это возвышенно поэтические образы эпохи Возрождения.

Среди шедевров Леонардо «Джоконда» — самое загадочное произведение художника. Четыре года он работал над портретом Моны Лизы — молодой жены богатого и известного флорентийца Франческо Джокондо. Впрочем, можно ли это произведение назвать портретом? Кажется, это гораздо больше, чем просто портрет, это «песнь торжествующей любви» самого художника. По свидетельству Дж. Вазари, во время работы Леонардо приглашал в свою мастерскую певцов, шутов, музыкантов, которые должны были не только поддерживать весёлое настроение Моны Лизы, но и давать возможность художнику



*Леонардо
да Винчи.
Джоконда.
1503 г. Лувр,
Париж*

наблюдать за сменой её чувств, неуловимой изменчивостью выражения лица.

Смелым новаторством и глубоким философским смыслом проникнуты замысел и воплощение «Джоконды». В портрете художнику удалось создать глубоко обобщённый, идеально возвышенный образ человека эпохи, лицо, озарённое чувством собственного достоинства и внутренней духовной силой. Не случайно Вазари подчёркивал, что, создав этот портрет, Леонардо «совершил настоящее чудо», «это вещь скорее божественная, чем человеческая». Да и сам художник так полюбил его, что по окончании работы не пожелал расстаться с ним и всю оставшуюся жизнь возил с собой.

В чём же секрет неувядающей славы и силы эмоционального воздействия этого произведения? Почему вот уже пять столетий оно приковывает внимание зрителей? Исследователи утверждают, что главный секрет таится в загадочной улыбке Джоконды. Вглядываясь в неё, мы невольно ловим себя на мысли, что вступаем в незримый диалог с этой женщиной, мучительно пытаюсь разгадать что-то очень важное, лежащее за пределами реальной жизни. Может быть, во всей мировой живописи нет подобного образа, создающего иллюзию улыбки живых глаз. Джоконда буквально меняется на наших глазах: сначала она поражает своей задумчивостью, затем её взгляд кажется то сосредоточенным и напряжённым, то рассеянным. На смену лёгкой иронии приходят открытая доброжелательность и участие.

Как чуткий собеседник, она откликается на любое наше настроение и мысли. Благодаря теням, таящимся в уголках рта, улыбка то исчезает, то неожиданно появляется вновь. Нежнейшая светотень — *сфумато* (от итал. «затуманенный, рассеянный»; термин, обозначающий мягкость живописной манеры, плавность тональных переходов, размытость контура), которой мастерски пользовался Леонардо, помогала преодолеть скованность и неподвижность лица, действительно сделав его зеркалом душевных переживаний. Техническая сложность этого приёма заключалась в том, что масляные краски, которыми пользовался художник, по природе своей непрозрачны. Для достижения желаемого эффекта Леонардо наносил поверх высохшего красочного слоя несколько десятков *лессировок* (тончайших слоёв прозрачных и полупрозрачных красок). Их мерцание создавало впечатление воздушной дымки, сквозь которую проступали неясные, размытые очертания предметов. Теофиль Готье (1811—1872), французский поэт-романтик, уподоблял Джоконду древнему загадочному сфинксу,

«который таинственно улыбается из рамы картины Леонардо да Винчи и, кажется, предлагает восхищённым столетиям загадку, которую они ещё не решили».

Несомненны также композиционные и колористические достоинства этого произведения. Мона Лиза изображена сидящей в кресле на высоком балконе, с которого открывается прекрасный горный пейзаж. Между скалами извивается уходящая в горы дорога, справа через реку перекинут каменный мост. Коричневые скалы, кажущиеся издали голубыми, лента доро-

ги, поблёскивающая на солнце вода представлены обобщённо. Это не столько конкретное изображение определённой местности, сколько собирательный взгляд художника на природу как на «*regnum hominis*» («царство человека»). Удивительный парадокс: небольшая по размерам картина воспринималась как монументальное полотно. Это ощущение рождало соотношение фигуры и величественного фона.

Кроме линейной перспективы, передающей глубину пространства, Леонардо использовал перспективу *воздушную*, передающую изменения в цвете и ясности очертаний предметов в зависимости от расстояния. Цветовая гамма портрета — зелёные, голубые и золотистые тона — отличается благородной сдержанностью, тонкостью цветовых сочетаний и сложнейшими переходами от полутени к полусвету. Рассматривая «Джоконду» в разное время дня, при разных условиях освещения, мы видим особую игру красок, вызванную изменчивостью природы.



Леонардо да Винчи.
Автопортрет. 1514 г.
Национальная
библиотека, Турин

Не раз обращались художники к этому образу, многие пытались копировать творение Леонардо, но никому не удалось постичь тайну загадочной улыбки «Джоконды».

Последние годы жизни Леонардо провёл во Франции, куда был приглашён королём Франциском I. Здесь, вплоть до самой смерти в 1519 г., он писал трактаты о живописи, природе воды, строении различных машин, ставил опыты. Он пробовал объяснить причины движения, распространения звука, света и тепла, пытался сформулировать основные законы механики. Во многих высказываниях Леонардо не раз повторялась мысль, что искусство должно не только учиться у природы, но и попытаться превзойти её.

С единственного **автопортрета**, выполненного художником в преклонном возрасте, на нас пристально смотрит человек, умудрённый жизненным опытом. Лицо старца изобразлено глубокими морщинами, густые брови нависли над глазами, пышная борода растрёпана. Плотные сжатые уголки губ запечатлели скорбную усмешку. Грустный пронизывающий взгляд выражает не только прежнюю силу и мощь, но и затаённую печаль. Да, это взгляд мудреца, сумевшего лучше других исследовать тайны человеческой души, познать законы мира и выразить их возвышенным языком искусства.

26.2. Бунтующий гений Микеланджело

Непримиримый и гордый, бунтующий и суровый, **Микеланджело** перенёс все муки творческого человека эпохи Высокого Возрождения. Борьба, страдание, протест, удовлетво-

рённость жизнью, душевный разлад, поиски смысла бытия — вот что наполняло жизнь выдающегося мастера. Любимые герои Микеланджело — библейский пророк Моисей и Давид, мужественный Прометей, кроткая и смиренная Мария, оплакивающая сына Христа, — обозначили важнейшие вехи творческого пути художника.

Микеланджело родился в 1475 г., а умер в 1564 г., пережив Леонардо да Винчи и Рафаэля на четыре с половиной десятилетия, оставив далеко позади эпоху Высокого Возрождения. В последние годы жизни он стал свидетелем того, как грубо попираются идеалы гуманизма. Всё это глубоко возмущало и ранило художника. В одном из своих стихотворений он писал:

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

(Перевод Ф. И. Тютчева)

В историю мировой культуры Микеланджело вошёл как блестящий мастер скульптуры. Уже в 23 года он создал удивительное произведение, которое принесло ему известность и славу. Тысячи паломников и жителей Рима ежедневно толпились у статуи «Пьета» в соборе Святого Петра (см. ил. на с. 262). В городе только и было разговоров, что об этом произведении и о его великом творце. Хвалебным речам и заказам, казалось, не будет конца. Один из кардиналов заказал у скульптора сразу 15 статуй для Сиенского собора...

В своём творчестве Микеланджело последовательно отстаивал веру в безграничные возможности человека, в силу его воли и разума. Именно ему принадлежало создание ярчайшего символа эпохи — замечательной скульптуры «Давид» (1501—

1504). «Флорентийский гигант» (высота 5,5 м) — так называли современники одно из самых прекрасных созданий художника. Вершиной художественного мастерства стала также скульптура библейского пророка Моисея, которой было отдано 40 лет жизни...

В 1520 г. Микеланджело получил заказ на выполнение внутреннего убранства погребальной капеллы герцогов Медичи во флорентийской церкви Сан-Лоренцо. Гробница известных представителей династии должна была обессмертить их имена. Первоначально было задумано пять гробниц, но сделать удалось лишь две — у южной и северной стен капеллы. Каждая представляла собой саркофаг, на крышке которого возлежат аллегорические фигуры «Утра» и «Вечера», «Дня» и «Ночи». Мастерство скульптора проявилось в умелом объединении пристенных надгробий с архитектурой капеллы. В над-



Микеланджело.

Пьета. Фрагмент.

1498—1501 гг.

Собор Святого

Петра, Рим

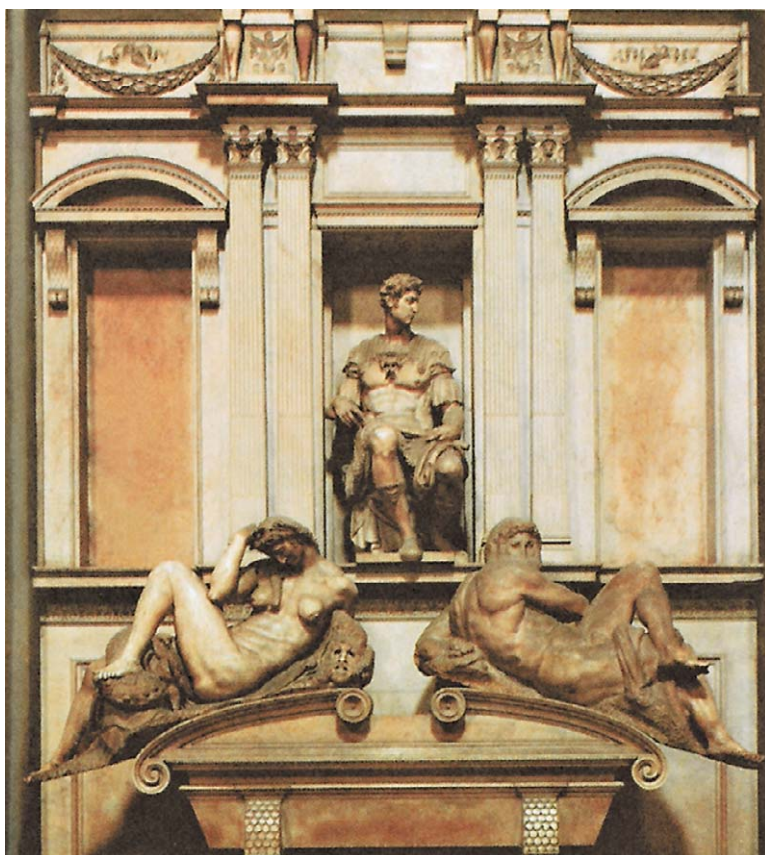
гробии Джулиано Медичи Микеланджело создал единый ансамбль, обладающий необычайной силой эмоционального воздействия на зрителей. Вазари очень верно оценил эту гениальную работу художника:

«...Изумляет он всякого мыслью, выраженною им в гробницах... Позы этих статуй так прекрасны, мускулы переданы так искусно, что, если бы искусство погибло, их одних оказалось бы достаточно, чтобы возратить ему первоначальный свет».

Идея трагического бессилия человека перед силой всеограждающего времени объединила все созданные им скульптурные образы. Фигура «Ночи» стала одним из самых ярких символов Жизни и Смерти. Сильная и красивая женщина спит, но сны её беспокойны и тревожны. Мучительно неудобная поза выражает скрытое движение, отрешённое выражение усталого и скорбного лица призвано подчеркнуть трагический смысл образа. Поэт Джованни Строщи не случайно написал о ней:

Ночь, что так сладко пред тобою спит,
То ангелом одушевлённый камень:
Он недвижим, но в нём есть жизни пламень,
Лишь разбуди — и он заговорит...

*Микеланджело.
Надгробие
Джулиано
Медичи.
1524—1534 гг.
Церковь
Сан-Лоренцо,
Флоренция*



Образы времён суток стали для Микеланджело отражением глубоких философских размышлений о смысле жизни и смерти.

Мы погоняем ночь, как скакуна,
И тщимся днём вкусить отдохновенье.
Надежда на покой обречена —
Его сулит нам только сновиденье.
А жизнь из разных нитей сплетена:
Добро и зло — друг в друге отраженье.

В незавершённой аллегорической скульптуре «День», выполненной из грубо обработанного камня, заметны следы резца. Можно увидеть использование техники *non-finito* («не законченное»), которую Микеланджело часто применял в скульптурных произведениях последних лет жизни.

Микеланджело соорудил анонимные гробницы, отказавшись от каких бы то ни было пояснительных надписей. И в этом также заключался глубокий философский смысл:

Напрасны эпитафии для славы —
К ней нечего прибавить иль убавить:
Со смертью всем деяниям конец.

(Перевод А. В. Эфроса)

Четырнадцать лет жизни Микеланджело посвятил сооружению этой гробницы, ставшей своеобразным реквиемом скульптуре итальянского Возрождения. Капелла Медичи была последним произведением, выполненным в родной Флоренции. В 1534 г. он отправился в Рим, где ему суждено было сделать не менее важные художественные открытия.

Мировую известность Микеланджело принесли **росписи свода Сикстинской капеллы** в Риме, в которых нашли отражение трагические противоречия эпохи Возрождения. Он долго не соглашался, так как считал себя скульптором, а не живописцем, но папа римский Юлий II настаивал, и великому мастеру пришлось уступить. Ему предстояло расписать площадь в 600 (!) м². Отказавшись от помощи учеников, Микеланджело всё делал сам. Работа растянулась на долгие четыре года и потребовала от художника большого напряжения физических и духовных сил. День за днём, ночь за ночью он проводил в капелле, сутками не спускаясь с лесов. Это был невыносимо тяжёлый, поистине титанический труд.

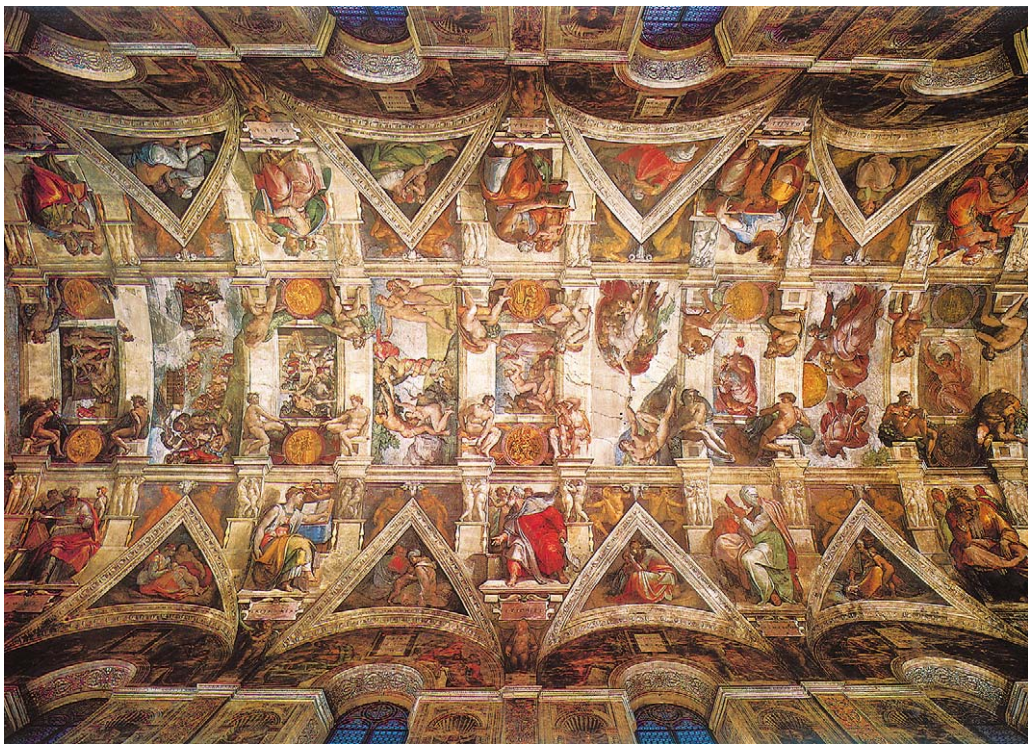
По замыслу автора свод должны были украсить эпизоды сотворения мира и человека от первых дней творения до грехопадения, Всемирного потопа и истории Ноя. Художнику очень хотелось показать зрителям эволюцию духовного восхождения человека от низшего к высшему, от греховности к святости, от человека в толпе к идеальной и совершенной личности. Получив одобрение папы римского, Микеланджело приступил к работе... Так появились замечательные фрески «Отделение света от тьмы», «Сотворение Адама», «Грехопадение и изгнание из рая», «Потоп» и др.

*Микеланджело.
Страшный суд.
Фреска.
1536—1541 гг.
Сикстинская
капелла.
Ватикан*



В 1536—1541 гг. Микеланджело продолжил работу в Сикстинской капелле, украсив её алтарную стену фреской **«Страшный суд»**, ставшей апофеозом страдания и справедливого возмездия. Вновь здесь были возведены леса, и на них появилась фигура художника, с утра и до последнего луча солнца наносившего мазки на свежую штукатурку. Как ему хотелось передать в красках человеческие чувства и страсти: надежду и отчаяние, измену и предательство, бессильный гнев и нестерпимую физическую боль, ужас и умиление, радость и восхищение...

Глядя на фрески, потрясённые зрители действительно испытывали смутение и страх, им мерещились крики и стоны несчастных, напрасно молящих о помощи. Ужас всемирной катастрофы и возмездия за грехи человеческие художественно представлен в сложных сплетениях тел, разнообразии поз и ракурсов, усилен богатством колорита, контрастами света и тени. В общей композиции, насчитывающей более трёхсот фигур, зрители различали души воскресших к новой жизни: блаженных, святых апостолов, пророков и мучеников. Одни из них показывали раны на теле — зримые свидетельства земных стра-



Микеланджело. Фрески Сикстинской капеллы.

Общий вид. *Ватикан*

даний, другие смиренно ждали своей участи. Над душами тех, кого ожидало спасение, витали ангелы.

В центре концентрической композиции Микеланджело изобразил мощную фигуру Христа, карающего людей за совершённые грехи. В величественном облике Творца-Демиурга, в его страстном и волевом жесте нашёл отражение диалектический взгляд художника на мир, сущность которого заключалась в постоянном столкновении противоборствующих сил. Поднятой правой рукой Христос обрушивает вниз фигуры грешников, пытающихся подняться вверх, а левой — притягивает к себе избранных, стоящих справа от него. Его фигуру можно воспринимать не только как орудие справедливого возмездия, но и как единственную точку опоры, надежду на спасение и созидание нового. Именно это обстоятельство выявило суть авторского замысла, определило оптимистический характер восприятия монументальной фрески.

Долгий и трудный путь на земле Микеланджело закончил созданием вознёсшегося к небесам купола собора Святого Петра в Риме. В городе, некогда поразившем его творческое воображение, ему суждено было оставить вечную память о себе. В предложенном им проекте нашла воплощение идея центрального купольного сооружения, усилившая монолитность и динамичность всего архитектурного облика. При жизни мастера были завершены алтарные стены и пилоны, начал возводиться купол. Микеланджело не суждено было увидеть свою работу за-

Микеланджело.
Купол собора
Святого
Петра.
1546—1564 гг.
Ватикан



вершённой, замысел архитектора был воплощён по его проектам и чертежам уже после смерти.

Умирая, Микеланджело оставил краткое завещание: «Я отдаю душу Богу, тело земле, имущество родным». В своей жизни он сделал гораздо больше: он подарил человечеству свои бессмертные творения, снискав в веках славу Гения.

26.3. Рафаэль — «первый среди великих»

Более пяти столетий имя **Рафаэля** (1483—1520) окружено ореолом поклонения и восхищения. Исследователи отмечали «непринуждённый вкус в выборе прекрасного, способность ума извлекать из многих частных красот, живое чувство... лёгкость послушнейшей кисти в воплощении творческой фантазии...». Современники, высоко ценившие его талант, называли художника «божественным Рафаэлем».

