

Учреждение образования «Белорусский государственный
педагогический университет имени Максима Танка»

Исторический факультет

Кафедра всеобщей истории и методики преподавания истории

(рег. № Уч 26-2-134-2018/уч)

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

А.А. Корзюк
30 мая 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан исторического факультета

В. В. Касович
30.05. 2018 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ
ДИСЦИПЛИНЕ**

**«Мировая художественная культура»
для специальности**

1-02 01 02 История и мировая художественная культура

Составители: профессор кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории, Варивончик И.В.;

доцент кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории, Стариченок В.В.

доцент кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории, Сурта Е.Н.

Рассмотрен и утвержден

на заседании Совета БГПУ 28 мая 2018 г. протокол № 10

Оглавление

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	7
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	10
Введение. Культура первобытного общества	10
Культура Древнего Египта.....	38
Культура Междуречья	54
Культура цивилизаций Северного и Восточного Средиземноморья	66
Культура Древнего Ирана	75
Культура Древней Индии.....	85
Культура Древнего Китая.....	98
История культуры Крито-Микенской Греции	112
Культура Архаической Греции.....	122
Культура Классической Греции	135
Культура эпохи Эллинизма.....	146
Культура царского и республиканского Рима	159
Культура в эпоху Принципата	172
Формирование средневекового типа культуры в странах Западной Европы (конец V—IX вв.)	185
Западноевропейская средневековая культура X– XV вв.	212
Культура Византии	249
Культура арабо-исламской цивилизации в VII - XV вв.	267
Общая характеристика Возрождения. Проторенессанс.....	285
Раннее Возрождение	304
Высокое и Позднее Возрождение в Италии	347
РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ	428
Культура Китая в средние века и Новое время.....	428
Культура Китая в Новейшее время	428
Культура Японии в средние века и Новое время.....	428
Культура Японии в Новейшее время	429
Культура Индии в средние века и Новое время.....	430
Культура Индии в Новейшее время	430
Художественная культура Османской империи.....	430
Арабо-мусульманская культура в Новейшее время	431
Художественная культура народов Африки	431

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ	432
5.1. Европейская художественная культура XVII–XVIII вв.....	432
Художественная культура Европы и Америки в XIX в.	434
Особенности художественной культуры XIX в.....	434
Архитектура XIX в.....	434
Скульптура XIX в.....	434
Живопись XIX в.	434
Литература и театр XIX в.....	435
Европейская музыка XIX в.....	435
РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.	436
Культура Европы и Америки рубежа XIX – начала XX в.	436
6.2. Культура постсовременности	436
Общая характеристика культуры XX в. Постмодерн.....	436
Архитектура XX в.	437
Живопись и новые направления художественного творчества	437
Литература XX – начале XXI в.....	438
Театр в XX – начале XXI в.	438
Музыка в XX – начале XXI в.....	438
Кинематограф в современной культуре.....	438
Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI в.	439
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	440
РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА	440
РАЗДЕЛ II. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА.....	446
РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМАЦИИ.....	451
РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ	456
РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ	459
РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.	463
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	468

Вопросы к зачету по учебной дисциплине Мировая художественная культура (3 семестр)	468
Вопросы к зачету по учебной дисциплине Мировая художественная культура (6 семестр)	469
Вопросы к зачету по учебной дисциплине Мировая художественная культура (7 семестр)	471
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	473
Учебная программа	473

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Мировая художественная культура» предусмотрена образовательными стандартами и типовым учебным планом подготовки студентов по специальности 1-02 01 02 История и мировая художественная культура.

Представленная программа направлена на обеспечение подготовки квалифицированного специалиста-предметника (учителя истории и отечественной и мировой художественной культуры), владеющего фундаментальными знаниями в области истории мировой культуры и культурологии, умеющего применять полученные знания на практике, в процессе преподавания отечественной и художественной культуры в школе.

Цель учебной дисциплины – сформировать знание о художественной культуре и устойчивый интерес учащихся к пониманию культурных доминант различных исторических эпох и стилей, приобщить их к этическим и эстетическим ценностям мировой культуры, развить толерантное отношение к миру, способность воспринимать свою национальную культуру как уникальную часть мировой культуры.

Изучение учебной дисциплины предусматривает решение следующих **задач**: развитие художественно-эстетического вкуса и чувств; ассоциативно-образного мышления; творческих способностей; адекватного восприятия и критической оценки произведений искусства; толерантного отношения к культурным традициям и поведенческой мотивации различных народов; приобретение необходимых навыков для осознанного формирования собственной культурной среды и непрерывного расширения кругозора. Приобретенные на базе предмета «Мировая художественная культура» компетенции могут стать основой для духовного и гражданского становления личности, ее социализации на базе гуманистических и общечеловеческих ценностей.

Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста, определяется тем, что художественная культура является важнейшей составляющей мировой истории; она является инструментом обмена человеческим опытом, она объединяет народы, страны, поколения, прошлое, настоящее и будущее; знание мировой художественной культуры расширяет кругозор человека, а ее изучение вырабатывает творческий взгляд на реальность, делает более продуктивной деятельность в профессиональной сфере.

«Мировая художественная культура» является межпредметной дисциплиной, интегрирующей знания. Ее изучение и анализ современных культурных реалий непосредственно связаны с большинством изучаемых дисциплин гуманитарного цикла. «Мировая художественная культура» непосредственно связана с такими учебными дисциплинами как «История средних веков», «Новая и новейшая история стран Европы и Америки», «Новая и новейшая история стран Азии и Африки», «Новая и новейшая

история стран Латинской Америки», «Художественная культура Беларуси», «Методика преподавания мировой художественной культуры». Для изучения учебной дисциплины «Мировая художественная культура» необходимо также наличие у обучающихся академических компетенций по таким учебным дисциплинам, как «Музееведение», «Религиоведение», «История древних цивилизаций», формирование которых необходимо обеспечить в рамках компонента учреждения высшего образования.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- специфику образного постижения действительности в мировой художественной культуре;
- основные достижения и ценности мировой художественной культуры;
- закономерности развития художественного сознания;

уметь:

- анализировать и обобщать художественные смыслы искусства;
- раскрывать социальную значимость произведения;
- определять ценностные установки в искусстве конкретной исторической эпохи;

владеть:

- культурологическими и цивилизационными подходами к изучению мировой культуры;
- методами искусствоведческого анализа мировой и художественной культуры.

Изучение учебной дисциплины «Мировая художественная культура» должно обеспечить формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

Требования к академическим компетенциям

Студент должен:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

АК-10. Уметь регулировать взаимодействия в образовательном процессе.

Требования к социально-личностным компетенциям.

Студент должен:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Быть способным к осуществлению самообразования и совершенствовать профессиональную деятельность.

Требования к профессиональным компетенциям.

Студент должен быть способен:

ПК-1. Управлять учебно-познавательной и учебно-исследовательской деятельностью обучающихся.

ПК-3. Организовывать и проводить учебные занятия различных видов и форм.

ПК-7. Организовывать и проводить воспитательные мероприятия.

На изучение учебной дисциплины отведено 592 часа (15 зач. ед.), из них 330 часов – аудиторные занятия. Распределение аудиторных часов по видам занятий: 180 часов – лекции, 150 часов – семинары. На самостоятельную работу отводится 190 часов.

На управляемую самостоятельную работу по учебной дисциплине отводится 50 часов, из них 28 часов лекций, 22 часа семинарских занятий.

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом по специальности в форме зачетов (3, 6 и 7 семестры) и экзаменов (7 и 8 семестры). Форма получения высшего образования – дневная.

Структура УМК дисциплины «Мировая художественная культура»: пояснительная записка, теоретический и практический разделы, раздел контроля знаний, вспомогательный раздел.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Введение. Культура первобытного общества

Понятие культура в своем современном значении вошло в оборот европейской социальной мысли со второй половины XVIII в., хотя представление о культуре возникло значительно раньше.

Слово «культура» происходит из латинского языка и означает возделывание почвы, ее культивирование, т.е. изменение в природном объекте под воздействием человека в отличие от тех изменений, которые вызваны естественными причинами. Уже в этом первоначальном содержании понятия язык выразил важную особенность — единство культуры, человека и его деятельности, хотя в понятие «культура» вкладывали и вкладывают самый различный смысл. Так, эллины видели в воспитанности свое главное отличие от «диких», «некультурных варваров». В Средние века слово «культура» ассоциировалась с личными качествами, с признаками личного совершенствования. В эпоху Возрождения под личным совершенством начинают понимать соответствие гуманистическому идеалу. А с точки зрения просветителей XVIII в. культура означала «разумность». Они считали, что культура проявляется в разумности общественных порядков и политических учреждений, а измеряется достижениями в области науки и искусства. Цель культуры и высшее назначение разума совпадают: сделать людей счастливыми.

Со второй половины XIX в. понятие «культура» все более приобретает статус научной категории. Она перестает означать только высокий уровень развития общества. Это понятие все чаще стало пересекаться с такими категориями, как «цивилизация» и «общественно-экономическая формация».

Итак, что же следует понимать под культурой? Единого ответа нет и не только из-за многозначности самого понятия культуры, но и из-за того, что слово «культура» объединяет различные точки зрения. Сейчас, по оценкам ряда исследователей, существует около тысячи определений культуры. Их можно разделить на шесть основных типов: первая группа включает описательные определения, которые делают упор на перечисление всего того, что охватывает понятие культуры; вторая группа составляет исторические определения, акцентирующие процессы социального наследования и традиции. Они подчеркивают, что культура является продуктом истории общества и развивается путем передачи приобретенного опыта от поколения к поколению; в третью группу были объединены нормативные определения, утверждающие, что содержание культуры составляют нормы и правила, регламентирующие жизнь общества; в четвертую группу вошли психологические определения, делающие упор на связь культуры с психологией поведения людей и видящие в ней социально обусловленные особенности человеческой психики; пятую группу составили структурные определения культуры, делающие акцент на структурной организации культуры — это организованные повторяющиеся реакции членов общества; в

шестую группу входят генетические определения, рассматривающие культуру с точки зрения ее происхождения. В соответствии с этим определением культура — это продукты человеческой деятельности, мир искусственных вещей и явлений, противостоящий естественному миру природы.

В современной культурологии наиболее распространены технологическая, деятельностная и ценностная концепции культуры. С точки зрения технологического подхода культура представляет собой определенный уровень производства и воспроизводства общественной жизни. Деятельностная концепция рассматривает культуру как способ и результат жизнедеятельности человека, который отражается во всем обществе. Ценностная (аксиологическая) концепция культуры подчеркивает роль и значение идеальной модели жизни — должного в жизни общества, и культура в ней рассматривается как воплощение, реализация должного в сущее, реальное.

Понятие «культура», — отмечается в Философском словаре, — означает исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях.

Поэтому мир культуры, любой его предмет или явление — не следствие действия природных сил, а результат усилий самих людей, направленных на совершенствование, преобразование того, что дано самой природой.

Таким образом, понять сущность культуры можно лишь через призму деятельности человека, народов, населяющих планету. Культура не существует вне человека.

Культура не наследуется биологически, человек не рождается социальным, а лишь в процессе деятельности становится таковым. Образование и воспитание — это не что иное, как овладение культурой, процесс передачи ее от одного поколения к другому. Следовательно, культура означает приобщение человека к социуму, обществу.

Любой человек прежде всего овладевает той культурой, которая была создана до него, тем самым он осваивает социальный опыт предшественников. Но одновременно в культурный слой он вносит и свой вклад, тем самым обогащая его.

Вопрос о происхождении культуры — один из самых дискуссионных в культурологии. Исследователи истории культуры единодушны только в том, что единственным субъектом культуры, создающим для себя особую жизненную среду и формирующимся под ее воздействием, бесспорно, является человек. Это значит, что становление мира культуры является результатом длительного процесса взаимодействия биологической и социальной эволюции. Отсюда истоки культуры следует искать там и тогда, где и когда появляется человек, как мыслящее, разумное существо.

С этим утверждением согласны абсолютно все ученые. Но, размышляя о скачке, в ходе которого произошел переход от животного к культурному

образу жизни, они выдвигают самые разные гипотезы о его причинах, создавая самые разные версии культурогенеза.

Самые первые попытки ответить на вопрос о причинах возникновения культуры мы находим в древних мифах, а также в религии. С точки зрения креационистской концепции, человек был создан Богом (или богами), и все человеческие качества, в том числе и умение создавать культуру, были получены им свыше. Поэтому в мифологии многих народов мы находим часто образ бога-просветителя, обучающего людей речи, различным умениям и навыкам, а также правилам поведения и организации совместной жизни.

Представители космологических теорий культурогенеза В.И. Вернадский, Л.Н. Гумилев и др., находили причину развития культуры в действии особых космических сил и факторов, благодаря которым на Земле сложились благоприятные условия для развития человека, для проявления его особых качеств, без которых не могла бы возникнуть культура.

Иной подход демонстрируют натуралистические концепции происхождения культуры, считающие ее возникновение следствием саморазвития человеческого рода, естественным результатом его эволюции. При этом обнаруживается сходство культурогенеза с процессами эволюции в животном мире, а истоки культуры находят в жизни высших животных. Подобных взглядов придерживаются многие ученые-естествоиспытатели — Ч. Дарвин, Г. Спенсер.

Существуют игровые концепции культурогенеза, считающие, что культура возникла из игры, известной еще животным. Поэтому вначале была игра как специфическая организация, а позже из нее возникли спорт, философия, искусство, религия и другие сферы культуры, бывшие вначале игрой. Ведь игра всегда служила тренировкой разных человеческих качеств и навыков, в ней пробаывались сценарии будущих действий человека. Состязательность, присущая игре, стимулировала раскрытие способностей человека, что влияло на его место в социальной иерархии.

Другой подход к проблеме мы видим в психоаналитической теории культурогенеза, созданной З. Фрейдом. По его мнению, культура появляется при подавлении первичных влечений и инстинктов с помощью норм и запретов. Так происходит ограничение агрессивных, разрушительных форм поведения, доставшихся людям от их обезьяньих предков. Таким образом, культура возникает как способ обуздания животных инстинктов, толкающих на насилие и убийство. Сублимация энергии неудовлетворенных инстинктов рождает все существующие сегодня культурные формы — искусство, религию, философию, науку и т.д., а также все материальные и духовные ценности.

Широко известна орудийно-трудовая теория происхождения культуры, изложенная Ф. Энгельса и его высказывание о том, что «труд создал человека». Это связано с тем, что в процессе трудовой деятельности, в связи с необходимостью организовать совместные усилия и согласовать их, возникла потребность в средствах общения. Язык и сознание, развившиеся параллельно,

привели к переходу наших обезьяноподобных предков в качественно новое состояние — человека. Таким образом, труд породил культуру. Затем развитие трудовых навыков, появившееся разделение труда и рост его производительности позволили освободить некоторое время для занятий, не имевших непосредственного отношения к проблеме выживания человека. Появившийся досуг стал расходоваться на удовлетворение других человеческих потребностей, среди которых — потребность в прекрасном. Постепенно выделился целый ряд «творческих» профессий — художников, скульпторов, музыкантов, писателей.

Структура культуры. Базисные элементы культуры существуют в двух видах — материальном и духовном. Совокупность материальных элементов составляет материальную культуру, а нематериальных — духовную. Но их подразделение часто бывает условным, поскольку в реальной жизни они тесно взаимосвязаны и взаимопроникаемы.

В материальную культуру входят: культура труда и материального производства, культура быта, культура места жительства (жилища, дома, деревни, города), физическая культура. Основой существования материальной культуры являются вещи — результат материально-созидательной деятельности человека. Именно так когда-то действовали наши далекие предки, превращая камень в рубило, палку — в копье, шкуру убитого зверя — в одежду. При этом вещь приобретает очень важное качество — способность удовлетворять определенные человеческие потребности, быть полезной человеку. Наряду с практической полезностью существовала еще и символическая полезность, позволявшая использовать вещи в магических обрядах и ритуалах, а также придавать им дополнительные эстетические свойства.

Вещи в своей совокупности создают сложную и разветвленную структуру материальной культуры. В ней можно выделить несколько важнейших областей. Первая — это сельское хозяйство, включающее в себя выведенные в результате селекции сорта растений и породы животных, а также культивируемые почвы. С этими областями материальной культуры напрямую связано выживание человека, так как они дают продукты питания, а также сырье для промышленного производства.

Следующей областью материальной культуры являются здания — места обитания людей со всем разнообразием их занятий и форм бытия, а также сооружения — результаты строительства, меняющие условия хозяйства и быта.

Еще одна область материальной культуры — инструменты, приспособления и оборудование, предназначенные для обеспечения всех видов физического и умственного труда человека. Инструменты прямо воздействуют на обрабатываемый материал, приспособления служат добавлением к инструментам, оборудование представляет собой комплекс инструментов и приспособлений, расположенных в одном месте и служащих для одной цели. В истории человечества легко прослеживается постоянное

совершенствование этой области материальной культуры от простейшего рубила и палки-копалки до современных сложнейших машин и механизмов, обеспечивающих производство всех предметов, необходимых для жизни человека.

Транспорт и пути сообщения также являются частью материальной культуры. Это специально оборудованные пути сообщения — дороги, мосты, насыпи, взлетные полосы аэропортов все виды транспорта — гужевого, автомобильного, железнодорожного, воздушного, водного, трубопроводного.

С транспортом тесно связана следующая область материальной культуры — связь, включающая почту, телеграф, телефон, радио, а также компьютерные сети.

И, наконец, обязательным элементом материальной культуры являются технологии — знания и навыки во всех перечисленных областях деятельности. Важнейшей задачей является не только дальнейшее совершенствование технологий, но и их сохранение и передача следующим поколениям, что возможно только через развитую систему образования.

Совокупность нематериальных элементов образует духовную сторону культуры: нормы, правила, образцы и нормы поведения, законы, духовные ценности, церемонии, ритуалы, символы, мифы, знания, идеи, обычаи, традиции, язык.

Духовная культура является многослойным образованием и включает в себя познавательную (интеллектуальную), нравственную, художественную, правовую, педагогическую, религиозную и другие культуры.

Знания составляют основу духовной культуры, которая включает в себя помимо названных результатов духовной деятельности и саму духовную деятельность по производству духовных продуктов. Они, так же, как и продукты материальной культуры, удовлетворяют определенные человеческие потребности. Прежде всего, они связаны с необходимостью обеспечения жизни людей в обществе. Для этого человек приобретает необходимые знания о мире, обществе и себе самом, для этого же создаются разные системы ценностей, позволяющие человеку осознать, выбрать или создать одобряемые обществом формы поведения.

По мнению некоторых культурологов, существуют виды культуры, которые невозможно однозначно отнести только к материальной или духовной области. Это такие виды культуры, как экономическая, политическая, экологическая, эстетическая.

Духовная культура всегда остается неразрывно связанной с материальной, они всегда взаимосвязанны, поскольку не могут существовать в полном отрыве одна от другой. Дело в том, что материальная культура всегда является воплощением определенной части духовной культуры. Но и духовная культура может существовать, только будучи овеществленной, опредмеченной, получившей то или иное материальное воплощение. Особенно хорошо это видно на примере произведений искусства, которые являются частью духовной культуры. Ведь любая книга, картина,

музыкальная композиция, как и прочие произведения искусства, нуждаются в материальном носителе — бумаге, холсте, красках, музыкальных инструментах и т.д.

Более того, часто бывает очень сложно понять, к какому виду культуры — материальной или духовной — относится тот или иной предмет или явление. Так, любой предмет мебели мы, скорее всего, отнесем к материальной культуре. Но если речь пойдет о комодe трехсотлетней давности, выставленном в музее, можно будет говорить о нем как о предмете духовной культуры. А книга, бесспорный предмет духовной культуры, может быть использована для растопки печи вместо дров. Таким образом, предметы культуры могут менять свое назначение.

Следовательно, должны быть введены какие-то критерии для различения предметов материальной и духовной культуры. В этом качестве можно использовать оценку смысла и назначения предмета — если предмет или явление удовлетворяет первичные (биологические) потребности человека, его относят к материальной культуре, если же он удовлетворяет вторичные потребности, связанные с развитием человеческих способностей, он относится к духовной культуре.

В культуре элементы разграничены во времени и в пространстве. Так, часть материальной и духовной культуры, созданная прошлыми поколениями, выдержавшая испытание временем и передающаяся следующим поколениям как нечто ценное и почитаемое, носит название культурного наследия. Наследие — важный фактор сплочения нации, средство объединения общества в периоды кризисов.

В мировом масштабе культурное наследие выражают так называемые культурные универсалии — нормы, ценности, правила, традиции, свойства, которые присущи всем культурам независимо от географического места, исторического времени и социального устройства общества.

Выделяют более семидесяти универсалий, общих для всех культур элементов, среди них: возрастная градация, календарь, приготовление пищи, кооперация труда, танцы, декоративное искусство, образование, этика, этикет, семья, празднества, законы, медицина, музыка, мифология, число, карательные санкции, личное имя, религиозные ритуалы и др.

Практическим выражением культуры являются различного рода предметы, действия и события, которые принято называть артефактами. Ими могут быть конкретный материальный продукт, поведенческий акт, социальная структура, информационное сообщение или оценочное суждение. Это своего рода мельчайшая и неделимая единица культуры. Даже сам человек является артефактом, ведь он является существом не только биологическим, но и культурным существом.

Артефакты образуют определенную целостность, систему, в которой они соотносятся иерархическим образом соответственно своей значимости: одни из них занимают центральное и фундаментальное место в той или иной культуре, другие — второстепенное и производное, какие-то из них имеют

глобальное значение, а какие-то локальное. Значимость артефактов — величина не постоянная, их оценки могут со временем меняться, поскольку в культуре постоянно идут процессы отмирания одних и появления других элементов. Какие-то культурные достижения теряют свое значение, сокращается их употребление, а интерес к другим повышается и возрастает.

Артефакты являются воплощением какой-либо культурной формы — образца решения задачи по удовлетворению какой-то групповой или индивидуальной потребности (интереса) людей.

То есть, одну и ту же культурную форму могут воспроизводить множество артефактов. Так, культурная форма человеческого жилища может воплощаться в самых разных артефактах — избе русского крестьянина, юрте скотовода-кочевника, плавучем жилище некоторых африканских и азиатских народов и т.д. А культурная форма похоронного обряда будет реализовываться у разных народов, по разным правилам.

Необходимо отметить, что каждая культурная форма включает в себя не только описание культурного продукта, но и технологию его получения.

Принято подразделять культуру по ее носителю. В зависимости от этого выделяют мировую и национальные культуры.

Мировая культура — это синтез лучших достижений всех национальных культур различных народов, населяющих нашу планету. Мировая культура представляет собой совокупность лучших достижений национальных культур всех народов, созданных на протяжении всей человеческой истории и получивших распространение во всех регионах нашей планеты (после признания западным миром — Европой и США). Основой современной мировой культуры является европейская культура городского типа, достижения других народов входят в нее как отдельные составные части. Исходя из этого, к мировой культуре относят художественную культуру различных регионов, продукцию массовой культуры, формы бытовой культуры (пища, одежда, утварь, жилища), формы досуга (туризм, спорт, развлечения), типы социального поведения. Важным компонентом мировой культуры является наука как система знаний о мире и как мировоззрение.

Национальная культура, в свою очередь, выступает синтезом культур различных классов, социальных слоев и групп соответствующего общества. Обязательными признаками любой этнической культуры, составляющими ее своеобразие, являются неповторимость и оригинальность. Это своеобразие (менталитет) этнической культуры проявляется в языке, религии, искусстве, ведении хозяйства, традициях и обычаях. Однако главным фактором этнической культуры является чувство этнической идентичности, общей истории и культуры какого-либо народа или этнической группы. Этнической является культура, носители которой прежде всего связаны единством происхождения, четко осознают свою принадлежность к родной культуре, имеют самоназвание, обладают особым психическим складом и групповым менталитетом. На формирование этнической культуры оказывают влияние природные условия, язык, религия, а также психический склад этноса.

Признаком сформировавшейся этнической культуры является появление этнонима — самоназвания этноса. Сегодня в мире почти не осталось чистых этнических культур, поэтому любая культура складывается из этнически нейтральных (общемировых) и этнически окрашенных черт культуры.

В зависимости от того, кто создает культуру и каков ее уровень, различают три формы — элитарную, народную и массовую культуру.

Элитарная, или высокая, культура создается привилегированной частью общества либо по ее заказу профессиональными творцами. Она включает изящное искусство, классическую музыку и классическую литературу. Как правило, элитарная культура опережает уровень восприятия ее среднеобразованным человеком. Девиз элитарной культуры «Искусство ради искусства».

В отличие от элитарной народная культура создается анонимными творцами, не имеющими профессиональной подготовки. Народную культуру называют также любительской (но не по уровню, а по происхождению), или коллективной. Она включает мифы, легенды, сказания, эпос, сказки, песни, танцы. По своему исполнению элементы народной культуры могут быть индивидуальными (изложение легенды), групповыми (исполнение песни, танца), массовыми (карнавальные шествия). Еще одно название народной культуры — фольклор. Он всегда локализован, так как связан с традициями данной местности, и демократичен, поскольку в его создании участвуют все желающие.

Массовая, или общедоступная, культура не выражает изысканных вкусов аристократии или духовных поисков народа. Наибольший размах ее начинается с середины XX в., когда средства массовой информации проникли в большинство стран. Механизм распространения массовой культуры напрямую связан с рынком. Ее продукция предназначена для употребления массами. Это искусство для каждого, и оно обязано учитывать его вкусы и запросы. Каждый, кто платит, может заказать свою «музыку». Массовая культура может быть интернациональной и национальной. Как правило, она обладает меньшей художественной ценностью, нежели элитарная или народная. Но в отличие от элитарной массовая культура обладает большей аудиторией, а в сравнении с народной — она всегда авторская. Она призвана удовлетворять сиюминутные запросы людей, реагирует на любое новое событие и стремится его отразить. Поэтому образцы массовой культуры быстро теряют свою актуальность, выходят из моды. С произведениями народной и элитарной культуры такого не происходит.

Серийный характер ее продукции обладает рядом специфических признаков:

- примитивизацией отношений между людьми;
- развлекательностью, забавностью, сентиментальностью;
- культом успеха, сильной личностью;
- культом посредственности, условностью примитивной символики.

Совокупность ценностей, верований, традиций и обычаев, которыми руководствуется большинство членов общества, называется доминирующей культурой. Однако, поскольку общество распадается на множество групп (национальных, демографических, социальных, профессиональных и т.д.), постепенно у каждой из них формируется собственная культура, т. е. система ценностей и правил поведения. Такие малые культурные миры называются контркультурами и субкультурами.

Неотъемлемой частью культуры являются те ее элементы, которые находятся в оппозиции к господствующим образцам или полностью отрицают их. Такие социокультурные установки получили название контркультуры. Для нее характерен отказ от сложившихся социальных ценностей, моральных норм и идеалов, стандартов и стереотипов массовой культуры. Самым известным примером контркультуры стали молодежные движения 1960—1970-х годов — хиппи, сконцентрировавшие в себе антибуржуазные идеи, выступившие против западного образа жизни и буржуазной морали. Затем появились рокеры, панки и т.д.

Не следует думать, что появление контркультуры — специфическая черта XX в. Противостояние господствующей культуре, рождение новых ценностей постоянно происходит в мировой культуре. Как контркультура возникли христианство в Римской империи, светская культура в эпоху Возрождения, романтизм в конце эпохи Просвещения. Можно сказать, что всякая новая культура рождается в результате осознания кризиса культуры предшествующего периода на базе существующих там контркультурных установок.

Крупные составные части целостных локальных культур (этнических, национальных, социальных), отличающихся определенной местной спецификой тех или иных черт, называют субкультурами. По своей сути это часть общей культуры такого-то народа, в отдельных аспектах отличающаяся от доминирующей культуры, но в главных чертах согласующаяся с ней. Формирование субкультур происходит по этнографическим, сословным, конфессиональным, профессиональным, функциональным признакам, на основе возрастной или социальной специфики. Социальная группа, сформировавшая субкультуру, может отличаться от представителей доминирующей культуры языком, образом жизни, манерами поведения, обычаями и т.д. Различия могут быть очень сильными, но субкультура все же не противостоит доминирующей культуре. Она все равно включает ряд ценностей доминирующей культуры и добавляет к ним новые ценности, характерные только для нее. Примерами субкультур могут быть сельская, городская. Они отличаются некоторой локальностью и определенной замкнутостью, сохраняя при этом лояльность к основным ценностным установкам основной культуры. Субкультуры — это лишь отклонения от магистрального пути развития культуры. Они не ставят своей целью переделку господствующей культуры, а по-своему приспосабливаются к ней. Именно этим они отличаются от контркультуры, стремящейся переделать мир.

Коротко охарактеризуем основные функции культуры. Главная функция феномена культуры — человекотворческая, или гуманистическая. Все остальные так или иначе связаны с ней и даже вытекают из нее.

Важнейшей функцией культуры является адаптивная функция, в соответствии с которой происходит приспособление человека к окружающей среде. Человек не приспосабливается к изменениям окружающей среды, как это делают другие живые организмы, а меняет среду обитания в соответствии со своими потребностями, приспособляя ее к себе. При преобразовании окружающей среды создается новый, искусственный мир — культура.

Функция трансляции (передачи) социального опыта. Культуру по праву считают социальной памятью человечества. Она опредмечена в знаковых системах: устных преданиях, памятниках литературы и искусства, «языках» науки, философии, религии и др. Однако это не просто «склад» запасов социального опыта, а средство жесткого отбора и активной передачи лучших ее образцов. Отсюда всякое нарушение данной функции чревато для общества серьезными, подчас катастрофическими последствиями. Разрыв культурной преемственности обрекает новые поколения на потерю социальной памяти.

Познавательная (гносеологическая) функция связана со способностью культуры концентрировать социальный опыт множества поколений людей. Тем самым она имманентно приобретает способность накапливать богатейшие знания о мире, создавая тем самым благоприятные возможности для его познания и освоения.

Регулятивная (нормативная) функция культуры связана прежде всего с определением (регулированием) различных сторон, видов общественной и личной деятельности людей. В сфере труда, быта, межличностных отношений культура так или иначе влияет на поведение людей и регулирует их поступки, действия и даже выбор тех или иных материальных и духовных ценностей. Регулятивная функция культуры опирается на такие нормативные системы, как мораль и право.