Эти слова не были преувеличением. Как никто другой из живописцев, Рафаэль умел убедить в правдивости созданных им образов и в то же время зародить в душе стремление к поискам прекрасного. Свои творческие искания он воплотил в со-

вершенных образах Мадонны, в монументальных фресках, алтарных картинах и реалистических портретах. Он умер в зените славы, в полном расцвете сил, но за свою недолгую жизнь создал множество произведений, составивших гордость мировой культуры. Первые творения Рафаэля («Сон рыцаря», «Святой Георгий, поражающий дракона») свидетельствовали об огромном даровании начинающего художника.

Рафаэля справедливо считают певцом женской красоты. Он говорил: «Чтобы написать красавицу, мне надо видеть многих красавиц. Но ввиду недостатка... в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на ум. Имеет ли она какое-либо совершенство, я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть». Благородные овалы лиц, длинные прямые волосы, спокойные и добрые глаза, чуть тронутые улыбкой губы — таковы созданные им женские образы.

Рафаэлем написано более двадцати Мадонн, среди которых достойное место занимает ранняя работа — «Мадонна Конестабиле». На фоне пейзажа изображена молодая женщина с ребёнком на руках. Задумчивое, немного грустное лицо обращено к книге Священного Писания. Рассеянным взглядом она скользит глазами по давно знакомым строчкам. А в это время шаловливый ребёнок пытается перевернуть страницы книги. Молодая мать и её дитя удивительно трогательны и простодушны. Рафаэль мастерски вписывает фигуры Марии и малыша в очень сложную для живописцев форму *тондо* (итал. «круг»). При этом он соблюдает все законы перспективы, не нарушая естественных форм зрительного восприятия мира.



Рафаэль.
Мадонна
Конестабиле.
1502—1503 гг.
Государственный
Эрмитаж,
Санкт-
Петербург



Рафаэль.
Сикстинская
мадонна.
1515—1519 гг.
Картинная
галерея,
Дрезден

Увлёкшись монументальной живописью, выполняя многочисленные заказы, художник не расставался с темой материнской красоты. С вдохновением и любовью Рафаэль пишет непревзойдённую «Сикстинскую мадонну», давно уже вошедшую в наше сознание как символ жертвенной любви во имя спасения человечества. Композиция поражает величием и гениальной простотой. Дева Мария медленно сходит на землю... Она только что сделала шаг навстречу людям, но главное её движение ещё впереди. Взгляд Марии лучистый, глаза широко и доверчиво открыты, они светятся нежностью и добротой. Мадонна держит на руках младенца — самое дорогое, что есть у неё в этом мире. Она несёт его людям, прекрасно понимая, какая трагическая судьба уготована ему. Но и перед лицом грядущих испытаний она не теряет спокойствия, она пришла на землю не для того, чтобы призывать людей к покорности и самоотречению, а чтобы служить грядущим поколениям примером человеческого достоинства, самопожертвования и любви.

В 1508 г. по приглашению папы римского Юлия II Рафаэль переехал в Рим. Здесь он получил ответственный заказ — расписать несколько помещений второго этажа дворца в Ватикане. В Станца делла Сеньятура, служившей одновременно библиотекой и кабинетом папы римского, Рафаэль создал четыре известнейшие фрески: «Афинская школа», «Парнас», «Диспута» и «Юриспруденция». Каждая из них посвящена разным формам духовной деятельности человека: философии, искусству, богословию и законодательству.

Фреска Рафаэля «**Афинская школа**» — подлинный гимн человеческому знанию. В центре её великие греческие философы Платон и Аристотель. Один указывает на небо, другой — на землю. Неподалёку Сократ со своими учениками, одинокий, глубоко задумавшийся Гераклит. Здесь же математики Пифагор и Евклид, астрономы Птолемей и Зороастр. В небрежной позе лежит на ступенях лестницы Диоген, учивший довольствоваться в жизни лишь самым необходимым. Многочисленные слушатели и ученики окружают беседующих или размышляющих мудрецов, исполненных сдержанного достоинства и уважения друг к другу. Каждый из изображённых наглядно воплощает представления об идеальном человеке. Каждый обладает высочайшей духовной энергией и глубокой нравственной силой. Каждый неуклонно верит в действенность человеческой мысли и знаний. Когда смотришь на них, вспоминаются строки из «Божественной комедии» Данте:

Вы созданы не для животной доли,
Но к доблести и знанию рождены...



Рафаэль. Афинская школа. Фреска. 1509—1511 гг. Ватикан

Интересно, что грандиозная композиция, в которой представлено более 50 (!) фигур, не кажется перегруженной. Напротив, она создаёт удивительное впечатление простора и свободы, безупречной лёгкости в изображении каждой из многочисленных групп. Как великолепна и изящна архитектура с уходящими в бесконечность арками величественного собора, сквозь которые видна синева клубящегося облаками неба!



Рафаэль.

Автопортрет.

Около 1506 г.

Галерея Уффици,
Флоренция

В «Афинской школе» Рафаэль придаёт некоторым героям черты своих известных современников: Платону — Леонардо да Винчи, Гераклиту — Микеланджело. Здесь же он запечатлел и самого себя, наглядно продемонстрировав блестящее мастерство портретиста.

Вглядимся в строгие портреты современников Рафаэля. За внешней простотой в них легко угадывается богатство внутреннего мира. «Портрет дамы с единорогом», парные портреты супругов Анджело и Маддалены Дони, «Портрет кардинала», «Портрет графа Бальдассаре Кастильоне», «Портрет папы Льва X с кардиналами», «Дона Велата», «**Автопортрет**» — шедевры портретного искусства Рафаэля. В основе каждого произведения лежит глубокое и пристальное изучение природы человека, внимание к его психологической характеристике. Портретное сходство с оригиналом также становится неотъемлемым условием творчества художника.

Не идеализируя и ничуть не приукрашивая, Рафаэль изображает известного мецената **Анджело Дони**, придавая ему черты общественного деятеля эпохи Возрождения. Перед нами человек, полный жизненной энергии, спокойной собранности и силы воли. Контрастность внешнего облика портретируемого усилена строгим чёрным костюмом с широкими красными рукавами и белым воротничком. Массивные перстни украшают пухлые, немного женственные руки. Фигура Анджело дана на фоне пейзажа, усиливающего эмоциональное воздействие произведения на зрителя.



Рафаэль. Портрет

Анджело Дони.

Около 1506 г.

Галерея Питти,
Флоренция

Талант Рафаэля был удивительно разнообразен. Он занимался не только живописью, но и архитектурой, декоративно-прикладным искусством. Им построены палаццо во Флоренции и вилла неподалеку от Рима, создан целый ансамбль портиков, павильонов, парков с прекрасными растениями и сверкающими бассейнами. Ему мы обязаны сохранением знаменитого Колизея, белый туф которого растаскивали несколько веков на

всевозможные стройки. После смерти Браманте он руководил строительством римского собора Святого Петра. По картонам Рафаэля вытканы гобелены, изображающие эпизоды из жизни апостола Петра. Впоследствии по сохранившимся эскизам Рафаэля ученики расписывали лоджии Ватикана.

Последним произведением Рафаэля стало «Преображение Господне» (1518—1520). Но к сожалению, художнику не суждено было завершить работу. Лишь верхняя часть картины полностью выполнена великим Мастером. Неоконченное «Преображение» установили у изголовья умершего в день рождения художника, и весь Рим, прощаясь с любимцем, с восхищением взирал на чудо, которое совершилось здесь, на земле, а не на небесах. Через два года ученики Рафаэля завершили картину. Художник, оплакиваемый всем Римом, был с почестями похоронен в Пантеоне, «храме всех богов». Один из его современников пророчески написал в те дни:

«Окончилась его первая жизнь; его вторая жизнь, в его смертной славе, будет продолжаться вечно в его произведениях...»

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы художественные принципы искусства Высокого Возрождения? Почему этот период в развитии итальянского искусства был назван «золотым веком» Возрождения? Почему именно эта эпоха «породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учёности» (*Ф. Энгельс*)? В чём проявился универсализм творческих гениев этой эпохи? Каковы их идеалы? Какое воплощение они получили в их произведениях? Что особенно привлекает вас в творчестве титанов Возрождения?

2. Леонардо да Винчи утверждал, что «хороший живописец должен уметь писать две вещи: человека и представления его души. Первое легко, второе трудно, так как оно должно быть изображено жестами и движениями». Что, на ваш взгляд, особенно удалось ему в портрете «Джоконды»? Почему Дж. Вазари назвал этот портрет «настоящим чудом», «божественной вещью»? В чём секрет его неувядающей славы и особого эмоционального воздействия на зрителей?

3. Каковы основные вехи творческого пути и особенности художественного языка Микеланджело? Как вы думаете, почему его называют одним из самых трагических художников своего времени? В чём драматизм аллегорических фигур капеллы Медичи? Можно ли в его фреске «Страшный суд» увидеть символ крушения идеалов эпохи Возрождения? Могли бы вы объяснить причины того, что эта фреска была принята современниками «с восторгом и удивлением во всём Риме» (*Дж. Вазари*)?

4. Расскажите о живописных шедеврах Рафаэля. Почему его называют певцом женской красоты? Что из его произведений особенно понравилось вам? Объясните свой выбор.

■ Творческая мастерская

1. Леонардо да Винчи писал: «Что побуждает тебя, о человек, покидать своё жилище в городе, оставлять родных и друзей и уходить в поля через горы и долины, что, как не природная красота мира, которою, если хорошенько вдуматься, ты наслаждаешься единственно посредством чувства зрения?» Какое отражение находит мир природы в творчестве титанов Высокого Возрождения? Как и почему изменились принципы её изображения по сравнению с предшествующими эпохами?



Микеланджело.

Скорчившийся мальчик.

1520—1534 гг.

Государственный Эрмитаж,

Санкт-Петербург

2. В чём заключается своеобразие скульптурного мышления Микеланджело по сравнению с предшествующими эпохами (Античностью, средневековым Востоком, готикой, Ранним Возрождением)? Как вы понимаете смысл слов Микеланджело о том, что для создания своих скульптур он берёт глыбу мрамора и отсекает от неё всё лишнее?

3. Поэт А. Вознесенский говорил, что в Микеланджело «умирал Ренессанс и, корчась, рождалось барокко». Так ли это, с вашей точки зрения? Для аргументации своего мнения обратитесь к скульптуре «Скорчившийся мальчик». Напишите небольшое эссе на эту тему.

4. Рассмотрите архитектурный фон на фреске Рафаэля «Афинская школа». Какие его особенности вы могли бы отметить? Согласны ли вы с мнением некоторых исследователей, что автор выстраивает архитектуру по законам театра? Как Рафаэлю удаётся передать внутреннюю гармоничную связь между архитектурой и человеческими фигурами?

5. Известно, что Микеланджело был одним из тех, кто принимал участие в сооружении собора Святого Петра в Риме. Им был спроектирован купол, форма которого впоследствии стала очень

популярной. Как вы думаете, в чём состоял главный секрет привлекательности именно такой формы купола? Сравните его с не менее известными образцами: куполом собора Дома инвалидов в Париже, Святого Павла в Лондоне, Казанского и Исаакиевского соборов в Санкт-Петербурге. Подготовьте презентацию на эту тему.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Художественные принципы искусства Высокого Возрождения»; «Загадки „Джоконды“»; «Художественные открытия Леонардо да Винчи»; «Фреска Микеланджело „Страшный суд“ как символ крушения идеалов эпохи Воз-



А. Мансар. Собор Дома

инвалидов. 1675—1706 гг. Париж



О. Монферран. Исаакиевский собор.

1818—1858 гг. Санкт-Петербург

рождения»; «Микеланджело — поэт, архитектор и скульптор»; «Творческое развитие художественных принципов Микеланджело в искусстве маньеризма и барокко»; «Рафаэль — певец женской красоты»; «Чем привлекают современников росписи Рафаэля во дворце Ватикана?»; «Искусство портрета в творчестве Рафаэля»; «Художественная роль пейзажа в творчестве художников Высокого Возрождения»; «Идеи гуманизма в творчестве художников Высокого Возрождения».

■ Книги для дополнительного чтения

- Алтаев Ал.* Леонардо да Винчи. Рафаэль. Микеланджело. М., 1995.
Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1, 2. М., 1990.
Балдини У. Микеланджело-скульптор. М., 1979.
Баткин Л. М. Леонардо да Винчи. М., 1991.
Дажина В. Д. Микеланджело: Рисунок в его творчестве. М., 1986.
Кларк К. Нагота в искусстве. СПб., 2004.
Лазарев В. Н. Старые итальянские мастера. М., 1972.
Лебедянский М. С. Портреты Рафаэля. М., 1983.
Лебедянский М. С. Рафаэль. М., 1995.
Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт. М., 1993. (ЖЗЛ. Биографическая библиотека Ф. Павленкова).
Мережковский Д. С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). М., 1993.
Микеланджело Буонарроти. Письма. Поэзия. М., 2002.
Нардини Б. Встреча с Микеланджело. М., 1986.
Санни Б. Леонардо да Винчи. М., 1995.
Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб., 2007.
Уоллэйс Р. Мир Леонардо. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

- Российский общеобразовательный портал (Высокое Возрождение)* — <http://gotourl.ru/6061>
Леонардо да Винчи — <http://gotourl.ru/6192>; <http://gotourl.ru/6193>; <http://gotourl.ru/6194>
Микеланджело — <http://gotourl.ru/6195>; <http://gotourl.ru/6196>
Поэзия Микеланджело — <http://gotourl.ru/6197>
Божественный Микеланджело — <http://gotourl.ru/6198>
Рафаэль — <http://gotourl.ru/6199>; <http://gotourl.ru/6201>
Мадонны Рафаэля — <http://gotourl.ru/6202>

Глава 27 Мастера венецианской живописи

Важнейшим направлением Позднего Возрождения стало искусство живописи, наглядно отразившее гуманистические идеалы эпохи. Теперь художников интересовал не только человек, но и его окружение, мир природы, прославляющий извечные

**Дж. Беллини.**

Портрет дожа

Леонардо

Лоредано.

1501 г.

*Национальная**галерея,**Лондон***Джорджоне.**

Юдифь. 1502 г.

*Государствен-**ный Эрмитаж,**Санкт-**Петербург*

радости бытия. Живопись, основанная на чувственном восприятии мира, поражала буйством красок, стихией чувств и эмоций. Картины венецианских художников, воспринимавшиеся как пиршество для глаз, украшали величественные храмы и парадные дворцы дожей, подчёркивая богатство и роскошь интерьеров. Если флорентийская школа живописи отдавала предпочтение рисунку и выразительной пластике, то основой для венецианской являлись насыщенный цвет, многокрасочность, градация светотеневых переходов, богатство живописных решений и их гармония. Если для флорентийского искусства идеалом красоты были изваяния Давида, то венецианская живопись выражала свой идеал в образах возлежащих Венер — античных богинь любви и красоты.

27.1. Творчество Беллини и Джорджоне*

Основоположителем венецианской школы живописи по праву считается **Джованни Беллини** (ок. 1430—1516), стиль которого отличают утончённое благородство и сияющий колорит. Он создал множество картин с изображением мадонн, простых, серьёзных, немного задумчивых и всегда печальных. Ему принадлежит ряд портретов современников — именитых граждан Венеции. Например, **портрет дожа Леонардо Лоредано**.

У Беллини было немало учеников, которым он щедро передавал свой богатый творческий опыт. Среди них особо выделялись два художника — Джорджоне и Тициан.

В картинах **Джорджоне** мы видим мечты художника о красоте и счастье безмятежной жизни на лоне природы. В героях, погружённых в свой внутренний мир, он ищет гармонию чувств и поступков. Многие исследователи справедливо подчёркивают особую поэтичность, музыкальность и красочность его живописных полотен. Картины художника удивительно мелодичны, они насыщены фантастическим каскадом цветов самых различных тонов и оттенков. «Дымчатость» (сфумато) его живописи, позволившая передать эффект световоздушного пространства, избежать жёсткости контуров, вызывает неподдельный интерес к изучению его творческой манеры. Прославленные картины «Гроза», «Сельский концерт»,

«Юдифь», «Три философа», «Спящая Венера» пленяют элегичностью настроения и светлой поэтичностью образов. Большинство произведений художника, лишённые ярко выраженного сюжета, сосредоточенные на интимном мире переживаний че-

*Джорджоне.
Спящая
Венера.
1507—1508 гг.
Картинная
галерея,
Дрезден*



ловека, рожают множество ассоциаций и лирических размышлений. Мир природы отражает душевное состояние человека, наполняет жизнь гармонией и ощущением радости бытия.

Подлинным шедевром творчества Джорджоне является «Спящая Венера» — один из самых совершенных женских образов эпохи Возрождения. Впервые художником была найдена не имеющая живописных прототипов безупречная форма лежащей античной богини любви и красоты Венеры. Она безмятежно спит на покрывале посреди холмистого луга. Особую возвышенность и целомудрие этому образу придаёт картина природы. За спиной Венеры, на горизонте, — небо с белыми облаками, невысокая гряда голубых гор, пологая тропа, ведущая на поросший растительностью холм. Отвесная скала, причудливый профиль холма, вторящий очертаниям фигуры богини, группа кажущихся необитаемыми строений, травы и цветы на лугу тщательно выполнены художником. Глядя на эту картину, хочется повторить вслед за А. С. Пушкиным:

Всё в ней гармония, всё диво,
Всё выше мира и страстей.
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей.

Под впечатлением от «Спящей Венеры» Джорджоне художники разных поколений — Тициан и Дюрер, Пуссен и Веласкес, Рембрандт и Рубенс, Гоген и Мане — создали свои произведения на этот сюжет.

27.2. Художественный мир Тициана

Испанский художник XVII в. Диего Веласкес писал:

«В Венеции — всё совершенство красоты! Я отдаю первое место живописи, знаменосцем которой является Тициан».

Тициан прожил долгую (почти век!) жизнь (1477—1576) и завоевал всемирную славу наравне с другими титанами Высо-

кого Возрождения. Его современниками были Колумб и Коперник, Шекспир и Джордано Бруно.

В девять лет он был отдан в мастерскую мозаичиста, учился в Венеции у Беллини, позднее стал помощником Джорджоне. Обширно творческое наследие художника, обладавшего кипучим темпераментом и удивительным трудолюбием. Работая в самых различных жанрах, он сумел выразить дух и настроение своей эпохи.

Каким был Тициан? Посмотрите на **автопортрет**, выполненный им в преклонном возрасте. Мы видим пожилого человека с крупными мужественными чертами лица. Он чуть ссутулился под тяжестью одежды. Узкая полоска воротника врежется в пышную серебристую бороду. Чёрная шапочка подчёркивает напряжённость выразительного профиля. Пальцы правой руки сжимают хрупкую кисть. Несомненно, перед нами деятельная, творческая натура, полная жажды жизни. Художник подался вперёд, как будто вглядываясь в лицо собеседника. Величав и спокоен пронизательный взгляд человека, умудрённого жизненным опытом. Чёрное одеяние богато и изысканно, оно гармонично сочетается с серебристой гаммой общего колорита.



Тициан.

Автопортрет.

1567—1568 гг.

Прадо, Мадрид

В историю мировой живописи Тициан вошёл как непревзойдённый мастер колорита. Один из современных критиков писал:

«В колорите он не имеет себе равных... он идёт в ногу с самой природой. В его картинах цвет соперничает и играет с тенями, как это происходит в самой природе» (Л. Дольче).

В совершенстве владея живописной техникой, Тициан создавал неповторимые красочные симфонии, которые искрились и переливались сотнями полутонов. В его картинах цвет становился универсальным носителем идеи и важнейшим средством художественной выразительности. Не случайно искусствовед В. Н. Лазарев говорил, что Тициан *«мыслит краской»*.