Семиотическая, или знаковая, функция, представляя собой определенную знаковую систему культуры, предполагает знание, владение ею. Без изучения соответствующих знаковых систем невозможно овладеть достижениями культуры. Так, язык (устный или письменный) является средством общения людей. Литературный язык представляет важнейшее средство овладения национальной культурой. Специфические языки нужны для познания мира музыки, живописи, театра. Собственными знаковыми системами располагают и естественные науки (физика, математика, биология, химия).

Ценностная, или аксиологическая, функция отражает важнейшее качественное состояние культуры. Культура как система ценностей формирует у человека вполне определенные ценностные потребности и ориентации. По их уровню и качеству люди чаще всего судят о степени культурности того или иного человека. Нравственное и интеллектуальное содержание, как правило, выступает критерием соответствующей оценки.

Отбор ценностей происходит в процессе практической деятельности. По мере накопления опыта ценности формируются и исчезают, пересматриваются и обогащаются. У разных народов понятия о добре и зле различны, именно ценности обеспечивают специфичность каждой культуры. То, что важно для одной культуры, может быть совсем не важно для другой. У каждого народа формируется своя пирамида, иерархия ценностей, хотя сам набор ценностей имеет общечеловеческий характер. Поэтому мы можем дать условно следующую классификацию основных ценностей:

- витальные ценности — жизнь, здоровье, безопасность, благосостояние, сила и т.д.;
- социальные ценности — социальное положение, труд, профессия, личная независимость, семья, равенство полов;
- политические ценности — свобода слова, гражданские свободы, законность, гражданский мир;
- моральные ценности — добро, благо, любовь, дружба, долг, честь, бескорыстие, порядочность, верность, справедливость, уважение к старшим, любовь к детям;
- эстетические ценности — красота, идеал, стиль, гармония, мода, самобытность.

Очень важна коммуникативная функция культуры. Человек является существом общественным и для достижения своих целей нуждается в общении с другими людьми. Без общения с себе подобными человек не может стать полноценным членом общества, развить свои способности. Посредством коммуникации происходит координация сложных действий, становится возможной сама общественная жизнь. Для общения с себе подобными человек создал различные средства культурной коммуникации. Информация может передаваться вербальными, невербальными способами. Развитие форм и способов коммуникации — важнейший аспект формирования культуры.

Насколько многообразно понятие культуры, настолько много и подходов к ее изучению. Но все многообразие подходов к изучению культуры, как правило, можно свести к двум основным направлениям, уходящим своими корнями в философские традиции XVIII в. и отвечающим на вопрос: Что есть культура? Орудие закабаления человека или же средство его облагораживания, превращения в цивилизованную личность?

Направление, которое можно охарактеризовать как пессимистическое, иррациональное, берет свое начало в работах французского просветителя Жан Жака Руссо, который рассматривал человека как совершенное существо, а естественную на лоне природы жизнь — как наиболее правильную ее форму. Ущербность и вредность культуры Руссо видел как в существовании частной собственности, которая делает людей неравными, так и в существовании абсолютизма — власти, антинародной по своей сути. Не меньшим злом он считал религию, искусство и науку, которые способствуют сохранению неравенства, не обеспечивая ни улучшения нравов, ни счастливой жизни людей.

Из этих общих позиций немецкий философ Фридрих Ницше (1844 — 1900) делает вывод о том, что человек по своей природе вообще антикультурен, он стихийно ощущает, что культура есть зло и создана для его порабощения и подавления.

Примыкает к иррациональным теориям культуры школа культурного психоанализа, основоположником которой считается австрийский психолог Зигмунд Фрейд (1856—1939). В своих работах Фрейд подчеркивал, что человек постоянно страдает от противоречий между собственными желаниями и предписывающих определенное поведение нормами культуры.

Немецкий философ О. Шпенглер в своей книге «Закат Европы» делает пессимистический вывод о том, что рационалистическая цивилизация, воцарившаяся в Западной Европе, представляет собой деградацию высших духовных ценностей культуры, поэтому и обречена. По Шпенглеру, понятия «культура» и «цивилизация» общезначимы, он считает, что культура — это организм, живущий примерно тысячу лет. В мировой истории философ выделяет восемь культур: египетскую, индийскую, вавилонскую, китайскую, греко-римскую, византийско-арабскую, западноевропейскую, культуру майя. Он предсказывает рождение и расцвет русской культуры.

В отличие от теории О. Шпенглера другой немецкий ученый Макс Вебер (1864—1920) в своих произведениях «Аграрная история древнего мира», «Хозяйство и общество» и «Протестантская этика и дух капитализма» делает вывод о том, что никакого кризиса западноевропейской культуры нет, просто на смену прежним ценностным критериям пришли новые и прежде всего универсальная рациональность, изменившая представления об этой культуре. В происхождении западноевропейского капитализма Вебер решающую роль отводил протестантизму.

Философ-гуманист А. Швейцер в своей работе вслед за О. Шпенглером отмечает упадок и кризис западноевропейской культуры, но считает их не фатальными, а спасение культуры — возможным. По Швейцеру, культура складывается из господства человека над силами природы и над самим собой, когда свои замыслы личность согласует с интересами общества.

Один из самых ярких представителей экзистенциализма Карл Ясперс (1883—1969) в отличие от популярной во всей Европе первой половины века теории культурных циклов, развитой А. Тойнби (1889—1975), делает акцент на том, что человечество имеет единое происхождение и единый путь развития. Он вводит понятие осевое время. Эту ось мировой истории следует отнести, по-видимому, ко времени около 500 лет до н. э., к тому духовному процессу, который шел между 800 и 200 гг. до н. э. Тогда произошел самый резкий поворот в истории. Появился человек такого типа, какой сохранился и по сей день.

Он характеризует его тем, что в это время происходит много необычайного. В Китае жили тогда Конфуций и Лао-цзы, возникли все направления китайской философии. В Индии, жил Будда, в философии Индии, как и в Китае, были рассмотрены все возможности философского постижения

действительности, вплоть до скептицизма, софистики, нигилизма и материализма; в Иране Заратустра учил о мире, где идет борьба добра со злом; в Греции — это время Гомера, философов Гераклита, Платона, Фукидида и Архимеда. Все то, что связано с этими именами, возникло почти одновременно в течение немногих столетий независимо друг от друга.

Новое возникшее в эту эпоху в трех упомянутых культурах сводится к тому, что человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы.

В эту эпоху были разработаны основные категории, которыми мы мыслим по сей день, заложены основы мировых религий, и сегодня влияющих на жизнь миллионов людей.

К. Ясперс намечает следующую структуру мировой истории:

1. Осевое время знаменует собой исчезновение великих культур древности, существовавших тысячелетиями. Оно растворяет их, вбирает их в себя, предоставляет им гибнуть. Древние культуры продолжают существовать лишь в тех своих элементах, которые вошли в осевое время, восприняты новым началом.

2. Тем, что свершилось тогда, что было создано и продумано в то время, человечество живет вплоть до сего времени. В каждом своем порыве люди, вспоминая, обращаются к осевому времени. С тех пор принято считать, что воспоминание и возрождение возможностей осевого времени — Ренессанс — ведет к духовному подъему.

3. В начале осевое время ограничено в пространственном отношении, но исторически оно становится всеохватывающим.

Важнейшей частью культуры является культура художественная или искусство. Как известно, искусство — это сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и освоение мира. В результате этой деятельности появляются произведения искусства, причем не каждая картина, скульптура или архитектурное сооружение достойны этого высокого звания. Произведение искусства — объект, обладающий эстетической ценностью; материальный продукт художественного творчества (искусства), сознательной деятельности человека. Подлинные произведения искусства, возникающие в процессе художественного творчества, должны иметь общественно значимый смысл, определенную эстетическую ценность, новизну и оригинальность.

Искусство сложно по своей структуре, по многообразию видов, жанров, течений и направлений, творческих индивидуальностей. Изучение истории изобразительного искусства поможет разобраться в его пластических системах, видах, жанрах, стилях, направлениях и течениях, познакомиться со своеобразием различных художественных школ.

Искусство выполняет в обществе несколько функций. Познавательная функция искусства проявляется в том, что образы, запечатленные на картинах, гравюрах или в скульптурах, помогают открыть незамеченную ранее красоту природы, познать внутренний мир человека, оценить неповторимую сложность человеческих отношений. Историческая живопись в зримых

образах представляет нам события давно ушедших дней. Мы можем вместе с живописцами восхититься красотой далеких стран.

Существенную роль играет идеологическая функция искусства, его социально-историческая детерминированность. Обществу нужны от искусства главным образом идеи, и оно успешно воплощает ведущие философские и религиозные идеи различных эпох в самых разных видах и жанрах. С помощью произведений искусства легко внушить массам необходимую идеологию. Очень важна способность искусства не только воздействовать на сознание, формировать его, но и регулировать направленность действий индивида. Искусство может быть теоретическим фоном культурной политики.

Ценностно-ориентационная (аксиологическая) функция искусства состоит в привитии людям высоких ценностей гуманистической культуры посредством возбуждения у них соответствующих этим ценностям чувств и переживаний, настроений и ожиданий в процессе общения с произведением искусства. Сформированный таким образом ценностный опыт позволяет личности использовать приобретенные знания не только для понимания изобразительного искусства, но и для самостоятельной ориентации в окружающей социокультурной среде. Без серьезного понимания художественного наследия невозможно формирование зрелых идейно-эстетических убеждений, высокое духовно-нравственное развитие, полное овладение профессиональным педагогическим.

Эмоционально-развивающая функция искусства состоит в его воздействии на эмоционально чувственную сферу личности. Произведения искусства как отражение человеческих переживаний и чувств способствуют обогащению этой сферы, развитию эмоциональной отзывчивости личности.

Общение с искусством развивает в человеке эстетическое чувство, эстетический вкус, формирует эстетический идеал, поэтому искусство служит важнейшим средством эстетического воспитания. Отсюда его эстетическая и воспитательная функции. Приобщение личности к эстетическим представлениям и нормам, развитие у нее восприятия широкого круга явлений действительности, запечатленных в произведениях искусства, способствуют их осмыслению и формированию у человека собственного эстетического опыта с последующим активным включением его в личную деятельность. Эстетический опыт помогает создать особое видение мира, которое очень ценно для человека в мировоззренческом плане и не может быть достигнуто изучением никакого другого предмета, кроме искусства.

Гедонистическая функция искусства заключается в том, что его восприятие доставляет людям радость и удовольствие.

Коммуникативная функция искусства облегчает взаимопонимание и общение, обмен культурными ценностями, развитие и удовлетворение культурных потребностей человека. Кроме того, сами произведения искусства могут выступать средством коммуникации, так как их образный язык универсален, понятен людям разных стран и не требует перевода.

Арт-терапевтическая (компенсаторная) функция искусства состоит в коррекции негативных психических состояний и оздоровлении человека в процессе его общения с художественным произведением. Искусство выполняет роль эмоциональных и интеллектуальных амортизаторов между реальностью и человеческим сознанием.

Виды искусства. В процессе исторического развития искусства сложились различные его виды. Как известно, виды искусства можно объединить в следующие группы: временные, пластические и синтетические (пластическо-временные). К временным искусствам относят музыку и литературу, так как для исполнения музыкального произведения и чтения книги требуется определенное время.

Пластические искусства – это искусства, произведения которых имеют предметный характер, создаются путем обработки материала и существуют в реальном пространстве. К пластическим искусствам относятся изобразительное искусство (графика, живопись, скульптура), архитектура, декоративное и прикладное искусство, дизайн, а также произведения народного искусства изобразительного и прикладного характера.

Произведения пластических искусств воспринимаются зрительно, а иногда и осязательно (скульптура, декоративное и прикладное искусство). Этим они отличаются от произведений временных видов искусства (музыкальные произведения воспринимаются на слух, стихи и прозу можно также воспринимать с помощью слуха). Пластические искусства тяготеют к синтезу различных видов – (слияние и взаимодействие архитектуры с монументальной живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством; живописи со скульптурой — в рельефах; живописи с декоративно-прикладным искусством – в керамических изделиях, вазах и т.д.).

Синтетические искусства-театр, кино, цирк, телевидение — объединяют пластические и временные. Например, в театре в создании спектакля участвуют драматург (автор пьесы как литературного произведения), художник (декорации и костюмы), композитор (музыкальное оформление) и др. Балет тоже считают синтетическим видом искусства, так как в нем происходит слияние музыки и движения на основе пластики человеческого тела.

История изобразительного искусства — непрерывный процесс развития стилей, направлений и течений, но это не простое поступательное движение, не постепенное восхождение к вершинам мастерства. Развитие в искусстве означает определенное накопление художественного опыта и усложнение аналитических процессов художественного мышления.

Стиль — это художественное выражение восприятия мира, свойственного людям той или иной эпохи. В нем получают свое воплощение историческое и национальное своеобразие художественной культуры. Стиль проявляется и на уровне индивидуального творчества художника.

Следует отличать понятие стиля как исторически возникшей художественной категории (готика, барокко, рококо, классицизм и др.) от

употребления этого слова для обозначения манеры, почерка художника. В пределах стиля могут существовать художественные явления, в чем-то родственные, объединенные духом своего времени, но в каких-то позициях значительно отличающиеся одно от другого. Их называют течениями и направлениями. Художественное направление — это идейно, программно, теоретически оформленное течение. Художественное направление связывает близких по духу, одинаково понимающих цели и методы своего искусства художников. Художественное течение — более узкое понятие. В отличие от направления оно так и не оформляется программно. Внутри художественных направлений часто существуют различные течения.

К художественно – выразительным средствам живописи относятся цвет, мазок, линия, пятно, цветовой и световой контраст.

К художественно – выразительным средствам графики относят - линию, штрих и тон.

скульптуры относят – объем. Скульптура смотрится со всех сторон: возможен круговой обзор или восприятие с нескольких точек зрения.

К художественно – выразительным средствам архитектуры – объёмно-пространственная композиция.

К художественно – выразительным средствам музыки относят – язык звука, а именно регистр, мелодия, ритм, размер, темп, лад, динамика, тембр, фактура и метр.

Культура первобытного общества

В истории первобытной культуры больше вопросов чем ответов. Очевидно лишь, что человек прошел в своем биологическом и социальном развитии долгий и весьма извилистый путь. Различные социальные и гуманитарные науки, занимающиеся изучением культуры, единодушны в том, что культуры являются специфическим видом человеческой деятельности. И поэтому изучение культуры вне процесса формирования человека (антропогенеза) не имеет смысла. В то же время в становлении человека принято выделять три стадии: архантропа, палеоантропа и неолантропа.

Стадия архантропа (1,5 млн лет назад) заложила основы общественной жизни людей в виде коллективной совместной охоты живущих вместе. К этой стадии относились питекантропы, синантропы, гейдельбергский человек и другие подвиды.

Стадия палеоантропа (500 тыс. лет назад) характеризуется господством неандертальца, который использовал орудия труда. Это вид приматов имел большой мозг, подвижную руку, устойчивое прямохождение. Однако строение мозга неандертальца характеризовалось наличием ряда примитивных признаков, а подвижность руки была ограничена, что значительно ослабляло возможности изготовления орудий труда. Поэтому неандертальцы не сумели перейти к культурному образу жизни.

Собственно возникновение человеческой культуры произошло на стадии неолантропа (100 тыс. лет назад) — кроманьонца, человека разумного,

целенаправленно изготавливающего орудия труда. С появлением неоантропа биологическое развитие значительно замедлилось, а социальное значительно ускорилось.

Первобытность не дает нам рассказов об исторических событиях того времени, поэтому первобытную эпоху иногда еще называют доисторией или предысторией человечества. Существуют два пути изучения первобытной культуры.

-Первый путь – историко-археологический, то есть изучение материальных следов человеческой культуры палеолитической эпохи, мезолита и неолита: предметов труда и быта, оружия, украшений, остатков музыкальных инструментов, культовых сооружений, наскальных рисунков, скульптурных изображений либо их фрагментов, обнаруживаемых на огромных пространствах Евразии, Африки в пещерах и захоронениях.

-Второй путь – этнографически-сопоставительный: перенесение наблюдений над бытом и культурой народов, до недавнего времени находившихся на первобытной стадии развития (в основном в Австралии и Океании), накопленных путешественниками, этнографами, а более всего христианскими миссионерами прошлого и позапрошлого веков, на далеких предков современного цивилизованного человека.

Тем не менее наши знания о жизненном укладе. Духовной культуре. Художественном творчестве людей 40-50-тысячелетней давности в значительной степени гипотетичны.

Вся история первобытной культуры разделяется на эпохи в соответствии с материалами, из которых изготавливались орудия труда и оружие. По этому признаку выделяются следующие исторические эпохи: каменный век, в свою очередь подразделяющийся на древнекаменный (палеолит) — 12 тыс. лет назад, среднекаменный (мезолит) — 9 тыс. лет назад, новокаменный (неолит) — 6 тыс. лет назад; век бронзы — 3 тыс. лет до н.э.; век железа — I тыс. лет до н.э.

Первобытная культура разделяется по социальному признаку на несколько эпох: первобытное человеческое стадо, родовой строй и соседская община.

В соответствии с этим подходом первобытная история начинается с эпохи первобытного человеческого стада (праобщины). Эта эпоха открывается появлением древнейших архантропов, образовавших неустойчивые сообщества людей. На всем ее протяжении происходило преодоление остатков животного состояния, унаследованных от стад человекообразных обезьян, упрочение социальных связей, а вместе с ними и завершение биологического развития самого человека.

Эпоха первобытной родовой общины открылась возникновением первых упорядоченных форм социальной организации и родовой общины. Именно на этой стадии получили полное выражение основные черты первобытного строя — коллективизм в производстве и потреблении, общая собственность и уравнительное распределение.

Эпоха первобытной соседской общины стала временем распада первобытнообщинного строя. Эта последняя эпоха ознаменовалась развитием всех отраслей хозяйственной деятельности. Общая собственность рода была вытеснена обособленной собственностью отдельных индивидов, общинно-родовые связи уступили место общинно-соседским. Тогда же появились первые формы эксплуатации, произошло зарождение частной собственности, общественных классов и государственности. Данная эпоха закончилась приблизительно 5 тыс. лет назад.

Где начинается культура, не побоюсь тавтологии: культура там, где свидетельства культуры.

Нижний палеолит – царство физической антропологии, кое-как опирающейся на трудовую теорию и аналогии с приматами. Здесь нечего интерпретировать, образ не складывается, общаться не с кем, значит, культуры нет.

Средний палеолит царство неандертальцев. В 1981 г. при раскопках поселения Берехат-Рам на Голанских высотах была найдена антропоморфная статуэтка длиной всего 35 мм. Слои раскопок определяются усредненный возрастом 250-280 тысяч лет. Было, вообще принято считать, что изобразительных образов не существовало в столь древнее время. Мнения археологов сводились к тому, что эта галька была продуктом вулканического происхождения и она приобрела свою форму или очертания в результате аэродинамического воздействия в процессе извержения. Однако после микроскопического исследования этого предмета, вулканологами, было сделано заключение, что это был преднамеренно модифицированный фрагмент из мелко зернистого туфа.

У них существовали представления о смерти и потустороннем мире, было осознано различие между жизнью и смертью. Так, в пещере Шанидар (Северный Ирак) в слое возраст которого не менее 60 тысяч лет, были обнаружены скелеты девяти человек, погибших, вероятно, в результате обвала потолка, вызванного мощным землетрясением. Мировую славу пещере принес скелет Шанидар I, захороненный оставшимися в живых соплеменниками. По заключениям антропологов, этот неандерталец был при жизни одноруким. Очевидно, его специфические знания или иные причины заставляли соплеменников содержать недееспособного члена общества в течение какого-то сравнительно длительного времени, а затем придать его тело погребению. Кроме этого, в Шанидаре было вскрыто еще несколько преднамеренных погребений. В одном случае скелет лежал внутри круга из крупных обломков камней, здесь же прослеживалась четкая неглубокая яма. Образцы, взятые из горизонта, на котором лежал неандерталец, содержали много пыльцы цветов. Здесь мы впервые в истории человека сталкиваемся с применением цветов в погребальном обряде. Однако нам еще крайне мало известно о неандертальцах. Поэтому мы можем характеризовать эту эпоху как предкультурную.

Среди всех эпох и этапов развития первобытной культуры особое место занимает верхний (поздний) палеолит. Только применительно к этому этапу мы можем определенно говорить о человеческой культуре как материальной, так и духовной. В это же время были созданы первые памятники изобразительной деятельности. Исторической наукой доказано, что в начале позднего палеолита родились почти все виды художественной деятельности: росписи на стенах и потолках пещер, рельеф и объемная скульптура, гравированный рисунок на камне, кости, роге.

Отличительная особенность первобытной культуры — ее синкретический (нерасчлененный) характер, когда формы сознания, хозяйственные занятия, общественная жизнь, искусство не отделялись и не противопоставлялись друг другу.

Синкретизм первобытной человеческой деятельности находил также свое выражение в следующих основных признаках:

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

К примеру, предмет, принадлежащий человеку, отождествлялся с самим человеком. Поэтому с помощью нанесения вреда предмету или изображению человека считалось возможным причинить ему реальное зло.

Современному человеку трудно представить себе характер мышления первых людей — современные люди мыслят и представляют себе мир совершенно иначе. Свои представления о мире мы соотносим с определенной системой духовных ценностей, норм и смыслов, ставим перед собой определенные цели. Иначе говоря, мы живем в сложной духовной среде, создание которой является результатом деятельности многих и многих поколений.

Что касается первобытного человека, то для него такая готовая духовная среда отсутствовала. Все вокруг него существовало даже без названий, а потому отношение к окружающему миру было не рациональным, а эмоциональным. Относиться к чему-либо эмоционально — означает приписывать свои эмоции тому, что воспринимается в данный момент, «проецировать» свои эмоциональные состояния на мир.

Такой способ мышления мог породить только мифологическое мышление, в соответствии с которым представления о мире основывались на убеждении, что все природные явления представляют собой результат действий каких-то невидимых сил. Миф — это наиболее ранняя форма выражения человеком своего отношения к миру. Окружающая их реальность воспринималась ими как действие хаотических и неукротимых сил, где каждое мгновение их подстерегала опасность. И для того чтобы выжить в этом неподвластном человеку мире, было необходимо породниться с понять этот

мир. Поэтому сущность мифологического мироощущения основывается на уподоблении окружающей реальности человеку, перенесении внутренних свойств индивида на внешний мир. Другими словами, в мифе явления природы, животные, предметы изображаются как люди и ведут себя как люди. Под влиянием человеческих чувств солнце, луна, облака, звезды, скалы, реки, животные, растения становились одухотворенными, наделялись сознанием и волей.

Таким образом миф выполнял несколько функций: объяснительную, образовательную, коммуникативную. Через миф молодому поколению передавалась система ценностей и норм поведения и обеспечивал духовную связь многих поколений.

Сравнительно-историческое изучение широкого круга мифов позволило установить, что в мифах различных народов мира – при чрезвычайном их многообразии – целый ряд основных мотивов и тем повторяется. К числу древнейших и примитивнейших мифов принадлежат мифы о животных. Самые элементарные из них представляют собой лишь наивное объяснение отдельных признаков животных. Глубоко архаичны мифы о происхождении животных от людей (таких мифов очень много, например, у австралийцев) или мифологические представления о том, что люди были некогда животными.

На основе мифов возникли, религия, философия и искусство. Древние мифы со временем вошли в священные книги современных мировых религий. О влиянии мифологии на художественную культуру свидетельствует тот факт, что многие мифы стали сюжетами для изобразительного искусства, скульптуры и литературы.

Религиозные верования первобытных людей стали второй формой практического и духовного освоения мира человеком. В первобытных религиозных верованиях выражена зависимость людей от природных сил. Объектом религиозного поклонения становились те природные явления, с которыми человек был связан в своей повседневной практической деятельности и которые имели для него жизненно важное значение. Пытаясь освободиться от этих страхов, человек пришел к обожествлению природы, созданию ее культа.

Это получила свое выражение в первых религиозных верованиях, таких, как анимизм, фетишизм, тотемизм и магия.

Наиболее универсальной и распространенной формой первобытных религиозных верований в культуре Древнего мира является анимизм (от лат. *anima* — душа) — вера в существование души и духов как причины существования всех природных явлений и процессов. Анимизм стал своеобразной попыткой первобытных людей понять и объяснить причинно-следственную обусловленность окружающего мира. По их представлениям, любой элемент природы, в том числе и человек, обладает душой — тонким невещественным образом, который является причиной жизни этого элемента. Душа владеет сознанием и волей своего материального носителя, она является людям в виде призрака, отделенного от тела, но сходного с ним.

Убежденность в том, что душа самостоятельна по отношению к телу, позволила делить мир на две части — реальный и потусторонний. Представления о существовании души у каждого отдельного элемента мира развилось постепенно до верования в духов, населяющих весь мир. Духи природы, духи вещей, добрые и злые духи требуют по отношению к себе особых ритуалов, целью которых становится достижение желаемых результатов деятельности. Многие религиозные культы возникли на основе анимистических представлений, а наиболее известными из них являются культы духов природы и культ предков.

Культ предков отмечается у многих народов, он характеризуется верой в то, что умершие могут оказывать воздействие на земную жизнь своих потомков и родственников. Поэтому для поддержания добрых отношений с умершими живые должны совершать различные обряды, чтобы умилостивить и снискать расположение своих предков.

Вера в существование разного рода духовных существ получила свое выражение в том, что предметы, обладающие душой, стали рассматриваться как одушевленные, как фетиши — предметы, служащие местом пребывания духов. Различные формы почитания искусственных или природных предметов получили название фетишизма. Таким образом, фетишизм — это форма первобытной религии, выражающаяся в почитании неодушевленных предметов, которые наделялись сверхъестественными свойствами и силами. Фетишем мог стать любой предмет, но из множества предметов в качестве фетишей обычно выбирались такие, которые обладали притягательной силой, отличались красотой или уродством, символическим подобием каким-то реальным явлениям. Притягательность предмета означала наличие в нем души, которая помогала владельцу в различных видах деятельности или охраняла его от враждебных сил.

Фетишизм был распространен у всех первобытных народов и проявлялся в их вере в силу амулетов и оберегов, которые должны были защитить людей от бед и несчастий, отвести болезни и дать здоровье, принести удачу на охоте. Наиболее известным и почитаемым фетишем сегодня является «черный камень» Кааба, который в исламе считается главной святыней. Ежегодно тысячи мусульман, совершающих хадж (паломничество в Мекку), обходят семь раз вокруг этой святыни.

На самых ранних этапах своей истории люди чувствовали свое единство с природой и поэтому отождествляли себя с ее различными проявлениями. В первобытной культуре эта идентификация приняла форму тотемизма, т.е. убежденности, что каждая группа людей произошла от какого-либо животного или растения (тотема) и находится с ним в родственных отношениях. В классическом варианте тотем связан родственными узами с отдельным родом, который почитает его за своего отца. Каждый род носил имя своего тотема. Установление родственных отношений с определенным животным или растением подразумевает, помимо почитания, также ряд строгих запретов и ограничений. Прежде всего тотемное животное нельзя было убивать или

употреблять в пищу. Однако такой запрет мог нарушаться в определенных случаях во время проведения особых обрядов и празднеств, когда жертвоприношение тотемного животного было призвано укрепить кровнородственные связи с ним.

В современном обществе проявления тотемизма можно встретить в виде различного рода символов. Например, многие государства, политические партии и движения выбирают в качестве своей эмблемы или символа какое-либо животное или растение. Так, в США в качестве символа Республиканской партии выступает слон, а у демократов — осел. В России символ партии «Единой России» — медведь. Можно также вспомнить о символе Франции — галльском петухе, о символе Англии — британском льве, а также о канадском клене и т.д.

Функционально тотемизм был способом осознания коллективом людей их единства. Общность тотема осознавалась как родство по тому и поэтому члены каждого племени осознавали, что они составляют единое целое, что у них у всех одна «кровь», что по отношению друг к другу они являются своими. С возникновением тотемизма была проведена граница между «своими» и «чужими».

Из всех форм первобытных верований наиболее древней является магия (от греч. *magia* — колдовство), в основе которой лежит вера в возможности человека влиять на окружающий мир при помощи определенных символических действий.

Исходя из той роли, которую играет магия в жизни людей, можно выделить следующие виды магии: вредоносная, военная, половая (любовная), лечебная и предохранительная, промысловая, метеорологическая и прочие, второстепенные виды магии.

Истоки магии — в ограниченности человеческой практики, в несвободе людей, в их зависимости от господствующих над ними стихийных сил.

Вместе с мифологией и религиозными верованиями у первобытного человека формировалась способность к художественнообразному восприятию и отображению действительности.

Исследуя художественную культуру первобытных людей, ряд исследователей считает, что их художественное творчество можно было бы точнее называть предискусством, так как оно в большей степени имело магическое, символическое значение.

Многочисленные археологические и этнографические памятники свидетельствуют, что многие предметы создавались первобытными людьми не только в утилитарных целях, а сама материальная деятельность в целом все более принимала духовную окраску.

Разумеется, художественная деятельность в условиях первобытности также носила синкретический характер и не делилась на роды, жанры, виды. Все ее результаты имели прикладной, утилитарный характер, но при этом у них сохранялось и ритуальномагическое значение. Просто большая часть продуктов человеческой деятельности в силу своего синкретизма приобретала

художественное значение. Это явление получило название художественной коннотации, означающей наличие утилитарных предметов и действий дополнительного, сопутствующего значения, которое предметы и действия в первобытной культуре получали из мифологического сознания, определявшего всю духовную жизнь первобытного общества.

Приступая к изложению конкретного материала, напомним, что археологическая культура – основная единица описания каменного века – не совпадает с культурой в философском, социологическом, этнографическом понимании. Археологическая культура обозначает общность материальных памятников, относящихся к одному времени на определенной территории.

Исторически первым художественно-образным выражением представлений человека о мире стало примитивное изобразительное искусство. Палеолитическое искусство Европы представлено двумя категориями памятников. Первая — это живопись и гравюра на стенах пещер, так называемое монументальное искусство, сохранившееся главным образом в глубоких пещерах. Мобильное, или портативное, искусство — вторая категория памятников — включает в себя резьбу по кости, гравированные и раскрашенные гальки, плиты разных размеров с гравированными и процарапанными рисунками, объемную скульптуру из бивня мамонта и мягкого камня, в редких случаях — из обожженной глины, а также различные украшения.