Изысканность прославленного колорита художника достигалась тем, что мастер умел извлекать особый цветовой эффект из соотношений тонов, сопоставления оттенков ткани и обнажённого тела, из материала холста и наложенного на него мазка краски. Яркие, сочные краски ранних полотен Тициана свидетельствовали о радостном восприятии окружающего мира. В позднем творчестве колорит теряет прежнюю яркость и контрастность, становится почти монохромным, но живопись при этом по-прежнему обладает чарующей декоративной звучностью и эмоциональной насыщенностью.

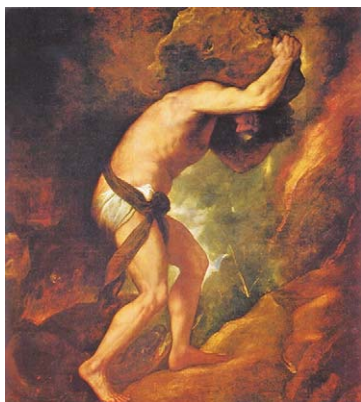
Тициану принадлежит дальнейшее открытие огромного потенциала масляной живописи, которая по сравнению с традиционной темперой давала возможность в каждом мазке более полно передать выразительность авторского замысла. Раньше поверхность полотен была ровной и гладкой, Тициан же начал



Тициан. Флора.

Около 1515 г.

Галерея Уффици,
Флоренция



Тициан. Сизиф. 1549 г.

Прадо, Мадрид

использовать холсты с грубо обработанной фактурой, где особенно ощутима шероховатая, словно вибрирующая поверхность. Сильными ударами кисти он в буквальном смысле слова «лепил цветом», накладывая широкие свободные мазки, сглаживая чёткость очертаний, создавая рельеф светлого и тёмного.

Одним из первых Тициан использовал цветовую гамму для психологической характеристики героев. Смелым новатором он выступил и в изображении природы. Создавая пейзажи с натуры, он показал, как преобразуется природа в зависимости от времени суток, как под воздействием света пульсируют краски, меняются очертания предметов. Он положил начало так называемому *архитектурному пейзажу*.

Колористический талант художника в полной мере проявился в так называемых «поэзиях» (*poesie*) — произведениях на мифологические темы. Опираясь на литературный первоисточник — «Метаморфозы» Овидия, — Тициан создавал собственные композиции, в которых стремился отразить нравственный смысл мифологических сюжетов и образов. В картинах «Персей и Андромеда», «Диана и Актеон», «Венера перед зеркалом», «Похищение Европы», «Венера и Адонис», «Даная», «Флора», «Сизиф» он мастерски передал драматизм сюжетов, стихийную чувственность и гармонию возвышенного духа мифологических героев.

«Венера Урбинская» — подлинный шедевр художника. Об этой картине современники говорили, что Тициан, в отличие от Джорджоне, под влиянием которого он, безусловно, находился, «раскрыл глаза Венере, и мы увидели влажный взор влюблённой женщины, обещающей большое счастье». Действительно, он воспел сияющую красоту женщины, написав её в интерьере богатого венецианского дома. На заднем плане две служанки заняты домашними делами: они вынимают из большого сундука туалеты для своей госпожи.

В ногах Венеры, свернувшись комочком, дремлет маленькая собачка. Всё обыденно, просто и естественно и вместе с тем возвышенно и символично. Горделиво и спокойно смотрит она прямо на зрителя, ничуть не смущаясь своей ослепительной красоты. На её теле почти нет теней, а смятая простыня лишь подчёркивает грациозную стройность и теплоту её упругого те-

Тициан.

Венера

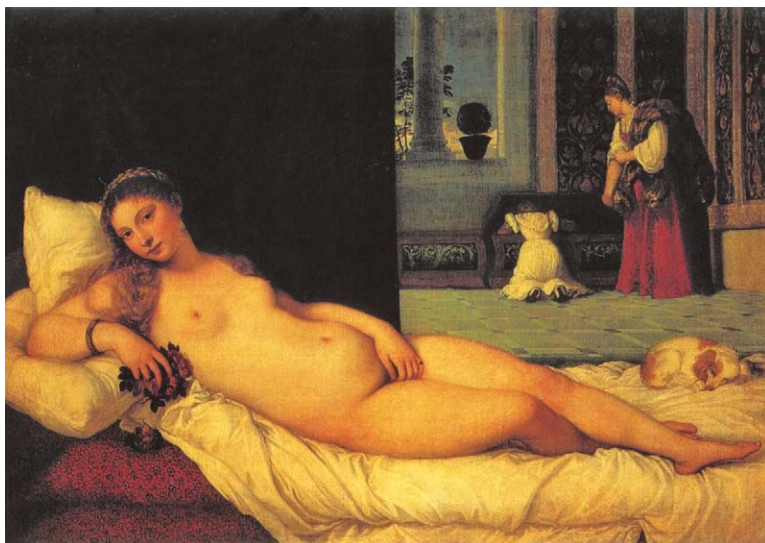
Урбинская.

1538 г.

Галерея

Уффици,

Флоренция



ла. Красная ткань под простыней, красная занавеска, красная одежда одной из служанок, ковры такого же цвета создают эмоционально насыщенный колорит. Картина глубоко символична. Венера — богиня супружеской любви, об этом говорят многие детали. Ваза с миртом на окне символизирует постоянство, роза в руке у Венеры — знак долгой любви, а свернувшаяся у её ног собачка — традиционный символ верности.

Значительную часть творчества Тициана составляют произведения, посвящённые библейской тематике. Ради достижения высоких идеалов герои его картин — библейские персонажи и христианские мученики — готовы на самопожертвование. В картинах с удивительным мастерством передана стихия человеческих чувств: надежда и отчаяние, верность идеалам и предательство, любовь и ненависть. К шедеврам, созданным Тицианом, можно отнести картины «Ассунта», «Динарий кесаря», «Коронование терновым венцом» и «Святой Себастьян».

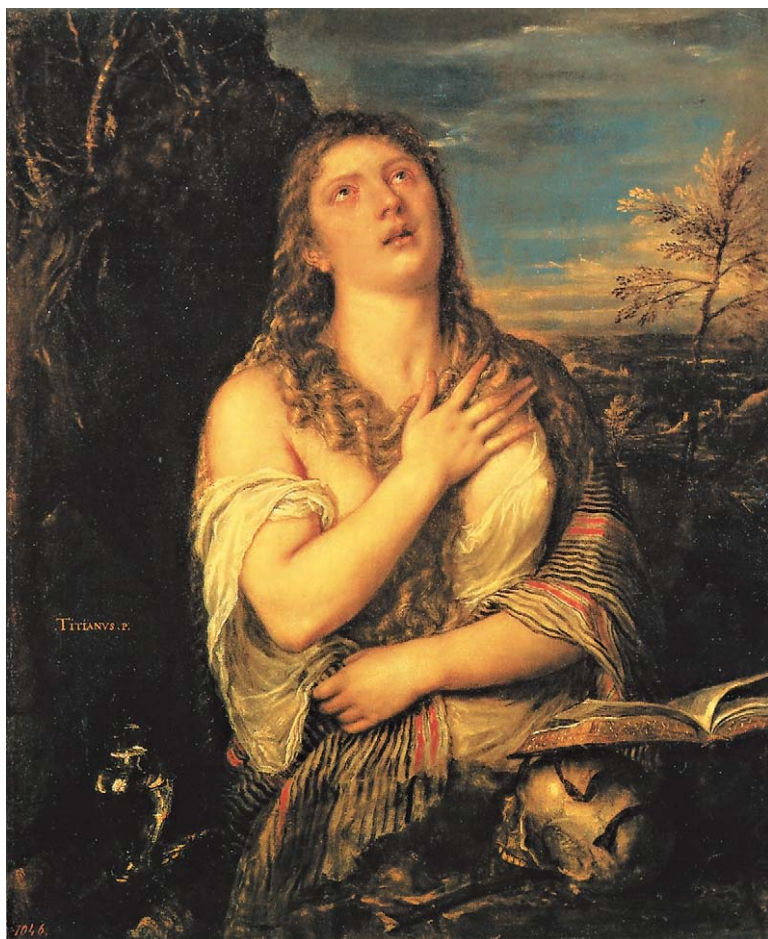
В картине Тициана «**Кающаяся Мария Магдалина**» запечатлена великая грешница, которая некогда омыла слезами ноги Христа и была им великодушно прощена. С тех пор до самой смерти Иисуса Мария Магдалина не покидала его. Она же поведала людям о его чудесном Воскресении. Отложив в сторону книгу Священного Писания, она истово молится, устремляя взор к небу. Её заплаканное лицо, волны золотистых распущенных волос, ниспадающих на плечи, выразительный жест прижатой к груди красивой руки, лёгкое одеяние из шёлковой ткани с яркой полосатой накидкой написаны художником с особой тщательностью и мастерством. Рядом изображены стеклянный кувшин и череп — символическое напоминание о быстротечности земной жизни и смерти. Мрачное грозное небо, скалистые горы и раскачивающиеся от ветра деревья подчёркивают драматизм происходящего.

Тициан — один из величайших портретистов мира, позировать которому считали за честь многие знаменитые люди той

эпохи. Кисти художника принадлежит блистательная портретная галерея — императоры и короли, папы и вельможи, прекрасные женщины, философы и гуманисты, доблестные воины и простые граждане. В каждом из созданных портретов поражают точность и глубина характеров, чувствуется активная гражданская позиция автора. Портретное сходство никогда не было самоцелью для художника: сквозь верность натуре отчётливо проявлялось его собственное представление о глубинных противоречиях человеческой личности. Если в ранних портретах мастер акцентирует внимание на внешней красоте, силе и достоинстве портретируемых, то в поздний период творчества он стремится показать их сложный внутренний мир. Яркие характеры, незаурядные личности, целостные и деятельные натуры наделяются огромной силой духа и становятся главными героями произведений Тициана. Да, они ощущают себя в центре мира, но в то же время им знакомы сомнения, трагическая раздвоенность души, неуверенность в собственных силах, страх перед обществом.

Портреты Тициана несут в себе следы титанической борьбы художника за право жить по законам счастья, правды, красоты и разума. В каждом его герое выражены мечты об идеальной личности, живущей в свободном обществе, о гармонии мира, достигаемой даже ценой нечеловеческого страдания.

*Тициан.
Кающаяся
Мария
Магдалина.
Около 1565 г.
Государствен-
ный Эрмитаж,
Санкт-
Петербург*



«Портрет юноши с перчаткой» — одно из лучших творений Тициана. Преобладающие строгие, тёмные тона призваны усилить ощущение тревоги и напряжения. Выхваченные светом руки и лицо позволяют более внимательно приглядеться к портретируемому.



Тициан. Портрет
юноши с перчаткой.
1520—1525 гг.
Лувр, Париж

Несомненно, перед нами одухотворённая личность, которой присущи интеллект, благородство и в то же время горечь сомнений и разочарований. В глазах юноши тревожное раздумье о жизни, душевное смятение человека смелого и решительного. Напряжённый взгляд «в себя» свидетельствует о трагическом разладе души, о мучительных поисках своего «я». В блестяще выполненном камерном портрете молодого человека можно также отметить спокойную строгость композиции, тонкий психологизм и свободную манеру письма.

Поздние работы Тициана полны противоречий и загадок. В последние годы жизни, в совершенстве овладев стихией цвета, Тициан работал в особой манере. Вот как рассказывал об этом М. Боскини в книге «Богатые сокровища венецианской живописи» (1674):

«Тициан покрывал свои холсты красочной массой, как бы служившей... фундаментом для того, что он хотел в дальнейшем выразить. Я сам видел такие энергично сделанные подмалёвки, исполненные густо насыщенной кистью либо в чистом красном тоне, который призван был наметить полутон, либо белилами. Той же кистью, окуная её то в красную, то в чёрную, то в жёлтую краску, он вырабатывал рельеф освещённых частей. С этим же великим умением, при помощи всего лишь четырёх цветов вызывал он из небытия обещание прекрасной фигуры... Последние ретуши он наводил лёгкими ударами пальцев, сглаживая переходы от ярчайших бликов к полутонам и втирая один тон в другой. Иногда тем же пальцем он наносил густую тень в какой-либо угол, чтобы усилить это место... К концу он поистине писал больше пальцами, нежели кистью».

27.3. Творчество Веронезе и Тинторетто*

Одним из самых ярких художников Венеции стал **Паоло Веронезе** (1528—1588), наделённый обострённым чувством прекрасного, тончайшим декоративным чутьём и настоящей влюблённостью в жизнь. Казалось, она открывалась ему в самом праздничном и радостном свете. После смерти Тициана в 1576 г. Веронезе стал официальным художником Венецианской республики. В историю мирового искусства он вошёл бла-

годаря блистательным монументально-декоративным композициям, украшающим интерьеры церквей, дворцов и вилл дожей. «Завораживающая живопись» художника имела немало поклонников.

Картины «Брак в Кане», «Пир у Симона фарисея» и «Пир в доме Левия», посвящённые библейской тематике и заказанные монахами, имели исключительно светский характер. Их главным действующим лицом являлась блистающая разнообразием красок, шумная, подвижная толпа. На монументальных полотнах и великолепных фресках на фоне великолепной архитектуры перед зрителем представляли патриции и знатные дамы в парадных одеяниях, солдаты и музыканты, карлики, шуты, слуги и собаки. В многочисленных композициях порой трудно было различить библейских персонажей, теряющихся в праздничной толпе. Однажды Веронезе даже пришлось объясняться перед трибуналом инквизиции за то, что он позволил себе изобразить людей, не имеющих никакого отношения к священному сюжету.

В картине «Пир в доме Левия» художник весьма своеобразно толкует одну из сцен Священного Писания. Согласно Евангелию, Левий Матфей, один из учеников Христа, некогда был мытарем (сборщиком податей) и не раз злоупотреблял своей властью. Как-то, услышав проповедь Христа, он настолько был поражён его речами, что решил бросить навсегда своё занятие и пойти за Иисусом. Так для него началась новая, праведная жизнь. Однажды он пригласил в свой дом Христа и бывших друзей, сборщиков податей, для того чтобы и они послушали проповеди любимого учителя.

В роскошном архитектурном интерьере за огромным столом, занимающим почти всю ширину пространства, сидят пирующие. В самом центре изображены беседующие между собой Христос и Левий Матфей в окружении гостей в богатых праздничных одеждах. Те, кто находится поближе, внимательно при-



П. Веронезе. Пир в доме Левия. 1573 г. Галерея Академии, Венеция

слушиваются к их речам, но большинство приглашённых заняты пиршеством и не обращают никакого внимания на происходящее. Художник, словно забыв о евангельском сюжете, разворачивает перед нами блестящую феерию бесконечно длящегося праздника.

Значительную часть своих картин Веронезе посвятил мифологическим сюжетам. Свои обширные познания в области античной мифологии художник наполнил глубоким аллегорическим смыслом. Среди его прославленных творений — «Венера и Адонис», «Похищение Европы», «Марс и Венера, связанные Амуром», «Марс и Нептун».

В картине «**Похищение Европы**» запечатлён известный мифологический сюжет о похищении Зевсом прекрасной нимфы Европы. Для его воплощения художник использовал довольно интересную композицию, создающую эффект постепенно разворачивающегося действия. Сначала мы видим Европу в окружении юных подруг на цветущем лугу, затем она удаляется по склону к морскому берегу и, наконец, плывёт по волнам бескрайнего морского простора к далёкому горизонту. Художнику удалось не только образно представить содержание мифа, но и наполнить картину предчувствием трагической развязки. Мягкие, утасоющие тона её колорита воспринимаются не как радостный гимн природе (красивые деревья с узорчатыми листьями, лазурное небо, бескрайняя морская даль), а как тихая мелодия, наполняющая грустью и меланхолией.

Произведения на мифологические темы были очень поучительны для современников. Посмотрите на картину «**Венера и Марс, связанные Амуром**». Торжество целомудренной любви здесь передано с помощью многочисленных деталей-символов. Справа очаровательный мальчик Купидон с огромным мечом в руках пытается обуздать лошадь — символ низменной стра-



П. Веронезе.
Похищение
Европы. 1580 г.
Дворец дождей,
Венеция



П. Веронезе. Венера и Марс,
связанные Амуром.
Конец 1570-х гг.
Метрополитен-музей, Нью-Йорк

ти. За спиной влюблённых Венеры и Марса — застывшая каменная статуя сатира, олицетворяющего буйство страстей.

В этом произведении художник использовал свой излюбленный приём: контраст светлого на тёмном. Ослепительно-белое тело Венеры здесь изображено на фоне тёмной стены, что создаёт впечатление загадочности и таинственности происходящего. Блики солнечного света, мягко скользящие по фигурам, придают всей композиции особый жизненный трепет, полный очарования, радости бытия и разделённой любви. Великолепно переданы блеск тяжёлого металла военных доспехов Марса, упругая тяжесть парчи, лёгкость, почти невесомость белого платья Венеры.

До сих пор зрителей восхищает изысканное мастерство композиции и тонкое чувство колорита. Искусствовед Н. А. Дмитриева отмечала:

«...Веронезе гениально организует композицию, сопоставляет фигуры в таких сочетаниях ритма, пространственных, перспективных отношений, которые дают максимум зрелищного эффекта... он передаёт даже ощущение воздушной среды, её серебристый холодок».

Паоло Веронезе стал одним из последних певцов эпохи Возрождения, искренне проповедовавшим счастливый и радостный взгляд на жизнь, художником праздничной, нарядной и богатой Венеции. Прославив свой любимый город, он во многом предсказал его грядущий триумф.

Выдающимся живописцем эпохи Позднего Возрождения был **Якопо Тинторетто (1518—1594)** — мастер больших алтарных картин и пышных декоративных росписей. Он создавал монументальные композиции на мифологические и библейские сюжеты, писал портреты современников. Его произведения пронизаны противоречивым, трагическим духом эпохи. Яркий реализм, интерес к изображению простых людей из народа, исключительная экспрессивность образов, глубина раскрытия психологических явлений — вот что отличает творческую манеру художника.

Искусство живописи Тинторетто постигал у лучших мастеров своего времени. На дверях его мастерской был начертан творческий девиз: «Рисунок Микеланджело, колорит Тициана». Отказываясь от гармоничных и уравновешенных построений, Тинторетто широко использовал диагональные перспек-

тивные композиции. Многочисленные герои показаны в смелых ракурсах. В его творчестве огромную роль играют контрасты света и тени, едва уловимые переходы то приглушённых, то ярко вспыхивающих цветов.

Лучшие картины Тинторетто отличаются особым драматизмом, психологической глубиной и смелостью композиционных решений. Н. А. Дмитриева отмечала:

«В композициях Тинторетто царит прямо-таки неистовое движение: он не терпит спокойных, фронтальных фигур, — ему хочется закружить их в вихревом полёте, как души прелюбодеёв в Дантовом аду. Святой Марк буквально обрушивается с неба на головы язычников, ангел «Благовещения» стремительно врывается в комнату Марии с целой ватагой *путти* (изображения маленьких мальчиков с крыльями). Любимый пейзаж Тинторетто — грозовой, с бурными облаками и вспышками молний».

Вершины трагической экспрессии художник достиг в картине «**Тайная вечеря**», одной из лучших трактовок известного библейского сюжета. Здесь запечатлён момент, когда Христос, преломив хлеб и передавая его апостолам, говорит: «Сие есть тело моё». Действие происходит в обстановке скромной итальянской таверны. За косо поставленным длинным столом, диагонально делящим пространство на мир божественный и земной, мы видим множество бедно одетых людей. Вокруг снуют слуги и хозяин, явно желающие угодить гостям. Непринуждённость их поз, жестов и движений создаёт впечатление случайно подсмотренной зрителем сцены.

Глубокое волнение вызывает среди апостолов простой и в то же время одухотворённый жест Христа, преломляющего хлеб.



Я. Тинторетто. Тайная вечеря. 1591—1594 гг.