В настоящее время в Западной Европе насчитывается до 300 пещер, сохраняющих на своих стенах произведения палеолитического искусства. Около 70 из них отнесены к категории «гигантов». Наибольшее число пещер открыто во Франции. Здесь насчитывается около 150 памятников. В Испании 130 пещер. 25 — в Италии и на Сицилии, 3 — в Португалии.

Главным объектом творчества палеолитического, мезолитического и неолитического времени были звери. Рисунки были призваны передать определенную информацию. Сложные многофигурные композиции создавались с расчете на «чтение», изображая не единичные объекты, а действия. Рисунки состояли из многофигурных композиций военной борьбы, охоты, загона скота. В этих рисунках первобытные художники стремились добиться не только внешнего сходства, но и передать внутренний смысл происходящих событий. Попытка передать движение, функциональные особенности тех или иных объектов вела к подчеркнутому схематизму фигур и в то же время к удивительно цельным и динамичным композициям. Создание динамических сцен с определенным сюжетом свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека. Поэтому художественная картина мира первобытной эпохи более объективна, с одной стороны, и символичнее с другой. Она стремилась не к точному сходству, а к выражению действия как цели жизни, что свидетельствует о достижении человеческим мышлением определенного уровня абстрактности.

Памятники первобытной живописи, как уже отмечалось, открыты более 100 лет назад. В 1879 г. испанский археолог М. Саутуола открывает

многокрасочные изображения палеолитической эпохи в пещере Альтамира (Испания), которые относятся к позднему палеолиту 20 – 10 тыс. лет до н.э. В 1880-х годах «учёные мужи» скептически восприняли находку Саутуолы и обвинили его в подделке рисунков. По единодушному мнению учёных, примитивный первобытный человек не мог создать подобные изображения. И только в 1902 году, когда Саутуола уже умер, пещерные рисунки признали подлинными. Слайд 1,2,3. Потолки и стены её залов расписаны изображениями бизонов, лошадей, ланей и кабанов. Они выполнены углём, охрой, гематитом, марганцем, каолином и другими природными красителями, смешанными с водой или животным жиром. Бизоны пещеры Альтамира увековечены в движении: во время прыжка или вздоха. Есть «портреты» и в натуральную величину — 2-ух-метровые бизоны. Естественные рельефные выпуклости на скальной поверхности придают рисункам объём.

В одном из залов потолок покрыт фигурами полулюдей-полузверей, вероятно, замаскированных шаманов. За достоверность и экспрессию настенной живописи Альтамиру называют «Сикстинской капеллой первобытного искусства».

В 1901 г. во Франции А. Брейль обнаружил рисунки мамонта, бизона, оленя, лошади, медведя в пещере Грот-де-Комбатель. Рисунков здесь около 300, есть и изображения человека (в большинстве случаев в масках). Недалеко от Ле-Комбателя в том же году археолог Пестрони в пещере Фон де Гом открывает целую «картинную галерею» — 40 диких лошадей, 23 мамонта, 17 оленей. Рисунки нанесены охрой и другими красками, секрет которых не найден и поныне.

1-3 Пещера Ласко, открытая в 1940 г. один из важнейших позднепалеолитических памятников по количеству, качеству и сохранности наскальных изображений. Иногда Ласко называют «Сикстинской капеллой первобытной живописи». Животные, изображённые на стенах Ласко, — те же самые, что и во многих других пещерах с наскальными изображениями: в основном это лошади, зубры, бизоны, олени и каменные бараны. В пещере Ласко было найдено не очень много костяных и кремнёвых орудий: судя по всему, в пещере никогда не жили и её в основном посещали ради наскальных изображений.

Палитра каменного века бедна, в ней четыре основные краски:

чёрная, белая, красная, желтая. Две первые употреблялись довольно редко.

Причины возникновения искусства. Выстроенные изобразительные ряды, демонстрирующие процесс развития искусства как эволюцию — от простого (примитивного или неумелого) к более сложному и изысканному, оказались под ударом после открытия грота Шове и более точных методов датирования, по 14С. В начале XX века Соломон Рейнак предложил, что пещерное искусство служило целям охотничьей магии, и более полувека эта теория молча или с энтузиазмом принималась как вполне приемлемая для объяснения столь необыкновенного явления первобытной культуры.

Ряд ученых считают, что в наскальном искусстве палеолита можно выделить намеренную пространственную ориентацию сюжетов, то есть композицию. В результате своих исследований авторы приходят к выводу, что пещерная живопись является системой значений, языком, который служит для установления коммуникации между людьми. Они связывают наскальное искусство палеолита с мифологией. Миф и настенное искусство, используя разные средства, отвечают одной цели, так как видимые образы годятся лучше, чем слова, для необходимого раскрытия священного, содержащегося в мифе. Настенное искусство — это форма записи мифа, мифология.

Неотъемлемую часть искусства эпохи Палеолита составляют предметы, которые принято называть «мелкая пластика».

Это - три типа объектов:

1. Статуэтки и иные объемные изделия, вырезанные из мягкого камня или из других материалов (рог, бивень мамонта).
2. Уплощенные предметы с гравировками и росписями.
3. Рельефы в пещерах, гротах и под природными навесами.

С позднего палеолита широко распространены женские фигурки из камня и кости с гипертрофированными формами тела и схематизированными головами — так называемые «венеры», по-видимому, связанные с культом матери-прародительницы. Подобные «венеры» найдены во Франции, Италии, Австрии, Чехии, России и во многих других районах мира. Первые произведения первобытного изобразительного искусства относятся к Ориньякской культуре 33—19 тыс. лет н. э. (поздний палеолит), названной по пещере Ориньяк (Франция). Классическим примером палеолитической венеры является Венера Виллендорфская, статуэтка высотой 11 см вырезана из известняка, возраст 23 500 лет. Среди памятников палеолитической скульптуры хрестоматийную известность получила головка женщины из Брасемпуи (Ланды), вырезанная из бивня мамонта. Ее высота всего 3,7 см. Скульптура была найдена в 1894 году. «Очеловеченная» посредством проработки некоторых черт лица (изображены глаза, нос, головной убор или прическа до плеч) и выделенной тонкой длинной шеи, эта скульптура резко контрастирует с безликими, тучными. Не совсем каноничной является Венера Гальгелбергская.

Большой интерес представляет скульптура из пещеры Холенштайн-Штадель (Вюртемберг, Германия), вырезанная из бивня мамонта. Ее высота 29,6 см. Это существо, вертикально стоящее на двух ногах, имеет голову льва. Датировка 32-40 тыс лет.

Также интересны рельефы, высеченные на плитах известняка, найденные в пещерах Лоссель во Франции. В таком прочтении мы видим три фазы Луны: народившуюся — фигура слева от центра, полную — центральный персонаж и убывающую — фигура справа.

У первобытных людей существовала анималистическая пластика. Самыми ранними памятниками являются небольшие фигурки из пещеры Фогельхерд. Это изображения лошади, льва, неполные фигурки мамонтов и

др. Анимализм присутствовал и в искусстве рельефа ярким примером являются бизоны в пещере Тюк-д'Одубер.

К анималистическому рельефу мы можем отнести костяную пластину из грота Шаффо с изображениями двух ланей: переплывающие реку.

Мезолит (Среднекаменный век) 10 – 6 тыс. до н.э.

После таяния ледников исчезла привычная фауна. Природа становится более податливой для человека. Люди становятся кочевниками.

С изменением образа жизни взгляд человека на мир становится более широким. Его интересует не отдельный зверь или случайная находка злаков, но активная деятельность людей, благодаря которой они находят и целые стада зверей, и поля или леса богатые плодами.

Так в мезолите зарождается искусство многофигурной композиции, в которой уже не зверь, а человек играет главенствующую роль.

Перемена в области искусства:

главным героям изображения становится не отдельный зверь, а люди в каком-либо действии.

Задача не в правдоподобном, точном изображении отдельных фигур, а в передаче действия, движения.

Часто изображаются многофигурные охоты, появляются сцены сбора меда, культовые танцы.

Меняется характер изображения – вместо реалистичного и полихромного оно становится схематичным и силуэтным. Используются локальные цвета - красный или черный.

Среди наскальной графировки можно выделить изображение из грота Ромито в Италии.

Неолит (Новокаменный век) с 6 по 2 тыс. до н.э.

Неолит — новокаменный век, последняя стадия каменного века.

Периодизация. Вступление в неолит приурочивается к переходу культуры от присваивающего (охотники и собиратели) к производящему (земледелие и/или скотоводство) типу хозяйства. Данный переход называют неолитической революцией. Окончание неолита датируется временем появления металлических орудий труда и оружия, то есть началом медного, бронзового или железного века.

Достижения и занятия

1. Новые черты общественной жизни людей:

- Переход от матриархата к патриархату.

- В конце эпохи в некоторых местах (Передняя Азия, Египет, Индия) сложилась новая формация классового общества, то есть началось социальное расслоение, переход от родового-общинного строя к классовому обществу.

- В это время начинают строиться города. Одним из самых древних городов считается Иерихон.

- Некоторые города были хорошо укреплены, что говорит о существовании в то время организованных войн.

- Стали появляться армии и профессиональные воины.
- Можно вполне сказать, что с эпохой неолита связано начало формирования древних цивилизаций.

2. Началось разделение труда, формирование технологий:

- Главное – простое собирательство и охота как основные источники пропитания постепенно сменяются земледелием и скотоводством.

Неолит называют «веком отполированного камня». В эту эпоху каменные орудия не просто обкалывались, но уже выпиливались, шлифовались, сверлились, затачивались.

- В число важнейших орудий в неолите входит топор, ранее неизвестный.

развиваются прядение и ткачество.

В структуре художественной жизни первобытного общества особое место занимала обработка глины. Первоначально керамическая посуда была простой и практичной, лишенной каких-либо украшений. Со временем человек составил представление о прямоугольнике, круге, о симметрии, заметил повторяемость сходных форм в природе, так появился орнамент. Изучив с помощью увеличительных приборов структуру среза бивней мамонта, исследователи заметили, что они тоже состоят из зигзагообразных узоров, очень похожих на зигзагообразные орнаментальные мотивы мезинских изделий. Таким образом, геометрического орнамента оказался узор, нарисованный самой природой. Но древние художники не только копировали природу, они внесли в первозданный орнамент новые комбинации и элементы. Затем появилась светлая керамика, расписанная охрой, сначала с простейшим орнаментом, потом с более сложными узорами и, наконец, со свободным рисунком. Кроме того, в неолитической керамике мы обнаруживаем символические изображения из земледельческих культов, благодаря которым возникла ритуальная посуда: антропоморфная (изображения человеческих фигур) и зооморфная (изображения животных). И, как свидетельствуют материалы археологических раскопок, художники того времени уже неплохо умели передавать природные формы человеческого тела и динамику жеста.

Все это он стремился применить к тем вещам, которые изготавливал сам. Так развилось прикладное искусство, где утилитарная конструкция предмета, изображение и узор представляли собой единое целое.

Начиная с бронзового века яркие изображения зверей почти исчезают.

К концу первобытной эпохи появился новый вид архитектурных сооружений — крепости. Чаще всего это сооружения из огромных грубо отесанных камней, которые сохранились во многих местах Европы. Поселения делят на неукрепленные (стоянки, селища) и укрепленные (городища). Селищами и городищами обычно называют памятники бронзового и железного веков. Под стоянками разумеются поселения каменного и бронзового веков. Термин «стоянка» очень условен. Сейчас он вытесняется понятием «поселение». И стоянки охотников каменного века, и Помпеи, и

Геркуланум, и Троя, и другие древние города — все это поселения. Особый вид поселений — террамары — укрепленные поселения на сваях.

Погребения делятся на два основных вида: с надмогильными сооружениями (курганы, мегалиты, гробницы) и грунтовые, т. е. без каких-либо надмогильных сооружений.

Наиболее сложные сооружения — мегалитические сооружения — дольмены, менгиры. Дольмен слово кельтское, переводится как «каменный стол». Они встречаются практически по всему миру — в Западной Европе, России, Корее и Китае. В простейшем варианте — это один камень, поставленный на несколько других (иногда на один). Камни имеют большой размер и массу. Наиболее популярный вариант — 3 камня, поставленные в форме буквы П. Такой тип сооружения получил название трилит. Основной функцией для дольменов всех типов является погребальная. Менгиры — отдельные каменные столбы. Менгиры широко распространены в различных частях Европы, Африки и Азии, однако чаще всего встречаются в Западной Европе, особенно в Великобритании, Ирландии и французской провинции Бретань. Есть менгиры длиной до 21 м и весом около 300 т. В Карнаке (Франция) 2683 менгира поставлены рядами в виде длинных каменных аллей.

В основании многих курганов выделяется кромлех — пояс из каменных блоков или плит. К этому типу древних построек как раз и относится Стоунхендж в Англии 3020 – 2100. Его диаметр – 90 м, состоит из каменных глыб, каждая из которых весит ок. 25 т. Любопытно, что горы, откуда доставили эти камни, находятся в 280 км от Стоунхенджа.

Состоит из трилитов, расположенных по кругу, внутри подкова из трилитов, в середине – голубые камни, а в самом центре – пяточный камень (в день летнего солнцестояния светило оказывается точно над ним). Предполагается, что Стоунхендж являлся храмом посвященным солнцу.

Над некоторыми курганами возвышались еще каменные надгробия, надмогильные статуи; каменные бабы — каменные изваяния человека (воинов, женщин). До сих пор вопрос о том, кого же изображают древнейшие каменные бабы — бога или человека, — дискуссионен. Одно бесспорно: в III тыс. до н. э. в монументальном искусстве появляется образ человека. На протяжении эпохи бронзы человек занимает в искусстве первобытного общества все большее и большее место.

Культура Древнего Египта

Культура Древнего Египта является типичным образцом древневосточной культуры. Египетское государство возникло на северо-востоке Африки, в долине Нила. Название «Египет» государству дали греки, которые приезжали в Египет для знакомства с его культурными достижениями. Название страны происходит от древнегреческого «Айгиптос», что представляет собой искаженное греками название египетской столицы Мемфиса — Хет-ка-Птах (крепость бога Птаха). Сами же египтяне называли свою страну Та-Кемет (Черная Земля) по цвету ее плодородной почвы в противоположность красной земле пустыни (Та-Мера).

История и культура Древнего Египта во многом были предопределены его географическим положением. Реальный мир египтян был ограничен узкой долиной великой реки Нил, окруженной с запада и востока песками пустынь. Именно природа страны и ее единственная огромная река, от разливов которой зависела жизнь и благополучие народа, явились тем важнейшим фактором, который обусловил мироощущения и мировоззрения египтян, их отношение к жизни и смерти, их религиозные взгляды.

В результате непрерывных тропических ливней и таяния снегов истоки Нила переполнялись, и он ежегодно в июле разливался. Почти вся долина реки оказывалась под водой. Через четыре месяца, к ноябрю, нильские воды спадали, оставляя после себя на полях толстый слой ила. Таким образом, сухая земля после разлива Нила становилась влажной и плодородной. После этого наступал второй четырехмесячный период (ноябрь-февраль) — время посева. Сельскохозяйственный цикл завершался третьим четырехмесячным периодом (март-июль) — временем жатвы. В этот период господствовала нестерпимая жара, превращавшая землю в растрескавшуюся пустыню. Затем цикл повторялся, начинаясь с очередного разлива.

Действительно, существование Египта напрямую зависело от разливов Нила и не случайно «отец истории» Геродот назвал Египет «даром Нила». Основу экономики страны составляло ирригационное (орошаемое) земледелие. Спросительные системы требовали централизованного управления, и эту роль взяло на себя государство во главе с фараоном.

В истории Древнего Египта выделяют несколько основных периодов: додинастический (IV тыс. до н.э.), Раннее царство (правление фараонов первой и второй династий), Древнее царство (2900—2270 гг. до н.э.), Среднее царство (2100—1700 гг. до н.э.), Новое царство (1555—1090 гг. до н.э.) и Позднее царство (XI в. — 332 г. до н.э.). В свою очередь эти основные этапы разделяются на периоды междоцарствий, характеризующихся распадом единого государства и вторжениями иноземных племен.

Культура Древнего царства

Решающую роль на формирование египетской культуры этого этапа оказали религиозно-мифологические представления древних египтян: заупокойный культ и обожествление власти фараона, которые были составной частью религии, обоготворявшей силы природы и земную власть. Поэтому

религия и мифология являются ключом к пониманию всей культуры Древнего Египта.

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

Поэтому необходимо было подчеркнуть величие фараона. Эту функцию выполняли гробницы-Мастабы с арабского «скамья» или «дом для вечности» или «вечный дом». Чтобы создать эффект подавляющей мощи строители смогли увеличить надземную часть постройки в высоту по диагонали. Так возникли знаменитые египетские пирамиды. Археологи насчитали около ста пирамид, но не все они дошли до наших дней. Часть пирамид была разрушена уже в древности. Самая ранняя из египетских пирамид — пирамида фараона Джосера в Саккаре, воздвигнутая ок. 2650 г. до н. э. Она 6 ступенчатая, смысл ступеней был, как думают, символическим — по ним покойный фараон должен был подняться на небо. Размер пирамиды 125 метров × 115 метров, а высота — 62 метра. В ее отделке использован светотеневой контраст выступов и ниш. До настоящего времени пирамида Джосера сохранилась в хорошем состоянии, хотя за минувшие тысячелетия она оказалась несколько занесена песком, так что её размеры составляют на сегодняшний день 121 м × 109 м, а высота 61 м. Эту пирамиду задумал и воплотил главный царский архитектор по имени Имхотеп. Последующие поколения египтян чтили его как великого зодчего, мудреца и мага. Стили и формы, найденные в процессе строительства этой пирамиды, стали образцом для подражания и дальнейшего развития каменного строительства не только в Древнем Египте, но и в других регионах древнего мира. 1 июля 2018 года во время реставрационной работы пирамиды Джосер была найдена бронзовая статуя древнего египетского бога Осириса, держащего перо и скипетр в руках, в короне Атефа. Высота статуи 63 см и ширина 15 см в самой широкой части.

Фараоны IV династии избрали для сооружения своих погребений место недалеко от Саккары в современной Гизе. Там были построены и поныне находятся три наиболее известные пирамиды фараонов Слайд 1-3., Менкаура, Хафра и Хуфу (в греческом переводе Микерина, Хефрена и Хеопса).

Вторая по размерам древнеегипетская пирамида построена сыном Хеопса, фараоном Хафра (Хефрен). Построенное предположительно в середине XXVI века до н. э. получило название Урт-Хафра («Хафра велик», или «Почитаемый Хафра»). Она ниже находящейся поблизости усыпальницы Хеопса, ее высота — 143 метров, но так как она находится на более высокой точке плато, то достойно конкурирует с великой пирамидой. Оптический

обман усиливает и её более крутой склон. На ее вершине еще сохранилась базальтовая облицовка белого цвета, которая очень напоминает ледник.

Внутри две довольно большие камеры и два перекрещивающихся прохода, которые ведут в горизонтальный коридор, представляют собой довольно скромное по отношению к пирамиде Хуфу пространство. Погребальная камера, расположенная под пирамидой.

Общее количество скульптурных произведений нижнего храма Хафра — более 200 статуй. Среди них — знаменитая замечательно сохранившаяся статуя царя, выполненная из тёмно-зелёного диорита. Правитель гордо восседает на троне с нарядным платком на голове и уреем на лбу, а позади него реет соколоподобный бог Хор. Отлично сохранился и гранитный саркофаг вместе с крышкой.

Пирамида Микерина была возведена в 2504 году до нашей эры Нечери-Менкаура («Божествен Менкаура»). Она гораздо меньше двух великих пирамид. Высота — 66 метров. Ученые считают, что небольшие размеры обусловлены тем, что Микерин не был законным наследником престола. Однако, когда он все-таки получил власть сооружение стало иметь более монументальный вид. Несмотря на небольшие размеры пирамиды (считающиеся признаком упадка), потенциал строителей пирамиды Менкаура был огромен, как об этом свидетельствует один из монолитов, использованных в заупокойном храме Менкаура — его вес оценён в более чем в 200 тонн. Водворение на место блока такого размера, самого тяжёлого на плато Гиза, было подлинным техническим подвигом.

Колоссальная статуя сидящего царя из центральной капеллы храма — одна из самых огромных в эпоху Древнего царства. Более того в пирамиде стал впервые использоваться — новый тип скульптурной группы: триады. В отличие от пирамид Хеопса и Хефрена, его облицовка была выполнена из огромных глыб розового гранита, который привозили в Гизу из Асуана по Нилу. Согласно сохранившимся записям современников, несмотря на более скромные размеры, это сооружение считалось самым красивым в Египте. В конце XII века пирамида пострадала из-за действий султана аль-Малика аль-Азиза, который пытался снести некрополь Гизы и начал с «красной пирамиды», как меньшей из трёх. Работы по разрушению велись восемь месяцев и были остановлены из-за слишком больших накладных расходов.

Самая знаменитая и самая значительная по размерам — пирамида фараона Хеопса в Гизе. Пирамида называется «Ахет-Хуфу» — «Горизонт Хуфу» (или более точно «Относящийся к небосклону — (это) Хуфу»). Её возраст оценивается примерно в 4500 лет построена в 2540 г. до н. э. Известно, что только дорогу к будущему месту строительства прокладывали 10 лет, а саму пирамиду — строили более 20 лет; на этих работах было занято огромное количество людей — сотни тысяч. Размеры пирамиды таковы, что внутри свободно мог бы разместиться любой европейский собор: высота ее составляла 146,6 м, а площадь — около 55 тыс. кв. м. Пирамида Хеопса сложена из гигантских известняковых камней, и вес каждой глыбы составляет

примерно 2—3 тонны. Ученые подсчитали, какое количество камней должно было пойти на строительство этой пирамиды — 2 300 000. Удивительным было строительное искусство древних мастеров: камни пирамиды до сих пор так плотно пригнаны друг к другу, что между ними невозможно просунуть даже иголку.

Загадкой остаётся полное отсутствие упоминания пирамиды в египетских папирусах. Первые описания встречаются у греческого историка Геродота (V век до н. э.) и в древних арабских легендах. Геродот сообщал (как минимум, через 2 тысячелетия после появления Великой пирамиды), что она была возведена при фараоне-деспоте по имени Хеопс (греч. Κουφου), правившем 50 лет, что на строительстве было занято 100 тыс. чел. на протяжении двадцати лет, и что пирамида — в честь Хеопса, но не его могила. Настоящая могила — захоронение возле пирамиды. Геродот привёл ошибочные сведения о размерах пирамиды,

Все, вошедшие внутрь этого величественного сооружения, могут посетить четыре просторных помещения. Это палата короля и королевы, большая галерея и подземная палата. 7. «Камера царицы» с исходящими «воздуховодами». 9. Большая галерея. 10. Камера фараона с «воздуховодами». Сначала появилось предположение, что они необходимы для вентиляции помещений, или чтобы запутать грабителя, если ему удалось бы проникнуть внутрь сооружения. Однако позднее возникла более смелая версия, согласно которой шахты — это каналы к звездам. Два из них направлены на Полярную звезду, третий — на звезду Сирхус, четвертый — на Орион. С глубокой древности люди стремились подняться на вершину пирамиды Хеопса, где находится небольшая площадка размером в десять квадратных метров. Существовало поверье, что там можно соприкоснуться с вечностью. Снаружи вся пирамида Хеопса была облицована прекрасно отполированными известняковыми плитами, внутри имелось несколько длинных наклонных коридоров со сложной системой ходов и выходов.

Вблизи пирамид было обнаружено семь ям с настоящими древнеегипетскими лодками, разобранными на части. Эти суда, получили название «Солнечные лодки». Лодка была из кедра и не имела ни единого следа от гвоздей для крепления элементов. Размеры лодки: длина — 43,3 м, ширина — 5,6 м, а осадка — 1,50 м.

Пирамида Хеопса вместе с другими пирамидами, высящимися в Гизе, — Хефрена и Михерина, названа одним из семи чудес света. Вокруг пирамид великих фараонов находится множество гробниц, которые образуют целый город со своими улицами и перекрестками.

Интересными памятниками являются «Розовая» и «Ломаная» пирамида расположенных на территории Дахшурского некрополя. Розовая или Северная пирамида — самая крупная из трёх больших пирамид, Является третьей по высоте пирамидой в Египте, после Хуфу и Хафра в Гизе 109 м. Название связано с цветом каменных блоков, приобретающих в лучах заходящего

солнца розовый цвет. Южная пирамида в Дахшуре носит название «ломаной», «срезанной» или «ромбовидной» за свою неправильную форму. Высота 104 м.

Перед заупокойными храмами также ставили сфинксов: каменное изображение существа с головой человека и телом льва. Самый большой из всех древнеегипетских сфинксов был выполнен в первой половине III тыс. до н. э. — он до сих пор стережет пирамиду Хефрена. Сфинкс высечен из цельной скалы: его высота 20 метров, а длина 57 метров. На голове его царский полосатый платок (клафт), а на лбу — символ царской власти урей (священная змея).

Голове сфинкса, как издавна принято считать, придано портретное сходство с фараоном Хефреном (ок. 2575—2465 гг. до н. э.), а сфинкс в целом олицетворял мудрость, загадочность и силу египетского правителя. Но современные ученые определили, что лицо статуи имеет негроидные черты, а это расходится с другими сохранившимися изображениями Хафры и его родственников. Судмедэксперты, сопоставлявшие при помощи компьютера лицо Сфинкса с подписанными статуями Хафры, пришли к выводу, что они не могут изображать одного и того же человека.

В XVI в. до н. э. между его передними лапами был построен храм. Сверхъестественная сила, которая чувствовалась в сфинксе, внушала людям страх. «Отец трепета или ужаса» — так называли это изваяние арабы. Слово «сфинкс» — греческое и означает буквально «душителница», в чём кроется отсылка к известному мифу о загадке Сфинкса.

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

Строительство пирамид — по сути своей непроизводительные расходы — было разорительным для экономики государства, истощало казну, требовало колоссального напряжения сил и многочисленных жертв со стороны населения.

Пирамиды строились не только для фараонов, но и для знати, хотя по вероучению египетских жрецов всякий человек, а не только царь или вельможа, обладал вечной жизненной силой. Однако тела бедняков не бальзамировались и не помещались в гробницы, а заворачивались в циновки и сбрасывались в кучи на окраинах кладбищ. В жарком и сухом климате Египта эти тела мумифицировались естественным путем, без усилий со стороны человека и могли сохраняться в песках в течение очень длительного времени — многих столетий. Но в любом случае пирамиды свидетельствовали о чрезвычайно сильном неравенстве людей в египетском обществе.

Важнейшей чертой религии и культуры Древнего Египта был протест против смерти, которую египтяне считали «ненормальностью». В основе этого

мироощущения лежало убеждение в регулярном обновлении природы и жизни. Ведь природа обновляется ежегодно, а Нил, разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождая на них жизнь и благоденствие. Но когда он уходит обратно в свои берега, наступает засуха, которая не является смертью, так как на следующий год Нил разольется снова. Египтяне верили в бессмертие души — это было главной доктриной египетской религии. Страстное желание бессмертия определило все мировоззрение египтян, всю религиозную мысль египетского общества. Считается, что ни в одной другой цивилизации этот протест против смерти не нашел столь яркого, конкретного и законченного выражения, как в Египте. Стремление к бессмертию и стало основой для возникновения заупокойного культа, который сыграл чрезвычайно большую роль в истории Древнего Египта — и не только религиозной и культурной, но и политической, экономической и военной. Именно на основе несогласия египтян с неизбежностью смерти родилось вероучение, по которому смерть не означает конца, прекрасная жизнь может быть продлена вечно, и умершего может ждать воскрешение.

Согласно религиозным представлениям египтян, каждый человек обладал несколькими важнейшими характеристиками, в числе которых назывались Сох — тело человека, Шунт — его тень, Рен — его имя, Ах — его привидение, Ба — проявление сущности. Будущую роль играла Ка — душа человека. «Ка» был двойником человека, обладавшим теми же физическими качествами и недостатками, что и тело, вместе с которым «ка» рождался и рос. Однако, в отличие от физического тела, «ка» был невидимым двойником, духовной силой человека, его ангелом-хранителем. После смерти человека существование его «ка» зависело от сохранности его тела. Но мумия, хотя и более долговечная, чем тело, тоже была брэнна. Чтобы обеспечить для «ка» вечное вместилище, создавались точные портретные статуи из твердого камня.

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

Для того чтобы «ка» мог вернуться после смерти в свое тело, в гробнице обязательно помещали портретное изображение умершего. Обязательным условием было полное изображение фигуры, стоящей с выдвинутой вперед левой ногой — поза движения к вечности.

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

Основным условием загробной жизни египтяне считали сохранение тела умершего. Забота об этом привела к возникновению искусства изготовления мумий. Для того чтобы продлить жизнь после смерти, важно было позаботиться о строительстве специальной усыпальницы для тела: египтяне полагали, что бессмертной, но хрупкой душе удобнее всего вернуться в свое прежнее и отныне тоже вечное тело внутри мощной и защищенной от посторонних взглядов пирамиды. Через семьдесят дней после смерти при условии, что его правильно похоронили, с соблюдением всех предписанных обрядов, покойник восставал к новой жизни и мог отправиться в Страну вечности.

Путь на тот свет представлялся египтянам настоящей полосой препятствий, где на каждом шагу подстерегала опасность второй смерти. Подробные сведения об этом пути содержатся в «Книге мертвых», «Книге о вратах», «Книге о подземных пещерах», «Книге о том, что есть в другом мире», в которых перечисляются коварные ловушки, ожидавшие мертвых, и даются подробные советы, как их избежать. В этих книгах приведены гимны, которые следовало исполнять перед богами, чтобы снискать их расположение, даются указания, как убивать подземных крокодилов и змей, как не попасть в сети подземных рыбаков. Там были и магические заклинания, с помощью которых умерший мог безвредить своих врагов.

Предполагалось, что если этот путь был успешно пройден, то египтянин попадал в чертог Общих истин, посреди которого на троне сидел сам Осирис, окруженный другими богами. Здесь происходил суд над умершим. Для этого на одну чашу специальных весов клали сердце усопшего, на другую — страусово перо богини истины и справедливости Маат. Каждый из богов — а их было более 40 — задавал по вопросу, умерший отвечал, а весы контролировали правильность ответа. Перечень вопросов и ответов являлся, по сути, сводом жизненных правил египтян; ответы всегда должны были быть отрицательными. «Я не причинил людям зла», — должен был сказать праведный египтянин, — «Я не мучил животных», «Я не богохульствовал», «Я никого не убил».