Церковь Сан-Джорджо Маджоре, Венеция

Именно он позволяет апостолам и нам, зрителям, отчётливо ощутить скрытый трагический смысл происходящего. Это впечатление особенно усиливает почти фантастическое освещение сцены. Пятнами падая на фигуры, отражаясь в посуде, местами выхватывая из сумрака отдельные предметы, свет наполняет картину ощущением тревожной напряжённости и беспокойства. Холодное сияние, которое излучают мерцающий нимб вокруг головы Христа и чадающее пламя светильника, преображает своими отсветами скатерть, фрукты и стеклянную посуду на столе. Из этого необычного света неожиданно возникают призрачные фигуры парящих ангелов.

Для венецианской церкви Скуоло ди Сан-Рокко Тинторетто создал грандиозную монументальную композицию **«Распятие»** (5 × 12 м). Христианскому сюжету здесь придан не столько религиозный, сколько глубоко человеческий смысл. Главное средоточие композиции — крест с распятым Христом и группой людей вокруг него. Только что был воздвигнут крест. Он настолько велик, что возвышается над всеми фигурами и достигает верхнего края картины. Перед нами измученный человек, который сверху взирает на казнь. Внизу, у подножия распятия, — люди, искренне сочувствующие страданиям Христа. Возможно, в этот момент на какое-то мгновение в молчаливом диалоге с ним встретились глаза кого-то из его бывших учени-



Я. Тинторетто.
Распятие.
Фрагмент.
Около 1588 г.
Церковь
Скуоло ди
Сан-Рокко,
Венеция

ков. По обеим сторонам от распятия вооружённые воины поднимают пригвождённые к крестам тела двух разбойников. На заднем плане бесчинствующая вооружённая толпа — те, кому был отдан приказ совершить эту чудовищную казнь.

Драматизм происходящего усиливает сумрачный фон зеленовато-серого цвета. По тёмному грозовому небу бегут разорванные облака, изредка освещаемые мрачным заревом заката. Контрастно воспринимаются тревожные блики ярко-красных одежд близких и учеников Спасителя. В этом сиянии красок на фоне сумеречного неба Христос словно охватывает руками, пригвождёнными к перекладинам креста, всех, кто стоит сейчас здесь. Он благословляет и прощает этот беспокойный и грешный мир, в который он некогда пришёл.

Творчество Тинторетто достойно завершило блистательную эпоху итальянского Возрождения и открыло путь новым стилям и направлениям в искусстве, и прежде всего маньеризму и барокко.

* * *

Вторая половина XVI в. стала переломной в развитии итальянского искусства Возрождения. Гуманизм — важнейшее завоевание эпохи — начал приобретать явно трагический характер. В обществе, как отмечал искусствовед А. А. Аникст,

«исчезает уверенность в близком и неизбежном торжестве положительных начал жизни. Обостряется ощущение её трагических противоречий. Прежняя вера уступает место скепсису. Сами гуманисты уже не доверяют разуму как благой силой, способной обновить жизнь. У них возникает и сомнение относительно природы человека — действительно ли добрые начала главенствуют в ней».

Эти перемены не могли не отразиться и на развитии искусства. Трагический гуманизм Возрождения открыл путь новым стилям в художественном творчестве, и прежде всего маньеризму и барокко. *Маньеризм* (итал. *manierismo* — вычурный) возник в середине XVI в. в недрах итальянского Возрождения и в дальнейшем получил распространение по всей Европе. Венецианские художники употребляли это слово в значении «новая прекрасная манера», стремясь тем самым разграничить старые и новые приёмы художественного творчества.

Для произведений маньеризма характерны напряжённость, вычурность, чрезмерная экзальтация образов, оказавшихся во власти сверхъестественных сил, отказ от изображения реального мира и уход в мир фантастический, потусторонний, полный тревоги, сомнений и беспокойства, преобладание физического над духовным, обилие внешних эффектов и погоня за «красивостью». Изломанность, «змеевидность» контурных линий, световые и цветовые контрасты, неожиданное сопоставление больших и малых планов, нагромождение обнажённых тел, непривычное для глаза удлинение фигур или, напротив, явное уменьшение деталей, неустойчивость и сложность поз — вот что отличало художественные произведения маньеризма. Такова



Пармиджанино.

Мадонна с длинной шеей.

1534—1540 гг.

Галерея Питти,

Флоренция

знаменитая картина итальянского художника **Пармиджанино** (1503—1540) «**Мадонна с длинной шеей**».

Маньеризм охватывал различные виды художественного творчества — архитектуру, живопись, скульптуру и декоративно-прикладное искусство. Внешне следуя за мастерами Возрождения, маньеристы разрушали присутствующую их искусству гармонию, уравновешенность образов. Поздний маньеризм становится исключительно придворно-аристократическим искусством. Отражая кризис искусства Ренессанса, маньеризм уступал дорогу новому стилю — *барокко*.

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные черты венецианской живописи конца XV — первой половины XVI в.? Согласны ли вы с мнением исследователей, что венецианская живопись являет собой «пиршество для глаз»?

2*. Что отличало творческую манеру Джорджоне? Какое впечатление и почему производят на вас произведения художника?

3. Какой вклад в историю мировой живописи внёс Тициан? Какие художественные открытия были сделаны им в технике масляной живописи и в красочной палитре?

4*. Почему Веронезе называли певцом праздничной Венеции? Согласны ли вы с этим утверждением? Аргументируйте свой ответ примерами из творчества этого художника.

5*. Каковы характерные особенности творческой манеры Тинторетто? Что отличает работы этого художника от произведений других венецианских мастеров? Расскажите о произведениях, посвящённых библейским сюжетам. Какими художественными средствами в них передан глубокий общечеловеческий смысл?

■ Творческая мастерская

1. Английский писатель и критик XIX в. У. Патер говорил, что краски на картинах венецианских художников «должны первым делом восхищать чувства, восхищать их так же внезапно и чувственно, как осколок венецианского стекла. И в этой чувственной радости и заключается истинная цель художника». Прав ли критик? Соответствует ли данная точка зрения вашему восприятию живописи венецианских художников? Напишите об этом в небольшом эссе.

2. Современный исследователь творчества Джорджоне Н. А. Белоусова отмечала его приверженность к «ренессансно-романтическому течению». В чём выразился романтический дух мировосприятия этого художника?

3. Давно подмечено, что большинство картин Джорджоне вступает в эмоциональный диалог со зрителем, рождает ощущение недосказанности. Напишите об этом в небольшом эссе.

4. Как вы понимаете утверждение, что Тициан «мыслит краской» (В. Н. Лазарев)? Как менялось колористическое решение живописных произведений на протяжении его творческого пути? Попробуйте составить собственный эскиз красочной композиции в стиле Тициана.

5. Как известно, Тициан многое перенял у своего учителя Джорджоне. Сравните его картину «Венера Урбинская» со «Спящей Венерой» Джорджоне. Что сближает, а что отличает эти произведения? Каковы особенности художественной манеры великих мастеров?

6. Оформите альбом (стенд, выставку), содержащий репродукции произведений выдающихся мастеров венецианской школы. Объясните главные принципы вашего отбора.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Почему Венеция стала культурным центром итальянского Возрождения?»; «Джорджоне и мастера Возрождения: традиции и новаторство»; «Поэтические пейзажи настроения в творчестве Джорджоне»; «В чём выразилось мастерство Тициана в создании портрета (картин на мифологические или библейские темы)?»; «Мир героев Тициана и Шекспира»; «Почему Паоло Веронезе называли певцом праздничной Венеции?»; «Мифологические и библейские сюжеты в творчестве Веронезе и Тинторетто»; «Вечное и общечеловеческое в произведениях Тинторетто»; «Что общего и в чём различие между итальянским и Северным Возрождением?».

■ Книги для дополнительного чтения

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.

Арган Дж. К. История итальянского искусства. Т. 1, 2. М., 1990.

Баттилотти Д. Тициан. М., 2001.

Белюсова Н. А. Джорджоне. М., 1982.

Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс. М., 1977.

Махов А. Б. Тициан. М., 2006.

Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994.

Педрокко Ф. Веронезе. М., 1999.

Педрокко Ф. Тициан. М., 2002.

Степанов А. В. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XVI век. СПб., 2007.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (Позднее Возрождение) — <http://gotourl.ru/6061>

Джорджоне — <http://gotourl.ru/6204>

Тициан — <http://gotourl.ru/6203>; <http://gotourl.ru/6205>

Веронезе — <http://gotourl.ru/6206>

Тинторетто — <http://gotourl.ru/6208>

Глава 28 Искусство Северного Возрождения

Под термином «Северное Возрождение» принято понимать художественную культуру европейских стран, расположенных к северу от Италии, главным образом Нидерландов, Германии, Франции и Англии. Использование этого термина очень условно, так как в каждой из этих стран Возрождение имело разные временные рамки и особый национальный характер.

Развиваясь под определённым воздействием итальянской ренессансной культуры, оно в прямом смысле не возрождало античное наследие прошлого, а продолжало опираться на средневековые традиции готического искусства. Как и в Италии, главным содержанием художественной культуры здесь были идеи гуманизма, прославляющие физическую и духовную красоту Человека. Средоточием этой культуры стали крупнейшие города стран Северной Европы. Выдающийся философ А. Ф. Лосев отмечал:

«Ренессанс есть... период восходящей социально-политической роли города. Именно здесь образовалась почва для крупного, сильного и независимого человека...»

Художественные открытия Северного Возрождения имели огромное значение для развития европейской культуры. Интерес к ним не ослабевает и в наши дни.

28.1. Ренессанс в архитектуре Северной Европы

Архитектура Возрождения пришла в Северную Европу в начале XVI в., почти на 100 лет позже, чем в Италию. Одним из крупнейших центров новой архитектурной застройки стала *Франция*, в полной мере ощутившая влияние итальянского Возрождения. Характерную особенность её архитектуры составило сочетание готических и ренессансных приёмов.

Французское Возрождение справедливо связывают с долиной реки Луары — местом грандиозного строительства дворцов и замков для короля и высшей знати. Наиболее значительные среди них — замок-дворец в Амбуазе, замок в Блуа, романтический охотничий замок **Шамбор** французского короля Франциска I (1494—1547).

На долгие годы (с 1160 по 1870 г.) загородной резиденцией французских королей стал **замок Фонтенбло** — подлинный шедевр Раннего Возрождения. Величественный ансамбль был

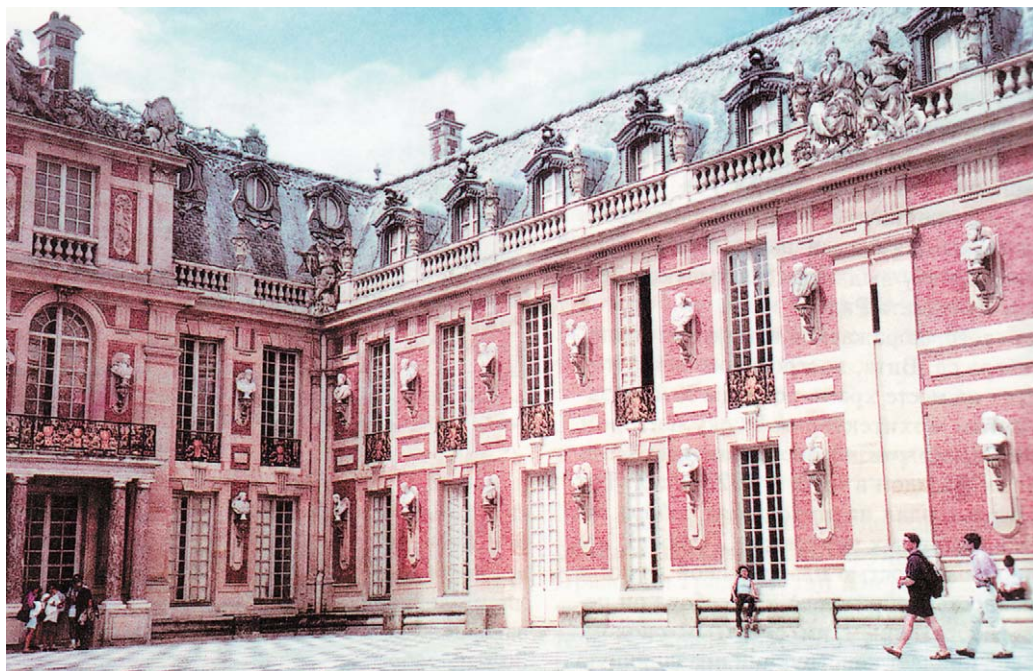


Королевский
замок
Франциска I.
1519—1559 гг.
Шамбор

возведён среди обширных лесов Иль-де-Франс, излюбленного места охоты, вблизи «прекрасного источника» (Fontaine-Belle-Eau). Строившийся на протяжении столетий на месте более раннего дворца-крепости и постоянно менявший свой облик, он отвечал самым изысканным требованиям высшей знати и быстро менявшимся вкусам эпохи. В его создании принимали участие знаменитые зодчие, скульпторы, живописцы и мастера садово-паркового искусства.

Главное очарование замка составляют многообразие архитектурных решений, сочетание элементов готики и классической ордерной системы, отсутствие регулярной планировки. В нём более чем где-либо ощущается дыхание исторического прошлого. Наполеон Бонапарт, также предпочитавший жить именно здесь, называл его «домом столетий, истинным жилищем королей».

По распоряжению Франциска I в 1528 г. архитектор Жиль Лебретон реконструировал средневековые постройки и возвёл новые корпуса. Главный фасад выходил на парадный двор Белой лошади, названный так по стоявшей в центре скульптуре. Новый замок, сохранивший асимметрию плана, в то же время обрёл гармоничную пропорциональность, стройность и элегантность. Крутые подъёмы крыш, высокие каминные трубы, чердачные окна придавали замку особую живописность. Дворцовые помещения сгруппировали вокруг трёх главных внутренних дворов (Овального, Белой лошади и Фонтанного), куда были выведены оригинальные подковообразные наружные лестничные площадки.



Ж. Лебретон. Королевский замок Франциска I. 1528 г. Фонтенбло

Роскошную отделку парадных залов резными панелями, декоративными фризами, фресками, рельефами осуществляли приглашённые к королевскому двору итальянские мастера-маньеристы Джованни Россо (1494—1540) и Франческо Приматиччо (ок. 1504—1570), положившие начало французской школе Фонтенбло. Выдающимся творением Россо стала **галерея Франциска I** — длинный коридор, перекрытый кессонированным потолком и облицованный панелями из орехового дерева с множеством золочёных элементов. Между окнами, которые первоначально освещали галерею с двух сторон, были размещены фрески на мифологические и аллегорические сюжеты, прославляющие добродетели короля. Знаменитая галерея была первой в числе подобных, её пример позднее широко использовался не только во Франции, но и в других странах мира.

Подлинным украшением Фонтенбло стал садово-парковый комплекс площадью около 100 га, созданный известным ландшафтным архитектором Андре Ленотром.

Иным путём в архитектуре пошли *Нидерланды, Бельгия и Германия*, где итальянское Возрождение сказалось меньше. Здесь возводились преимущественно общественные сооружения: дома цеховых ремесленников, биржи, рынки и ратуши. Нидерланды — классическая страна ратуш, которые в те времена являлись местом собраний городского совета. В них размещались парадный зал для официальных церемоний, муниципальная канцелярия, архив, казначейство и городской суд.



Дж. Россо, Ф. Приматиччо. Галерея Франциска I. 1533—1540 гг.
Фонтенбло



Ратуша. 1401—1455 гг.
Брюссель

Крупнейшим зданием, построенным в традициях Северного Возрождения, стала знаменитая **ратуша в Антверпене**. Очень большая по размерам, она вытянута вдоль одной из сторон главной площади города. Здание ратуши чётко разделено на три этажа. Стены первого из них оформлены арками, два последующих — большими прямоугольными окнами, в узких простенках которых расположены пилястры классических ордеров. Массивная кровля, отступающая от стен, как будто парит над всем зданием, которое венчает высокий фронтон с двумя обелисками по бокам. Строительство ратуши оказало сильное влияние на сооружения подобного типа в других городах Северной Европы.

Ратуша на главной площади **Брюсселя** представляет собой иной тип гражданской постройки. Три очень высоких её этажа увенчаны ещё более крутой кровлей с четырьмя ярусами окон и мощными *пинаклями* (декоративными башенками в романской и готической архитектуре) по углам. В центральной части кровли расположена башня, высота которой составляет 96 м. Это грандиозное сооружение возводили в течение нескольких десятилетий, за это время несколько раз менялись замыслы создателей ратуши. Нижнюю часть фасада украшает декоративная арочная галерея. Два верхних этажа ратуши изобилуют скульптурными украшениями, которые воспринимаются как сплошной лепной декор. Самое высокое здание Брюсселя величественно и горде-



К. Флорис. Ратуша. 1561—1564 гг. Антверпен



Дом бюргера и здание
цеховой гильдии.

Ок. 1480 г.

Фрицлар

ливо взидало сверху на церкви и узенькие улочки города. Сооружение ратуши окончательно завершило формирование центра города. До сих пор это грандиозное здание является своеобразной визитной карточкой Брюсселя.

К гражданским постройкам Германии и Нидерландов принадлежали дома цеховых ремесленников и бюргеров. Городской **бюргерский дом** в Германии становится основным элементом нового архитектурного комплекса. Несколько этажей под высокой крышей — признак богатства и достатка владельца дома. В его первом этаже чаще всего размещались мастерские, во втором — жилые комнаты, а третий служил складом для товаров. Создателей домов особенно интересовал внешний облик здания. Его фасад отличался особой нарядностью и выразительностью декоративной отделки. Угловые выступы и башни, фронтоны и карнизы, затейливое обрамление окон, многоцветие стен — всё придавало домам парадный и привлекательный вид.

28.2. Живопись нидерландских и немецких мастеров

Новая художественная культура Нидерландов и Германии наиболее ярко проявилась в живописи. Поворот в её становлении и развитии связывают с деятельностью братьев **Хуберта** (ок. 1370—1426) и **Яна ван Эйка** (ок. 1390—1441) — основоположников нидерландской школы живописи. Им принадлежат наиболее смелые открытия в усовершенствовании технологии масляной живописи. Известно, что в Средние века в краски растительного и минерального происхождения в качестве связующего вещества добавляли яйцо. Но эти краски, так называемая темпера, очень быстро сохли, а поэтому невозможно было достичь мягких переходов и взаимопроникновения цветовых оттенков. Заменяв яйцо маслом, братья ван Эйки получили возможность работать медленно, тщательно отрабатывая детали. Накладывая краски прозрачными слоями (лессировками), они доводили живописную поверхность до глянцевого блеска. Из Нидерландов эта техника постепенно распространилась в Италию и другие страны. Особой популярностью новая техника живописи пользовалась у венецианских художников, стремившихся к использованию цветовых эффектов и передаче световоздушной среды.

Творчество **Яна ван Эйка**, современника Мазаччо и Донателло, отличают колористическая насыщенность, тщательная, почти ювелирная прорисовка деталей, умелая организация це-

лостной композиции. Главным творением художника стал знаменитый **Гентский алтарь**, выполненный для церкви Святого Бавона в городе Генте. Известно, что работу над ним он начинал вместе со старшим братом Хубертом, но после его смерти Яну ван Эйку пришлось одному доводить до конца общий замысел.

Это двухъярусный створчатый алтарный образ, состоящий из 24 отдельных картин, большая часть которых размещена на его внутренних и наружных створках. В них выражено новое мировоззрение, представлен обобщённый образ Вселенной: небесные сферы, безграничные просторы земли с лесами, горами и долинами. В некоторых запечатлена повседневная жизнь людей города Гента. Картины величавы и строги, исполнены достоинства и духовной сосредоточенности. Жизнь человека находится в абсолютной гармонии с окружающей природой. Мир небесный представлен музицирующими ангелами, фигурами Бога, Марии и Иоанна Крестителя. На крайних створках запечатлены Адам и Ева — прародители рода человеческого.

Все изображения Гентского алтаря проникнуты радостным, жизнеутверждающим чувством. В нём отсутствуют мрачные или драматичные сцены. Один из поэтов XVI в. так выразил свои чувства от увиденного:

«Глядя на чудных небесных дев и славословящих ангелов, которые, обратясь лицом к зрителю, поют по нотам, всякий испытывает наслаждение и может даже различить голос



Ян ван Эйк. Алтарь. 1426—1432 гг. Церковь Святого Бавона, Гент

каждого ангела в отдельности, настолько это ясно видно по их глазам и движению губ».

Изумительное цветовое богатство Гентского алтаря, великолепно переданный музыкальный ритм, возвышенно-поэтические картины природы не могли не поразить современников. Церковь Святого Бавона очень скоро стала местом паломничества, увидеть знаменитый алтарь можно было лишь в праздники, когда открывались его створки. О создателе этого чуда стали говорить как о «художнике, не имеющем себе равных по искусству и познаниям».

Значительное место в творчестве нидерландских и немецких художников занимали евангельские сюжеты, благочестивые, исполненные смирения и достоинства герои. Сюжеты мученичества (истязание Христа, Распятие, Пьета) становятся наиболее популярными.

Нидерландские и немецкие живописцы достигли исключительного мастерства и в искусстве портрета. Они отказались от профильных изображений, получивших широкое распространение в Италии. Здесь закрепилось погрудное изображение на гладком цветном или тёмном фоне. Это позволяло художникам сосредоточить главное внимание на внешности портретируемого, а также его духовном мире. Если на портретах итальянских мастеров взгляд человека был обращён к внешнему миру, то в нидерландских и немецких портретах герои словно погружены в мир собственных чувств и переживаний, они пытаются постичь смысл и тайны бытия. Таковы индивидуальные, двойные и групповые портреты известных мастеров: Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена (ок. 1400—1464), Хуго ван дер Гуса (ок. 1435/1440—1482), Ханса Мемлинга (1433—1494) и Ханса Хольбейна Младшего (ок. 1498—1543).

В «Женском портрете» Рогира ван дер Вейдена художнику удалось мастерски передать едва уловимые противоречивые движения души изящной молодой дамы. Наше внимание, несомненно, привлекут серьёзное, задумчивое выражение её лица, взгляд, направленный в себя, мимо зрителя, молитвенно сложенные руки, украшенные перстнями, оригинальная высокая причёска с белой накидкой. Художник строит изображение на максимальных цветовых контрастах. Тёмный фон, созвучный чёрной отделке на платье, контрастирует с нежными тонами лица и светлыми деталями одеяния.



Рогир ван дер Вейден. Женский портрет. 1450—1460 гг. Национальная галерея, Лондон

Совершенно иные принципы использованы немецким художником Хансом Хольбейном Младшим в парном портрете «Послы». Картина выполнена в портретных традициях Северного Возрождения, предписывающих изображать человека в окружении предметов, связанных с родом его деятельности или сферой его интересов. В таких картинах предметы нередко приобретали ярко выраженный аллегорический смысл.

*Х. Хольбейн
Младший.
Послы. 1533 г.
Национальная
галерея,
Лондон*



В парном портрете представлены Жан де Дентвиль — французский посол в Англии — и епископ Жорж де Сельв — посол Франции в Венеции. Вероятнее всего, Хольбейн писал эту картину в Лондоне, где послам предстояла нелёгкая миссия — защитить интересы Французского государства и предотвратить наметившийся разрыв Англии с римской церковью. О своём тревожном времени художнику удалось поведать гораздо больше, чем кажется на первый взгляд. В левом верхнем углу за зелёным занавесом из парчи виднеется распятие — символ незримого присутствия Христа, вершителя судеб и защитника политических интересов послов.

Многочисленные предметы свидетельствуют о высочайшей образованности французских посланников и аллегорически напоминают о главных темах международной дипломатии: науке, быстротечности бытия и сфере искусства. Безупречная техника масляной живописи, внимание к малейшим подробностям и деталям, тонкий вкус в изображении фактуры предметов и вещей (меха, парчи), точно скопированный мозаичный пол Вестминстерского аббатства свидетельствуют о высоком мастерстве и профессионализме художника.

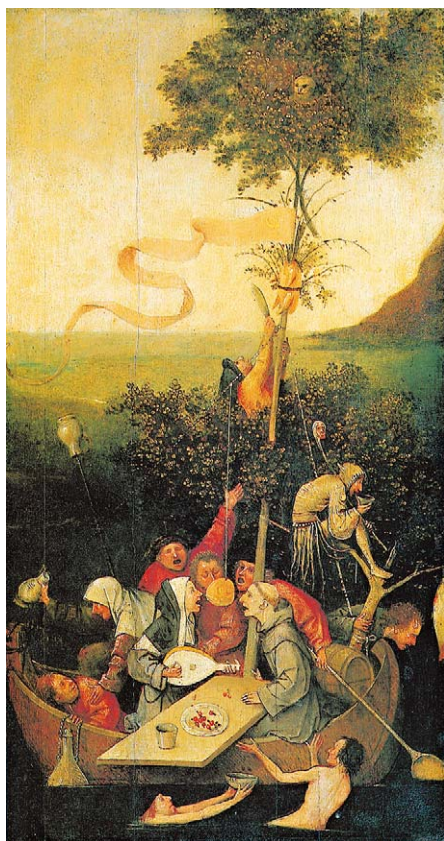
28.3. В мире фантасмагорий Босха*

Иеронима Босха (ок. 1460—1516), известного нидерландского художника, называли создателем «книги великой мудрости и искусства», ещё при жизни — «почётным профессором кошмаров» и «мрачным фантастом», а сюрреалисты XX в.

считали его своим предтечей. Между тем он был тонким и проникновенным лириком, отличавшимся меткостью жизненных наблюдений и глубоким знанием внутреннего мира человека.

Кажется, нет такой сферы человеческих знаний, которая не нашла бы отражения в его творчестве. Что только он не придумывал для своих картин! На них изображены самые невероятные существа: звери с птичьими головами и человеческими ногами, некоторые даже с крыльями бабочек. Героями его произведений становились люди с головой, составленной из ствола и сучьев дерева или пустой кожиры какого-то загадочного плода. Внутри такой фантастической головы за бутылкой вина пируют маленькие человечки.

Всё здесь перемешано, перепутано и искажено самым невероятным образом, но в то же время представляется какой-то страшной правдой, как будто срисованной с натуры. А может быть, всё именно так и было? Увидено в жизни, а потом переосмыслено фантазией художника? Видимо, не по душе были Босху его время и нравы общества. А ведь он умел писать с любовью, красиво и в соответствии с действительностью. Только любовь свою он отдавал природе, бескрайним просторам равнин, глади озёр, холмистым далям. Там он находил для себя отдых и отраду.



И. Босх.

Корабль дураков. Около 1500 г.

Лувр, Париж

Тему земной жизни, в которой царят людская глупость и грех, Босх развивал во многих своих произведениях. Логическим завершением цикла стала картина **«Корабль дураков»**. По морю житейской суеты без руля и без ветрил плывёт корабль. Куда держит он путь? К каким берегам должен пристать? Где закончится его бесконечное странствие? Мачта корабля давно уже проросла пышной кроной, и в ней поселилась то ли слепая сова — олицетворение человеческой глупости, — то ли смерть в виде черепа, напоминающего о бренности человеческой жизни. Здесь нашли себе пристанище беспросветные гуляки, сварливые жёны, отъявленные бездельники, ловкие шарлатаны и шуты.

Пассажиры корабля, забыв о праведной земле и не ведая о берегах, к которым им придётся рано или поздно пристать, предаются плотским утехам. Лучшее место на корабле занимают монах и монашенка с лютней, но горланят они отнюдь не церковные гимны. Одна из «благочестивых» женщин с кувшином в руках требует наполнить его вином. Дру-

гие участники этой вакханалии тщетно пытаются поймать ртом лепёшку, подвешенную на верёвочке. Один пассажир взбирается по мачте вверх для того, чтобы срезать ножом привязанную к стволу курицу. Шут, уединившись от шумной компании, пьёт в одиночку, предаваясь пагубным размышлениям. Да, всё здесь идёт по заранее написанному им сценарию...

У большинства персонажей мы видим только головы, маленькие нервные руки, тупые возбуждённые лица, орудие рты. Вся эта развесёлая компания превращена художником в обобщённый образ людского безумия, греховности и порока. Философия Босха проста: мир, созданный Богом для человека, прекрасен, но теперь в нём царствует зло, принимающее такие уродливые формы. Противостоит греховному миру людей изумительно красивый пейзаж: высокое небо, море, тающее в дымке горизонта, и пышное цветение земли. Эта картина Босха должна была встревожить, напугать дураков. Разумный человек отходил от неё в глубоком раздумье об истинных ценностях жизни.

К концептуальным произведениям Босха относится триптих «Сад земных наслаждений». В основу сюжета положены канонические темы Сотворения мира, рая и ада. Но как по-новому они представлены в этом произведении! На внешней поверхности закрытых створок алтаря Босх запечатлел Землю на третий день творения. Она лежит в своей первозданной красоте внутри прозрачной космической сферы. Сквозь клубящиеся ту-

И. Босх.
Сад земных
наслаждений.
Центральная
часть
триптиха.
Около 1510 г.
Прадо, Мадрид



чи пробиваются лучи солнца, которые освещают пересечённые складками горы, покрытые растительностью. Ещё нет здесь ни животных, ни человека, а безбрежные воды Мирового океана ласково окружают земную твердь.

Но вот распахиваются створки алтаря, и перед нашим взором предстаёт удивительно красочная картина, посвящённая зарождению животных, растений и человека. Фантастический пейзаж художник населяет самыми различными реальными и воображаемыми видами животных и растений. Среди них экзотические слон и жираф, ибис и серая утка, саламандра и тюлень. Сказочный единорог пьёт из одного источника вместе с ланью и коровой. Рядом с пальмами — апельсиновые и лимонные деревья. Лягушки, павлины, тритоны, аисты, кошки, кабаны и дикобразы, сороки, олени и лебеди населяют эту землю, превращая её в цветущий и благоухающий рай. В центре, на скалистом островке посередине озера, возвышается Фонтан жизни. На переднем плане слева растёт библейское Древо Познания добра и зла. Около него Бог, произносящий Адаму и Еве слова напутствия: «Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею».

В центральной части триптиха — волшебный «сад любви», населённый множеством обнажённых мужчин и женщин. Они плавают в причудливых водоёмах, составляют невиданные, фантастические кавалькады. Оседлав грифонов, пантер и оленей, они скрываются под кожурой огромных плодов. Лица людей лишены каких бы то ни было чувств и индивидуальных характеристик. Здесь очень много иносказаний: на переднем плане — рыба, символ распутства. Сверху украдкой взирает на мужчин женщина, на голове у которой яблоко — запретный плод, символ искушительницы Евы. Всё изображённое художником символизирует греховность человеческой жизни.

На правой створке представлен ад. Здесь царит мрак, иногда озаряемый пламенем дальнего пожара. Повсюду вытоптанная, оскудевшая земля, в самом центре которой растёт трухлявое дерево смерти. Дьявол с птичьей головой сначала заглатывает грешников, а затем низвергает их в бездну. Здесь много загадочных деталей, которые до сегодняшнего дня не поддаются расшифровке исследователей.

Безусловно, создавая подобные картины, художник лишний раз напоминал верующим о том, что после смерти грешник навек погрузится в пучину безмерных страданий. За каждый проступок он будет наказан: ленивого и праздного в постели терзают черти, обжоры изрыгают пищу, тщеславная гордячка любит себя своим отражением в зеркале... Много загадок таит в себе это произведение художника, дающее нам пищу для глубоких размышлений о смысле человеческого бытия.

Босх не раз обращался к сюжетам Священного Писания, трактуя их с глубокой психологической силой и мастерством. Картины «Блудный сын» и «Несение креста» — лучшие творения художника. Творчество Босха вызывало огромный интерес у современников, не менее популярным оно остаётся и в наше время.

В XVI в. работал один из талантливых нидерландских художников **Питер Брейгель Старший** (между 1525 и 1530—1569), которого прозвали Мужичким. За этим эпитетом стоит не только факт его биографии (Брейгель родился в крестьянской семье), но и огромный интерес художника к простым людям, их быту и повседневной жизни. Брейгель любил создавать многолюдные композиции, в которых запечатлел традиции нидерландского народа. Лучшие картины Брейгеля из жизни крестьян — «Жатва», «Крестьянская свадьба», «Крестьянский танец», «Охотники на снегу». В картине **«Нидерландские пословицы»** воссоздана народная мудрость, послужившая основой для сюжета: «Лень — ловушка дьявола», «Ни одна мельница не мелет водой, которая уже утекла», «Каждую селёдку следует вешать за собственные жабы». Это произведение можно воспринимать как своеобразную энциклопедию жизни народа, преломлённую под сатирическим углом зрения.

Местом действия Брейгель избрал деревенскую площадь, сплошь усеянную людьми, многие из которых изображены в костюмах нидерландских крестьян. Они заняты привычными, будничными делами, и поэтому рядом с ними предметы повседневного быта: бочки, чаны, топоры, лопаты. Здесь же домашние животные: собаки, свиньи, овцы. Но приглядимся внимательнее. Оказывается, обыденные дела они выполняют совсем не так, как положено, а вопреки привычной логике.



П. Брейгель Старший. Нидерландские пословицы. 1559 г.
Государственные музеи, Берлин

Мы видим, как крестьянин стрижёт свинью; как человек засыпает канаву, где утонул телёнок; сидящего на крыше харчевни стрелка, пускающего в никуда одну за другой стрелы; солдата, разбрасывающего розы перед свиньями... Все эти бессмысленные дела они осуществляют с великим усердием и важностью, будто от этого зависит их благополучие или даже сама жизнь.

Более ста пословиц, особенно популярных в народе, зрительно воспроизвёл здесь Брейгель. Многие из них позволяли художнику высмеять людские пороки. Лепёшки, растущие на крыше, символизируют обжорство; ножницы, вывешенные на стене харчевни, — скупость. Здесь можно увидеть двух собак, грызущих одну кость, — воплощение зависти; женщину, несущую в одной руке огонь, а в другой воду, — олицетворение двуличия и лицемерия; человека, который греется у горящего дома, — аллереорию эгоизма.

Брейгелю принадлежит немало картин на евангельские сюжеты. Главной их особенностью является то, что художник отражает реальную обстановку, сложившуюся в годы испанского владычества в Нидерландах. Большинство картин имеет ярко выраженный аллегорический смысл. Представляет интерес трактовка библейского сюжета в картине «Вавилонская башня», в которой дан наглядный урок людской глупости, гордыне и греховной самонадеянности. Евангельская притча о слепом и поводе дыре нашла художественное воплощение в картине «Слепые». Невыносимая жизнь нидерландцев под гнётом Испании (разорение, казни, бесчинства солдат) нашла отражение в картине «Избиение младенцев в Вифлееме».

Глубоким трагизмом наполнены многие картины Брейгеля. Одна из написанных в последние годы — «Калеки». Передний план композиции занимает изображение пятерых безногих ка-



**П. Брейгель
Старший.**

Калеки. 1568 г.
Лувр, Париж

лек. Их физическая неполноценность усилена отвратительным выражением лиц, в которых нет и намёка на духовность. Они находятся так близко к земле, что создаётся впечатление, будто они не передвигаются на костылях, а ползут по траве. Их изувеченные тела прикрывают причудливые одеяния, больше напоминающие карнавальные костюмы. Нелепую картину довершают бумажные головные уборы в виде церковной митры, цилиндра и дурацкого колпака. Лохмотья, украшенные лисьими хвостами, красноречиво говорят об их нищете.



П. Брейгель

Старший.

Художник

и знаток.

Около

1565—1566 гг.

Музей истории
искусств, Вена

Позади калек, на втором плане, видна женщина в чёрном плаще с тарелкой в руках. Она быстро направляется к правому углу картины. Задний план замыкают глухие и высокие стены двух кирпичных зданий. Лишь в просвете между ними художник изобразил небольшой проход с расстилающимся за ним привольным пейзажем. Не в нём ли ключ к пониманию этой, согласитесь, довольно странной картины? Несмотря на то что её интерпретация оставляет большой простор для воображения, следует признать правомерной одну из существующих версий. В 1566 г., после сдачи Бреды, начались массовые народные выступления против испанской инквизиции короля Филиппа II. Возможно, что к ним примкнули и беднейшие слои населения, нищие и калеки...

За несколько лет до своей ранней смерти Брейгель преподал глубокий урок «знатокам» искусства, своим современникам и будущим зрителям. В рисунке **«Художник и знаток»** художник держит в руке кисть, а знаток — кошелёк с деньгами. Художник видит мир духовным зрением, но он беден. «Знаток» искусства слеп духовно, но богат. Он абсолютно уверен, что дело художника — угождать и писать по указке таких, как он. Тогда в чём же урок? Наверное, в том, чтобы каждый человек стремился жить честно, вопреки многочисленным соблазнам. Именно такой и была жизнь великого нидерландского художника Питера Брейгеля.

28.5. Творчество Дюрера

«Художник, достойный бессмертия» — эти слова о величайшем немецком художнике, живописце и графике, теоретике искусства и учёном Альбрехте Дюрере принадлежат известному философу и писателю Эразму Роттердамскому (1469—1536). **Альбрехт Дюрер** родился в 1471 г. в Нюрнберге в семье золотых дел мастера. Его художественная одарённость проявилась очень рано, все последующие годы он лишь оттачивал своё мастерство...

О жизни и творческих исканиях Дюрера дают представление созданные им в разные годы **автопортреты**. Все они — свидетели не только внешних, но и внутренних изменений художника, его характера, мыслей и души. На первом из них запечатлён мо-



А. Дюрер.
Автопортрет.
1493 г. *Лувр,*
Париж

лодой человек, держащий в руках колючий цветок чертополоха. В эти годы начинающий художник многому учился, пытаясь постигнуть тайны ремесла. Он путешествовал по Италии, жил в Венеции, приобщаясь к шедеврам искусства итальянских мастеров.

Это было время творческих поисков, первых шагов мастерства. Нарядная одежда, лицо и осанка художника выражают спокойное достоинство, твёрдость духа, уверенность в собственных силах. Над портретом Дюрер поместил две стихотворные строки: «Идёт моё дело, как небо велело». Дюрер рисовал постоянно, он копировал работы итальянских художников, постигая законы перспективы и особенности изображения человеческого тела в движении.

Через пять лет он пишет ещё один автопортрет. Но как изменился здесь художник!

Он сидит вполоборота у раскрытого окна, за которым расстилается романтический гористый пейзаж, пронизанный светлой синевою неба. На нём изысканно-нарядный бело-чёрный камзол, в вырезе которого — тонкая рубашка с золотой вышивкой. Зеленовато-лиловый плащ изящно подхвачен витым шнуром, а из-под двухцветной шапочки на плечи красиво спадают длинные золотистые волосы. Руки в белых тонких перчатках спокойно сложены на коленях. Справа на тёмной стене надпись: «Это я писал с самого себя. Мне было 26 лет. Альбрехт Дюрер».

На этом портрете мы видим художника в самом расцвете творческих сил. Он уже много повидал и многое знает, он одержим своей любимой работой. Устремлённый на зрителя внимательный взгляд, пожалуй, стал более одухотворённым и пронизательным. За ним легко угадываются напряжение мысли и великая страсть художника, ни на минуту не забывающего о своём предназначении. Красивое тонкое лицо стало несколько старше, на нём отразились впечатления от увиденного во время странствий. Художник не позволяет себе расслабиться, во всём его облике — сдержанность и уверенность в себе.