Взвесив все «за» и «против», Осирис выносил приговор. В случае неблагоприятного решения умерший должен был закончить свое существование в утробе страшного чудовища Амелит — Пожирательницы — существа с телом гиены и бегемота, львиной гривой и пастью крокодила. Если же решение было благоприятным, умерший мог вступить в царство Осириса.

Царство Осириса, однако, по представлениям древних египтян, вовсе не было раем: там обитали страшные львы, змеи, скорпионы, крокодилы; кроме того, царство Осириса не освобождало от необходимости работать. Правда, работу за умершего мог выполнить его раб или слуга — их функции выполняли статуэтки (ушебти), которые клали в могилу. Но если умершему не удавалось счастливо избежать опасностей и он умирал, то эта вторичная смерть была в глазах египтян уже окончательной — следствием ее становилось полное небытие человека.

Усилия египтян, таким образом, были направлены на то, чтобы сделать жизнь после смерти долгой, безопасной и счастливой: они заботились о погребальной утвари, жертвоприношениях, и эти заботы приводили к тому, что жизнь египтянина состояла в приготовлениях к смерти. Нередко своим земным жилищам они уделяли меньше внимания, чем гробницам.

Эпоху Среднего царства нередко называют классической, она стала новым периодом расцвета египетской культуры.

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

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

Однако фараоны продолжали строить гробницы в виде пирамид, желая подражать могучим владыкам и архитектура Древнего царства. Во II тыс. до н. э. их стали строить из кирпича, а не из камня — это было чуть менее разорительным, да и сами пирамиды становятся меньше. К началу I тыс. до н. э. для усыпальниц фараонов стали отводиться глубокие и тщательно скрытые от чужих глаз тайники. Однако и эти тайники грабили также часто, как и пирамиды. Разграбление усыпальниц фараонов было свойственно всем периодам древнеегипетской истории, хотя египтяне боготворили и боялись своих фараонов.

Особую известность из архитектурных построек этого этапа египетской культуры получил заупокойный храм при пирамиде фараона Аменемхета III. Он представлял собой сложный комплекс из скальных гробниц, храмовых дворцов и залов с монументальными колоннами. До наших дней дошли только разрозненные останки храма, а также предания древних греков, давших храму название Лабиринт. Происхождение названия связывают с тронным именем

Аменемхета, в греческой транскрипции читающимся как Лабир. Храм, по мнению греческого историка Геродота, затмевал своей известностью даже пирамиды Древнего царства.

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

Перед храмами и дворцами египтяне стали воздвигали высокие тонкие обелиски. Так, символом бога Ра был высокий, сужающийся кверху каменный обелиск, верхушка которого покрывалась медью. Обелиски нередко покрывались также иероглифами.

Усыпальницами позднего времени являются заупокойный храм фараона Ментухотепа I, построенный в виде скальной гробницы, и возведенный в XV в. до н. э. в долине Дейр-адь-Бахри на трех скальных террасах и заупокойный храм царицы Хатшепсут. Этот гигантский храм представлял собой три террасы, во вычавшиеся друг над другом. Храм великолепно сочетался с рельефом местности, сверкая белыми колоннами на коричневом фоне огромных скал. Помимо внешнего грандиозного облика этот храм прославился и роскошным внутренним убранством.

Внутренняя отделка храма была необычайно богата: золотые и серебряные плиты пола, икрустированные бронзой двери, статуэтки из полудрагоценных камней. Статуи, стоявшие в молельне храма и имевшие культовый характер, были по существу портретами царицы.

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

Сегодня Абу-Симбел, вероятно, наиболее исследованный памятник Древнего Египта. Дело в том, что в конце 1950-х годов, во время строительства Асуанской гидроэлектростанции, Абу-Симбел оказался на территории будущего водохранилища. Разрабатывались различные проекты спасения всемирно известного памятника, включая создания подводного стеклянного

купола над храмом. Но в результате решили разобрать все сооружения комплекса и перенести их на более высокое место. Эта беспримерная акция, проводившаяся под эгидой ЮНЕСКО, была осуществлена за четыре года, и в ней приняли участие специалисты из пятидесяти стран мира.

Наряду с пирамидами, заупокойными храмами и мастабами в Новом царстве сооружались святилища, не связанные с загробным культом. Это храмы, посвященные разным богам и, прежде всего, богу солнца Ра. К этому типу храмов относятся два прославленных храма бога Амона в Фивах — Карнакский и Луксорский, отличавшиеся подчеркнутой монументальностью.

Карнакский храм был главным храмом Амона-Ра и главным святилищем страны. В период правления XVIII династии фараонов главный покровитель Фив Амон отождествлялся с Ра и его культ стал общегосударственным. Строительство Карнакского храма началось в XX в. до н.э. и продолжалось около десяти веков. Уже в процессе строительства храм неоднократно перестраивался, но в результате было создано грандиозное сооружение: мощные пилоны с гигантскими статуями фараона перед ними, огромный колонный двор, гипоксильный (колонный) зал с целым лесом колонн высотой 20,4 м и диаметром 3,57 м. Поверхности стен и колонн были покрыты цветными рельефами. Капители колонн центрального нефа изображали раскрытые цветы лотоса, а все остальные колонны представляли собой связки нераспустившихся стеблей папируса. В этом стилизованном образе была выражена идея разных фаз жизни — ее зарождения и расцвета.

В этот же период было завершено строительство Луксорского храма, второго по значению в стране. Который соединялся с карнакским храмом с помощью 3-х-километровой аллеи сфинксов. Храм Амона-Ра в Луксоре был наиболее гармоничным и совершенным. Он отличался четкой планировкой: два двора с портиками, культовые помещения и молельни со статуями богов в глубине здания. В первом дворе — колоннада из 14 колонн 20-метровой высоты с капителями в виде раскрытых метелок папируса. Всего колонн в храме было около 150, которые образовывали 16 рядов. Аллеи сфинксов, монументальные статуи, многочисленные колоннады храма — все это создавало неповторимый облик Луксорского храма.

Слайды. Другими замечательными и широко известными сейчас во всем мире памятниками древнеегипетского искусства являются статуя фараона Аменемхета III, стела вельможи Хунена, голова фараона Сенусерта III. Шедевром древнеегипетского изобразительного искусства II тыс. до н.э. искусствоведы считают рельеф, изображающий фараона Тутанхамона с его юной женой в саду, выполненный на крышке ларца.

Подтверждением высокой культуры Египта I тыс. до н.э. (XIV в. до н.э.) является скульптурный портрет жены Аменхотепа IV — Нефертити (др.-егип. — красавица грядет) — одно из самых прелестных женских изображений в истории человечества.

Изобразительное искусство Древнего Египта было подчинено архитектуре. Раскрашивались архитектурные сооружения, сфинксы,

скульптура, статуэтки, рельефы и отличалось яркими и чистыми красками. Росписи и рельефы, покрывавшие стены гробниц, в деталях воспроизводили подробные картины благополучной жизни в царстве мертвых, повседневной земной жизни.

Художникам Древнего Египта было свойственно ощущение красоты жизни и природы. Зодчих, скульпторов, живописцев отличало тонкое чувство гармонии и целостный взгляд на мир. Это выражалось, в частности, в присущем египетской культуре стремлении к синтезу — созданию единого архитектурного ансамбля, в котором имели бы место все виды изобразительного искусства. Древние зодчие Египта умели прекрасно учитывать особенности географической среды, характер освещения.

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

Эти образцы не подлежали изменению и при создании произведений было необходимо их строго придерживаться. Требования канонов передавались художниками из поколения в поколение. Живописец, скульптор, литератор были призваны своим творчеством реализовывать высшие общественные установки и отказываться от любых форм творческого художественного экспериментаторства, выходящего за пределы предписанных законов.

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

Особое внимание уделялось изображению человеческой фигуры. Был разработан специальный канон, созданный на основе изучения и измерения фигуры человека с математической точностью. Этот канон основывался на законах фронтальности. Фигура изображалась так, словно на нее смотрят одновременно с разных сторон: голова — в профиль, глаза — в фас, а живот — в три четверти. Размер фигуры человека определялся его социальным положением. Например, фигура фараона или знатного человека изображалась в несколько раз крупнее приближенных и тем более рабов. Фигуры взрослого и ребенка отличались не пропорциями, а размером.

В скульптурных изображениях человека так же был выработан строго определенный канон. Стоящая статуя выполнялась с выдвинутой вперед левой ногой и опущенными руками, прижатыми к телу. Сидящая статуя представляла собой фигуру с симметрично положенными на колени руками или согнутой в локте рукой. Оба типа статуй были всегда пропорциональны, симметричны, фронтальны и статичны. Их туловища напряженно выпрямлены, прямо поставленная голова высоко поднята, а спокойно-беспристрастный взгляд устремлен вдаль. Мужчину обычно изображали в возрасте 40—50 лет — в расцвете сил, а женщину — в возрасте 20—25 лет. Часто статуи раскрашивались: тело мужских фигур — красно-коричневым цветом, женских — желтым, волосы — черным, а одежда — белым цветом.

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

Итак, из поколения в поколение, из тысячелетия в тысячелетие — один и тот же стиль, одна и та же религия, одно и то же искусство. Основная идея древнеегипетского искусства чрезвычайно мало видоизменилась во времени. Застойный характер древнеегипетского общества определил в общем единообразный тип древнеегипетской культуры. Характерными ее чертами было сознание силы, желание ее сохранить и приумножить, жажда бессмертия. Искусство имело монументальный характер, подавляющий зрителя.

Наиболее древние египетские тексты, дошедшие до нас, — это молитвы богам и хозяйственные записи. Самые ранние памятники художественной литературы, сохранившиеся до нашего времени, относятся ко II тыс. до н. э.

Вероятно, существовали и более древние тексты, но они не сохранились. Литература Древнего Египта представлена различными жанрами — это поучения царей и мудрецов своим сыновьям и ученикам, множество сказок о чудесах и чародеях, повести, жизнеописания сановников, песни, заклинания.

Одно из самых отвлеченных, абстрактных сочинений древнеегипетской литературы — «Беседа разочарованного со своей душой». Человек, разуверившийся в смысле жизни, начинает искать смерти. Душа, однако, пытается отговорить его от самоубийства и уверяет в тщетности надежд на загробную жизнь. Душа советует сполна насладиться земным бытием: «Радуйся, пока ты здесь».

Примером повествовательной литературы I тыс. до н. э. является «Отчет Унуамона» о его путешествии по поручению фиванского верховного жреца в финикийский город Библ за лесом для храмовой ладьи. Унуамон подробно и живо рассказывает о своих злоключениях, не забывая, впрочем, давать и описания природы.

Возникновение египетской письменности относят к XXX в. до н. э. Особенности государственного устройства Египта требовали ведения значительного делопроизводства, что способствовало распространению письменности. Несмотря на сложность иероглифического письма, уже в этот древнейший период грамотными были не только жрецы, писцы и вельможи — о распространении грамотности свидетельствуют письменные указания строителям, начертанные на камнях тогдашних построек. Постепенно на основе старой иероглифической письменности вырабатывается скоропись, известная позднее как иератическое письмо. Затем, около 700 г. до н. э., из прежней деловой скорописи появилось новое письмо — демотическое (народное).

Музыкальная культура Египта — одна из самых древних в мире. Музыка сопровождала все религиозные обряды, массовые празднества и, таким образом, была тесно связана с танцем, пантомимой, драматическими произведениями, литературой. Постепенно произошло разделение музыки на культовую, придворную и народную. Эти музыкальные жанры были подвержены взаимному влиянию. Музыканты пользовались большим почетом в обществе, их считали родственниками фараонов. На египетских фресках II тыс. до н. э. изображались лиры и барабаны, а также арфы, напоминающие по форме лук охотника. Музыка в Древнем Египте называлась «хи» — удовольствие, наслаждение. Ей приписывалась магическая сила, и в соответствии с этим убеждением различные инструменты для ансамбля подбирались не по тембру их звучания, а по их мистическим свойствам. В этом случае, полагали египтяне, музыка сможет вылечить больного, вызвать дождь, победить врагов.

Наука являлась важнейшей частью египетской культуры: без научных знаний невозможно было нормальное ведение хозяйства, строительство, военное дело, управление страной.

Математика развивалась под влиянием практических потребностей: из-за подъема воды в Ниле египтянам приходилось постоянно измерять земельные участки и восстанавливать их границы после каждого разлива. Они умели производить сложение и вычитание, умножение и деление, высчитать вместимость корзины, величину кучи зерна, площадь круга, поверхность полушария и шара (эта задача была решена во II тыс. до н. э.), рассчитать объем пирамиды.

Египтяне научились точно определять сроки посева, вызревания и жатвы зерна. Они создали точный календарь, построенный на наблюдении за небесными светилами. Началом года был день восхода самой яркой звезды — Сириуса. Весь год состоял из 365 дней, он делился на три сезона, в каждом сезоне было по четыре месяца. Египтяне также создали точные каталоги звезд и карты звездного неба. Во II тыс. до н. э. были высказаны предположения о том, что соответствующие созвездия находятся на небе и днем, они невидимы только потому, что на небе появляется солнце. Примерно тогда же были

изобретены древнейшие в человеческой истории часы — водяные и маленькие карманные и нашейные солнечные часики.

Значительных успехов добилась медицина. Развитию медицинской науки способствовал обычай мумификации трупов, во время которого жрецы и врачи могли изучать анатомию человеческого тела и его внутренние органы. Достижением древнеегипетской медицины можно считать учение о кровообращении и сердце как его главном органе. Египтяне установили связь между повреждениями головного мозга и расстройством функций частей тела, например, нижних конечностей. Уже в древнейший период была развита специализация врачей: так, различались врачи «утробные», глазные, зубные. При раскопках гробниц были найдены разнообразные хирургические инструменты, что позволяет сделать вывод о широком развитии хирургии. Египтяне обобщали и систематизировали свои сведения в области медицины — сохранилось до настоящего времени несколько лечебников, содержащих, правда, наряду с вполне рациональными рецептами множество причудливых, колдовских. Рукописи II тыс. до н. э. содержали также подробные инструкции, как лечить раны, переломы и пр. Употреблялись такие лекарства, как толченое копыто осла.

Накапливались исторические знания. В Египте издавна вели список царей с указанием точных дат правления и подробным описанием событий, происшедших в годы их царствования.

В III тыс. до н. э. при дворе фараона появились школы, в которых обучали будущих писцов. Позднее создаются школы при храмах, а со II тыс. до н. э. — при крупных государственных учреждениях. В школах обучали всех мальчиков в возрасте от 5 до 16 лет, в школе царя суровая дисциплина, обычны были телесные наказания. Мальчиков обучали чтению, письму и счету, гимнастическим упражнениям, плаванию, хорошим манерам. В школах при храмах мальчики получали религиозное образование, кроме того, они изучали астрономию и медицину. Дети высшей египетской знати учились в военных школах, выпускники которых становились начальниками войск. В Египте существовало даже своеобразное высшее учебное заведение — «дом жизни».

С начала I тыс. до н. э. египетская культура все активнее воспринимает другие культуры — Крита, Сирии и особенно Греции. В 332 г. до н. э. македоняне во главе с Александром Македонским (356—323 до н. э.) подчинили его своей власти. С этого времени начинается быстрый процесс эллинизации Египта, его культуры.

Египетское жречество приветствовало нового завоевателя, он был объявлен сыном бога Ра, Власть Александра, таким образом, была облечена в традиционные для Египта формы. В Египте был установлен культ нового бога — Сараписа, который соединял в себе черты важнейших божеств греков и египтян, и почитание Сараписа было повсеместно распространено среди как греческого, так и египетского населения.

Важнейшим событием в жизни Египта того периода было основание нового города, названного Александрия в честь Александра Македонского. Александрия очень быстро становится торговым и культурным центром греко-восточного мира. Немногие города могли похвастаться такими преимуществами, какие были у Александрийского порта — удобное географическое положение на пересечении торговых путей, связывающих три континента, прекрасный ровный климат, защищенность, легкость доступа. В гавани Александрии заходили сотни кораблей со всех концов эллинистического мира, прибывали иностранные посольства. Через Александрийский порт на вывоз шли зерно, папирус, тонкое полотно, изделия из цветного стекла, бальзамы, мази; ввозили рабов, мрамор, дерево, вино, керамику. Внутренний рынок Александрии был емким: полагают, что в I в. до н. э. население города составляло 50 тыс. человек. Здесь жили греки, египтяне, евреи.

Город был построен архитектором Дейнократом по стройному плану и имел длинные прямые улицы. В городе были театр, библиотека, ипподром, множество храмов, парков, садов, цветников, бань. В 280 г. до н. э. здесь был построен знаменитый маяк высотой около 150 м. Александрийский маяк был назван одним из семи чудес света. В III в. до н. э. в Александрии был создан Мусейон — Академия наук. В Мусейоне имелись залы для заседаний, столовая для ученых, место для отдыха. Ученые, приезжавшие из разных концов греко-римского мира, содержались за государственный счет и работали под управлением особого чиновника — жреца муз, назначаемого царем. В Александрии работали Архимед, великий географ III в. до н. э. Эратосфен и анатом и физиолог Герофил Халкедонский, открывший кровообращение.

Во II в. до н. э. в Александрии изобрели новый музыкальный инструмент — гидравлический орган. В нем воздух нагнетался не мехами, а водяным прессом. Это обеспечивало ровность и красоту звучания.

Следующий период в культурной истории Египта связан с Римской империей: в 36 г. до н. э. римские войска вступили в Александрию, и Египет был превращен в римскую провинцию, живущую беспокойной культурной и религиозной жизнью.

Римляне старались выжать из страны все, что можно, — росли налоги, многие египтяне были практически бесправны. В стране постоянно вспыхивали волнения. Особенно частыми были беспорядки в Александрии, которую римляне считали городом мятежников.

Пестрое в этническом отношении население Египта, разумеется, не имело единой религии. По-прежнему широко распространены были солнечные культы, в которых солнце мыслилось как единственный или верховный бог. Некоторые религиозные учения принимали формы примитивной магии и веры в демонов. Поклонялись и римским богам. Много было последователей и у различных иудаистских течений и христианства, которое распространяется по территории Египта с I в. н. э. Показательно, что

в первые века новой эры копты (потомки коренных жителей Египта) исповедовали в основном именно христианство. Такая ситуация сохранится вплоть до завоевания Египта арабами, которые в VII в. н. э. принесут туда ислам.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Культура Междуречья

Значение Древнего Востока в истории общечеловеческой культуры огромно. Именно на Востоке произошло разложение первобытнообщинного строя и стал возможен переход к оседлости. Здесь появились первые государства, частная собственность, первые системы письменности и т.д. Поэтому изучение истории древневосточной культуры позволит выявить важные моменты развития мировой культуры.

Главная особенность большинства культур Древнего Востока состоит в том, что основная часть территории их расположения — это долины крупных, полноводных рек. Одним их центров развития древнейших цивилизаций стала территория между двумя великими реками Передней Азии — Тигром и Ефратом, которую древние греки называли Месопотамией, а русские — Междуречьем, или Двуречьем. На этой территории возникли, а затем исчезли с лица земли цивилизации Шумера, Аккада, Вавилона и Ассирии.

Периодизация

1. Искусство Шумера. 5 тыс. – 2400 г. до н.э.
2. Шумеро-Аккадское искусство. 2400 – 1997 гг. до н.э.
3. Искусство Древнего Вавилона (Старовавилонский период). Начало 2 тыс. – до нач. 1 тыс. до н.э.
4. Искусство Ассирии. нач. 1 тыс. – кон. 7 в. до н.э. (605 г. до н.э. – уничтожена Мидией и Вавилонией). Период наивысшего могущества: 2-я пол. 8 – 1 пол. 7 в. до н.э.
5. Искусство Нового Вавилона. Кон. 7 в. – 6 в. до н.э. В 539 г. до н.э. завоевана персами.

Культура, созданная в бассейне Тигра и Ефрата, была результатом взаимодействия многих народов. Население Междуречья не было однородным, поскольку эта территория заселялась с двух сторон. С востока туда пришли шумеры, с запада двигались семитские племена. Первая волна этих переселенцев в дальнейшем получила название аккадцев. Но в формировании культуры народов Месопотамии наиболее значимую роль сыграли шумеры, которые пришли в южную часть Двуречья в IV тыс. до н. э. Но в целом раннюю культуру Двуречья исследователи обозначают как Шумеро-аккадскую.

Они создали высокую земледельческую культуру и развитую систему мелиорации. Раньше, чем другие народы, шумеры стали использовать колесо, гончарный круг, парусную лодку.

Главной формой ведения хозяйства у шумеров было земледелие, основанное на искусственном орошении. Ирригационная форма земледелия обладала рядом важных особенностей, определивших тип государственности шумеров. В условиях сельскохозяйственной цивилизации, основанной на ирригации, обрабатываемые угодья были в меньшей степени зависимы друг от друга и поэтому здесь около 3000 г. до н.э. возникли первые города-государства, которыми правили цари-жрецы. Именно в регионе Двуречья сложились древнейшие государства, среди которых важнейшими были Ур,

Лагаш, Урук всего более 20 городов. Останки этих городов свидетельствуют о высокоразвитой цивилизации земледельческого типа с великолепными храмами, собственными законами, литературой и богатой мифологией. Постепенно отдельные города-государства были объединены в единую империю.

Раннешумерские божества IV — III тыс. до н. э. выступали прежде всего, как податели жизненных благ и изобилия—именно за это их почитали простые смертные, строили им храмы и приносили жертвы. Большую часть раннешумерских божеств образовывали местные божки, власть которых не выходила за пределы очень небольшой территории. Вторую группу богов составляли покровители крупных городов — они были более могущественны, чем местные боги, но почитались только в своих городах. Наконец, были боги, которых знали и которым поклонялись во всех шумерских городах.

У шумеров существовало обожествление личности правителя, в результате чего добровольные отчисления подданных в центральную казну становились не обязательным налогом, а даром деспоту-богу, неисполнение которого грозило отлучением от высшей благодати. Со своей стороны, обожествленный правитель поощрял своих подданных не только с помощью земных благодеяний, но и заступничеством за них перед высшими силами.

Самыми могущественными из всех богов были Ану, Энлиль и Энки. Ану считался богом неба и отцом других богов, которые, так же как и люди, в случае необходимости просили его о помощи. Впрочем, он был известен своим пренебрежительным к ним отношением и злыми выходками. Ану считался покровителем города Урук.

Энлиль — бог ветра, воздуха и всего пространства от земли до неба, — также относился к людям и низшим божествам с известным пренебрежением, однако он изобрел мотыгу и подарил ее человечеству и почитался как покровитель земли и плодородия. Его главный храм находился в городе Ниппур.

Энки, защитник города Эреду, был признан как бог океана и пресных подземных вод. Культ воды вообще играл огромную роль в верованиях древних обитателей Двуречья. Отношение к воде не было однозначным. Вода считалась источником доброй воли, приносящей урожай и жизнь, символом плодородия. С другой стороны, являясь причиной разрушений и страшных бед, вода выступала как мощная и недобрая стихия.

Другими важными божествами были бог Луны Син, покровитель города Ур, а также его сын, бог Солнца Шамаш, покровитель городов Сиппар и Ларсы. Всевидящий Шамаш олицетворял безжалостную силу иссушающего солнечного зноя и одновременно солнечное тепло, без которого невозможна жизнь. Богиня города Урук Иштар почиталась как богиня плодородия, она даровала и военные победы. Эта богиня природы, жизни и рождения часто изображалась в виде женщины-дерева. Супругом ее был Таммуз, сын бога Энки, «истинный сын» водной глубины. Он выступал как бог воды и растительности, ежегодно умиравшей и воскрешающей. Владыкой царства

мертвых и богом чумы был Нергал. Влиятельным богом считался Адад — бог гроз и бури. Его изображали с молотом и пучком молний.

На протяжении III тыс. до н. э. отношение к богам постепенно менялось: им приписывались новые качества. Так, Ану стал более четко олицетворять идею власти. Энки — воплощенная хитрость — стал почитаться как бог мудрости и знаний: сам он в совершенстве знал все ремесла и искусства и некоторые из них передал людям; кроме того, он был объявлен покровителем предсказателей и заклинателей. Шамаш стал верховным судьей, защитником притесняемых и убогих. Энлиль олицетворял идею силы.

Укрепление государственности в Двуречье отразилось и на религиозных представлениях древних жителей Месопотамии в целом. Божества, которые раньше олицетворяли только космические и природные силы, стали восприниматься прежде всего как большие «небесные начальники» и уже потом — как природная стихия и «податели благ». В пантеоне богов появились бог-секретарь, бог—носитель трона владыки, боги-привратники.

Важные божества были соотнесены с различными планетами и созвездиями: Шамаш — с Солнцем, Иштар — с Венерой. Поэтому всех горожан интересовало положение светил на небосклоне, их взаимное расположение и особенно место «своей» звезды: это сулило неизбежные перемены в жизни города-государства и его населения, будь то благоденствие или несчастье. Так постепенно формировался культ небесных светил, начали развиваться астрономическая мысль и астрология.

Шумерская письменность очень древняя и носила декоративный характер и, как полагают исследователи, берет начало от рисунков. Впрочем, шумерские предания говорят о том, что и до возникновения рисуночного письма здесь существовал еще более древний способ фиксации мысли — завязывание узелков на веревке и зарубки на деревьях. Со временем рисуночное письмо видоизменялось и совершенствовалось: от полного, достаточно подробного и тщательного изображения предметов шумеры постепенно переходят к их неполному, схематическому или символическому изображению. Это шаг вперед, однако возможности такой письменности по-прежнему оставались ограниченными. Так, для многих сложных понятий вообще не существовало своих знаков и даже для того, чтобы обозначить такое привычное и понятное всем явление, как дождь, писцу приходилось соединять символ неба — звезду и символ воды — рябь. Такое письмо называют идеографическо-ребусным. Записи делались на глиняных плитках или табличках: на мягкую глину нажимали углом прямоугольной палочки, и линии на табличках имели характерный вид клиновидных углублений. В целом вся надпись представляла собой массу клинообразных черточек и поэтому шумерскую письменность принято называть клинописью. Самые первые шумерские клинописные таблички относятся к середине IV тыс. до н. э. Это древнейшие в мире письменные памятники.

Впоследствии принцип картинной письменности стал заменяться принципом передачи звуковой стороны слова. Появились сотни знаков,

обозначающих слоги, и несколько алфавитных знаков, соответствующих гласным буквам. Они использовались в основном для обозначения служебных слов и частиц.

Письменность была великим достижением шумеро-аккадской культуры. Она была заимствована и развита вавилонянами и широко распространилась по всей Передней Азии: клинописью пользовались в Сирии, древней Персии, других государствах. В середине II тыс. до н. э. клинопись стала международной системой письменности: ее знали и использовали даже египетские фараоны. В середине I тыс. до н. э. клинопись становится алфавитным письмом.

Культурные достижения шумеров велики и бесспорны: шумеры создали первую в человеческой истории поэму — «Золотой век», написали первые элегии, составили первый в мире библиотечный каталог. Шумеры — авторы первых и древнейших в мире медицинских книг — сборников рецептов. Они первыми разработали и записали календарь земледельца, оставили первые сведения о защитных насаждениях. Даже идею создания первого в истории людей рыбного заповедника впервые письменно зафиксировали тоже шумеры.

Сохранилось много памятников древней шумеро-аккадской литературы, записанных на глиняных табличках, и почти все из них ученым удалось прочесть.

К настоящему времени установлено, что большинство текстов — это гимны богам, молитвы, религиозные мифы и легенды, в частности, о возникновении мира, человеческой цивилизации и земледелия. Кроме того, в храмах издавна велись списки царских династий. Древнейшими считаются списки, написанные на шумерском языке жрецами города Ур.

Впоследствии, в III в. до н. э., вавилонский жрец Берос использовал эти списки для написания свода трудов по древнейшей шумеро-аккадской истории. От Бероса мы знаем, что вавилоняне делили историю своей страны на два периода — «до потопа» и «после потопа». Ссылаясь на шумерских жрецов, Берос перечисляет десять царей, которые правили до потопа, и указывает общий срок их правления — 432 тыс. лет. Фантастическими были и его сведения о правлении первых царей после потопа. Работы Бероса, однако, были широко известны и пользовались популярностью, и данные его не очень оспаривались. За его мудрость и красноречие ему был поставлен памятник в Афинах: ведь Берос писал на греческом языке.

Важнейшим памятником шумерской литературы был цикл сказаний о Гильгамеше, легендарном царе города Урука, который, как следует из династических списков, правил в XXVIII в. до н. э. В этих сказаниях герой Гильгамеш представлен как сын простого смертного и богини Нинсун. Подробно описываются странствия Гильгамеша по миру в поисках тайны бессмертия и его дружба с диким человеком Энкиду. Предания о Гильгамеше оказали очень сильное воздействие на мировую литературу и культуру и на культуру соседних народов, которые приняли и адаптировали легенды к своей национальной жизни.

Исключительно сильное воздействие на мировую литературу имели также предания о всемирном потопе. В них рассказывается, что потоп был устроен богами, которые замыслили погубить все живое на Земле. Только один человек смог избежать гибели — благочестивый Зиусудра, который по совету богов заранее построил корабль. Легенда гласит, что боги спорили между собой, стоит ли уничтожить все человечество: некоторые полагали, что наказывать людей за грехи и сократить их численность можно и другими способами, в частности голодом, пожарами, а также настав на них диких зверей.

Тогда же, в древности, возникли и первые версии о происхождении человека, которые неоднократно записывались потом в различные периоды, в частности, в период Старовавилонского царства (II тыс. до н. э.) Так, по представлениям древних шумеров, дошедшим до нас в старовавилонской «Поэме об Атрахасисе», были времена, когда людей еще не было. На земле жили боги, которые сами «бремя несли, таскали корзины, корзины богов были огромны, тяжок труд, велики невзгоды...». В конце концов боги решили создать человека, чтобы возложить бремя труда на него. Для этого они смешали глину с кровью одного из низших богов, которым решено было пожертвовать ради всеобщего блага. В человеке, таким образом, смешаны божественное начало и неживая материя, а его предназначение на Земле заключается в том, чтобы в поте лица работать за богов и для богов.

Наследницей Шумеро-Аккадской цивилизации была Вавилония. Центром ее был город Вавилон (Бабили означает «Ворота бога»), цари которого во II тыс. до н. э. смогли объединить под своим главенством все области Шумера и Аккада. Расцвет Старовавилонского царства пришелся на время правления шестого царя I Вавилонской династии — Хаммурапи. При нем Вавилон из небольшого города превратился в крупнейший экономический, политический и культурный центр Передней Азии. Его население превышало 200 тыс. человек.

При Хаммурапи появился знаменитый Свод законов, записанный клинописью на двухметровом каменном столбе. В этих законах отразились хозяйственная жизнь, быт и нравы жителей Старовавилонского царства.

Важным новшеством в религиозной жизни Месопотамии II тыс. до н. э. стало постепенное выдвигание среди всех шумеро-вавилонских богов городского бога Вавилона — Мардука. Он почти повсеместно почитался как царь богов. Жрецы объясняли это тем, что великие боги сами уступили верховенство Мардуку, так как именно он смог избавить их от страшного чудовища — кровожадной Тиамат, с которой никто не отваживался вступить в борьбу.

Вавилонские боги, как и боги шумерские, были многочисленны. Они изображались как покровители царя, что свидетельствует об оформлении идеологии обожествления сильной царской власти. В то же время богов очеловечивали: как и люди, они стремились к успеху, желали выгод, устраивали свои дела, действовали по обстоятельствам. Они были

неравнодушны к богатству, владели материальными благами, могли обзаводиться семьями и потомством. Они должны были пить и есть, как и люди; им, как и людям, были свойственны различные слабости и недостатки: зависть, злость, нерешительность, сомнения, непостоянство.

В Вавилонии исключительно важным являлся культ небесных светил. Внимание к звездам и планетам способствовало быстрому развитию астрономии и математики. Так, была создана шестидесятеричная система, которая и по сей день существует в исчислении времени — минутах, секундах. В результате наблюдений за движением небесных светил и изменениями погоды были составлены астрономические и метеорологические справочники, лунный календарь и карта звездного неба. В Вавилонском календаре месяц соответствовал промежутку времени между двумя фазами луны, новолуниями. Этот промежуток примерно совпадает со временем обращения Луны вокруг Земли. Месяц вавилоняне разделили на недели и привели в соответствие с количеством дней в году. Научные познания в области математики и астрономии часто опережали практические потребности жителей Вавилонии.

Все научные знания и исследования ученых были связаны с магией и гаданием: как научное знание, так и магические формулы и заклинания были привилегией мудрецов, звездочетов и жрецов.

Люди покорялись воле жрецов и царей, веря в предопределенность человеческой судьбы, в подвластность человека высшим силам. В то же время все основные интересы древних обитателей Месопотамии были сосредоточены на реальной действительности. Вавилонский жрец не обещал благ и радостей в царстве мертвых, но в случае послушания обещал их при жизни. В вавилонском искусстве почти нет изображения погребальных сцен. В целом религия, искусство и идеология Древнего Вавилона были более рационалистичны.

Именно в месопотамской мифологии была создана концепция жесткого детерминизма человеческой жизни, которая предполагала страшный суд, золотой век и райскую жизнь — представления, вошедшие затем в состав религиозных верований народов Передней Азии и библейскую мифологическую литературу.

Представления жителей Вавилона о смерти и о посмертной участи человека сводились к следующему. Они верили, что после смерти человек попадает в «страну без возврата, там он будет пребывать вечно, воскрешение невозможно. Место, где будет пребывать умерший, весьма уныло и печально — там нет света, а пища мертвых — прах и глина. Усопшие уже не будут знать человеческих радостей. В таком одинаково печальном положении обречены пребывать все — независимо от своего статуса и поведения при жизни — и знатные, и безродные, и богатые и бедные, и праведники, и негодяи. В несколько лучшей ситуации, пожалуй, будут находиться только те, кто оставил на земле многочисленное мужское потомство, — они могут рассчитывать на получение заупокойных жертв и будут пить чистую воду.

Худшая же участь ожидала тех, чье тело не было захоронено. Обитатели Месопотамии полагали, что между живыми и мертвыми существует определенная связь: мертвые могли дать живым нужный совет или предостеречь от беды. Живые старались быть поближе к своим мертвым: покойников часто хоронили не на кладбищах, а прямо под полом дома или во внутреннем дворе.

Такие представления о связи живых и мертвых укрепляла вера в существование личного бога человека — илу, который принимал участие во всех его делах. Между человеком и его илу существовала особая связь: из поколения в поколение личный бог передавался из тела отца в тело сына в момент зачатия. Человек — сын илу — мог рассчитывать на заступничество своего личного бога и на его посредничество при обращении к великим богам.

В духовной культуре особое место занимала деятельность по предсказанию будущего — гадание. Система гаданий была разработана очень широко — гадания по перемещению звезд, Луне, Солнцу, атмосферным явлениям, поведению животных, растениям и др. Гадания могли предсказывать события как в стране, так и в жизни отдельного человека. Для этого шумерские, ассирийские, вавилонские жрецы и маги имели обширные знания о психике человека, владели опытом в области внушения и гипноза.

Религиозные верования древних обитателей Двуречья отразились в их монументальном искусстве. В целом архитектурных памятников вавилонского искусства дошло до нас значительно меньше, чем, например, египетского. Это вполне объяснимо: в отличие от Египта территория Двуречья была бедна камнем, и основным строительным материалом был кирпич, просто высушенный на солнце. Такой кирпич был очень недолговечным — кирпичные постройки почти не сохранились. Кроме того, непрочный и тяжелый материал существенно ограничивал возможности строителей, диктуя сам стиль зданий Месопотамии, которые отличались тяжеловесностью, простыми прямоугольными формами, массивными стенами. Древнейшие шумерские города-государства, окруженные стенами и башнями, группировались вокруг храмов, посвященных богам светил, плодородия, ветра. Слайд 1,2. Самыми значительными из дошедших до наших дней построек (от них остались только небольшие фрагменты) считаются Белый храм и Красное здание в Уруке (3200 — 3000 гг. до н.э.). Шумерский храм обычно строили на утрамбованной глиняной платформе, которая защищала здание от наводнений. Стены платформы, так же как и стены храма, красили, отделывали мозаикой.

Храмы строились так, чтобы продемонстрировать могущество своего божества. Главным строительным материалом для храмов служила преимущественно глина. Классической формой месопотамских храмов была высокая ступенчатая башня — зиккурат, опоясанная выступающими террасами и создающая впечатление нескольких башен, которые уменьшались в объеме уступ за уступом. Например знаменитый зиккурат Этеменнигуру в Уре. Возведён около 2047 до н. э. Зиккурат был призван служить не только

храмом, но и общественным учреждением, архивом и царским дворцом. Зиккурат представлял собой 20-метровое кирпичное здание, которое располагалось на платформах различной ширины, с основанием 64 на 46 метров, с тремя этажами.

В главном внутреннем зале храма помещали статую бога, изготовленную, как правило, из ценных пород дерева и покрытую пластинками из золота и слоновой кости; статую одевали в пышные одежды и венчали короной. Доступ в зал, где стояла статуя, был открыт только узкому кругу жрецов. Все прочие жители могли видеть божество только в короткое время праздничных церемоний, когда статую проносили по улицам города, — бог тогда благословлял город и округу. Особенно важным был праздник нового года, приуроченный к весеннему равноденствию, когда боги на год определяли судьбы города и горожан.

Собственно святилище бога, его «жилище», находилось в верхней башне зиккурата, нередко увенчанной золотым куполом, — там бог гостил по ночам. Внутри этой башни не было ничего, кроме ложа и золотого стола. Впрочем, эту башню использовали и для более конкретных земных нужд: жрецы вели отсюда астрономические наблюдения.

Жрецы учили, что боги могли принимать гостей — богов других храмов и городов и сами иногда отправлялись в гости; боги ценили вкусную еду — трапезы богов проходили утром и вечером.

До нашего времени дошли прекрасные образцы шумерской скульптуры, созданные в начале 3-го тыс. до н.э. Самой ранней находкой является женская голова из Урука. Плоско срезанная сзади, она была прикреплена когда-то к стене храма, являясь частью рельефной фигуры. На голове когда-то был прикреплен убор из золота. Но наиболее распространенным типом скульптуры был адорант (от лат. *adore* — поклоняться), который представлял собой статую молящегося — фигуру сидящего или стоящего со сложенными на груди руками человека, которую дарили храму. Огромные глаза адорантов выполняли особенно тщательно, их часто инкрустировали. К такому типу относится группа мраморных статуэток из Тель-Асмара. Высота самой большой — тридцать сантиметров. Это изображения богов, жрецов и молящихся. Главная черта шумерской скульптуры — это условность изображения, отсутствие портретного сходства.

Стены шумерских храмов украшались мозаикой и рельефами, повествовавшими о жизни города (закладке храма, повседневных делах, военном походе и т.н.). Рельефы и мозаика состояли из нескольких ярусов. События разворачивались перед зрителем последовательно — от яруса к ярусу. Все персонажи были одинакового раз мера, только царя в соответствии с древним канонам всегда изображали крупнее других. Образцом мозаичного искусства, является так называемый «штандарт» Ура. Это две продолговатые прямоугольные пластинки, сделанные из дерева. Эта мозаика из ляпис-лазури, раковин и сердолика образует красочный орнамент. Разделенные на ярусы согласно уже сложившейся к этому времени традиции в шумерийских

рельефных композициях, эти пластинки передают картины битв и сражений, повествуют о триумфе войска города Ура, о захваченных рабах и дани, о ликовании победителей.

Зачатки рельефа мы можем наблюдать еще в 3 тыс. до н.э. Примером может служить алебастровая ваза из Урука. Ее искусно вырезанные изображения свидетельствуют о зачатках повествовательной композиции, развертывающейся фризообразно, по поясам.

Слайд 1-3. Примером шумерского рельефа может служить стела Эанатума, правителя города Лагаша (около 2470 г. до н.э., названная «Стелой Коршунов». Все здесь направлено на то, чтобы показать победу Эаннат Ума правителя города Лагаша (25 в. до н. э.) над соседним городом Уммой. Стела сохранилась в обломках, однако они дают возможность определить основные принципы древнего шумерийского монументального рельефа. Изображение разделено горизонтальными линиями на пояса, по которым и строится композиция. На одной из сторон стелы — бог Нингирсу — покровитель Лагаша держит в руках сеть с барахтающимися в ней врагами, на другой — тесно сомкнутая шеренга воинов, готовых задавить с места все на своем пути.

Одним из лучших произведений этого времени является победная стела царя Нарамсина. Стела Нарамсина высотой 2 м выполнена из красного песчаника. Она повествует о победе Нарамсина над горными племенами. Новым качеством и важным стилистическим отличием этой стелы от более ранних памятников являются единство и ясность композиции, что особенно сильно чувствуется при сопоставлении этого памятника с рассмотренной выше, аналогичной по теме стелой Эаннатума. Нет больше «поясов», разделявших изображение. Удачно использовав прием диагонального построения, художник показывает восхождение войск на гору. Умелое расположение фигур по всему полю рельефа создает впечатление движения и пространства. Появился пейзаж, являющийся объединяющим мотивом композиции. Волнообразными линиями показаны скалы, несколько деревьев дают представление о лесистой местности.

К числу шедевров аккадского искусства относятся скульптурные головы, достаточно точно передающие этнический тип. Примером является портрет правителя Аккада — Саргона Древнего (XXIV в. до н.э.), выполненный из меди. Слайд 1,2. Другими примерами аккадского стиля служат многочисленные каменные статуи правителя Лагаша — Гудеа. В них переданы индивидуальные черты.

Еще в первой половине III тыс. до н.э. в Северной Месопотамии, на берегу Тигра, был основан город Ашшур (древние греки называли его Ассири). По имени этого города и стала называться вся расположенная на среднем течении Тигра страна. Столицей Ассирии был город Ниневия, который в истории мировой культуры стал символом величия и падения, ужасных злодеяний и справедливого возмездия. Мощь государства, завоевавшего огромные территории, централизация власти в руках царей, постоянная готовность к походам способствовали созданию искусства, прославлявшего

силу и славу правителей. Соединив традиции многих культур, ассирийское искусство приобрело неповторимый облик. Военизированный характер государства проявился в зодчестве. Был создан новый тип города — город-крепость.

Дворец Саргона 2 в Дур-Шаррукине сооруженный в конце VIII в. до н.э., дает представление об архитектуре того времени. Дворец, обнесенный стенами, как и весь город, возвышался на искусственно возведенной насыпи, облицованной огромными каменными глыбами. Он делился на три части: парадные, жилые и культовые помещения, группировавшиеся вокруг открытых внутренних дворов. Новым было то, что центром дворцово-храмового комплекса стал не храм, а дворец.

По сторонам огромных ворот парадного входа были расположены фигуры быков-«шеду» с головами людей и крыльями орлов. Для них характерны подчеркнутое высокомерие и сверкающие глаза. Характерно, что скульптор хотел показать чудовище одновременно и в покое и в движении. У них было пять ног, таким образом получилось, что смотрящий на фигуру в фас видел ее стоящей, а обзирающий ее в профиль — идущей. Подобные быки или львы стояли у входа почти всех ассирийских дворцов.

Помещения двора были украшены многоцветными росписями и рельефами, отличающимися тщательной орнаментальной отделкой. Рельефы обычно располагались в нижней части стен под росписями. Плоские, четкие и жесткие по своему ритму, подчиненные строгим канонам, фризобразные ленты рельефов изображали то бой Мардука, главного бога Ассирии, с чудовищем Тиамат, то легендарного героя Гильгамеша, одолевшего льва, то военные походы царей, прославляя воинскую доблесть и физическую силу.

Слайд 1,2. Наиболее совершенные рельефы украшали дворец Ашшурбанипала (669 – ок. 635 гг. до н. э.) в Ниневии. Зрелое мастерство проявилось здесь не только в возросшей динамике, чеканной лепке, сильной и сочной моделировке фигур, но и в передаче эмоций. Мчащиеся галопом кони, как и фигуры всадников, полны напряжения, пафоса и силы.

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

В развалинах дворца в Ниневии ассирийского царя Ашшурбанипала (VII в. до н. э.) ученые обнаружили громадную для того времени библиотеку, которая насчитывала множество (десятки тысяч) клинописных текстов. Предполагается, что эта библиотека хранила все важнейшие произведения

вавилонской, а также древнешумерской литературы. Царь Ашшурбанипал — образованный и начитанный человек — вошел в историю как страстный собиратель древних письменных памятников: по его словам, записанным и оставленным для потомков, для него было большой радостью разбирать красивые и непонятные тексты, написанные на языке древних шумеров. Более 2 тыс. лет отделяло царя Ашшурбанипала от древнейшей культуры Двуречья, но понимая ценность старых глиняных табличек, он их собирал и сохранял.

В круглой скульптуре ассирийские мастера не достигли такого совершенства, как в рельефе. Ассирийские статуи немногочисленны. Изображенные обычно даны в строго фронтальных застылых позах, они облачены в длинные одежды, скрывающие формы тела под тщательно орнаментированным костюмом. Образцами ассирийской скульптуры являются статуя царя Ашшурнасирпала II (IX в. до н.э.), и статуя бога Набу (8 в. до н.э.).

Жестокость нравов ассирийского общества была связана, по-видимому, с его невысокой религиозностью: в городах Ассирии преобладали не культовые сооружения, а дворцы и светские постройки, так же как в рельефах и росписях ассирийских дворцов — не культовые, а светские сюжеты. Постоянные войны определили особенности культуры ассирийцев. Их постройки чаще всего представляли собой оборонительные и крепостные сооружения. Вместе с крепостями они строили дворцы. Примером дворцовой архитектуры может служить дворец в городе Кише, один из самых древних в Передней Азии. Подобно другим дворцам, он воспроизводил в своем плане тип светского жилого дома с рядом глухих, лишенных окон жилых помещений, сгруппированных вокруг двора. Он отличался размерами, количеством комнат, богатством отделки. Высокая наружная парадная лестница, на вершине которой подобно божеству появлялся правитель, выходила в открытый двор, предназначенный для собраний. Для регулярного снабжения водой к городам подводились водопроводы и акведуки. Так, например, город Ниневия снабжал водой водопровод длиной 50 км.

В 612 г. до н.э. Ассирия пала под натиском войск Мидии и Вавилонии. Однако ее искусство оказало сильное влияние на другие страны Древнего мира. Великая держава создала традицию, выразившуюся не только в роскоши дворцов, но и в свободном сочетании придворного канона и творческого эксперимента мастеров разных национальностей.

Слайд 1,2. Новый Вавилон был огромным и шумным восточным городом с населением около 200 тыс. человек — крупнейший город на Древнем Востоке. Свой блеск и размах город приобрел в период правления Навуходоносора II (605 — 562 гг. до н.э.). Вавилон превратился в это время в торжественный и праздничный единый ансамбль, подчиненный четкому градостроительному замыслу. Он представлял собой в плане правильный прямоугольник площадью около 10 км², разделенный Евфратом на западную и восточную части — новый и старый город. Вавилон был обнесен рядом мощных крепостных стен с восемью воротами, носившими имена главных богов. Вообще архитектура и искусство Древнего Вавилона имеют

подчеркнуто религиозный характер, так как власть в нем принадлежала жрецам.

Самыми торжественными из них были «Ворота Иштар», посвященные богине плодородия и войны. Это — огромная двойная арка, по четырем сторонам которой возвышались массивные зубчатые башни. Ворота виднелись издалека и поражали взор густой синевой облицовывавших их изразцов, на фоне которых ярко выделялись ряды ритмично чередовавшихся белых и желтых зверей. Быков и сирруш. Оно напоминает дракона или грифона. Сирруш имеет рогатую змеиную голову и чешуйчатое тело змеи, львиные передние и орлиные задние ноги. От «Ворот Иштар» начиналась священная дорога процессий, выложенная белыми и красными плитками, вдоль которой тянулись стены. На стенах были изображены львы. Она вела к главному храму Вавилона — Эсагиле, посвященному богу Мардуку.

Самым же знаменитым сооружением Вавилона был огромный 90-метровый зиккурат Этеменанки («Дом основания небес и земли»). Неизвестно, когда именно было осуществлено первоначальное строительство этой башни, но она уже существовала во время правления Хаммурапи (1792—1750 до н. э.). Именно его принято считать прототипом знаменитой Вавилонской башни. Его высота предположительно была 91 метр. Имел 7 ярусов, на вершине последнего из которых располагался храм. До настоящего времени не сохранился, установлено лишь местоположение зиккурата в черте города.

Выдающейся достопримечательностью Вавилона были Висячие сады Семирамиды — одно из Семи чудес света. Точно неизвестно, существовали ли они. Более корректное имя для этого сооружения — Висячие сады Амитис: именно так звали жену вавилонского царя Навуходоносора II, ради которой сады были созданы. Однако в исторической науке название садов ошибочно закрепилось за ассирийской царицей Семирамидой, жившей двумя веками ранее. Сады располагались на сводчатых террасах на высоте дворцовых стен и орошались с помощью системы колодцев и водостоков.

Нововавилонское искусство очень декоративно, но его образы лишены силы, таят в себе признаки упадка.

В VI в. до н. э. на Вавилон начали наступление персы: город пал и в него торжественно вступил персидский царь Кир II (? — 530 до н. э.). Персы относились с уважением к религиозным праздникам и ритуалам вавилонян, приносили жертвы их богам. Кир формально сохранил Вавилонское царство в составе Персидской державы как особую политическую единицу и ничего не изменил в социальной структуре страны. Вавилония по-прежнему активно торговала с Египтом, Сирией, Малой Азией и была одной из богатейших провинций Иранской империи, ежегодно уплачивая в качестве царской подати более 30 т серебра.

С этого времени Вавилония стала легкодоступной для желающих поселиться в ней. Активное переселение людей привело к ускорению процессов этнических смешений и взаимопроникновению культур.

Культура цивилизаций Северного и Восточного Средиземноморья

Дохетский период (III-е тыс. до н.э. – 1650 гг. до н.э.);

Древнее царство (1650-1500 гг. до н.э.);

Среднее царство (1500-1400 гг. до н.э.);

Новое царство (1400-1200 гг. до н.э.).

Рассказ о хеттской скульптуре мы начнем с тех известных нам образцов монументального искусства, которые были созданы в Центральной Анатолии еще до прихода хеттов. Турецкая экспедиция обнаружила в Аладжа-хююке ряд захоронений 3-го тысячелетия до н. э., в которых сохранилось множество примечательных памятников материальной культуры. В их числе — серебряные и бронзовые статуэтки животных, золотые кувшины и кубки, золотые украшения и серии предметов неизвестного назначения (судя по форме, представлявшие собой символы солнечного диска), иные из которых украшены фигурками оленей. Олень, как мы уже видели, был священным животным божества, которому в хеттские времена поклонялись по всей Анатолии.

Столь же уникальны примитивные каменные кумиры из Кюль-тепе, тела которых выполнены в форме дисков с геометрическими орнаментами, а головы возвышаются на длинных шеях. Иногда попадаются двух- или даже трехголовые кумиры, а в самых примитивных образцах голова замещена парой глаз.

Для керамики этой эпохи характерны и изысканные полихромные изделия ручной работы. Эти сосуды покрыты геометрическими орнаментами черного, красного и белого цвета; иногда присутствуют стилизованные изображения птиц. Формы сосудов весьма разнообразны; к числу самых изящных образцов относятся ритоны в форме животных.

О том, как изображалось в ту эпоху человеческое тело, мы можем судить лишь по эпизодическим находкам, порождающим ряд проблем. . Бронзовую статуэтку, изображенную на фотографии, много лет назад нашли в Богазкёе местные жители, поэтому точно датировать ее невозможно, хотя обычно ее относят приблизительно к 2000 году до н. э. Зато статуэтки такого типа обнаружены в Сирии, поэтому не исключено, что она была привезена оттуда. Свинцовая статуэтка из Кюль-тепе, изображающая мужчину с явно искусственной бородой и в короткой подпоясанной юбке с бахромой, по-видимому, относится к более позднему времени; ее обнаружили в слое Древнехеттского царства, и не исключено, что это древнейшее изображение человеческого тела, которое можно признать подлинно хеттским.

Начало эпохи Новохеттского царства повлекло за собой радикальные перемены. Внезапно появились монументальные каменные барельефы, нередко украшенные иероглифическими надписями; их высекали либо на массивных каменных блоках, которые образовали нижний ряд кладки в облицовке фасада хеттских дворцов и храмов, либо, что более характерно, на изолированных монолитах, устанавливавшихся в самых разных городах и

областях страны. Все это с несомненностью свидетельствует о централизации власти — эти рельефы изготавливались по непосредственному приказу царя.

На многих из них изображен сам царь. Самый примечательный из подобных «царских портретов» находится в малой галерее в Язылыккая, где царь изображен в объятиях бога.

Самым выдающимся памятником хеттской религии конечно же следует признать главную галерею в Язылыккая. Здесь каждое божество официального пантеона изображено в своем типичном облике; каждый бог легко опознается по роду оружия, которое он держит в одной руке, атрибуту, высеченному над второй рукой, и животному, на спине которого он стоит. Боги облачены в короткую подпоясанную рубаху (иногда также в плащ); на ногах у них башмаки или мягкие туфли с загнутыми кверху носками; на голове — конический головной убор. Облачение богинь состоит из длинной плиссированной юбки, свободного покрывала, задрапированного поверх руки, таких же туфель с загнутыми носками и венца; лица не скрыты покрывалами. Украшения богам и богиням служат серьги и браслеты. Такой наряд несомненно считался в ту эпоху самым модным, хотя головные уборы божеств имеют особый религиозный смысл. Всего их 12.

На встречу божественной процессии двигаются вереница хеттских воинов.

Можно отметить еще одну своеобразную стилистическую особенность. Если боги в Язылыккая и на других рельефах изображены по образцу вавилонских и ассирийских моделей (туловище повернуто анфас, а голова и ноги — в профиль), то богини подчас еще неумело, показаны полностью в профиль, как в сцене поклонения из Алджа-хююка. По-видимому, это нововведение, в восточном искусстве прежде не встречавшееся.

Особого упоминания заслуживает так называемый «бог-кинжал» с боковой галереи в Язылыккая. Это рельефное изображение меча с эфесом, выполненным в форме четырех лежащих львов, два из которых обращены головами к острию меча, а два — в противоположные стороны от его центральной оси.

Большая фигура бога, вырезанная на створке ворот в Богазкёе. Во многих отношениях это один из самых совершенных хеттских барельефов, хотя и здесь соблюден условный разворот туловища. Фигура выполнена в технике высокого рельефа, так что лицо отчетливо различимо даже при взгляде сбоку.

Для хеттов характерно отсутствие монументальной круглой скульптуры. Из памятников, обнаруженных в центральной части хеттской территории, ближе всего к круглой скульптуре стоят сфинксы и львы, украшавшие ворота в Богазкёе и Алджа-хююке: передние части этих фигур полностью выделились из монолита. Назвать эти изваяния вполне удачными было бы сложно; тем не менее головы сфинксов проработаны очень тщательно.

Древняя Финикия и Палестина — регионы, расположенные на восточном побережье Средиземного моря и находящиеся в центре торговых путей, соединявших великие царства Египта, Месопотамии и Малой Азии.

Уже в III тыс. до н.э. на этих территориях проживали многочисленные народы. Наиболее значительными из них были:

1 семиты, представленные евреями, финикийцами и несколькими другими немногочисленными народами, говорившими на близких семитских языках;

2 индоевропейцы.

Финики́я (от греч. Φοίνικες, фойникес, буквально «страна пурпура») — древняя страна, находившаяся на восточном (так называемом Левантийском) побережье Средиземного моря (на территории современных Ливана, Сирии и Израиля).

На узкой полоске земли между морем и цепью Ливанских гор не было крупных рек и долин с плодородными почвами, мало было места для полей и пастбищ)

Основные занятия: Активная морская и сухопутная торговля, мореплавание, кораблестроение.

Нехватка земли в Финикии привела к поиску свободных территорий, т.е. колонизации чужих территорий (острова Средиземного моря и Северная Африка). В тех краях, где постоянно бывали финикийцы, они стали основывать свои поселения — колонии.

Так постепенно в 10—6-м вв. до н. э. вдоль побережья Средиземного моря появились финикийские колонии.

Самой известной колонией финикийцев стал Карфаген, основанный на севере Африки в 9-8 вв. до н. э. выходцами из города Тир. Постепенно Карфаген превратился в богатейший город, ставший центром могущественного государства. Ему подчинялись не только другие финикийские города-колонии, но и некоторые народы, жившие в Африке и Испании.

Боги финикийцев. Для религий Восточного Средиземноморья характерны культы плодородия с умирающими и воскресающими божествами и сезонными празднествами, обеспечивающими плодородие. В каждом городе почитался прежде всего местный бог-покровитель, именовавшийся обычно эпитетом Баал («владыка») или Эл («бог»), иногда Мелек («царь», вариант — Молох), а в Тире — Мелькарт («царь города»). Чаще всего эти боги были солнечными. Своим богам финикийцы приносили человеческие жертвы: в раскрытую пасть огромного идола, в которой пылал огонь, бросали младенцев.

При раскопках финикийского города Моция было обнаружено ритуальное кладбище, где захоронены сотни глиняных сосудов с обгоревшими останками принесенных в жертву младенцев.

Супруга главного бога также порой именовалась просто Баалат («владычица»), но чаще носила более конкретное имя Астарта, что

соответствовало ассиро-вавилонской Иштар. Астарта ассоциировалась, в отличие от Иштар, с Луной, а не Венерой.

Финикийский алфавит. В Финикии придумали очень простую систему письма. Каждый значок соответствовал отдельному звуку и был буквой. Их было всего 22. Но букв для гласных звуков финикийцы не изобрели. Строчки писали не слева направо, как мы, а справа налево. Алфавит у финикийцев заимствовали древние греки, которые также ввели буквы, обозначающие и гласные звуки. От финикийского и греческого алфавита произошли почти все алфавиты в мире.

Об архитектуре финикийян, к сожалению, нельзя составить себе ясного представления, так как города, некогда процветавшие в их стране и колониях, теперь исчезли почти бесследно. . На о-ве Мальте и на соседнем с ним Гоццо находятся остатки храмов, приписываемых финикийцам и относимых к начальной эпохе их истории. Это — неправильные по плану сооружения без потолка и крыши, сложенные очень грубо, почти циклопически, из огромных каменных глыб и представляющие собой соединение нескольких полукружий (апсид)

Храм Библа (начало II тысячелетия до н. э.) сохранилось изображение на монете.

Могила царя Хирама (начало X в. до н. э.). это стоящий на высоком пьедестале пустой саркофаг из известкового камня: 4 м в длину, 3 м в ширину и 2 м в высоту, увенчанный пирамидообразной крышкой.

Для позднего времени характерны так называемые мегаилы в районе города Амрита. Наиболее известный имеет 6 м в высоту. Из круглой базы, сложенной из четырех блоков, выступают четыре фигуры львов, над базой возвышаются два последовательно уменьшающихся в диаметре цилиндра, высеченные из цельного камня и увеличенные каменным полушарием. Могила находилась непосредственно под мегаилом.

По части скульптуры финикийцы были столь же слабы, как и по части архитектуры. Мраморные саркофаги, привезенные в Луврский музей в Париже, — расские, но грубые подражания гробам египетских мумий. . Самый древний из них, саркофаг сидонского царя Эшмуназара, изображает его совершенно египтянином, но в искаженном виде, с донельзя плоским, как бы расплюснутым лицом.

Палестина

Земли Палестины лежали на восточном побережье Средиземного моря Финикия находилась на северном побережье, а Палестина — на южном. Река Иордан, пересекающая Палестину в южном направлении, впадает в Мёртвое море (очень солёное).

В конце четвертого тысячелетия до нашей эры в Палестине стали появляться небольшие города-государства, достаточно процветающие за счет того, что в этом районе проходили многочисленные торговые пути, соединяющие Европу, Азию и Африку.

В тот период Древняя Палестина была развитым в торговом отношении регионом, однако не стала цивилизационным центром, в отличие от Египта, северной Сирии и Месопотамии, где существовали почти империи.

Иерихон — город на территории современной Палестины, являющийся на данный момент древнейшим из известных непрерывно населенных городов мира. расположенный на 260 метров ниже уровня моря (самое низкое месторасположение). История прослеживается не только по предметам, обнаруженным во время археологических раскопок, но и по страницам Ветхого Завета. Иерихон упоминается как «город пальм»: здесь их росло огромное количество, и легенды повествуют об Иерихоне как месте, «где домов не было видно под зеленым пальмовым покровом».