А. Дюрер.
Автопортрет.
1498 г. *Прадо,*
Мадрид

Но, пожалуй, самым удивительным автопортретом художника стало полотно, созданное в 1500 г. В нём Дюрер сказал о себе самое главное. Из тёмного зеленовато-чёрного фона отчётливо выступает как бы высвеченное изнутри бледное лицо художника. Его огромные глаза неотступно и пристально смотрят прямо на нас. Длинные тонкие пальцы неподвижны, но мы почти ощущаем благословляющий жест его руки. Кажется, большим усилием воли художник скрывает внутренний трепет своей души, напряжённость мыс-



А. Дюрер.
Автопортрет.
1500 г. *Старая*
Пинакотека,
Мюнхен

ли. Дюрер сопроводил портрет надписью: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, писал себя так вечными красками...» Несомненно, этому портрету он придавал особое значение. В нём он решился уподобить себя тому, кто вот уже многие века воплощал представления о возвышенно-идеальном образе. Глядя на этот портрет, современники сразу же говорили: «Это Христос». И в этих словах была правда Дюрера, считавшего, что сразу же вслед за Богом идёт художник...

С юношеских лет он проявлял большой интерес к очень сложному и трудоёмкому искусству *гравюры на дереве и металле*. Первые навыки гравирования Дюрер получил ещё в мастерской отца и вскоре, благодаря использованию новых технологий, достиг невиданной ранее выразительности. В мастерской художника висело изречение, которому он следовал всю жизнь: «Поспешай медленно!» Путь к совершенству был долог и мучителен.

Как же работал художник? В левой руке он держал медную доску, а правой осторожно прорезывал тонкую линию на металле. Резец настолько остр, что им можно мгновенно перерезать на лету волос. Дюрер, всю жизнь носивший тонкие шёлковые перчатки, в мастерской рук никогда не жалел. Его линия то скользит, не отрываясь от поверхности металла, то дробится, падает, взлетает вверх, извивается и успокаивается снова. Вместо привычного равномерного контура он использует штриховку, утончение и утолщение линий. При этом ему необходимо постоянно помнить, что изображение на бумаге получится зеркально перевёрнутым по отношению к награвированному на поверхности металла или дерева.

Смелость художественных приёмов сочеталась в гравюрах Дюрера с богатством содержания. Сюжеты он черпал из Священного Писания, античной мифологии, из современных книг и назидательных изречений. Его резцу было подвластно всё: нежная пушистая хвоя елей, невесомое облачко, массивная каменная кладка крепостных стен, причудливая чешуя страшного чудовища, изящное тело молодой женщины... В самых знаменитых гравюрах, выполненных на меди («Дьявол, смерть и рыцарь», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия»), Дюрер обратился к вечным темам искусства: радости бытия и неизбежности смерти, творческим поискам и преданности христианской вере, одиночеству и грусти человека.

В самой сложной и глубокой по мысли гравюре «**Меланхолия**» Дюрер воплотил стремление человека проникнуть в тайны Вселенной и мучительные сомнения, разочарования, которые неизбежно встают на пути творческого человека. На переднем плане запечатлена крылатая женщина в пышном наряде. Её задумчивый и тревожный взгляд устремлён вдаль. В позе — огромная усталость, отрешённость от внешнего мира. Кругом



А. Дюрер. Меланхолия.
Гравюра. 1513—1514 гг.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

в беспорядке разбросаны инструменты для измерения, вычисления и ремёсел. Каково их назначение? Вряд ли мы сможем точно ответить на этот вопрос. Под рукой женщины закрытая книга, над головой — песочные часы, напоминающие о быстротечном времени жизни. Рядом колокол с верёвкой, дернув за который можно позвонить в любое время, напомнив человеку о смерти.

Но почему художник дал гравюре такое название? Что такое меланхолия? В одном из трактатов Дюрер приводил такое изречение: «От постоянного упражнения разума расходуется самая тонкая и чистая часть крови и рождается меланхолический дух». Может быть, в этих словах ключ к пониманию гравюры? Возможно, меланхолическое настроение должно восприниматься как неизбежная расплата за напряжённую творческую работу? Несмотря на множество загадок и вопросов, ху-

дожнику удаётся вызвать у зрителей настроение меланхолии, грусти и тревоги. К сожалению, не сохранилось даже намёков на то, как сам автор объяснял свой замысел.

Всю свою жизнь Дюрер размышлял о тайнах бытия, пытался разгадать загадки природы. Свои знания он черпал из живой натуры, именно она вдохновляла его на создание многих произведений. Он приносил домой жука, долго и пристально изучал



А. Дюрер.
Кусок дёрна. 1503 г.
Альбертина, Вена

его строение через лупу, а потом писал его акварелью и тушью. Он пробовал свои силы в изображении бесконечного переплетения зелёных стеблей, веток и листьев, используя при этом игру света и тени, тончайших нюансов перехода одной краски в другую. Посмотрите его этюды и рисунки «Кусок дёрна», «Молодой заяц» или «Крыло птицы». Как блестяще переданы художником красота природы, мельчайшие оттенки и детали!

В самом конце жизни Дюрер пишет: «Что такое красота, я не знаю». Но во многих произведениях художника мы находим ответ на этот вопрос. Создавая картины «Адам» и «Ева», он думал о силе человеческих чувств и красоте любви. Как никто другой, умел пристальным взглядом художника всматриваться в лица своих современников, ища

**А. Дюрер.**

Портрет
молодого
человека.
1521 г.

*Картинная
галерея,
Дрезден*

в них духовную красоту. Лучшие работы Дюрера в этом жанре — «Портрет Освальда Креля», «Портрет молодой венецианки», «Портрет матери», «Портрет молодого человека», «Портрет Хиронима Хольцшюэра», «Портрет Эразма Роттердамского».

Альбрехт Дюрер умер в Нюрнберге в 1528 г., оставив после себя более 60 картин, несколько сотен гравюр и рисунков. Его перу принадлежат книги по изобразительному искусству, он воспитал немало учеников, «подарил немецкому искусству новый глаз и новое сердце» (Г. Вёльфлин).

■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные особенности развития архитектуры в странах Северной Европы? Почему Фонтенбло является подлинным шедевром французского Ренессанса? Какой тип сооружений стал наиболее популярным в Германии и Нидерландах?

2. Каковы художественные достижения нидерландских и немецких живописцев? Какие жанры были особенно популярны у них? Почему Яна ван Эйка называют основоположником нидерландской школы живописи? Какие религиозные символы он использовал при создании Гентского алтаря? Какими художественными средствами он добивался ощущения всеобщей гармонии, целостности и многообразия жизни? Как вы думаете, почему историк искусства Э. Панофский сказал, что глаз Яна ван Эйка «обладал одновременно свойствами микроскопа и телескопа»?

3*. К какому периоду развития искусства (Средневековью или Возрождению) можно отнести творчество И. Босха? Почему? Как созданные им образы соотносятся с реальной действительностью? Как в его произведениях сочетаются восторженное отношение к миру природы и отвращение к греховной и несправедливой жизни человека? Чего больше в картинах художника — едкой сатиры или таинственных иносказаний? В чём и как выразился поучительный характер творчества Босха?

4*. Каковы наиболее характерные особенности художественной манеры П. Брейгеля Старшего (Мужицкого)? Как в его творчестве проявился интерес к жизни народа? Какие фольклорные черты вы могли бы отметить в его произведениях? Как в них переданы тонкий лиризм и юмор, остроумная наблюдательность и сочувствие художника крестьянам? Как сочетается стремление Брейгеля к развёрнутым аллегорическим обобщениям и повышенное внимание к деталям? В чём особенность передачи состояния природы и её связи с жизнью человека?

5. Одним из главных принципов своего творчества А. Дюрер провозгласил реализм: «Чем точнее соответствует твоё произведение жизни, тем оно кажется лучше». Попробуйте доказать справедливость этих слов художника. Что отличало его творческую манеру? Как он работал над созданием «мастерских гравюр»? Какова сила их эмоционального воздействия на зрителей?

■ Творческая мастерская

1. Какое место в творчестве нидерландских и немецких художников занимают библейские сюжеты и образы? Как в их произведениях переданы взаимоотношения Бога и человека, картины окружающей природы? В чём сила их художественного воздействия на зрителей? Сравните их с произведениями итальянских и русских мастеров XV—XVI вв. Подготовьте презентацию на эту тему.

2. Известный искусствовед О. Бенеш называл И. Босха «величайшим гением среди сатириков». Так ли это, с вашей точки зрения? Что и как высмеял, осудил художник в своих произведениях? Как вы думаете, почему созданный им мир полон многозначительной символики? Что нового он внёс в трактовку канонических библейских сюжетов (ада и рая, Сотворения мира и т. д.)? Чем вы могли бы объяснить особую популярность работ Босха у современного зрителя? Подготовьте статью (эссе) или репортаж о его творчестве.

3. Ещё при жизни П. Брейгеля называли «вторым Босхом», «великим имитатором» его «учёности и фантазии». Действительно ли он «возрождались своего учителя и даже превосходил их»? Сравните известные вам произведения художников, докажете или опровергните эту оценку.

4. Сравните знаменитые «Автопортреты» А. Дюрера. Какими художественными средствами он передаёт в них эволюцию своей души? Каким предстаёт человек в его произведениях? Что изменилось в его изображении по сравнению с портретной живописью итальянского Возрождения? Как вы думаете, почему «Меланхолию» нередко называют «духовным автопортретом А. Дюрера» (Э. Панофский), в котором воплощён тип художника Ренессанса? Какой представляется вам личность художника после знакомства с его письмами, дневниками и трактатами по искусству («Руководство к измерению», «Четыре книги о пропорциях человека»)?

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Шедевры искусства Северного Возрождения»; «Фонтенбло — замок французских королей»; «Художественные достижения нидерландских и немецких живописцев»; «Ян ван Эйк — основоположник нидерландской школы живописи»; «Гентский алтарь — подлинный шедевр мирового искусства»; «В мире художественных фантазмагорий Босха»; «Творчество Босха: „фарсовый гротеск“ или „книга великой мудрости и искусства“?»; «Творчество Босха и сюрреализм Дали»; «Комическое и трагическое в творчестве Брейгеля»; «Можно ли утверждать, что в творчестве Брейгеля преломляются различные стилевые направления: поздняя готика, Ренессанс и маньеризм?»; «Мир природы и человека в произведениях Брейгеля»; «„Карнавализация“ народной жизни в творчестве Брейгеля»; «Дюрер — „художник, достойный бессмертия“»; «Искусство портрета в творчестве Дюрера»; «Мастерство Дюрера-гравёра».

■ Книги для дополнительного чтения

Баттилотти Д. Босх. М., 2004.

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.

Брежнева А. Ф. Королевский замок Фонтенбло. М., 2005.

Гершензон-Чегодаева Н. М. Питер Брейгель Старший. М., 1989.

Деверо З. Босх. М., 2002.

Дюрер А. Трактаты. Дневники. Письма. СПб., 2000.

Егорова К. С. Ян ван Эйк. М., 1965.

Зарницкий С. В. Дюрер. М., 1999.

Коплстоун Т. Хиеронимус Босх: Жизнь и творчество. М., 1998.

Королёва А. Ю. Дюрер. М., 2007.

Либман М. Я. Дюрер и его время. М., 1976.

Львов С. Л. Альбрехт Дюрер. М., 1977.

Львов С. Л. Питер Брейгель. М., 1998.

Никулин Н. Н. «Золотой век» нидерландской живописи. М., 1999.

Старые нидерландские и немецкие мастера: альбом. М., 1996.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал (Северное Возрождение) — <http://gotourl.ru/6061>

Дворец Фонтенбло — <http://gotourl.ru/6209>; <http://gotourl.ru/6210>;
<http://gotourl.ru/6211>

Ян ван Эйк — <http://gotourl.ru/6213>; <http://gotourl.ru/6215>; <http://gotourl.ru/6214>; <http://gotourl.ru/6212>

Рогир ван дер Вейден — <http://gotourl.ru/6218>; <http://gotourl.ru/6217>; <http://gotourl.ru/6281>

Х. Хольбейн — <http://gotourl.ru/6219>; <http://gotourl.ru/6220>

И. Босх — <http://gotourl.ru/6221>; <http://gotourl.ru/6222>; <http://gotourl.ru/6223>; <http://gotourl.ru/6282>

П. Брейгель — <http://gotourl.ru/6224>; <http://gotourl.ru/6225>; <http://gotourl.ru/6226>; <http://gotourl.ru/6227>

А. Дюпер — <http://gotourl.ru/6228>; <http://gotourl.ru/6229>; <http://gotourl.ru/6230>; <http://gotourl.ru/6231>

Глава 29 Музыка и театр эпохи Возрождения

29.1. Музыкальная культура

Леонардо да Винчи однажды записал в своём дневнике: «Берегись грубого и резкого, пусть тени ваши тают, как дым, как звуки дальней музыки». Действительно, музыке Возрождения оказались совершенно чужды грубые и резкие звуки. Законы гармонии составили её главную суть. Гармонический склад музыки Ренессанса нашёл отражение в одном из сонетов Шекспира:

Прислушайся, как дружественно струны
Вступают в строй и голос подают, —
Как будто мать, отец и отрок юный
В счастливом единении поют.

(Перевод С. Я. Маршака)



Ян ван Эйк.

Музицирующие
ангелы. Фрагмент
алтаря. Около 1422—
1432 гг. Церковь
Святого Бавона,
Гент

Пение и музицирование являлись одним из излюбленных сюжетов в творчестве многих художников. Так, в **Гентском алтаре Яна ван Эйка** мы видим музицирующих ангелов. Ну а в жизни? Музыка звучала повсюду: на улицах и площадях, в домах горожан, во дворцах знатных вельмож и королей. Музыка, наряду с грамматикой, риторикой и поэзией, входила в так называемые «науки человеческие». Велика была её роль в нравственном воспитании общества.

Ведущее положение по-прежнему занимала духовная музыка, звучавшая во время церковного богослужения. В эпоху Возрождения она сохранила основные темы средневековой музыки: хвалу Господу и Творцу мира, святость и

чистоту религиозного чувства. Главная цель музыки, как говорил один из её теоретиков того времени, — «услаждать Бога».

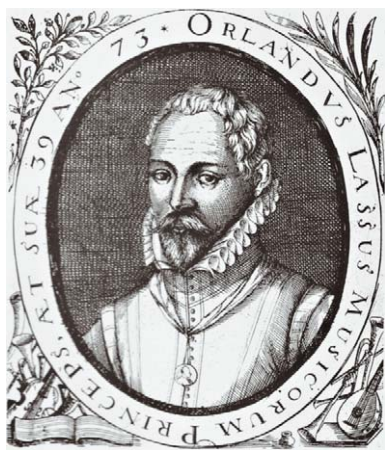
Основу музыкальной культуры составляли мессы, мотеты, гимны и псалмы. Церковная месса, восходившая к традиционным мелодиям григорианского хора, наиболее ярко выражала суть музыкальной культуры. Как и в Средние века, месса состояла из пяти частей, но теперь она стала более величественной и масштабной. Мир уже не казался человеку столь малым и обозримым. Напротив, он открывался ему во всём многообразии и красоте. Обычная жизнь с её земными радостями уже перестала считаться греховой.

Постепенно в сочинения церковных композиторов начинают проникать светские веяния. В многоголосную ткань церковных песнопений смело вводят темы народных песен вовсе не религиозного содержания. Но теперь это не противоречило общему духу и настроению эпохи. Напротив, в музыке удивительным образом соединялось божественное и человеческое.

Наивысшего расцвета духовная музыка достигла в XV в. в Нидерландах. Здесь музыка почиталась едва ли не больше других видов искусства. Нидерландские и фламандские композиторы первыми разработали новые правила *полифонического* (многоголосного) исполнения — классический «строгий стиль». Многоголосие не просто усложняло произведение, но и позволяло автору выразить личное понимание текста, придавало музыке особую эмоциональность. Суровый колорит и сосредоточенность, возвышенное спокойствие и эпическая неторопливость, распевность и благозвучие определяли характерные особенности «строного стиля». Именно эти качества были присущи сочинениям великих мастеров-полифонистов.

Полифоническое произведение создавалось по строгим и сложным правилам, требовавшим от композиторов глубоких знаний и виртуозного мастерства. Важнейшим композиционным приёмом нидерландских мастеров стала *имитация* — повторение одной и той же мелодии в разных голосах в разное время. Ведущим голосом был тенор, которому поручалась главная повторяющаяся мелодия — *cantus firmus* («неизменный напев»). Ниже тенора звучал бас, а выше — альт. Самый верхний, то есть возвышающийся над всеми, голос получил название *сопрано*. В рамках полифонии развивались как церковные, так и светские жанры. Высшим достижением вокально-полифонической музыки стала месса.

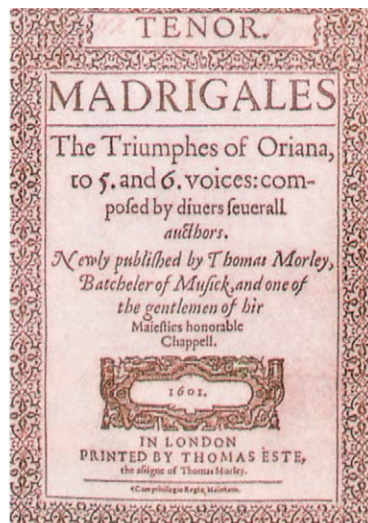
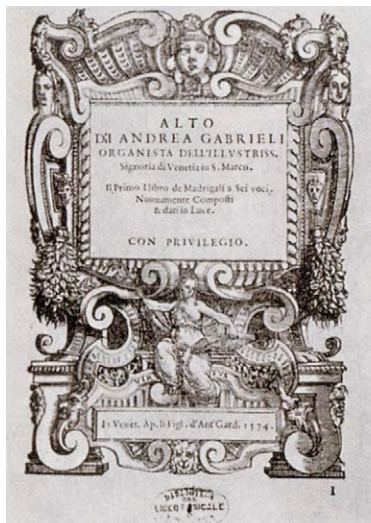
С помощью математических расчётов нидерландским и фламандским композиторам удалось вычислить формулу сочетаний музыкальных интервалов. Главной целью сочинительства становится создание стройной, симметричной и грандиозной, внутренне завершённой звуковой конструкции. Один из ярчай-



И. Мейсенс.

Портрет композитора
Орландо Лассо. 1573 г.

Сборники
мадригалов
эпохи
Возрождения



ших представителей этой школы **Йоханнес Окегем** (ок. 1425—1495) на основе математических вычислений сочинил мотет на 36 голосов!

Значительный интерес представляет творчество нидерландского композитора **Орландо Лассо** (ок. 1532—1594), создавшего более двух тысяч произведений культового и светского характера. В излюбленный жанр мотета он внёс множество новаторских приёмов. Некоторые из его произведений насыщены неожиданными сопоставлениями тональностей, изысканными звуковыми гармониями. Лассо сочинял и в других жанрах: мессы, мадригалы и шуточные песни.



Неизвестный художник.

Музыканты. Первая половина XVI в. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ему принадлежит попытка освоить жанр «страстей» (пассионов). Лассо создал пассионы ко всем четырём Евангелиям. В них отсутствовало сольное пение, а хор из пяти голосов открывал путь к жанру оперного искусства. Одним из музыкальных шедевров композитора стала песня «Эхо», в которой мастерски были переданы далёкие и тихие отголоски громких фраз хора.