Правда, именно то, что Иерихон упоминается в ветхозаветном тексте, предопределило историю его изучения. Долгое время никто не интересовался реальной географией мест, описываемых в древнейшей части христианской Библии, — факт их существования принимался на веру, но священными они не считались. Библейские места привлекли внимание археологов лишь в середине XIX в.

По результатам археологических раскопок 1930-х и 1950-х гг. специалисты выяснили, что Иерихон был основан в девятом тысячелетии до н. э. Изначально это был торговый пункт на пересечении древних караванных маршрутов.

Место расположение Иерихона было крайне выгодным со всех точек зрения. Он был обустроен в стороне от Средиземного моря, где хозяйничали пираты, но при этом на судоходной реке Иордан и рядом с Мертвым морем, через которое также проходили торговые пути.

Период расцвета Иерихона пришелся на второе тысячелетие до н. э.: в это время город был обнесен мощной двойной крепостной стеной, в нем процветали ремесла, традиции которых, в частности, привнесли переселенцы.

К концу второго тысячелетия Иерихон, основное население которого составляли хананеи, был разрушен еврейскими племенами. Этот эпизод в истории города описан в Библии в рассказе о захвате Иерихона еврейским народом, освобожденным из египетского плена, во главе с Иисусом Навином. Стены города выдержали бы любую осаду, но евреи владели особым оружием: они изо всех сил дули в трубы на протяжении семи дней, и, как сказано в Библии «...верою пали стены Иерихонские...».

В IX в. до н. э. Иерихон был отстроен заново, предположительно носителями гиксской культуры. Правда, городу в 587 г. до н. э. предстояло перенести поражение от вавилонян. Окрепший и разросшийся город вновь сильно пострадал в ходе I Иудейской войны (66-70 гг. н. э.).

Уже в I в. н. э. при Римской империи Иерихон был построен заново, к юго-западу от Старого города. Римляне при строительстве использовали регулярный эллинистическо-римский план, с прямыми улицами и площадями, а старый город с его развалинами превратили в некрополь. В дальнейшем

византийцы вновь перенесли Иерихон, на этот раз на то место, где он расположен в настоящее время.

Примерно три с половиной тысячи лет тому назад на Восточное побережье Средиземного моря, в Палестину, пришли воинственные кочевые племена скотоводов. Сами себя эти племена называли "народ Израиль". Другие же народы называли их "ибрим", или "евреи", что, вероятно, означало "переправившиеся через реку" или "пришедшие из-за реки".

В Палестине древние евреи перешли к оседлому образу жизни. Они занялись земледелием, стали строить города.

Израильско-иудейские племена захватили большую часть Палестины. Северную часть этой земли захватили – израильтяне, а южную – иудеи.

Древнееврейская религия на первых порах не отличалась от прочих западносемитских религий, в том числе ханаанейской. Главным общеплеменным богом израильтян с конца XIII в. до н. э. считался Яхве, до того – местное божество областей Синая и Южной Палестины, владыка грома и огня, посылающий на землю благодатный дождь. Западным семитам была присуща концепция «берита» (завета, т. е. особого договора) народа с его богом-покровителем. В то время как у их соседей связь данной общины и ее бога-покровителя считалась изначальной и неразрывной, западные семиты видели в ней результат сознательного договора общины с богом. Этот договор обе стороны могли пересмотреть, если он не оправдывал надежд.

Согласно иудаизму, требования морали исходят от Бога, т. е. предписаны людям извне. Люди должны безукоризненно выполнять их исключительно потому, что это требования божества. Сам Бог вне критики. В отличие от былых времен, человек вступает в общение с Богом не для реализации своих собственных устремлений, а для самодовлеющего выполнения его воли. Наконец, религиозные представления предшествующих эпох никогда не претендовали на абсолютную истину, где нет места сомнению, исправлению и пересмотру. Именно поэтому на Древнем Востоке господствовала полная веротерпимость, а внутри каждой религии мирно уживались спорящие друг с другом течения. Иудаизм был первым вероучением, основанным на догмах – положениях, априори считающихся абсолютно истинными, невзирая на любые доводы и контрдоводы.

Здесь в 11 в. до н. э. они основали древнееврейское Израильское царство. Первым правителем этого государства стал Саул. Он одержал немало побед над врагами еврейского народа, главными из которых были народы моря – филистимляне. После гибели Саула и его сыновей в неравной битве с филистимлянами царем был избран Давид.

Давид оказался талантливым правителем. Еще при жизни Саула в южной части Палестины он создал самостоятельное царство со столицей в городе Хеброне. Став царем, он объединил Израильское и Иудейское царства, а новой столицей государства стал город Иерусалим.

При царе Соломоне Израиль имел выход к Средиземному и Красному морям, контролировал важные торговые пути из Аравии в Египет и в другие

страны. Царь скопил столько богатств, что смог превратить Иерусалим в красивейший город мира. В центре города был воздвигнут огромный храм в честь Бога Яхве. Строительство самого Храма длилось 7 лет: с 957 по 950 год до н. э. (по другим данным, с 1014 по 1007 год до н. э.). Руководили строительством храма лучшие финикийские мастера, а украшали его самые умелые камнерезы-израильтяне. В храме был установлен жертвенник и хранился Ковчег (ларец). В нем лежали скрижали завета, данные когда-то Богом Моисею. Так Иерусалим стал религиозным центром Израиля, хранилищем еврейских святынь.

После смерти Соломона государство распалось на два царства: Израильское на севере и Иудейское на юге Палестины. Столицей Иудеи стал Иерусалим. Эти царства временами даже воевали между собой, что ослабляло и то, и другое. Позже оба царства были захвачены вавилонянами. в 586 году до н. э. захватили Иерусалим и полностью разрушили Храм Соломона до самого основания. Большинство жителей Иерусалима были убиты, оставшиеся взяты в плен и угнаны в рабство в Вавилонию. Ковчег Завета был при этом утерян.

Второй храм 516 — 20 годы до н. э. В 538 году до н. э., после завоевания Вавилонии, персидский царь Кир Великий издал декрет, разрешавший изгнанникам возвратиться в Иудею и восстановить Иерусалимский храм. При царе Ироде храм был перестроен в эллинистическом стиле. Но в 70 году н. э. он был разрушен римлянами. Разрушение Иерусалима и сожжение Храма положило начало рассеянию евреев по всему миру. Талмудическая традиция говорит, что когда Храм был разрушен, все Небесные Врата, кроме одних, Ворот Слёз, закрылись, а Западная стена, оставшаяся от Второго Иерусалимского Храма, получила название «Стена Плача».

Древнееврейская литература известна в основном в том виде, в каком сохранила ее Библия. Само это слово по-гречески означает «книги» (в данном случае книги, канонизированные иудеями и христианами).

Иудейское Писание (Танах) почти полностью совпадает с Ветхим Заветом, первой частью христианской Библии. Этот свод текстов, сформировавшийся в V–III вв. до н. э. По традиции он делится на три раздела: Учение (то же Закон и Пятикнижие Моисеево, древнееврейская Тора), Пророки и Писания, каждый из которых включает тексты разного времени и характера.

Пятикнижие излагает переработанные в монотеистическом духе фрагменты общеизраильского предания о происхождении мира, людей вообще и западносемитских племенных союзов (в том числе Израиля) в частности. Многие из этих преданий отражают ближневосточные мифы или подверглись их сильному влиянию. История о Всемирном потопе также перешла к евреям от их предков-амореев, а к тем — от шумеро-аккадцев Южной Месопотамии. Значительную часть Пятикнижия составляют жреческие установления и догматизированные моральные предписания («десять заповедей Моисея» и др.).

В раздел Пророки входят произведения действительных пророков VIII–VI вв. до н. э. (Исайи, Иеремии, Иезекииля и др.) или приписывавшиеся им. К ним примыкают по концепции и времени составления «исторические книги» (Иисуса Навина, Судей, Самуила, Царей и др.), излагающие историю древних евреев XII–V вв. до н. э.

Наконец, раздел Писания является пестрым собранием различных по жанру и времени произведений. Религиозные гимны-псалмы, размышления о жизни.

Сирия. На данное время культурное наследие Сирии может исчезнуть без остатка. В еще в бронзовом веке Сирия, страна, лежавшая на северо-западе находилась на стыке цивилизаций. К востоку от Сирии набирала силы Вавилонская держава, к югу простиралась страна фараонов Египет, к северу на территории Малой Азии лежало царство хеттов.

Каждое из этих государств стремилось подчинить Сирию себе, включить ее в сферу своего влияния. Политическое положение небольших сирийских государств было очень неустойчивым, но эта нестабильная ситуация давала им определенные преимущества. Ведь через Сирию пролегали основные торговые пути той эпохи – из Египта в Месопотамию и Малую Азию и обратно. Оживленная транзитная торговля была важнейшим источником богатства этих государств. Именно благодаря ей, они обретали свой политический вес.

В середине 2 тысячелетия до н. э. этот вес конвертировался в политическую форму. На территории Сирии возникло царство Митанни, одно из крупнейших и самых малоизвестных государств бронзового века.

На сегодняшний день почти нет никаких свидетельств этой культуры. Лишь письменные сообщения, дошедшие до нас, не дают забыть о ней. Надписи, оставленные ассирийцами, египтянами, хеттами. Важнейшие города Митанни до сих пор не найдены археологами. А ведь на протяжении почти двух веков цари Митанни правили Северной Сирией.

Происхождение народа, населявшего ее, спорно. Не ясно даже, как именовали свое царство сами жители Митанни.

Здания в основном возводились из сырцового кирпича, а из камня делали фундамент, цоколь и колонны. Для перекрытий использовали дерево.

Для сохранившихся памятников характерны массивность и приземистость.

Дворец-храм в Телль-Халафе (древняя Гузана), был сооружен при царе Капаре в начале I тысячелетия до н. э., и является интереснейшим образцом зодчества Митанни.

В 2002 г. был найден город Катна. Согласно археологическим раскопкам город Катна занимал территорию около ста десяти гектаров. В центре Катны находился акрополь, являвшийся религиозным и политическим центром города. В его северо-западной части был расположен царский дворец, один из величественнейших на Ближнем Востоке, его окружали особняки городской знати. Рядом с дворцом был возведен храм в честь богини Нин-Эгаль.

непосредственно под дворцом была обнаружена царская гробница, вырубленная в толще скалы. Две высеченные из базальта статуи высотой 85 см стояли у входа в главную погребальную камеру. Вокруг них — позолота, осыпавшаяся от времени. Эти статуи, датированные XVIII–XVII веками до н. э., возможно, изображают знаменитых правителей Катны.

Археологи обнаружили здесь останки почти 20 человек. Очевидно, все они были членами царской семьи. Кроме того, в гробнице было найдено более 2000 предметов, в том числе свыше 1000 небольших изделий из золота, около 250 керамических чаш и тарелок, каменные египетские сосуды, бронзовые сосуды, украшения из драгоценных камней, круглые печати, наконечники стрел и копий. 1-3. Именно здесь была обнаружена уникальная львиная голова из балтийского янтаря. Всех удивила статуэтка, в виде сделанной из камня обезьянки, державшей в своих лапках сосуд для благовоний, а также украшение в виде двух утиных голов.

Жители Катны верили в то, что их предки продолжают жить и за смертной чертой, превратившись в призраков; их обителью остается потусторонний мир, но они могут влиять на события, происходящие в нашем мире. Один-два раза в месяц надо было потчевать призраков яствами, чтобы заслужить их благожелательное отношение. Тем более что загробный мир, каким он представлялся древним сирийцам, был довольно мрачным местом. Боги не очень благоволили к умершим, угощая их вместо пищи грязью и предлагая утолять жажду соленой водой. Поэтому заботиться о пропитании своих предков было обязанностью детей и внуков. Зато в трудную минуту с ними можно было посоветоваться.

Судя по находкам, сделанным в царской усыпальнице, здесь не только потчевали покойных, но и пировали вместе с ними. У правителей Катны существовал странный обычай. Вместе с другими членами царской семьи, а также видными сановниками они регулярно спускались в усыпальницу, чтобы провести ритуальную трапезу рядом с погребенными здесь людьми.

В 2011 году из-за политического кризиса в Сирии археологи вынуждены были на неопределенное время приостановить раскопки.

Культура Древнего Ирана

Одной из оригинальных цивилизаций, характеризующихся высоким уровнем развития культуры является иранская.

В мировой культуре сказалось влияние таких направлений древнеиранской религии, как зороастризм (в нем задолго до Библии говорится о приходе миссии, о судном дне, воскрешении из мертвых), манихейство, дерминизм и митраизм (одна из форм зороастризма, митраисты считали хлеб и вино воплощением тела и крови своего бога). Они оставили свой вклад в философских воззрениях античного мира, в учении о судьбах мира и человека (эсхатологические), выработанные христианством и исламом.

Древние иранцы обитали со II тыс. до н.э. на территории, расположенной от гор Гиндукуша до устьев Дона и от Урала до Персидского залива. В книге «Видевдат» (из «Авесты», главного памятника иранской культуры) называется древняя родина иранцев — «Арийана Вэда» («Арийский простор»), местоположение которой точно неизвестно. Предположительно, где-то в Средней Азии или на северном побережье Каспийского моря. Современное название «Иран» фонетически восходит к этому древнему «Арийана», или «Арийана» («Страна ариев»).

В истории культуры Древнего Ирана выделяются следующие периоды:

- эламская цивилизация (конец IV тыс. до н.э. — VII в. до н.э.);
- мидийская эпоха (VIII — середина VI в. до н.э.);
- ахеменидский период (середина VI — середина IV в. до н.э.);
- Парфянское царство (III в. до н.э. — III в. н.э.).

Эламское государство находилось в юго-западной части Ирана, граничило с Месопотамией. Эламцы занимались земледелием, ремеслом. Племена, жившие север-восточнее, главным образом разводили скот. В «Авесте» содержится четкое разделение скотоводов на оседлых и кочевых. С точки зрения авторов текстов этой книги, заслуживают уважения лишь оседлые скотоводы, создающие свое благополучие мирным и упорным трудом, тогда как кочевники обвиняются в грабеже и в других грехах.

Около 3000 г. до н. э. эламиты создали пиктографическое (рисуночное) письмо, которое отличается от шумерского, возникшего несколько ранее. Возможно, наличие письма у шумеров дало толчок появлению эламского письма, однако последнее является самостоятельным видом, который принято называть прото-эламским. Он употреблялся около 400 лет, имел примерно 150 основных знаков, передававших целые понятия и слова. Пока эламское пиктографическое письмо остается нерасшифрованным.

Во второй половине III тысячелетия до н. э. появилось эламское линейное слоговое письмо. Оно имело около 80 знаков, и им можно было записать не только элементарные хозяйственные, но также политические и религиозные тексты. Однако линейное письмо в большинстве областей Элама недолго находилось в употреблении, и основные тексты, зафиксированные им, относятся к XXIII в. до н. э. Вскоре оно было заменено шумеро-аккадской клинописью. В первой половине II тысячелетия до н. э. для составления

хозяйственных и частноправовых текстов эламиты обычно пользовались аккадским языком. Но со второй половины II тысячелетия до н. э. появляется значительное количество клинописных текстов на эламском языке. Клинописью, заимствованной из Месопотамии, эламиты пользовались до V в. до н. э., после чего они перешли на арамейское письмо.

Господствующее место в идеологической жизни эламитов занимала религия. Религиозным центром страны были Сузы. Во главе эламского пантеона стояла Пинекир («Великая богиня»), которую считали матерью богов. Ее культ свидетельствует о сохранении значительных матриархальных пережитков в жизни эламского общества. Большую роль играл и культ Иншушинака, покровителя Суз и бога подземного мира. Бог солнца и справедливости Наххунте считался создателем дня. В договоре между эламским царем Хитой и аккадским царем Нарам-Суэном приводятся имена 37 эламских божеств. Большое значение имел не только общегосударственный пантеон, но и местные боги, покровители городов и областей. В сценах религиозных церемоний участвовали музыканты, которые, по-видимому, были также жрецами. Во главе многочисленного жречества стоял верховный жрец, имевший большое влияние при дворе и сопровождавший царя в походах.

Еще в IV тысячелетии до н. э. на территории Элама сложилось оригинальное искусство. Эламская керамика этого периода украшена изящными геометрическими узорами и стилизованными изображениями птиц, животных и людей. На каменных сосудах также с большой выразительностью воспроизведены различные виды животных. Искусство III тысячелетия представлено изображениями грифонов, крылатых львов и демонов, а также сцен бытового характера (охоты, ремесленных работ, учета урожая), сохранившимися на печатях того времени.

Во второй половине III — II тысячелетии до н. э. большое влияние на эламское искусство оказало шумерское и вавилонское изобразительное искусство. Статуи этого периода изготовлены в традициях круглой скульптуры Месопотамии, хотя и отличаются некоторым примитивизмом. Шедевром эламского искусства является бронзовая статуя царицы Напирасу (XIII в. до н. э.), которая весит 1800 кг и выполнена с большим мастерством.

Значительного подъема эламское искусство достигло в XIII—XII вв. до н. э. с усилением политической роли страны. Образцом эламской монументальной архитектуры этого времени является зиккурат, построенный в городе Дур-Унташ недалеко от Суз в XIII в. до н. э. Это один из немногих за пределами Месопотамии. У входа в зиккурат стояли изображения львов, быков, грифонов, статуи богов и царей, изваянные из золота и серебра. Зиккурат имел 4 ступени, общая высота которых составляла 42 м. Длина сторон нижнего этажа равнялась 105 м.

Хотя после захвата персами Элам лишился своей независимости, его культурные достижения оказали большое влияние на материальную и духовную культуру древних персов.

На севере от Элама, на территории современного Курдистана, между Каспийским морем и Месопотамией сформировалось царство Мидия. Оно было известно древним грекам как достаточно богатое и влиятельное, о чем писал Геродот.

В 7 в. — первой половине 6 века до н. э. государство Мидия являлось центром иранской культуры, которую в дальнейшем позаимствовали и развили персы. Известно о ней немного. В VII и первой половине VI в. до н.э. В трудах Геродота и Полибия сохранилось описание царского дворца в Экбатанах. Дворец был окружен семью крепостными стенами. При этом одна стена возвышалась над другой на высоту бастиона, а сами бастионы были окрашены в различные цвета. Два бастиона, примыкавшие к дворцу, были соответственно посеребрены и позолочены. Внутри этих стен находились сам дворец и сокровищница. Дворец имел в окружности более одного километра. Потолки и портики дворцовых покоев были сделаны из дерева, обшитого золотом и серебром.

От величественного прежде дворца до наших дней сохранился только каменный лев. Века и события, свидетелем которых был этот грозный страж, не прошли бесследно и для него. Передние лапы льва были перебиты мусульманами, которые огнем и мечом уничтожали любое изображение человека или животного. О некогда пышной гриве льва и его грозной морде сейчас можно только догадываться.

Раскопки археологических памятников Мидии начались всего несколько десятилетий назад. Поэтому исследователям еще предстоит открыть иранскую дворцовую архитектуру и памятники монументального искусства. За последние 30 лет на территории мидии велись интенсивные археологические работы. Обнаруженные в ходе их памятники относятся к эпохе железного века и датируются временем между 1300-600 гг. до н.э. . Особо следует отметить «луристанские бронзы» — votивные и бытовые предметы, оружие, детали конской сбруи, изображающие реальных и фантастических животных. Часть предметов относится к рубежу II и I тыс. до н.э.

С 1951 г. велось исследование холма Хасанлу в северо-западном Иране. Этот холм высотой 25 м скрывал, в частности, памятники мидийской эпохи. Было раскопано укрепленное здание (по-видимому, дворец), окруженное стеной с двенадцатью башнями, интервалы между которыми составляют около 10 м. К зданию вел портик длиной 4,5 м. . Портик — крытая галерея, перекрытие которой опирается на колонны, поддерживающие его. Портик, открытый с одной стороны, с противоположной стороны ограничивается стеной — или глухой, или имеющей двери и окна. Иначе говоря, портик — полуоткрытое помещение, крышу которого поддерживают колонны. За портиком следовал «зал аудиенций» с четырьмя рядами колонн. Здание это погибло в огне в конце IX в. до н.э. во время набега урартского войска. Мародеры разграбили город, но не тронули обвалившиеся в пожаре здания и храмы, время укутало развалины слоями земли, и люди, пришедшие сюда через века, строили свои дома над развалинами, не разбирая их. Не зря

Хансалу называют Помпеями Ближнего Востока. Перед археологами на раскопках снова и снова открывалась невероятно интересная картина. Эти люди погибли единовременно в своей обычной одежде, обуви и украшениях. Дома были брошены неожиданно, хорошо сохранилась нехитрая домашняя утварь. Обычно археологи в городищах довольствуются разгребанием помоек, утерянных мелких вещей, в лучшем случае спрятанных кладов и нетронутых погребений. Здесь же - целый погибший город со всеми, пусть и разрушенными домами, храмами, кладовыми, сгоревшими в пожарах. Такая находка - огромная редкость, по ней можно восстановить до мелочей быт людей той эпохи. При раскопках был обнаружен золотой кубок, кубок в виде головы барана и ряд других находок.

В 1961-1962 гг. был раскопан могильник Марлик в области Гилян. В ходе раскопок, которые проводились с 1961 по 1962 год, было вскрыто кладбище царей, которое оставалось нетронутым 2000 лет. В общей сложности было обнаружено пятьдесят три гробницы. В камерах были найдены несколько тысяч предметов искусства, в том числе несколько сотен выполненных из золота. Среди наиболее известных находок золотой кубок с изображением крылатых быков.

Большой интерес представляет памятник мидийской эпохи, получивший название Нуш-и-Джантепе. Он расположен в 70 км к югу от Хамадана. В 750-600 гг. до н.э. там была мидийская крепость с культовыми и административными зданиями и жилыми покоями для правителей и их вельмож. Помещения крепости, сооруженные из сырцового кирпича, сохранились на высоту до 8 м. На территории крепости находились также зал для аудиенций и два храма огня. Все эти здания были обнесены круглой кирпичной стеной с башнями.

В середине 8 в. в Иране возникает новая религия Зороастризм, которая оказала влияние на культуру древнего Ирана.

Величайший законодатель Заратустра дал персам скрижали чистейших правил жизни, установив источником мировой борьбы вечный дуализм: борьбу добра (Аура-Мазды) со злом (Ариманом). Зороастр обещал людям, что в конце концов зло будет покорено добрым началом. Религия Зороастра не допускала ни изображений божества, ни храмов. Единственным очищающим элементом был священный огонь, которому и поклонялись. Поэтому у персов не встречается священных изображений и все искусство сводится к прославлению подвигов царей и героев.

С середины VI в. до н.э. складывается персидское государство династии Ахеменидов, которое покорило Мидию и другие соседние государства Малой Азии и стало играть доминирующую роль в этом регионе. В 522 году до н.э. персидским царем стал Дарий I, который продолжил завоевательную политику Кира II и создал великую персидскую державу от Эгейского моря до реки Инд и от Армении до Нила. Это государство существовало до 330 г. до н.э., пока Александр Македонский не разгромил войска Дария III и не вступил

в Персеполь. В эти три столетия культура древних иранцев переживала свой высший расцвет.

Персидские завоевания, объединившие более восьмидесяти народов в одну державу, способствовали расширению культурных и географических познаний. Это был период интенсивного этнического смешения и синкретизма культур и религиозных представлений различных народов. Контакты между различными странами стали более регулярными, чем в предшествующий период.

В частности, источники свидетельствуют о частых поездках государственных чиновников из Египта, Вавилонии, Лидии, Индии, Бактрии и других стран в Сузы и Персеполь. Стало возможным также ездить из одной страны в другую для торговых или других целей и жить там постоянно или длительное время. Например, из Элама в Вавилонию даже отправлялись наемники для выполнения сезонных сельскохозяйственных работ, а после уборки урожая возвращались домой. Осуществлялись и поездки для сбора научной информации. Можно упомянуть о знаменитом Геродоте, который был в Вавилонии, Финикии, Египте и других странах Ахеменидской державы, собирая материал для своей «Истории».

Письменность и ее монументальные памятники

Иран, с незапамятных времен являвшийся посредником в передаче культурных ценностей, продолжал эту миссию и при Ахеменидах. Но народ Ирана создал свою оригинальную и весьма развитую цивилизацию. Одним из великих ее достижений является древнеперсидская клинопись, в которой насчитывается всего 43 знака в отличие от аккадской клинописи с ее 600 знаками. Однако персидская письменность употреблялась в основном для царских торжественных надписей, которые украшали гробницы правителей, стены и колонны дворцов или вырезались на металлической посуде, оружии, каменных вазах и печатях. Самой знаменитой из этих надписей является Бехистунская, рассказывающая о событиях конца правления Камбиза и первых годах царствования Дария I.

Высота ее вместе с рельефом составляет 7,8 м, ширина — 22 м. Как и большинство других ахеменидских надписей, она составлена на древнеперсидском, эламском и аккадском языках. Кроме того, на о-ве Элефантина найдены фрагменты арамейского варианта этой надписи, а в Вавилоне — большой обломок камня, на котором сохранилась часть аккадской версии ее. Трехязычный текст надписи высечен на Бехистунской скале, расположенной между городами Хамадан и Керманшах, на высоте 105 м. над дорогой, которая в древности связывала Вавилонию с Мидией и другими странами к востоку от нее.

В Бехистунской надписи рассказывается о походе Камбиса в Египет и последовавших затем событиях. Согласно надписи, Камбис перед тем, как отправиться против египтян, велел тайно убить своего брата Бардию. Затем некий маг (жрец) Гаумата стал выдавать себя за Бардию и захватил престол. Камбис, двинувшийся в Персию, умер при загадочных обстоятельствах, а

власть Гауматы была признана во всех странах огромной персидской державы. Но через семь месяцев, 29 сентября 522 г. до н. э., знатные персидские мужи тайно проникли во дворец, где находился Гаумата, и убили его. Один из заговорщиков, дальний родственник Камбиса, 28-летний Дарий, стал царём.

Над надписью возвышается рельеф. Бог Ахура-Мазда, который парит над остальными фигурами, протягивает левую руку с кольцом к Дарию, символически вручая ему царскую власть, а поднятой правой рукой благословляет царя. Дарий изображен в натуральную величину в царской короне. Правая рука его в молитвенном жесте простерта к Ахура-Мазде, в левой он держит лук. Левой ногой Дарий попирает поверженного, корчащегося в агонии мага Гаумату, захватившего престол еще при жизни Камбиса. Слева, за спиной Дария, находятся двое его придворных — копьеносец Гобрий и лучник Аспатин. Непосредственно за Гауматой изображены восемь мятежных самозванцев, вздумавших бунтовать при восшествии Дария на трон, и вождь сакского племени тиграхауда. Руки их связаны за спиной, они скованы одной длинной цепью.

Увидеть надписи и рельефы сегодня можно только издали — рассмотреть их с близкого расстояния невозможно. Более 2500 лет назад древние скульпторы, закончив работу, спустились вниз и разрушили за собой каменные ступени, чтобы исключить всякую возможность вновь подняться к памятнику. Может быть, именно поэтому Гехистунская надпись сохранилась до наших дней относительно хорошо: ничья рука не коснулась её. Это же обстоятельство имело и другой оборот: через сравнительно короткое время люди забыли, что, собственно говоря, здесь изображено.

Другие надписи ахеменидских царей находятся в Накш-и-Рустаме, Персеполе, Сузах, Экбатане и в Египте. Большинство их сопровождается рельефами. В Накш-и-Рустаме династии Ахеменидов принадлежат четыре гробницы со скальными рельефами. Они расположены в скалах на существенной высоте над землёй.

Одна из гробниц принадлежит царю Дарию I. Про остальные гробницы предполагают, что в них похоронены цари Ксеркс I (486—465 до н. э.), Артаксеркс I (465—424 до н. э.), и Дарий II (423—404 до н. э.). Пятая неоконченная гробница, по предположениям, предназначалась царю Артаксерксу III, но более вероятно — царю Дарию III (336—330 до н. э.).

Накш-и-рустамские надписи помещены на гробнице Дария I, в 5 км к северо-западу от Персеполя. Гробница эта сооружена на высоте около 20 м. Она выдолблена в скале в стиле древних иранских традиций. В усыпальнице, в которую ведет дверь, в громадных нишах расположены три массивных саркофага, в одном из них покоились останки Дария, а в двух других — прах членов его семьи. Над портиком возвышаются скульптурные изображения. Дарий в окружении своих придворных восседает на троне, его держат представители 30 народов Ахеменидской державы, запечатленные с детальной передачей характерных для них антропологических и этнографических особенностей. Изображения сопровождаются надписями —

«ярлыками», указывающими на этническую принадлежность каждого из них. В левой руке царь держит лук, правая рука поднята к Ахура-Мазде, как бы парящему над всем памятником. Справа — алтарь со священным огнем.

Три надписи Дария I повествуют о сооружении по его приказу канала от Нила до Красного моря. Они найдены на бывшем перешейке Суэцкого канала и составлены на египетском, древнеперсидском, эламском и аккадском языках. На всех трех стелах в египетском тексте имеются сходные изображения: обе половины Египта символически соединены с овалом, где начертано имя Дария. Надпись упоминает 24 подвластные Дарию страны; представители каждой страны изображены в отдельных овалах обращенными лицом к овалу с царским именем.

В Сузах найдена статуя Дария I, Статуя водружена на прямоугольный постамент высотой 51 см; вместе с постаментом ее высота равна 2,465 м. Учитывая, что верхняя часть статуи — плечи и голова — отсутствует, можно предполагать, что ее первоначальная высота составляла ок. 3 м. Считается, что данная статуя стояла у ворот дворцового комплекса и была парной аналогичной ей, стоявшей по другую сторону входа, но не обнаруженной.

Царь изображен на прямоугольном постаменте в образе египетского бога Атума (божество закатного солнца), но в персидской одежде. Статуя имела магическую цель гарантировать Дарию вечные благодеяния со стороны египетских богов. На памятнике сохранилась также четырехязычная надпись.