Развитию светской музыки Возрождения способствовал рост любительского музицирования. Перестав быть «служанкой церкви», она стала звучать на улицах и площадях городов, в домах обычного люда и дворцах знатных вельмож. Причём исполнялись произведения не на чуждом латинском, а на родном языке. Музыка была представлена различными жанрами: мадригалами, песнями, канцонами. Наиболее популярным жанром светской музыки

стали *мадригалы* (итал. *madrigale* — песнь на родном языке) — многоголосные хоровые сочинения, написанные на текст лирического стихотворения любовного содержания. Чаще всего для этой цели использовались стихотворения прославленных мастеров: Данте, Франческо Петрарки и Торквато Тассо. Мадригалы исполнялись не профессиональными певцами, а целым ансамблем любителей, где каждую партию вёл один певец. Основное настроение мадригала — печаль, тоска и грусть, но встречались и радостные, оживлённые сочинения.

Современный исследователь музыкальной культуры Д. К. Кирнарская отмечает:

«Мадригал перевернул с ног на голову всю музыкальную систему эпохи Возрождения: разрушилась ровная и гармоничная мелодическая пластика мессы... исчез и неизменный *cantus firmus*, фундамент музыкального целого... Привычные методы развития „строного письма“... уступили место эмоциональным и мелодическим контрастам эпизодов, каждый из которых максимально выразительно пытался донести заключённую в тексте поэтическую мысль».

Не менее популярным жанром светской музыки была *песня* в сопровождении музыкальных инструментов. В отличие от музыки, звучавшей в церкви, песни были довольно простыми в исполнении. Их рифмованный текст отчётливо членился на 4—6-строчные строфы. В песнях, как и в мадригалах, большое значение приобретал текст. При исполнении поэтические строки не должны были затеряться в многоголосном пении.

В эпоху Возрождения было положено начало *профессиональному композиторскому творчеству*. **Джованни Палестрина**

(1525—1594) по праву считается основоположником и ярчайшим представителем классической полифонической школы Италии. Его наследие составляет множество произведений духовной и светской музыки: 93 мессы, 326 гимнов и мотетов. Он является автором двух томов светских мадригалов на слова Петрарки. Долгое время Палестрина работал руководителем хора в соборе Святого Петра в Риме. Созданную им церковную музыку отличают чистота и возвышенность чувств. Светская музыка композитора проникнута необыкновенной одухотворённостью и гармонией.

Эпохе Возрождения мы обязаны формированием *инструментальной музыки* как самостоятельного вида искусства. В это время появляется ряд инструментальных пьес, вариаций, прелюдий, фантазий, рондо, токкат. Среди музыкальных инструментов особой популярностью пользуются орган, клавесин, виола, различные виды флейт, а с конца



Неизвестный художник.

Портрет композитора

Палестрины.

Около 1590 г.

XVI в. — скрипка. Но особо следует сказать о лютне — старинном щипковом инструменте, наиболее полно воплотившем дух музыкального Ренессанса.

Завершается эпоха Возрождения возникновением новых музыкальных жанров: *сольной песни*, *оратории* и *оперы*. Если раньше центром музыкальной культуры был храм, то с этого времени музыка зазвучала в оперном театре. А произошло это так. В итальянском городе Флоренция в конце XVI в. стали собираться талантливые поэты, актёры, учёные и музыканты. Именно им суждено было совершить настоящий переворот в театральном и музыкальном искусстве. Возобновляя постановки произведений древнегреческих драматургов, они стали сочинять собственную музыку, соответствующую, по их представлениям, характеру античной драмы.

Члены *камераты* (так называлось это общество) тщательно продумывали музыкальное сопровождение монологов и диалогов мифологических персонажей. От актёров требовалось исполнение разговорных партий *речитативом* (декламацией, речью нараспев). И хотя слово продолжало играть ведущую роль по отношению к музыке, был сделан первый шаг к их сближению и гармоническому слиянию. Подобное исполнение позволяло в большей степени передавать богатство внутреннего мира человека, его личные переживания и чувства. На основе таких вокальных партий возникли *арии* — законченные эпизоды в музыкальном спектакле, в том числе и в опере.

Неизвестный художник.

Театральное представление с участием музыкантов и маскарад на пиру сэра Генри Антона. Фрагмент. 1596 г. Национальная портретная галерея, Лондон



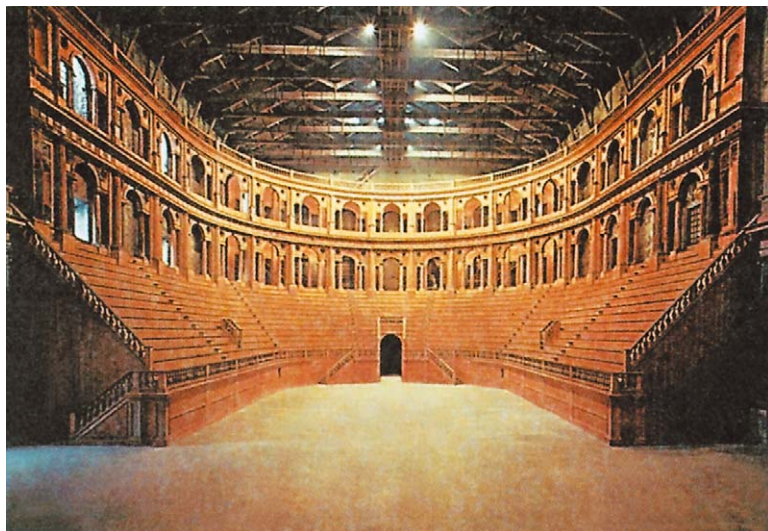
А. Палладио.

Театр

Олимпико.

Около 1586 г.

Виченца



Оперный театр быстро завоевал любовь и стал популярным не только в Италии, но и в других странах Европы. Опера превратилась в неотъемлемую часть развлечений и придворных празднеств изысканной публики. Это были удивительные по красоте и роскоши зрелища! Декораторы возводили причудливые пейзажи с фонтанами, цветущими лугами и непроходимыми, дремучими лесами. Из таинственных гротов выходили красавицы. Неожиданно под покровом фантастических видений появлялись мужественные герои, с ними происходили самые невероятные события и превращения. Во всём царили грандиозность и размах. В музыкальном сопровождении порой было занято около сотни исполнителей. Первые представления осуществлялись в небольших (камерных) театрах, рассчитанных на

Перспективные

декорации

итальянского

театра работы

Скамоцци.

Середина XVI в.

Виченца



А. Б. Манфреди.

Концерт.

XVI в.

Галерея

Уффици,

Флоренция



определённое количество зрителей. Каждое слово певца должно было звучать громко и отчётливо. Первой оперой была «Дафна» (1594) Якопо Перри (1561—1633).

Кроме нидерландской и итальянской музыкальных школ, хорошо известны английская, испанская и немецкая школы.

29.2. Итальянская комедия дель арте*

В конце XVI — начале XVII в. в Италии возник замечательный театр — *комедия дель арте* (La Commedia dell'arte, то есть искусная комедия, «комедия мастерства»). Такое название получил итальянский профессиональный театр, использовавший маски, пантомиму и буффонаду (комическое преувеличение, карикатуры на персонажей и их действия) и просуществовавший около 200 лет.

Один из современников справедливо отметил, что комедия дель арте родилась в эпоху Возрождения на перекрёстке трёх путей, которые вели театр через Площадь, Двор и Университет. Действительно, итальянская комедия масок, будучи исключительно демократическим искусством, так же как и средневековый фарс, связана с городскими карнавальными праздниками, в которых принимали участие все слои населения.

Первые упоминания о комедии масок относятся к середине XVI в. и восходят к венецианским карнавалам. На спектаклях царила атмосфера непринуждённого веселья, публика беспрерывно хохотала. Над чем же так потешалась собравшаяся публика? Над хитроумными проделками и шутками своих любимцев слуг, над нелепыми выходками и очевидной глупостью комических стариков («дзанни»), над заносчивым бахвальством и враньём Капитана, с увлечением следила за переменчивой судьбой юных Влюблённых. Она дружно аплодировала музыкальным номерам, которыми было щедро заполнено действие.

Каждый актёр выступал в определённой маске. *Маска* — это образ актёра, который он принимает, в котором он вопло-

щает свою творческую индивидуальность. Это раз и навсегда установленный социальный тип с неизменным обликом, определёнными чертами и диалектом. Актёр играл одну и ту же роль до глубокой старости. Пьесы могли меняться каждый день, но их персонажи оставались неизменными. Замена одной маски на другую в труппе актёров была абсолютно невозможна: или маска вообще исключалась из сценария, или актёры отказывались от данного сюжета.



Персонажи
комедии
дель арте

Одной из отличительных особенностей итальянской комедии масок была импровизированная игра актёров. Не имея готового литературного источника, актёры перерабатывали сюжеты для сцены непосредственно на глазах у зрителей. Таким образом, актёрская роль бесконечно варьировалась, видоизменялась в процессе каждого театрального представления. Задача актёра сводилась к тому, чтобы, импровизируя, как можно ярче и виртуознее воплотить черты характера хорошо известного публике персонажа. Согласитесь, сделать это непросто. В этом смысле актёр-импровизатор чем-то напоминает шахматного гроссмейстера: чем больше он знает и держит в своей голове различных партий, тем выше его мастерство.

Импровизация актёров — тонкое искусство, требующее больших литературных знаний, художественного вкуса и выдумки. Сценарий комедии предусматривал единство места и времени, поэтому декорации не менялись. Два дома по бокам сцены, задник с несколькими пролётами, кулисы — вот и все декорации. Таким образом, действие неизменно происходило на улице перед домами или на балконах и в лоджиях.



Представление
на театральной
площади
в Лувене.
Гравюра. 1594 г.

Спектакли комедии дель арте — это синтез актёрского слова, акробатики, танцев, пантомимы, музыки и пения. Любимый публикой волшебник сцены Арлекин — главный организатор интриги. Но какими средствами он достигает цели? Отнюдь не словами. Кульбиты, прыжки, пробежки, падения, потасовки, прятки, оплеухи и палочные колотушки, которые он то раздаёт, то сам получает, — это его главный сценический язык.



Якоб де Гейн.

Комические актёры.

Из серии гравюр «Маскарад».

XVI в.

Британский музей, Лондон

Он исключительно находчив: от пощёчины спасается лёгким кульбитом; от незаслуженных упреков уходит на руках, дрыгая в воздухе ногами; схваченный за рукав, выскальзывается из камзола и кубарем откатывается от опасного партнёра; нашкодив, обязательно удирает. В 20-е гг. XVIII в. Арлекин теряет простодушие и весёлость. На первый план выдвигается Жиль-Пьеро, бывший ярмарочный паяц, позднее ставший символом театрального искусства.

Число масок на сцене комедии дель арте достаточно велико: их более сотни, каждая пользуется определённым диалектом. Именно по нему легко узнать актёра. Среди масок есть любимцы, без которых не обходится ни одно представление. Это влюбчивый и скупой венецианский купец Панталоне, плут и весельчак Доктор Бригелла, простодушный и незлобивый Арлекин, находчивый

Пульчинелла, бахвал и трус Капитан, Коломбина, Влюблённые (кстати, всегда молодые и выступают без масок).

Кроме маски Арлекина, особенно жизненной вплоть до XX в. оказалась роль неуёмного Пульчинеллы, который со сцены сообщал все последние новости. Не случайно его воспринимали как некую «живую газету». У него пронзительный «пету-

Неизвестный художник.

Итальянская комедия масок на гастролях во Франции. XVII в.

Музей театра Ла Скала, Милан



**Неизвестный
художник.**

Сцена из
представления
комедии

дель арте.

Гравюра.

Конец XVI в.

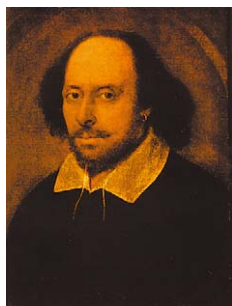


шиный» голос, белая рубаша, чёрная полумаска. Он вооружён деревянной шпагой или палкой. В качестве «особой приметы» имеет накладной горб. Во время представления актёр настолько входил в роль, что забывал, что находится на сцене. Его шутки и выходки, сценки («лацци») оригинальны и остроумны.

Театр комедии дель арте просуществовал до середины XVII в. Позже, в середине XVIII в., два величайших венецианских драматурга Карло Гольдони (1707—1793) и Карло Гоцци (1720—1806), унаследовав традиции народного театра комедии дель арте, произвели литературную реформу, положившую конец импровизированной игре актёров. Но принципы этого театра, просуществовавшего около 200 лет, в XX в. нашли воплощение в режиссуре В. Э. Мейерхольда (1874—1940, Россия) и Гордона Крэга (1872—1966, Великобритания).

29.3. Театр Шекспира

Театральное искусство Возрождения достигло вершины в творчестве великого английского драматурга **Уильяма Шекспира** (1564—1616). В исторических хрониках, комедиях и трагедиях он сумел выразить главные противоречия своей эпохи. Герои его пьес в полной мере осознали «распавшуюся связь времён», пережили испытание забвением и славой, любовью и ненавистью. Обуреваемые сильными страстями, они до дна испили чашу страданий. Впервые на сцене был представлен человек не только как величайшее творение Бога, но и как воплощение тёмных страстей. Борьба за власть и предательство, кровавые преступления, безумие и раскаяние, сила торжествующей любви и разрушающая ненависть — вот круг тех проблем, которые разрешают герои шекспировских произведений.



Д. Тейлор.

Посмертный
портрет У. Шекс-
пира, сделанный
по его гравиро-
ванному изобра-
жению. 1623 г.
Национальная
портретная
галерея, Лондон

Театр Шекспира органично соединил лучшие достижения античного и средневекового театрального искусства. Каждая последующая эпоха черпала в его творческом наследии что-то интересное и привлекательное, созвучное духу своего времени. Обращение Шекспира к вечным проблемам человеческого бытия обеспечило его творениям бессмертие. По сей день его пьесы занимают ведущее место в репертуаре театров различных стран. Сыграть принца датского Гамлета или пылкого Ромео, мужественного Отелло или короля Лира, Джульетту или Офелию, Дездемону или леди Макбет — великая честь для любого актёра или актрисы. Поистине Шекспир был и остаётся «драматургом на все времена».

Что же представлял собой театр Шекспира? Как осуществлялись постановки пьес на сценических подмостках? Почти все произведения великого драматурга были поставлены в Лондоне на сцене публичного театра «Глобус», располагавшегося на южном берегу реки Темзы. В нём Шекспир стал основным создателем театрального репертуара, он же выступал в качестве режиссёра-постановщика. Иногда сам драматург выходил на сцену, исполняя в спектаклях второстепенные роли

(призрака в «Гамлете», слуг в комедиях).

Здание «Глобуса» было выстроено в 1599 г. и имело форму круглой деревянной башни с расширяющимся основанием. Театр окружал ров с перекинутыми через него мостками. У входных ворот стояли два столба с рекламными афишами. Над воротами возвышалась статуя Геркулеса, поддерживавшего на плечах небесную сферу со словами римского писателя Петрония: «Весь мир лицедействует».

После пожара 1613 г. театр был перестроен и стал восьмиугольным в плане. Он вмещал около полутора тысяч зрителей. Состоятельная публика занимала сидячие места в двух верхних ярусах галереи, а в нижнем располагались музыканты. Но основная часть зрителей смотрела представление, стоя на земляном полу в партере. Придворные и светские щёголи за высокую плату сидели прямо на сцене. (Этот обычай позднее был отменён королевским указом.)

Окон в театре не было, спектакли разыгрывались только в дневное время прямо под открытым небом. Над частью сцены иногда натягивали тент — голубой, если разыгрывалась комедия, и чёр-



Спектакль в театре
«Глобус». Реконструкция

ный с золотыми звёздами, если играли трагедию. Во время спектакля зрители вели себя очень активно. Так как сцена глубоко вдавалась в зрительный зал, то они имели возможность окружать её с трёх сторон. Публика хотела видеть захватывающее и праздничное зрелище, полное неожиданных поворотов, бурных страстей и кровавых поединков. Жизненные коллизии и ужасы смерти здесь показывали очень живописно. Потоки крови проливались на сцену из незаметно припрятанных под одеждой бычьих пузырей. Если умирал злодей, то кровь была не красного, а чёрного цвета. По ходу спектакля зрители (их большую часть составляли простые горожане) бурно комментировали поступки персонажей, обсуждали внешность и костюмы актёров. Таким образом они сами становились непосредственными участниками спектакля.

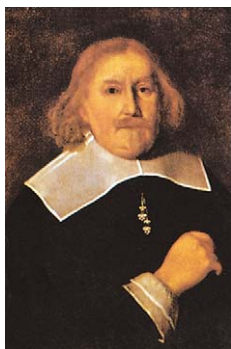
Сценическое действие сопровождалось постоянной сменой площадок, на которых находились актёры. В дальней части сцены разыгрывались эпизоды, происходившие в замкнутом пространстве. В задней стене имелся проём, обычно закрытый завесой. Когда она отдёргивалась, было видно небольшое помещение, служившее пещерой, спальней или монастырской кельей. Пьесы Шекспира, написанные в расчёте на непрерывность и быстроту действия, на сцене разыгрывались крайне стремительно. Один за другим эпизоды сменяли друг друга.

Характерной особенностью театральных постановок было минимальное использование декораций. Они включали лишь самый необходимый реквизит: стол, стулья, статуи, короны, мечи, носилки, гроб, макеты отрубленных голов... Кусок дёрна или пара деревьев обозначали сад или лес. Трон символизировал дворец, а молитвенная скамья — церковь. Иногда вывешивался разрисованный задник с изображением панорамы города. Морские бури изображали с помощью нескольких актёров, стремительно пробегающих по сцене в мокрых плащах. Зрителей ничуть не смущала убогость сценической обстановки. Их богатое воображение без труда дорисовывало всё остальное. Главное внимание было приковано к страстным речам актёров.

Следует особо подчеркнуть роль поэтического слова в театральных постановках Шекспира. Театр того времени менее всего показывал, но он мог обо всём рассказать на языке



И. Висхер. Вид Лондона с театром «Глобус». Фрагмент.
1616 г.



Актёры
театра
«Глобус»

поэтических метафор, неожиданных сравнений, чередований стихов и прозы.

Помните, какие советы даёт Гамлет, обращаясь к актёрам? Критикуя напыщенный пафос речей, когда актёры старались самого «Ирода переизродить» и рвали «страсть в куски и клочья к торгу стоячих мест», Гамлет излагает те принципы сценической речи, которые, по его мнению, делают игру актёров наиболее убедительной и правдоподобной:

«...Без лишней скованности, но во всём слушайтесь внутреннего голоса. Двигайтесь в согласии с диалогом, говорите, следуя движениям, с тою только оговоркой, что это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать... зеркало перед природой, показывать доблести её истинное лицо и её истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик».

«Гамлет» (Перевод Б. Л. Пастернака)

Театр Шекспира нередко называют театром актёра. Это утверждение абсолютно верно. Голос актёра, его мимика и пластика, темперамент и сила чувств завораживали публику или повергали её в ужас. Труппа актёров была невелика и составляла от 8 до 14 человек. Женские роли исполняли молодые юноши, причём делали это, как свидетельствуют современники, весьма искусно, используя различные ухищрения.

А если мальчик не владеет даром
По-женски слёзы лить, как на заказ, —
Ему сослужит луковица службу:
В платок припрятать, поднести к глазам —
И слёзы будут капать против воли.

На помощь им также приходили роскошные женские одеяния, украшения, белила и разноцветные парики...

Игра актёров включала также пение и танцы, которые придавали театральному действию праздничный характер. Особая роль отводилась костюмам, которые были призваны подчеркнуть суть персонажа и внутреннее состояние его души. В костюме важно было всё: форма, цвет, символические детали. (Например, земляника, вышитая на платке Дездемоны; душистая перчатка Джульетты; Офелия замечает спущенные чулки Гамлета.)

Немалое значение в спектакле имела музыка, которую автор учитывал уже в ходе написания пьесы. На сцене шекспировского театра «Глобус» громко гремели трубы, возвещающая о выходах

коронованных особ и о поединках. Оглушительно били барабаны и играли дудки, передавая звуки кровавых сражений. По ходу пьесы звучали рёв оленей, соловьиные трели, крики петуха или кукушки. В обязанности актёров входила игра на музыкальных инструментах: гобоях, скрипках, лютнях, тамбуринах и барабанах. Звуковое и зрительное оформление спектакля дополняли гром и молния, ночь, тьма, появление призраков, зловещие звуки:

Ночь тёмная, безмолвная глушь ночи,
Тот час ночной, когда сгорела Троя,
Когда кричит сова и воет пёс,
И призраки выходят из могил...

«Генрих VI»

(Перевод Е. Бируковой)

Невозможно переоценить значение творчества Шекспира для развития театрального искусства. Его по праву считают первым драматургом мирового театра, овладевшим тайной «драматического волшебства» (А. С. Пушкин).

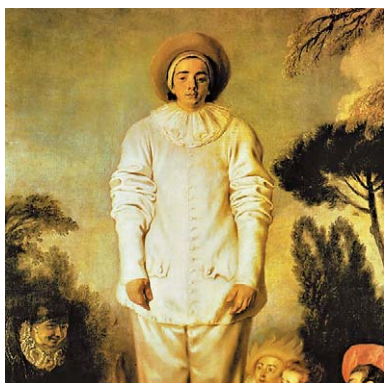
■ Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы характерные особенности музыкальной культуры эпохи Возрождения? Какие её жанры и почему получили наибольшее развитие? Соберите материал о творчестве одного из композиторов того времени. Какое впечатление произвела на вас прослушанная музыка?

2*. Какие традиции средневекового фарса унаследовала итальянская комедия дель арте? В чём проявилась преемственность в организации театральных представлений и игры актёров? Поясните свой ответ известными вам театральными постановками.

3. Что представлял собой театр Шекспира? В чём вы видите его особый вклад в развитие мирового сценического искусства? Соберите материал о творческой истории и современной жизни театра «Глобус».

■ Творческая мастерская



Антуан Ватто.

Жиль (Пьеро).

1720 г.

Лувер, Париж

1. Известно, что традиции комедии дель арте получили развитие в русском театральном искусстве: в комедии А. А. Блока «Балаганчик» в постановке В. Э. Мейерхольда (1906), балетном спектакле «Петрушка» И. Ф. Стравинского в интерпретации С. П. Дягилева с В. Ф. Нижинским в главной роли (1911. Русские сезоны в Париже), в постановке пьесы «Принцесса Турандот» Е. Б. Вахтангова (1922). Познакомьтесь с историей этих театральных постановок. Какие традиции итальянской комедии дель арте нашли в них отражение? Оформите свои впечатления в виде отзыва или рецензии.

2. Рассмотрите картины Антуана Ватто «Жиль» (1720) и Поля Сезанна «Пьеро и Арлекин» (1888). Какие черты актёров итальянской комедии масок воплощены в этих произведениях? Попробуйте создать эскизы костюмов и масок для актёров комедии дель арте. Разыграйте один из эпизодов в традициях итальянского театра масок.

3. Соберите материал о театральных постановках или экранизациях (опер, балетов) произведений Шекспира, которые вам приходилось видеть. Попробуйте инсценировать отрывки или сцены из понравившихся вам произведений. Разработайте эскизы декорации и костюмы для актёров. Какая музыка должна сопровождать сценическое действие?

4. Посмотрите спектакль Театра Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот», художественные фильмы: «Ромео и Джульетта» (1968, реж. Ф. Дзеффирелли), «Гамлет» (1948, реж. Л. Оливье), «Гамлет» (1964, реж. Г. М. Козинцев), «Король Лир» (1971, реж. Г. М. Козинцев), «Отелло» (1986, реж. Ф. Дзеффирелли). Сделайте рецензию на одно из этих произведений.

■ Темы проектных исследований или презентаций

«Музыкальная культура эпохи Возрождения»; «Творчество композиторов Возрождения»; «Искусство итальянской комедии дель арте»; «К. Гольдони и К. Гоцци — реформаторы итальянской комедии дель арте»; «История постановки комедии К. Гоцци „Принцесса Турандот“ на сцене Театра им. Е. Б. Вахтангова»; «Традиции итальянской комедии дель арте в режиссуре В. Э. Мейерхольда»; «Образы Арлекина и Пьеро в произведениях живописи»; «Сценическая история театра „Глобус“ и его актёры»; «Открытия Шекспира в театральной драматургии»; «Постановки современного театра „Глобус“»; «Экранизации произведений Шекспира».

■ Книги для дополнительного чтения

Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М., 2008.

Артамонов С. Д. Литература эпохи Возрождения. М., 1994.

Бояджиев Г. Н. Вечно живой театр эпохи Возрождения. Л., 1973.

Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX—XX вв.: очерки / отв. ред. М. Ю. Давыдова. М., 2001.

Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. М., 1982.

Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999.

Кирнарская Д. К. Классическая музыка для всех. М., 1997.

Конен В. Д. Франко-фламандская школа в музыке: Искусство Раннего Возрождения. М., 1980.

Лисичкина О. Б. Мировая художественная культура. Кн. 2. Ч. 2. СПб., 2000.

Чернова А. Д. Все краски мира, кроме жёлтой: Театр Шекспира. М., 1987.

Шайтанов И. О. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. М., 1997.

■ Интернет-ресурсы

Российский общеобразовательный портал — <http://gotourl.ru/6061>

Д. П. Палестрина, О. Лассо. Музыка Ренессанса — <http://gotourl.ru/6232>; <http://gotourl.ru/6283>

Музыкальная культура Ренессанса — <http://gotourl.ru/6233>

Комедия дель арте — <http://gotourl.ru/6234>

У. Шекспир, шекспировский вопрос и театральная техника в эпоху Шекспира — <http://gotourl.ru/6236>; <http://gotourl.ru/6237>; <http://gotourl.ru/6235>

Приложение

Примерные рекомендации по организации творческой работы учащихся

■ Что можно рассказать о произведении архитектуры

1. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, художественному стилю, направлению; соответствие их требованиям.
2. История создания архитектурного сооружения и его автор. Какое значение оно имеет в его творчестве?
3. Принадлежность к виду архитектуры: объёмные сооружения (общественная, жилая или промышленная), ландшафтная (садово-парковая или малых форм), градостроительство.
4. Связь архитектурной конструкции и формы. Какие идеи заложены в них?
5. Художественные средства и приёмы создания архитектурного образа (симметрия, ритм, пропорции, светотеневая и цветовая моделировка). Избранный материал и особенности его образного осмысления.
6. Какое воплощение в нём нашла формула Витрувия «польза, прочность и красота»?
7. Соотношение с окружающей средой и человеком (масштаб).
8. Использование других видов искусства в архитектурном сооружении (скульптура, монументальная живопись и др.).
9. Впечатление, которое оно производит на вас. Ассоциации, которые вызывает его художественный образ.

■ Как анализировать произведение живописи

1. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, художественному стилю или направлению; соответствие их требованиям.
2. История создания живописного произведения и его автор. Какое значение оно имеет в его творчестве?
3. Принадлежность к жанру: историческому, бытовому, батальному, портрету, пейзажу, натюрморту, интерьеру.
4. Смысл названия. Особенности сюжета и композиции.
5. Основные средства создания художественного образа: колорит, рисунок, ритм, светотень, фактура, манера письма.
6. Ваши впечатления от произведения живописи.

■ Что необходимо учесть, анализируя произведение скульптуры

1. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, художественному стилю или направлению; соответствие их требованиям.
2. История создания скульптурного произведения и его автор. Какое значение оно имеет в его творчестве?
3. Принадлежность к видам скульптуры: монументальной, монументально-декоративной или станковой.
4. Смысл названия. Особенности сюжета и композиции.
5. Избранный материал и особенности его образного осмысления. Техника обработки материала (лепка из глины, пластилина, воска или гипса, высекание из камня, вырезание из дерева, отлив,ковка, чеканка по металлу).
6. Ваши впечатления от произведения скульптуры.

■ Как можно охарактеризовать произведение музыки

1. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, художественному стилю или направлению; соответствие их требованиям.
2. История создания музыкального произведения и его автор. Какое значение оно имеет в его творчестве?
3. Принадлежность к музыкальному жанру: по функциональному признаку, месту исполнения, типу создания, способу исполнения.
4. Принадлежность к музыкальной форме: одно-, двух- и трёхчастная, сонатная, вариация, рондо, цикл.
5. Основные средства создания музыкального художественного образа: ритм, мелодия, гармония, полифония, фактура, тембр.
6. Связь музыкального произведения с другими видами искусства.
7. Характер воздействия музыкального произведения на мир ваших чувств и эмоций.

■ Примерный план анализа лирического произведения

1. Принадлежность к культурно-исторической эпохе, художественному стилю или направлению; соответствие их требованиям.
2. Что послужило поводом для написания стихотворения?
3. Смысл названия. Особенности сюжета и композиции.
4. Какие образы-переживания показаны в стихотворении?
5. Характеристика лирического героя.
6. Принадлежность к жанру или виду лирики.
(Жанры: песня, эпиграмма, сонет, мадригал, романс, ода, элегия, идиллия, эклога, эпитафия, дружеское послание. Виды лирики: общественно-политическая, философская, пейзажная, любовная, дружеская.)
7. Ритмическая, звуковая, лексико-стилистическая и синтаксическая организация стиха.
(Ритмическая: рифма, стихотворный размер; звуковая: ассонанс, звукоподражание, аллитерация; поэтические тропы: метафора, эпитет, сравнение, гиперболы; стилистические фигуры: анафора, антитеза, параллелизм, риторические вопросы, бессоюзие, инверсия.)
8. Ваши впечатления от стихотворения.

■ Как написать рецензию на театральный спектакль (оперу, балет, кинофильм)

1. Кто является автором литературного сценария?
2. Кто является постановщиком (режиссёром) спектакля или фильма?
3. Сравните режиссёрский замысел с литературным произведением.
4. Отметьте характерные особенности игры актёров.
5. Что можно сказать о декорациях спектакля и костюмах актёров?
6. Какой характер носит его музыкальное оформление?
7. Известны ли вам критические оценки данного фильма или спектакля? Каково ваше мнение?

■ Как подготовиться и провести экскурсию

1. Определите тему и цель, место и время проведения экскурсии.
2. Познакомьтесь с материалами по теме (литературой, ресурсами Интернета, видео- и аудиоматериалами).
3. Составьте перечень интересующих вас проблем и вопросов.
4. Во время экскурсии отберите наиболее интересные, с вашей точки зрения, объекты и снимите их на видеокамеру, фотоаппарат. Сделайте зарисовки (эскизные наброски).

5. Сгруппируйте выбранные объекты в соответствии с темой и представьте их экспозицию на стенде (в газете, слайд-шоу). Дайте соответствующие подписи и лаконичные пояснения к ним.

■ Как оформить выставку или стенд

1. Продумайте тему экспозиции и дайте ей название.
2. Обсудите и проведите отбор экспонатов.
3. Продумайте их последовательность и расположение в соответствии с общим замыслом и темой.
4. Составьте краткие аннотации к экспонатам.
5. Подготовьте небольшой рассказ о наиболее интересных экспонатах выставки.

■ Как подготовить школьный вечер

1. Определите тему школьного вечера и придумайте для него яркое и образное название.
2. Подберите необходимые материалы: литературу, альбомы по искусству, музыкальные записи, видеоматериалы, слайды.
3. Напишите сценарий вечера.
4. Выберите ведущих и основных его участников: художественных чтецов, музыкальных исполнителей, ответственных за техническое оснащение вечера.
5. Продумайте общее оформление вечера, подготовьте декорации и костюмы для участников.
6. Тщательно выучите текст, отрепетируйте общий ход проведения вечера.
7. Подготовьте объявление и оформите пригласительные билеты.

■ Как подготовить проект или реферат

Реферат (от лат. *refero* — докладываю, сообщаю) — это либо доклад на определённую тему, включающий обзор соответствующих источников, либо изложение содержания научного исследования, книги.

1. Выберите и запишите тему, составьте план. В кратком изложении перечислите, что написано по данной теме, то есть дайте обзор литературы с библиографическим описанием.
2. Определите, какую главную проблему вы намерены осветить в реферате.
3. Определите основную мысль проекта или реферата.
4. С помощью отобранных исследований, необходимого комментария, критических материалов, исторических и культурологических фактов раскройте основное содержание вашего исследования.
5. Сделайте выводы и обобщения.
6. Продумайте и подготовьте форму презентации работы.

■ Что необходимо учесть при написании реферата

1. Используя различные источники информации, необходимо на их основе приводить собственные наблюдения, рассуждения и доказательства.
2. В реферате желательно использовать цитаты из источников и литературы по теме, но при этом не стоит перегружать текст цитированием.
3. Реферат должен быть изложен связно, логично и последовательно. В соответствии со смысловыми частями необходимо его разбить на разделы.
4. Важным требованием к реферату является его стилевое единство: научный и литературный стиль речи.

Оглавление

Предисловие.....	3
------------------	---

I. Искусство первобытного общества и древнейших цивилизаций

Глава 1. Искусство первобытного человека	8
1.1. Первые художники Земли	9
1.2. Древнейшие сооружения человечества	14
1.3. Музыка, танец и пантомима	16
Глава 2. Искусство Древней Передней Азии	20
2.1. Возникновение письменности*	21
2.2. Архитектура Месопотамии	23
2.3. Изобразительное искусство*	26
2.4. Музыкальное искусство*	29
Глава 3. Архитектура Древнего Египта	32
3.1. Пирамиды — «жилища вечности» фараонов	32
3.2. Храмы и гробницы	35
Глава 4. Изобразительное искусство и музыка Древнего Египта	39
4.1. Скульптурные памятники	39
4.2. Рельефы и фрески*	42
4.3. Сокровища гробницы Тутанхамона*	46
4.4. Музыка, театр и поэзия*	49
Глава 5. Искусство Мезоамерики	52
5.1. Искусство классического периода*	53
5.2. Искусство ацтеков	55
5.3. Искусство майя	57
5.4. Искусство инков*	60

II. Искусство Античности

Глава 6. Эгейское искусство*	66
6.1. Шедевры архитектуры	66
6.2. Фрески Кносского дворца	68
6.3. Вазопись стиля Камарес	70

Искусство Древней Греции

Глава 7. Архитектурный облик Древней Эллады	73
7.1. Архитектура архаики: греческая ордерная система*	73
7.2. Архитектура классики: Афинский Акрополь	75
7.3. Архитектура эллинизма: Пергамский алтарь	80

Глава 8. Изобразительное искусство

Древней Греции*	84
8.1. Скульптура и вазопись архаики	84
8.2. Изобразительное искусство классического периода	86
8.3. Скульптурные шедевры эллинизма	89

Искусство Древнего Рима

Глава 9. Архитектурные достижения

Древнего Рима	93
9.1. Архитектура периода Римской республики	94
9.2. Шедевры архитектуры эпохи Римской империи	97

Глава 10. Изобразительное искусство

Древнего Рима*	102
10.1. Римский скульптурный портрет	102
10.2. Фресковые и мозаичные композиции	106

Глава 11. Театр и музыка Античности

11.1. Трагики и комедиографы греческого театра*	110
11.2. Театральное и цирковое искусство Древнего Рима	112
11.3. Музыкальное искусство Античности*	114

III. Искусство Средних веков

Глава 12. Мир византийского искусства

12.1. Достижения архитектуры	120
12.2. Мерцающий свет мозаик*	122
12.3. Искусство иконописи*	125
12.4. Музыкальное искусство*	127

Глава 13. Архитектура западноевропейского

Средневековья

13.1. Романский стиль архитектуры	130
13.2. Архитектура готики	135

Глава 14. Изобразительное искусство

Средних веков*

14.1. Скульптура романского стиля	141
14.2. Скульптура готики	143
14.3. Искусство витража	145

Глава 15. Театр и музыка Средних веков*

15.1. Литургическая драма	149
15.2. Средневековый фарс	151
15.3. Достижения музыкальной культуры	154
15.4. Музыкально-песенное творчество трубадуров, труверов и миннезингеров	156

Искусство Руси

Глава 16. Искусство Киевской Руси

16.1. Архитектура Киевской Руси	159
16.2. Изобразительное искусство*	163

Глава 17. Развитие русского регионального искусства	168
17.1. Искусство Великого Новгорода	168
17.2. Искусство Владимиро-Суздальского княжества	174
17.3. Искусство Московского княжества	178
Глава 18. Искусство единого Российского государства ..	185
18.1. Искусство периода образования государства	185
18.2. Искусство периода утверждения государственности	189
18.3. Искусство России на пороге Нового времени	192
Глава 19. Театр и музыка Древней Руси*	202
19.1. Возникновение профессионального театра	202
19.2. Музыкальная культура	204

IV. Искусство средневекового Востока

Глава 20. Искусство Индии	212
20.1. Шедевры архитектуры	213
20.2. Изобразительное искусство*	217
20.3. Музыка и театр*	219
Глава 21. Искусство Китая	226
21.1. Шедевры архитектуры	227
21.2. Изобразительное искусство*	231
Глава 22. Искусство Страны восходящего солнца	238
22.1. Шедевры архитектуры	239
22.2. Садово-парковое искусство	241
22.3. Изобразительное искусство*	244
Глава 23. Искусство исламских стран	249
23.1. Шедевры архитектуры	250
23.2. Особенности изобразительного искусства*	256
23.3. Литература и музыка*	258

V. Искусство Возрождения

Глава 24. Изобразительное искусство Проторенессанса и Раннего Возрождения*	265
24.1. Джотто — «лучший в мире живописец»	265
24.2. Живопись Раннего Возрождения	267
24.3. В мире образов Боттичелли	272
24.4. Скульптурные шедевры Донателло	276
Глава 25. Архитектура итальянского Возрождения	281
25.1. Флорентийское чудо Брунеллески	282
25.2. Великие архитекторы эпохи Возрождения*	286
Глава 26. Титаны Высокого Возрождения	293
26.1. Художественный мир Леонардо да Винчи	294
26.2. Бунтующий гений Микеланджело	298
26.3. Рафаэль — «первый среди великих»	304

Глава 27. Мастера венецианской живописи	311
27.1. Творчество Беллини и Джорджоне*	312
27.2. Художественный мир Тициана	313
27.3. Творчество Веронезе и Тинторетто*	318
Глава 28. Искусство Северного Возрождения	326
28.1. Ренессанс в архитектуре Северной Европы	327
28.2. Живопись нидерландских и немецких мастеров	331
28.3. В мире фантазмагорий Босха*	334
28.4. Творческие искания Брейгеля*	338
28.5. Творчество Дюрера	340
Глава 29. Музыка и театр эпохи Возрождения	346
29.1. Музыкальная культура	346
29.2. Итальянская комедия дель арте*	352
29.3. Театр Шекспира	355
Приложение	361

Учебное издание

Данилова Галина Ивановна

ИСКУССТВО

10 класс

Базовый уровень

Учебник

Центр художественно-эстетического,
физического образования,

ОБЖ и технологии

Ответственный за выпуск *Е. А. Комарова*

Редактор *А. Н. Дачевская*

Художественный редактор *Е. П. Корсина*

Технический редактор *И. В. Грибкова*

Компьютерная верстка *М. М. Яровицкой*

Корректор *И. В. Андрианова*

Подписано к печати 13.08.2021. Формат 70×108/16.

Гарнитура «Школьная».

Усл. печ. л. 32,2. Тираж экз. Заказ № .

Акционерное общество «Издательство «Просвещение».

Российская Федерация,

127473, г. Москва, ул. Краснопролетарская, д. 16, стр. 3, этаж 4, помещение I.

Адрес электронной почты «Горячей линии» — **vopros@prosv.ru**.