Календарь

По крайней мере уже в VI в. до н.э. возник древнеперсидский календарь. Это был лунный календарь, который состоял из 12 месяцев по 29 или 30 дней. 12 лунных месяцев составляли 354 дня. Таким образом, древнеперсидский календарь имел год на 11 дней короче солнечного года. Через три года разница между лунным и солнечным календарем достигала 30-33 дней, и, чтобы эту разницу устранить, через три года необходимо было добавлять к году дополнительный (високосный) тринадцатый месяц. Названия месяцев были связаны с сельскохозяйственными работами (например, месяцы чистки оросительных каналов, сбора чеснока, лютого мороза) или с религиозными праздниками (месяц поклонения огню и т. д.).

В Иране существовал также зороастрийский календарь, в котором названия месяцев и дней образованы от имен зороастрийских божеств (Ахура-Мазды, Митры, Анахиты и др.). Год этого календаря состоял из 12 месяцев по 30 дней в каждом, к которым добавляли еще 5 дней (всего 365 дней). По-видимому, зороастрийский календарь возник в Восточном Иране еще в ахеменидский период. Но в это время он употреблялся только в религиозных целях, а позднее (во всяком случае при Сасанидах) был признан в качестве официального государственного календаря.

Письмо

В ахеменидское время народы Средней Азии и северо-западной Индии впервые ознакомились с арамейским письмом, которое, как отмечалось, употреблялось главным образом в государственной канцелярии. При

Ахеменидах выработались стандартные формулы передачи арамейских терминов и канцелярских выражений на различных иранских языках, и из канцелярского арамейского впоследствии возникли парфянская, среднеперсидская, согдийская и хорезмийская идеографические системы письма, сыгравшие большую роль в истории культуры иранских народов. К ахеменидскому времени относится также заимствование многих древнеиранских слов санскритом. Это прежде всего были термины социально-экономической, военной и административной лексики.

Величественными памятниками персидской архитектуры являются дворцовые комплексы в Пасаргадах, Персеполе и Сузах. Пасаргады выстроены на высоте 1900 м над уровнем моря на обширной равнине. Здания города, которые представляют собой древнейшие памятники персидской материальной культуры, сооружены на высокой террасе. Они облицованы светлым песчаником, красиво гранулированным и напоминающим мрамор, расположены среди парков и садов. Самым замечательным памятником Пасаргад является сохранившаяся до сих пор гробница, в которой был погребен Кир II. Семь широких ступеней ведут в погребальную камеру шириной 2 и длиной 3 м. К этой гробнице прямо или косвенно восходят многие аналогичные памятники, в том числе и галикарнасский мавзолей наместника Карики Мавсола, считавшийся в древности одним из семи чудес света. Кстати, от имени этого наместника происходит и современное слово «мавзолей».

Строительство Персеполя началось около 520 г. до н.э. и продолжалось приблизительно до 450 г. до н.э. Площадь его составляет 135 тыс. кв. м. У подножия горы была сооружена искусственная платформа, для чего пришлось выровнять около 12 тыс. кв. м неровной скальной породы. Построенный на этой платформе город был окружен с трех сторон двойной стеной из сырцового кирпича, а с восточной стороны примыкал к неприступной горной скале. В Персеполь можно было пройти по широкой лестнице из 110 ступеней. Парадный дворец Дария I (ападана) состоял из большого зала площадью 3600 кв. м. Зал был окружен портиками. Потолки зала и портиков поддерживались 72 тонкими и изящными колоннами из камня. Высота их превышала 20 м. Высокая и стройная колонна состоит из базы в виде четырехугольного куба или колоколообразной формы, очень высокого каннелированного ствола и капители. Расстояние между колоннами чрезвычайно велико, оно равняется 8,4 м. Ни древнеегипетские, ни урартские, ни греческие зодчие не проявляли такой конструктивной смелости.

Ападана символизировала мощь и величие царя и служила для важных государственных приемов, в том числе и для приема послов. Она была связана с личными дворцами Дария I и Ксеркса специальными входами. 1,2. В ападану вели две лестницы, на которых сохранились рельефы с изображениями придворных, личной гвардии царя, конницы и колесниц. По одной стороне лестницы тянется, например, длинная процессия представителей 33 народов державы, несущих подарки и подати персидскому царю. Это настоящий

этнологический музей с изображением характерных черт в облике, одежде, вооружении различных народов и племен, в том числе и черт лица. В Персеполе были расположены также дворцы других ахеменидских царей, помещения для прислуги и казармы.

Замечательным произведением древнеперсидского зодчества является «стоколонный зал» в Персеполе, построенный в 5 в. до н. э. Его размеры и высота несколько меньше ападаны. Портик на фасаде «стоколонного зала» был фланкирован статуями быков, имел два ряда колонн по 8 колонн в каждом. В огромном квадратном зале перекрытие поддерживало 100 колонн, расположенных по 10 в ряд. Стены зала имели по 2 двери с каждой стороны, обрамленные каменными косяками, и 11 ниш с каждой стороны. В то время как портик и лестницы ападаны Дария I делают ее открытой для входа, «Зал ста колонн» обнесен кругом глухой стеной. Возможно, что это была одна из тех сокровищниц, о наличии которых в Персеполе говорят древние авторы. В глубине зала царила темнота, он мог освещаться лишь факелами. При недавних раскопках обнаружено еще несколько зданий сходного типа, но отделанных более просто.

Крылатые быки «Ворот всех стран» – парадного входа священного комплекса в Персеполе.

При Дарии I большое строительство велось и в Сузах. Надписи сообщают о сооружении там по его приказу нескольких дворцов. Для этого из 12 стран были доставлены необходимые материалы и ремесленники из многих областей державы были заняты на строительных и декоративных работах. Среди ремесленников, мастеров и зодчих были ионийцы, лидийцы, мидийцы, египтяне и вавилоняне.

Ахеменидское искусство прославилось своими бесчисленными глазурованными панно с рельефными многоцветными изображениями. Самым известным является фриз из дворца в Сузах с фигурами «бессмертных» царской гвардии в одеждах, роскошно украшенных ярким узором. Эти воины, украшающие стены дворцовых залов, должны были по представлению древних персов охранять царя в случае измены живой охраны. Стилистически изображения выполнены так же, как и на рельефах из камня. И здесь внимание художника сосредоточено главным образом на одежде, разнообразная трактовка которой создает великолепный декоративный эффект. Отсутствие интереса к человеческой личности очень характерно для придворного искусства Ахеменидов, развивавшегося в государстве, где была жестоко поработана и обезличена основная масса подневольного населения.

. Другими распространенными сюжетами глазурованных рельефов были изображения львов и фантастических животных. Вереницы их занимают также почетное место в украшении стен дворцов.

Торевтика и глиптика

Замечательным достижением народов Ахеменидской державы является искусство, известное не только по памятникам Пасаргад, Персеполя, Суз и других центров культуры, но и по многочисленным произведениям торевтики

(чеканка на металле) и глиптики (резьба на драгоценных или полудрагоценных камнях). Однако сюжеты этого искусства очень однообразны и ограничены. Это прежде всего изображения правителя у жертвенника с пылающим огнем, борьба царя-героя с разного рода фантастическими чудовищами, сцены военных триумфов и охоты государей и их вельмож. Ахеменидское искусство оставалось главным образом придворным монументальным искусством, которое символизировало могущество и величие царской власти.

Ахеменидский стиль

Его определяющие черты оформляются еще на рубеже VI-V вв. до н.э. Это — строгая канонизация, стремление к симметрии, зеркальное построение одних и тех же сцен. В частности, эти черты характеризуют рельефы Персеполя. Например, проемы дверей дворцов имеют на обоих фасах косяков не только идентичные сцены, но также точно повторяемые пояснительные надписи. Каноны, созданные еще при Дарии I, не нарушаются на более поздних дворцах Персеполя, в архитектурном украшении скальных гробниц персидских царей, на памятниках торевтики V-IV вв. до н.э., хотя и дополняются новыми мотивами и образами.

При анализе памятников ахеменидского искусства заметно влияние в конструкции колонн, урартские приемы возведения зданий на громадных искусственных платформах. Но вместе с тем ахеменидское искусство — вовсе не сумма заимствований. Привнесенные формы быстро утрачивали в нем свои первоначальные качества и функции. Другими словами, хотя детали того или иного образа, того или иного архитектурного здания известны из прошлых эпох и разных стран, сам образ отличен от всего известного и является специфически ахеменидским. Поэтому, несмотря на заимствования, все существенные аспекты ахеменидского искусства остаются самобытными и в целом оно — результат специфических исторических условий, определенной идеологии и социальной жизни.

Для ахеменидского искусства характерно виртуозное изображение изолированного предмета. Чаще всего это металлические чаши и вазы, высеченные из камня кубки, ритоны из слоновой кости, изделия ювелиров, скульптура из ляпис-лазури. Высокого уровня достигло художественное ремесло, на памятниках которого изображены домашние и дикие животные (бараны, львы, кабаны и др.). Значительный интерес представляют цилиндрические печати, вырезанные из агата, халцедона, яшмы. Эти печати с изображением царей, героев, фантастических и реальных существ до сих пор поражают зрителя совершенством форм и оригинальностью сюжетов.

Парфянское искусство имело некоторые общие черты с греческой культурой. В ранний период, в III—I вв. до н. э., влияние греческих канонов было очень сильным.

Культура Древней Индии

Из всего многообразия древних культур индийская культура является одной из самых оригинальных и уникальных. Решающая роль в этом принадлежит природному фактору — природные условия изолировали Древнюю Индию от остального мира. На юге, юго-западе и юго-востоке естественной границей Индии оказались воды Индийского океана, Аравийского моря и Бенгальского залива. На севере ее границей служит горный хребет Гималаев.

Само название страны «Индия» произошло от названия реки Инд на северо-западе страны. Сами индийцы называли ее Синдху, а персы, не имеющие в своем языке звука «с», называли страну — Хинду. От них это название восприняли греки и образовали свое название — Индос. Под Индией греки понимали «Индскую страну», или «Страну индов». Это греческое название и перешло в другие европейские языки.

В географическом отношении Индия делится на южную Индию — Индостанский полуостров — и северную, занимающую бассейн рек Инда и Ганга и примыкающие к ним области. В северной части Индии, в плодородных долинах больших рек главным образом и развивалась культура Древней Индии.

Следуя хронологическому принципу, в истории культуры Древней Индии можно выделить: Хараппскую цивилизацию (2500— 1700 гг. до н.э.), эпоху Маурьев (320— 185 гг. до н.э.), эпоху Кушанов (78 — 200 гг.), Гуптскую империю (320 — 510 гг.).

На рубеже III—II тыс. до н.э. в долинах рек Инд и Ганг сложилась самобытная протоиндийская культура, главными центрами которой были города Хараппа (на территории нынешнего штата Пенджаб) и Мохенджо-Даро (на территории нынешнего штата Синд). Эту индскую цивилизацию обычно называют культурой Хараппы. Большинство ее исследователей считает, что эта великая древняя культура была создана коренным населением и не испытала влияния других культур.

По ареалу своего распространения эта цивилизация была одной из крупнейших на Древнем Востоке.

Основные центры этой цивилизации — Хараппа и Мохенджо-Даро — были крупными городами с населением около 100 тысяч человек. Раскопки свидетельствуют, что эти города были построены по единому плану, отличались строгой планировкой. Регулярный план Мохенджо-Даро, одного из наиболее крупных городов той эпохи, поражает воображение своей рациональностью и продуманной функциональностью. В нем прямые улицы, ориентированные с севера на юг и пересекающиеся под прямым углом с улицами, идущими с запада на восток, обеспечивали городу прекрасную вентиляцию, рациональное освещение домов, а связанная с уличной сетью водопроводная и канализационная система — высокую культуру санитарии и гигиены. В городах также четко выделялся нижний город, где располагались жилые постройки, и верхний город — цитадель, построенная на

искусственном возвышении, отделенная стеной от остального города. Здесь, очевидно, находились административные здания, здесь также население города спасалось от наводнений, довольно частых в долине Инда.

Внимание археологов привлекли развалины Большой купальни, которая является чудом строительной техники и архитектуры. В этот комплекс, кроме огромного бассейна, окруженного колоннами, входило множество комнат и коридоров. Вероятно, здесь совершался священный обряд омовения.

Среди руин Мохенджо-Даро выделяются развалины культового буддистского сооружения в виде полусферы, воздвигнутого во II в. н.э. Оно называется ступа. Ступа — с санскр. букв. куча земли, камней. Обычно ступы представляли собой полусферические купола, сложенные из крупного кирпича, стоящие на круглом цоколе с террасой, предназначенной для ритуального обхода ступы. Поставленная на широком барабане, она завершалась реликварием (дарохранительницей), так называемой «священной горой», или оградой с шестом посередине. Ранние ступы служили для хранения останков Будды. Существует легенда о том, что Будду как-то спросили, каким должно быть его погребальное сооружение, тогда он постелил на землю свой плащ и перевернул на него круглую чашу для сбора подаяний. Так ступа с самого начала приобрела полусферическую форму, символизирующую небо и бесконечность.

Техника обжига глины у представителей хараппской цивилизации была настолько совершенной, что кирпич было трудно расколоть, и спустя 27 веков он был вполне пригоден для использования в новом строительстве (из этого кирпича была возведена буддийская ступа). Монументальные стены городов возвышались над окружающей равниной на многие десятки метров, а сами города были подобны ступенчатым рукотворным холмам — новые дома после наводнений строились на старых фундаментах, как на платформах.

К сожалению, высокие технологии работы с камнем и кирпичом были забыты на целых 12 веков и открыты вновь только в середине I тыс. до н.э., когда в долине реки Ганг возвысилось государство династии Маурьев.

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

. Из всех произведений художественных ремесел особое внимание заслуживают небольшие статуэтки и рельефы на печатях. Искусно вырезанные печати из стеатита с изображением слонов, быков, горных козлов, расположением фигур и подписей вокруг изображений, а также тонкостью пластической обработки поверхности указывают на их близкое сходство с произведениями художественных ремесел Месопотамской культуры. Однако в этих ранних индийских художественных произведениях можно увидеть и черты, сближающие их с последующей, уже собственно индийской культурой. Так, на одной из печатей изображено трехликое рогатое существо, отчетливо

напоминающее будущий образ божества Шивы — владыки разрушительных сил Вселенной.

Не только рельефы и узоры печатей, но и небольшие каменные и бронзовые фигурки показывают, что уже в тот далекий период скульпторы овладели мастерством пластического изображения человеческого тела и передачи движения. Изображение человека было уже важной, освоенной областью древней индийской культуры. Яркие образцы этой пластики — танцовщица из Мохенджо-Даро, бюст жреца и торс танцующего мужчины (10 см) из Хараппы.

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

Примерно в середине II тыс. до н.э. культура хараппской цивилизации пришла в упадок. Причина ее заката также остается загадочной и вызывает разные предположения. Согласно одной точке зрения, изменение климатических условий привело к оскудению земли. Возможно, падение этой цивилизации произошло в результате нашествия кочевых племен, стоявших на более низкой ступени общественного развития. В самое последнее время антропологи пришли к выводу, что возможной причиной гибели жителей древнеиндийских городов была эпидемия малярии. Так или иначе, около 1800 г. до н.э. жители покинули города в долине Инда. В результате древнейшая культура исчезла, не оказав никакого влияния на другие народы и культуры.

Через несколько веков после заката хараппской цивилизации в долины рек Инда и Ганга пришли арийские племена индоарийской культуры (от арий — «благородный»).

Высокий уровень материальной культуры — знакомство с металлами, использование плуга, удобрений, ирригационных устройств, средств транспорта, развитое ремесло и т.д. — все это способствовало быстрому и успешному закреплению пришельцев на захваченных территориях. Именно их язык и культура, включая ее религиозно-мировоззренческую первооснову, на долгие тысячелетия, вплоть до наших дней, определили исторический путь индийской культуры.

С приходом ариев в индийской культуре начался новый индоарийский период. В Индии этого периода социально-историческая память представлена только в религиозно-эпической, мифологически-культовой форме. Летописные хроники, письменность как таковая были просто не нужны. Все знания, необходимые для жизни, заучивались наизусть и передавались из

поколения в поколение. Так появились важнейшие священные книги Индии — веды (от глагола «ведать», «знать»).

Эти произведения, написанные на санскрите, содержат не только и не столько сведения о войнах, борьбе за власть, о тяжелом созидательном труде, но они, по мнению ариев, наполнены божественным откровением.

Значимость «священного знания» Вед, остающихся и поныне основными священными книгами индуизма, столь велика, что они представляют собой целый пласт культуры Древней Индии — ведическую культуру.

Веды содержат сведения о всех сторонах жизни древних индийцев. Так, они сообщают нам о делении индийского общества на четыре варны. Система варн сложилась в Индии в глубокой древности, из сословных различий внутри племен индоариев. Слово «варна» соответствует понятиям «цвет», «вид», «разряд». Его с давних пор использовали для выделения и противопоставления друг другу основных социальных слоев общества. Зафиксированные в «Ригведе» предания исходят из того, что членение общества на варны извечно, что из уст первого человека Пуруши (при жертвоприношении которого богами возник весь мир) появилась варна жрецов-брахманов, из его рук — варна воинов — кшатриев, из бедер — варна простых земледельцев и скотоводов (вайшья), из ступней — низшая варна неимущих и неполноправных шудр. Три высшие варны, генетически связанные с индоариями, считались почтенными, особенно первые две из них.

Четвертая варна шудр возникла и формировалась позже трех арийских в основном из подчиненных арий и аборигенных племен. Шудры не имели права изучать веды и участвовать в обрядах и жертвоприношениях наряду с представителями высших варн.

Границы между варнами были незыблемыми. Человек рождался в своей варне и навсегда принадлежал ей. Рождение человека в той или иной варне — результат поведения человека в прошлых рождениях. Поэтому человек должен был смириться со своим местом в обществе, не стремясь к улучшениям и изменениям, не ведя добродетельную жизнь и улучшая свою карму (судьбу) с расчетом на будущее. Эта установка ориентировала людей не на социальную борьбу, которой Индия практически не знала, а на уход от активной социальной жизни в поисках спасения или освобождения от кармы.

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

Начиная с вед, в Индии складывается своеобразная мозаика религий. Первой из них стал ведизм — религия самих вед. Примерно в I тыс. до н.э. ведизм трансформировался в брахманизм, представлявший собой более стройное учение о мире.

Освещая общественное неравенство, брахманизм объявлял страдания и бедствия людей несущественными, поскольку весь мир явлений — лишь

иллюзия. Единственно реальным остается существование мирового духа. Важнейшим ключевым элементом брахманизма, сохранившимся в индийской религии и философии, является сансара (санскр. блуждание, переход, перевоплощение души или личности) — теория перерождения; по этому учению со смертью человека его душа переселяется в новое существо (человека, животное, растение, Бога). Эта цепь воплощений бесконечна и зависит от человеческой судьбы — кармы (санскр. деяние, поступок).

Карма, хотя и предопределена свыше, может быть скорректирована поступками человека. Его высокая духовность и добродетельность, самодисциплина, отказ от ненависти, подавление зависти, изучение Вед, почитание брахманов и т. д. могут привести в цепи перерождений к высокому положению в обществе, а в будущем открывают перспективу к дальнейшему совершенствованию. В свою очередь, недостойное поведение чревато тяжелыми последствиями. Целью жизни индийцев, однако, было не простое улучшение кармы, а полное выпадение из круга перерождений, достижение освобождения — мокши.

Джайнизм отвергал брахманистский пантеон богов, жречество и жертвоприношение, религиозное освящение системы варн. Признавая за каждым право на спасение души через самосовершенствование, джайнизм признавал вечность души, а поэтому нирвана — это не угасание, а достижение вечного блаженства. И не всякая, а лишь дурная жизнь — зло, а аскетизм — это подлинный религиозный подвиг.

Более успешную попытку преодоления в системе брахманизма варнокастового строя, где путь к спасению был открыт только для брахманов-жрецов, осуществил буддизм, зародившийся также VI в. до н. э.

Буддизм — самая ранняя по времени появления мировая религия, которой ныне следуют около 700 млн. человек. Расцвет этой религии в Индии пришелся на V в. до н. э. — начало н. э. Основателем буддизма считается реальное историческое лицо — Сиддхартха Гаутама (623—544 гг. до н. э. по буддийской традиции, 563/560 — 483/480 гг. до н. э. — по оценке историков).

Подвергнув осуждению брахманизм за пристрастие к богатой и обеспеченной жизни, преобладание внешних форм религиозной жизни, а джайнизм — за жесткую аскезу, Будда высказался за средний путь. Он сформулировал основные положения новой религии. Основой ее стали четыре благородные истины:

- (1) жизнь в мире полна страданий;
- (2) причиной их являются наши желания и страсти;
- (3) можно прекратить страдания только путем устранения желаний;
- (4) путь, ведущий к прекращению страданий — это благородный восьмеричный путь.

В конце этого пути наступают полная свобода и озарение — нирвана, своеобразная пассивная, с точки зрения христианской культуры, этика, так как призывает к терпимости и бесстрастию, равнодушию ко всему как к доброму, так и злему.

В середине первого тысячелетия нашей эры появлением новой, самой распространенной религии — индуизма. Индуизм стал результатом своеобразного религиозного взаимодействия буддизма и брахманизма, конечным итогом длительного религиозно-философского поиска, он объединил в себе старые божества ведийской Индии, ритуалы брахманизма, а также ряд местных культов. Индуизм принял идею о нетленной душе, подчиняющейся закону кармы, и возможности спасения ее из круговорота сансары достижением мокши. Как и в брахманизме, сохранялась аскетическая практика как один из путей спасения.

Спецификой индуизма является отсутствие разработанной догматики, а также единой церковной организации.

Изобразительное искусство Индии всегда в той или иной степени носило прикладной характер, тесно соприкасаясь с религией: скульптура создавалась в честь божества, росписи украшали стены храма, миниатюры предназначались для религиозных книг и т.д. Образы индийских богов и божеств были основой художественной культуры Индии.

Буддизм оказал влияние и на развитие архитектуры и искусства. Среди культовых сооружений с широким применением камня наибольшего распространения получили ступа, стамбаха — монолитный столб и пещерный храм.

. Самым известным сооружением типа ступы стала ступа в Санчи, возведенная в III—I вв. до н.э. По преданию была воздвигнута в III в. до н.э. на месте захоронения Будды. Она лучше других сохранилась и хорошо отреставрирована. . Полушарие ступы размещено на круглом цоколе с террасой, служившей для культового обхода вокруг сооружения. Первоначально ступа была выкрашена в белый цвет, а терраса — в красный.

В органичной простоте ступы в Санчи ощущается внутреннее движение вверх и глубокий символический смысл. Полусферический купол, как уже говорилось, символизирует небесный свод, а надстройка с квадратным основанием в форме балкончика на вершине купола — священную гору Мэру. . Мэру — священная гора в космологии индуизма и буддизма, где она рассматривается как центр всех материальных вселенных. Считается обителью Брахмы.

Возвышающийся над куполом столб с навершием в виде священного трехъярусного каменного зонта уподоблялся мировой оси, а три яруса зонта означали три неба. Двойная лестница в южной части ступы ведет с нижнего уровня наверх, к круговому обходу.

Здесь, на возвышении, верующие могли лучше ощутить божественную красоту природы и ее связь с высшими силами. Вокруг ступы — массивная каменная ограда. По четырем сторонам, соответствующим четырем сторонам света, в ограде сделаны ворота, богато украшенные скульптурой. Через ворота в святилище входили торжественные процессии для совершения священного обряда, который заключался в обходе вокруг ступы и восхождении на верхнюю часть платформы.

. Ворота ограды Большой ступы (такие ворота называются в Индии торана) — выдающееся произведение древнеиндийской архитектуры. Эти ворота получили всемирную известность и стали символом Индии. Схема ворот проста: они представляют собой два столба с тремя горизонтальными перекладинами, покрытыми разнообразными рельефами и скульптурами. В сюжетах изображений переплетаются буддийское вероучение и древние индийские народные мифологические сказания. На рельефах можно видеть фантастические образы птиц, слонов, летающих львов. Скульптуры отвратительных существ, словно поддерживающих ворота, отождествляются с невежеством и отрицательной кармой. На барельефах показаны эпизоды из прошлых жизней Будды. Здесь присутствуют многочисленные символы буддизма (колесо закона, дерево, лотос и др.) и скульптуры индуистских духов природы — якинь.

Близка по форме к ступе в Санчи Тупарама-Дагоба, выстроенная в 3 в. до н. э. в Анурадхапуре на острове Цейлоне, где параллельно с Индией развивалось близкое к ней искусство. Цейлонские ступы, носившие название дагоба, имели несколько более вытянутую колоколообразную форму. Тупарама-Дагоба представляет собой массивное каменное сооружение с высоким, заостренным сверху каменным шпилем.

Буддийские храмы и монастыри выскались прямо в массивах скал и представляли подчас крупные храмовые комплексы. В архитектуре этих храмов, как и в других каменных сооружениях периода Маурья, сказались традиции деревянного зодчества (главным образом в обработке фасадов). Таков вход в один из наиболее древних пещерных храмов Ломас-Риши в Барабаре, выстроенный около 250 г. до н. э. На фасаде воспроизведены в камне килевидная арка над входом, выступы балок и даже ажурная решетчатая резьба. В Ломас-Риши над входом, в узком пространстве пояса, расположенного полукругом, помещено рельефное изображение слонов, поклоняющихся ступам.

Древние культовые сооружения сохранились в различных уголках Индии. Например, в горных районах можно увидеть удивительные пещерные храмы — чайтйи. Древнейшие из них устраивались в естественных пещерах. Более поздние чайтйи обычно выскались прямо в скалах. Они имели просторные залы, украшенные колоннами, скульптурными изображениями и росписями.

. Наиболее значительна в художественном отношении чайтъя в Карли 1 в. до н. э. . Величественный интерьер чайтйи оформлен двумя рядами колонн. Восьмигранные монолитные колонны с пухлыми гранеными капителями завершены символическими скульптурными группами коленопреклоненных слонов с восседающими на них мужскими и женскими фигурами. Стены вестибюля перед входом во внутреннее помещение чайтйи украшены скульптурой. У подножия стен стоят массивные фигуры священных слонов, исполненные в очень высоком рельефе.

Выдающимся памятником пещерных храмов является Храмовый комплекс «Пещеры Эллоры». Пещеры Эллоры – это комплекс–свидетельство мирного сосуществования сразу трех религий, что, наряду с его высокохудожественной ценностью, делает это место еще более значимым для мировой культуры. В пещерах расположено 34 храма, относящихся к разному времени и трем религиозным культам, 17 индуистских, 12 буддистских и 5 джанайских храмов. Храмы высечены из скальной породы со множеством ходов. Практически все пещеры представляют собой вихары (место жительства, жилище, обитель), которые монахи использовали для обучения, медитации, а также для таких мирских занятий как еда и сон. По мере знакомства с этими пещерами можно заметить, как их залы постепенно увеличиваются в размерах и приобретают более утонченный стиль.

Пещеры в Эллоре – это целый ансамбль из великолепных храмов, статуй, колонн и скульптур. В конце VI в. н.э. был высечен скальный индуистский храм Дхумар Лена. Его охраняют каменные львы, олицетворяющие власть бога Шивы. Внутреннее пространство храма поделено на части с помощью четырех рядов массивных колонн, увенчанных резными тяжеловесными капителями округлой формы.

В пещерах Аджанты находится выдающийся памятник древней индийской архитектуры — буддийский религиозный комплекс. Специалисты по-разному датируют начало (от I до III в. н.э.) и окончание (от VII до IX в.) его строительства, но несомненно, что основная работа проходила в IV—VI вв. Комплекс включает 29 пещер, пять из которых храмы, а остальные монастыри. Все они соединены широкой тропой. Типичный пещерный монастырь Аджанты состоит из большого квадратного зала и расположенных вокруг него маленьких монашеских келий. Отделенные колоннадами боковые проходы были предназначены для религиозных процессов. Потолки пещер поддерживают резные или покрытые росписями колонны. Колонны стоят также у входов в пещеры. Древние монастыри были университетами, где обучались монахи, и центрами паломничества.

Среди наиболее ранних сохранившихся памятников каменной скульптуры — необычайной красоты капители в виде животных, завершающие колонны Ашоки. Колонны (Стамбахи) Ашоки — каменные монументы в форме отдельно стоящего вертикального столба, установленные в середине III века до н.э. по приказу индийского царя Ашоки в ключевых центрах державы Маурьев. На вершинах колонн изначально были размещены скульптурные группы с изображениями священных животных. Также их украшали изображения колеса дхармы и свастики. Колонны делятся на малые и большие; последние имеют 12-15 метров в высоту и весят около 50 тонн. Колонны устанавливались в людных местах, иногда удалённых на сотни миль от того места, где их изготовили. Рядом с каждым монументом стоял служитель, разъяснявший смысл надписи неграмотному населению. Установка таких колонн была эффективным средством государственной пропаганды.

Поскольку мусульманские правители Индии систематически уничтожали изваяния животных, до нашего времени дошли фрагменты только 19 колонн и только шесть скульптурных групп. Очевидно, в древности их было гораздо больше.

. Всемирно известная Львиная капитель украшала колонну, поставленную Ашокой между 250 и 232 гг. до н.э. в Санатхе. Там, по преданию, Будда, находясь в «Оленьем парке», произнес свою первую проповедь и приобрел последователей учения, названного «Законом Будды». Буддисты говорят, что он «повернул Колесо Дхармы», привел его в движение, и оно покатилося по всему азиатскому миру. Неудивительно, что именно здесь, в Сарнатхе, была поставлена колонна с самой лучшей по исполнению и самой богатой символами капителью. Сама капитель — в виде цветка лотоса, перевернутого вниз лепестками. Лепестки одинаковы и красиво изогнуты, чтобы капитель была шире кверху. Капитель должна была играть незначительную роль, служа лишь подставкой главной скульптуре. На круглой абаке рельефы символических животных чередуются с изображением колеса: спокойно идущий бык, скачущая лошадь и поспешно, но мерно шагающий слон.

Символика всех фигур буддийская, но корень ее еще в добуддийской культуре Индии. Лев означает Север, а так как буддизм пришел в Индию оттуда, то это одна из причин, связывающих образ льва с Буддой. Слон — символ Востока. В мифологии Индии Белый Слон олицетворяет дождевое облако, на котором едет божество грозы и бури Индра. По другой легенде, и Будда спустился с неба в виде слона. Бык — символ Запада, перевозчик одного из главных божеств — Шивы. Будда, по преданию, родился под зодиакальным созвездием Быка (Тельца). Лошадь издревле была символом Юга и Солнца. Бог Солнца — Сурья — мчится на колеснице, запряженной семью конями. Будда, еще царевичем Гаутамой, на коне тайно уехал из дворца к отшельникам, чтобы у них найти ответы на волновавшие его вопросы. Лотос, как священный цветок, был наиболее популярен в странах Азии и в Египте, значение его многообразно.

Главный эффект сарнахтской колонны зависит от великолепной квадриги львов, возвышающихся над абакой: 4 льва как бы сращены друг с другом туловищами, так что выступают только передние половины их фигур. Львы стоят с полуразверстыми пастями, с головами, обращенными на 4 стороны света. Первоначально они несли на своих спинах большое «Колесо Дхармы» (каменные обломки которого хранятся в музее Сарнатха). Капитель с фигурами имеет 2,14 м высоты.

Скульптура монументальная, и величественная квадрига львов, направленных во все стороны от центральной оси, создает впечатление цельности и единства памятника, торжественно завершает колонну. Мягкий блеск поверхности светло-серого песчаника подчеркивает пластичность и совершенство моделировки каждой детали. Мощные передние лапы царственных животных твердо уперлись в землю, красиво стилизованы

крупные пряди грив. Львы величественны в своей звериной красоте, мощи и мирном спокойствии, их облик благороден и выражает сдержанное достоинство. В их оскале нет свирепости. С вдохновением и талантом автор идеализировал мощь и благородство царя зверей как символ Будды, которого называли «Львом Закона». Он превратил львов в опору великого «Колеса Дхармы»: они несут его на спинах с благородным достоинством.

В начале XX в. колонна была найдена упавшей, фигуры львов на ней оказались сильно повреждены и не могли быть восстановлены полностью.

. Древние рельефы, скульптуры, фрески запечатлели канонизированный образ Будды. Первоначально Будда изображался с помощью символов — колеса закона, священного дерева бодхи (знаки его Просветления), цветка лотоса (в напоминание о чистоте помыслов).

В качестве символов буддизма выступали также пани, слушающие проповедь Будды, и слоны, поклоняющиеся дереву бодхи. . С I в. н.э. стали появляться изображения Будды в образе человека. Сначала Будда напоминал греческого бога Аполлона. Это связано с тем, что со времен Александра Македонского у греков были владения в Индии. Постепенно скульптурные изображения Будды начинали приобретать национальные черты. Сформировалась и система мудр (жестов), передающая этапы священного Просветления через особое положение рук, ладоней и пальцев. Существовал своеобразный язык жестов, означавших благословение, поучение, размышление.

Художественный канон разрешал изображать Будду стоящим, идущим, сидящим на лotosовом троне в позе лотоса и лежащим на одре смерти. . Стоящий или идущий Будда обязательно обращен лицом к зрителям. Он одет в ниспадающие мягкими складками одежды. . Сидящий Будда символизирует достижение Просветления, при этом ладони и пальцы его рук сложены в одном из ритуальных жестов. Будда, лежащий на правом боку, положив под голову правую руку, считается погруженным в нирвану.

Образ Будды, множество раз воспроизведенный в камне, мраморе и бронзе, воплощает тридцать два признака совершенства, главными из которых являются удлиненные мочки ушей — знак благородного происхождения, ушные раковины — выступ на темени — символ божественной мудрости, урна — родимое пятно на лбу, третий глаз — знак духовного превосходства, миндалевидные глаза, губы — лепестки лотоса.

Изображению лица Будды придавалось особое значение. Оно отличалось правильностью, соразмерностью и пропорциональностью черт. Загадочное и непроницаемое выражение лица символизировало идею обретения нирваны. Строгость и величие образа божества сочетались с большой одухотворенностью. Перед ваятелями стояла главная задача — создать статую, гипнотически воздействующую на зрителя. Будда, сидящий на цветке лотоса, спокоен, безмятежен, он кажется далеким и недостижимым, его не тревожит мир страстей, желаний, жизненных бурь и невзгод, но за

этими неподвижными чертами чувствуются огромная сила духа и колоссальная жизненная энергия.

. Индийское искусство многогранно. Например, бронзовые скульптуры бодхисатв — наставников, достигших высшего духовного совершенства, исполненные по всем канонам, вместе с тем отражают богатство внутренней жизни.

В Древней Индии была широко распространена монументальная живопись. К сожалению, она плохо сохранилась, но до наших дней дошли выполненные на высоком художественном уровне росписи Аджанты, принесшие пещерным храмам мировую известность. Они уцелели только благодаря уединенности и отдаленности этого храмового комплекса, который оказался недоступен для религиозных фанатиков, разрушивших другие древние храмы. На стенах 16 пещер до сих пор видны живописные изображения богов, правителей, принцесс, танцовщиц, музыкантов, нищих, цветущих растений и различных животных. Богатство росписей Аджанты стало известно всему миру только после 1819 г., когда давно забытые пещерные храмы были случайно обнаружены. В 20-х годах XX в. живопись в пещерах была тщательно отреставрирована и с тех пор находится под охраной.

Отличительная черта древнеиндийской культуры — почитание знаний. Развитие астрономии было вызвано нуждами ирригационного земледелия. Древнеиндийские астрономы делили год на 12 месяцев по 30 дней в каждом, каждые 5 лет добавлялся 13-й месяц. Год состоял из шести сезонов по два месяца в каждом. Была известна разница между длиной дня и ночи в различных широтах земного шара.

Выдвигалась идея о шарообразности Земли и ее вращении вокруг своей оси. Довольно точно вычислялись положение и движение небесных тел по отношению к небесному экватору и т. д. В сокровищницу мировой науки весомый вклад внесли древнеиндийские математики. Независимо от ученых других стран, еще в период Хараппской культуры (III тыс. до н. э.) ими была сформулирована десятичная система счисления. Именно в Индии создана общепринятая ныне система начертания чисел (позиционная система, в которой значение каждой цифры определялось ее положением) и цифры (в том числе ноль). Эта система позже была заимствована ближневосточными народами и в несколько измененном виде использовалась в Европе под названием арабских цифр. Между тем, сами арабы называли их индийскими цифрами. О том, что уже в V в. н. э. индийцы знакомы с основами тригонометрии и алгебры, с извлечением квадратного и кубического корней, обладали умением исчислять число «пи», знали об эмпирических правилах суммирования арифметических рядов, геометрических прогрессиях, решали неопределенные уравнения второй степени и др., повествуют трактаты выдающихся древнеиндийских астрономов и математиков Арьяб-хаты и Варахамихиры (V—VI вв. н. э.) и др.

Занятия химией и медициной носили религиозно-практический характер. Древнеиндийским химикам была известна термическая обработка

металлов, кальцинирование и дистилляция, изготовление кислот, красок, парфюмерии, лекарств, препаратов из ртути. Содержательными работами по хирургии, терапии, фармацевтике обогатили мировую медицину древнеиндийские врачи. Хотя религиозные предрассудки трактовали болезни как кару за греховность в жизни, выдающиеся древнеиндийские медики (Джавака, V—IV вв. до н. э., Чарака, I в. н. э.) умели диагностировать и излечивать различные болезни и славились далеко за пределами страны. При операциях использовалось свыше двухсот различных инструментов, применялось обезболивание.

Среди всех направлений древнеиндийской культуры особое место занимала литература, которая стала важнейшим источником в ее изучении. Древнеиндийская литература очень разнообразна и по своим жанрам, и по языково-культурным традициям, она поражает и глубиной, и оригинальностью содержания, исключительно поэтична. Историю древнеиндийской литературы принято подразделять на несколько этапов — ведийский, эпический, период санскритской литературы. Для первых двух этапов было характерно преобладание устной традиции передачи текста. Но решающее значение для появления древнеиндийской литературы имело создание классического литературного языка санскрита (означает «стройный», «упорядоченный»). Это был специально сконструированный язык, возникший на основе ряда севериндийских языков и диалектов, хотя ни один их живых языков не был его непосредственным предшественником. Этому языку суждено было стать основным «классическим» языком индийской литературы.

Хотя письменная литература появилась в Индии уже во второй половине I тыс. до н. э., расцвет санскритской литературы пришелся на время Гуптов.

Наиболее известным произведением древнеиндийской санскритской прозы является «Панчатантра» (пятикнижие) — сборник сказок, басен, притч и рассказов нравоучительного толка. Все поучения имеют практический характер и сопровождаются описаниями, иллюстрирующими их примерами из жизни. На страницах «Панчатантры» разворачиваются события повседневной жизни Древней Индии, поскольку действующими лицами выступают цари, их советники, слуги, отшельники, купцы, ремесленники, воины. В рассказах тесно переплетаются реалистические и фантастические элементы. Даются они обычно в виде беседы двух персонажей (людей или животных). Прозаический текст перемежается стихотворными изречениями, обычно назидательного характера. В «Панчатантре» широко отражена жизнь Древней Индии, всех ее сословий, воззрений индийцев, их взглядов на порок и добродетель, богатство и бедность и т.д. По своему воздействию на мировую литературу «Панчатантра» выдвигается на одно из первых мест.

В древнеиндийской литературе особого внимания заслуживает творчество поэта и драматурга Калидасы (IV—V вв.). Его перу принадлежит много известных драм, в том числе и высшее достижение древнеиндийской драмы — «Шакунтала» (узнанная по перстню Шакунтала). В его драмах,

сюжеты которых заимствованы из эпоса, раскрывается прежде всего внутренний мир героев, их чувства, переживания. Фоном человеческих переживаний служат поэтически одухотворенные пейзажи, описания сказочных царств, мудрость добродетельных и справедливых правителей. Такой акцент в произведениях Калидасы был обусловлен тем, что согласно религиозной установке того времени, нельзя было выводить читателя и зрителя из душевного равновесия. Запрещались изображения борьбы, лишения власти, всеобщих бедствий, несчастливые развязки. Поэтому высокого совершенства Калидаса достиг именно в изображении любовных переживаний, которые не запрещались религией.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Культура Древнего Китая

Древнекитайская цивилизация прошла особый путь развития с начала II тыс. до н.э. до III в. н.э. Ее характер во многом был обусловлен географическим положением Китая, изолированностью от других очагов цивилизации (Месопотамии, Индии), с которым Китай разделяли труднопроходимые горы, пустыни и джунгли.

Название страны. Термин «Китай» восходит к этнониму кидани – название монгольской народности кочевых племен, населявшей к началу проникновения России на Дальний Восток территории к северо-востоку от Китая.

Европейский термин China – транскрипция названия последней китайской империи Цин (1644–1912 гг.). Самоназвание Китая – Чжунго (Срединное государство) или Поднебесная (Тянься).

Считалось, что Небо имеет форму круга, а земля – квадрата. Та часть земного квадрата, на которую падает проекция небесного круга и есть Центральное государство. Оставшиеся вне этой проекции земли считаются варварскими, так как на них не распространено покровительство Неба.

Главенствующее положение на этой территории занимала этническая общность, которая в оригинальной терминологии определялась, как «хань жэнь», что означает «люди Хань» или «ханьцы». Заселяла она бассейны двух рек: - Хуанхэ («Желтая река»); - Янцзы («Длинная река»).

Внешняя граница исторической ойкумены ханьцев проходила по Великой китайской стене, заканчиваясь на северо-востоке в районе современного Пекина («Северная столица»).

Периодизация

XVI–XI вв. до н.э. – Государство Шан-Инь;

XI–III вв. до н.э. – Государство Чжоу;

- 1045–771 гг. до н.э. – Западное или Раннее Чжоу;

- 770–256 гг. до н.э. – Восточное или Позднее Чжоу;

221–206 гг. до н.э. – Империя Цинь;

207 г. до н.э. – 220 г. н.э. – Империя Хань

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

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

Жители Древнего Китая создали интересную и самобытную культуру, как материальную, так и духовную. Они верили, что жизнь — это творение божественной, сверхъестественной силы. Все в мире находится в движении и постоянно изменяется в результате столкновения двух противоположных космических сил — Света и Тьмы. Мир в представлении китайцев — это мир абсолютного тождества противоположностей, где многое и единое не

отрицает друг друга, все различия относительны. В каждом явлении природы, будь то цветок, животное или водопад, просвечивает богатство всего мира.

Основой этой дуалистической картины мира служат сложившиеся в давние времена и зафиксированные в завершенной форме в классической китайской «Книге перемен» представления о двух началах мира — инь и ян. Янь — это светлые, легкие частицы первоначального хаоса, из них образовалось небо. Инь — тяжелые, темные частицы, из них образовалась земля. Все предметы и явления мира (и даже человек) произошли от взаимосвязи светлого начала ян и темного начала инь. Эта взаимосвязь порождает в природе и в жизни движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло. Не следует рассуждать о том, что лучше, что хуже — и то и другое необходимо, одно без другого немыслимо, одно переходит в другое, поэтому может быть и тем и другим — в зависимости от времени и ситуации.

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

Пространственный символизм в Древнем Китае. Символика тесно связана с пространством, а именно — со сторонами света, которые сгруппированы вокруг отдельного центра.

Центр.

Время года — середина летнего периода.

Цвет Центра — желтый (хуан) — символ верховной власти и государства.

Элемент — земля.

Природная сущность — гром.

Животное — желтый императорский дракон.

Божество-покровитель — Желтый император (Хуан-ди).

Планета — Сатурн.

Средичное или Желтооблачное ведомство — министерство двора.

Юг. Кроме Центра особенно почиталась южная пространственно-временная зона. Это связано с тем, что поворотным моментом в годовом цикле было летнее солнцестояние. Известно, что древние цари-ваны и последующие императоры во время исполнения официальных церемоний находились лицом на юг. Отсюда и символическая пространственная ориентация — лицом на юг.

Время года — лето.

Цвет — красный (хун, чи); символизирует торжественно-радостные события, ритуал. Например, красный — цвет одеяния китайской невесты и свадебной атрибутики.

Элемент — огонь.

Природная сущность — Солнце.

Животное — красная птица феникс.

Божество-покровитель — Огненный император (Янь-ди).

Планета – Марс.

Летнее или Краснооблачное ведомство – министерство военных дел;
Восток. Время года – весна.

Символ – рождение.

Цвет – сине-зеленый (цин) – передает идею вечной жизни.

Элемент – дерево.

Природная сущность – ветер.

Животное – бирюзовый дракон.

Божество-покровитель – Синий (Зеленый) император (Цин-ди).

Планета – Юпитер.

Весеннее или Зеленооблачное ведомство – министерство церемоний.
Запад.

Время года – осень.

Символ – смерть и войны.

Цвет – белый (бай) – цвет траура и похоронных принадлежностей.

Элемент – металл.

Природная сущность – холод.

Животное – белый тигр.

Божество-покровитель – Белый император (Бай-ди).

Планета – Венера.

Осеннее или Белооблачное ведомство – министерство юстиции.
Север.

Время года – зима.

С одной стороны, ассоциируется со смертью и хаосом, с другой стороны – таит в себе сакральное и загадочное начало. Это связано с пониманием зимы, как времени, когда в земле таятся зерна, готовые дать новые ростки. А так как понятие сокровенного и таинственного обычно включают в себя идею их постижения, то в Китае север ассоциируется еще и с образованием и ученостью.

Цвет – черный (хэй) – символ учености.

Элемент – вода.

Природная сущность – Луна.

Животное – Черная черепаха Сюань У (смесь черепахи и змеи).

Божество-покровитель – Черный император (Хэй-ди).

Планета – Меркурий.

Зимнее или Чернооблачное ведомство – министерство общественных работ.

Пань-гу – первый человек на земле. Впервые миф излагается в памятнике письменности III в. н.э., но до нас он дошел лишь в позднейших энциклопедических сводах. Суть мифа такова. Мир пребывал в состоянии хаоса – «Хунь-тунь».

В нем самозародилось космическое яйцо с человеческим существом внутри – Пань-гу. Через 18 тысяч лет яйцо разделилось на две субстанции – темную (тяжелую) и светлую (легкую), которые образовали Землю и Небо.

Между ними находился Пань-гу. Следующие 18 тысяч лет Пань-гу постоянно растягивался, увеличивая расстояние между Землей и Небом. Когда оно достигло 90 тысяч ли (30 тысяч км), Пань-гу разбил яйцо и вышел наружу. Когда он умер, то части его тела превратились в объекты и явления окружающего мира.

- дыхание – ветер и облака;
- голос – гром;
- глаза – солнце и луна;
- четыре конечности и пять пальцев руки – в четыре части света и пять священных гор;
- кровь – в реки;
- мускулы и вены – в слои земли;
- плоть – в почву;
- волосы и борода – в созвездия;
- кожа и волосы на теле – в растения и деревья;
- зубы и кости – в металлы и камни;
- костный мозг – в золото и драгоценные камни;
- пот – в дождь;
- паразиты, жившие на теле – в человеческие существа.

Позже ясную погоду объясняли хорошим настроением Пань-гу, плохую погоду – его дурным настроением.

В позднесредневековые времена Пань-гу изображали обычно с топором и зубилом в руках в момент отделения неба от земли. Иногда его рисовали с солнцем в одной руке и луной в другой.

В этот древнейший период китайцам так же, как и другим народам, был свойствен культ природы. Они поклонялись духам земли, рек, солнца, луны, дождя, ветра. Одним из наиболее важных был сопровождаемый человеческими жертвами культ священных гор. Этим духам молились, обращались со всевозможными просьбами. Среди них выделялось главное верховное божество, стоящее над всеми духами и над душами умерших людей.

Очень силен был также культ предков. В основе его лежало представление о том, что душа человека после смерти продолжает жить и более того — она может вмешиваться в дела живых. Китайцы верили, что душа умершего сохраняет все свои прежние привычки и наклонности, поэтому вместе с умершим рабовладельцем хоронили его слуг и рабов, в могилу клали окружавшие его при жизни предметы утвари, драгоценности, оружие.

Несколько позднее появилось обожествление царской власти. Царь был признан сыном Неба, т. е. представителем бога на земле. Уже с XIII в. до н. э. для обозначения царей применяются те же иероглифы, которыми прежде обозначалось только верховное божество.

В середине I тыс. до н. э. в Китае зародились основные идеологические направления, которые впоследствии трансформировались в философско-религиозные системы. Это были даосизм, монизм и конфуцианство. К этим исконно китайским учениям добавился буддизм, первоначально возникший в

Индии, но вскоре широко распространившийся в. Эти учения сыграли огромную роль в истории Китая и продолжают оказывать важное влияние на жизнь китайцев до сих пор.

Китайская письменность зародилась в конце 2 тыс до.н.э. 1928 г. – раскопки в современном городе Аньян (провинция Хэнань). Здесь располагалась столица царства Инь. В ходе раскопок были обнаружены древнейшие образцы китайских письменных текстов. Их число на сегодняшний день достигает более ста пятидесяти тысяч единиц (самые древние датируются 1200 г. до н.э.). Это гадательные надписи. Они были вычерчены острой бронзовой палочкой на лопаточных костях домашних животных или на черепаших панцирях. Процедура гадания выглядела следующим образом. На гадательные кости наносился вопрос. Затем они нагревались на медленном огне до образования на них трещин. По этим трещинам гадатели судили об ответе высших сил. Помимо вопроса на костях писали дату проведения гадания, имена гадателей и присутствовавших при гадании лиц, результат гадания, а также сведения о последующих реальных событиях.

Китайская традиция признает два вида национального письма:

1. Триграммы («ба гуа»). Именно с триграммами связывается начало местной письменной культуры. Триграммы включают в себя восемь графических комбинаций, состоящих из трех простых и прерывистых черт и полагаемых обозначением следующих восьми природных реалий и явлений:

- небо; - земля; - огонь; - вода; - гром; - ветер; - гора; - водоем или болото.

Каждая из них имела некоторое значение, которое могло меняться в зависимости от той цели, с которой эти триграммы использовались. Триграммы могли сочетаться друг с другом попарно. Результатом такого сочетания в неповторяющиеся пары были 64 гексаграммы, которые представляли собой знаки не предметов, а ситуаций, изложенных в прилагаемых двуступенчатых, смысл которых истолковывал прорицатель. Эта простейшая знаковая система не могла быть использована для записи сообщения, но она имела принципиальное значение, потому что с ее помощью было усвоено представление о том, что всякое сообщение может быть закодировано с помощью письменных знаков.

2. Иероглифика. Восходит к росписям на неолитической керамике, где обнаруживаются особые композиционные единицы – кинегаммы (круг, спираль, зигзаг, волнообразная линия), имевшие семантический смысл. Иньское письмо было уже представлено пиктограммами, т.е. графическими изображениями, восходящими к рисунку отдельных предметов и явлений.

Постепенно шла унификация знаков и к концу I тыс. до н.э. возникает современная письменность. Общее количество иероглифов доходит до 80 тысяч. Такая огромная цифра объясняется тем, что на протяжении многих веков существования иероглифической письменности китайские писатели придумывали новые иероглифы, которые сохранялись только в их произведениях. Так что целый ряд знаков, встречающихся в китайских

словарях, совершенно не употребляется. Знания трех тысяч иероглифов достаточно, чтобы понимать современную бытовую лексику и общественно-политические тексты. Для чтения классических текстов нужно знать не менее 7 тысяч иероглифов. Поэтому даже высокообразованные китайцы при чтении пользуются словарем. Самый древний из словарей создан на рубеже новой эры и был составлен, организованный по тематическому принципу.

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

Слайд 1,2. Развитию языка и письменности способствовал переход от письма на узких бамбуковых дощечках царапающей палочкой к письму на шелке натуральными красками специальной кисточкой, изобретение которой приписывают Мын Тяню. Великим изобретением было изготовление бумаги, производство которой началось в 105 г. н. э. Материал: тутовое дерево, конопляное волокно, древесная кора, ветхие ткани и изорванные рыболовные сети. Все это натиралось на терке, помещалось в огромные котлы и заливалось водой. Полученную смесь тщательно разминали и очень долго варили на медленном огне. Далее массу черпали небольшими порциями и размазывали по специальному сити. Вода стекала, а на сетке оставался влажный лист бумаги. Автором этого крупнейшего в истории человечества открытия был чиновник Дай Лунь. Примерно тогда же была создана тушь.

Древнейшие дошедшие до нас памятники китайской литературы относятся к I тыс. до н. э.

1. «Сы-шу» — «Четверокнижие». Здесь излагаются этические и философские воззрения Конфуция.

- «Да сюе» — «Великое учение» — книга о самосовершенствовании человека.

- «Чжун-юн» — «Книга о середине» — о недопустимости крайностей и всеобщей гармонии.

- «Лунь юй» — «Беседы и суждения» — мысли и афоризмы Конфуция (551–479 гг. до н. э.) и его последователей.

- «Мэн-цзы» — учение наиболее известного последователя Конфуция Мэн-цзы или Мэн Кэ (372–289 гг. до н. э.).

2. «У-цзин» — «Пятикнижие».

- «И-цзин» — «Книга перемен» — магические заклинания.

- «Шу-цзин» — «Книга истории» — история с древнейших времен; рассматриваются периоды Юй (одно из имен Шуня, додинастический период), Ся, Шан и Чжоу.

- «Ши-цзин» – «Книга песнопений» – поэзия. Поэзия – наиболее организованный и внешне совершенный тип словесного узора. Обозначается иероглифом «ши». Владение основами стихосложения считалось обязательным для чиновников и придворных. Обычно стихи пелись и исполнялись под аккомпанемент музыкального инструмента. Первоначально иероглиф «цзин» означал «основа ткани». Впоследствии этим словом стало обозначаться понятие «книга».

- «Ли-цзи» – «Книга церемоний» описание различных ритуалов.

- «Чун-цю» – «Книга весны и осени» – события княжества Лу в 722–481 гг. до н.э. Авторство приписывают Конфуцию, который излагает события год за годом, месяц за месяцем и даже день за днем.

«Книга гор и морей» («Шань хай цзин») – III–II вв. до н.э. Включает в себя представления о богах Китая, его горах и землях, об обитающих там животных, содержит сведения о народной медицине, геронимиях. Высшим богом, отождествляемым с небом, считается Шанди, жертвы которому вправе приносить только императоры. Древние китайцы считали его родоначальником и покровителем, который управляет всеми богами и духами.

Первый поэт, имя которого известно в истории китайской поэзии, — Цюй Юань (ок. 340—ок. 278 до н. э.). Его творчество знаменует переход от фольклорной традиции к авторской.

Наиболее известными поэтами эпохи Хань (206 до н. э. — 220 н. э.) были Лу Цзы, Мей Шен, Ян Сюнь, Тао Юань Минь, продолжавшие традиции Цюй Юаня.

Особенно популярна была поэзия Тао Юань Миня, близкая и понятная простому народу: Знаменитым поэтом был Сун Юй, живший в III в. до н. э. Его лирика была пронизана ощущением радости жизни. Его называют первым в Китае певцом любви и женской красоты. Блестящим поэтом II в. до н. э. был Сыма Сянжу, воспевший могущество империи и силу императора. Знаменитыми поэтами первых веков новой эры были Лу Цзя, Цзя И, Цзи Кан.

Первым известным историком Китая был Сыма Цянь, автор «Исторических записок». Над этим трудом он работал более 10 лет. Сыма Цянь считается классиком китайской прозы: он создал блестящую галерею художественных образов, давал точные и меткие характеристики своим персонажам. Его стиль и метод изложения стали предметом ревностного подражания, как это обычно было в Китае. Последователи Сыма Цяня стремились воспроизвести не только общую форму его работ, но и способ подачи материала, логику изложения. Работы историков, филологов, поэтов составляли важнейшую часть обширных императорских библиотек.

Почетное место в библиотеках занимали также труды историка Бань Гу. Его «История» охватывает более чем 230-летний период, повествование доводится до рубежа новой эры. Ученый дает подробную хронику событий, изложенных по годам правления китайских императоров, приводит сведения о состояниях хозяйства, административном делении страны, о законах, науке, литературе, искусстве. Интересы Бань Гу не ограничивались одной

Поднебесной — ряд глав в его труде посвящен описанию соседних с Китаем народов. «История» Бань Гу так же, как и труды Сыма Цяня, становится своеобразным стандартом исторических сочинений.

Важнейшим этапом на пути становления китайской культуры стало регулярное градостроительство, которое достигло своего наивысшего подъема в III в. до н.э. — III в. н.э. В это время разрозненные мелкие царства объединились в могущественную державу. После многолетних войн наступил мирный период, когда была создана единая обширная империя. Этому времени объединения страны соответствует и создание наиболее грандиозных монументальных памятников древнего китайского зодчества. Слайд 1-3. Самое крупное сооружение Китая конца IV—III вв. до н.э. — Великая китайская стена — олицетворяла собой мощь централизованной державы. Достигающая в высоту 10 м и в ширину 5—8 м, она представляла собой одновременно и суровую глинобитную крепость со множеством сигнальных башен, и дорогу, протянувшуюся по уступам труднопроходимых горных хребтов. На раннем этапе строительства протяженность Великой китайской стены достигала 750 км, а позднее превысила 3000 км.

Великий китайский канал – гидротехническое сооружение, не имеющее аналогов в культуре цивилизаций. Его уникальность заключается в том, что с помощью искусственно прорытого русла 32 км длиной были соединены две реки, которые текли в противоположных направлениях. В результате была создана водная артерия, которая существует и по наши дни и по которой может осуществляться круглогодичное судоходство по внутренним водным путям суммарной протяженностью в две тысячи км.

Гробница Цинь Шихуанди. Цинь Шихуанди впервые объединил Китай и стал его первым императором. Его гробница в городе Сиань считается самой большой и роскошной среди всех императоров Китая. И самый поразительный факт – за 2200 лет ее так ни разу не вскрывали.

В центре находится огромный могильный курган высотой 75 метров с почти квадратным основанием размером 350х345 метров. Конечно, по высоте он уступает Великим Египетским пирамидам (высота пирамиды Хеопса - 138 метров), но этот курган на 100 метров длиннее и шире. Именно внутри кургана захоронен сам первый император объединенного Китая – великий Цинь Шихуанди. Саму гробницу внутри и тело императора вы не посмотрите, так как она еще не вскрывалась. Правительство КНР против этого шага. Официальная позиция звучит как: “Гробница будет вскрыта после того, как технологии позволят быть уверенными, что содержимое не пострадает”. Гробница императора была утеряна на 2000 лет. Сложно сказать, как вообще можно потерять погребальный комплекс диаметром 6,5 километров, но в Китае и такое возможно. Нельзя сказать, что историки ничего не знали о гробнице. Она была хорошо описана в письменных источниках последующих периодов, особенно древним историком Сыма Цянем. Было очевидно, что погребальный комплекс находится где-то рядом с городом Сиань, который был столицей империи Цинь. Вот только точного ее расположения никто не

знал. В 1974-м году крестьяне копали колодец и случайно обнаружили глиняные артефакты. Они вызвали ученых, и начались раскопки.

Туристов больше привлекает не сама гробница, а расположенная рядом Терракотовая армия.

Терракотовую армию сложно называть достопримечательностью. Обычно, достопримечательность – это некий стационарный объект, а Терракотовая армия представляет собой почти более 8000 глиняных фигур воинов, лошадей и колесниц, которые были изготовлены около 220 года до нашей эры для гробницы первого императора объединенного Китая. Цинь Шихуанди завоевал всю территорию страны и создал империю Цинь. Он планировал сделать что-то подобное и после своей смерти. Вся эта глиняная армия создавалась для служения ему в загробном мире. Верования древних китайцев были настолько сильны, что большинство шло на этот шаг без какого-либо сопротивления, следов борьбы у останков чаще всего археологи не находят. Некоторые были против, особенно ремесленники и строители, но их не спрашивали.

Отправлять вместе с правителем свиту в мир мертвых стало непозволительной роскошью. Опытные солдаты, умелые ремесленники и талантливые управленцы больше были нужны в этом мире. Да и правители сменялись теперь быстрее, на всех “загробного эскорта” просто не хватало. К моменту правления императора Цинь Шихуанди и объединения им Китая эта кровавая традиция уже почти перестала существовать. Но, верования в загробную жизнь никуда не делись. Цинь Шихуанди хотел быть верховным правителем и в следующем мире своего пребывания. Он приказал сделать для себя армию глиняных солдат.

В погребальном комплексе было найдено всего: 150 лошадей для кавалерии, 130 колесниц и 520 запряженных в них лошадей и от 8000 до 8200 пеших солдат.

Все они выполнены в натуральную величину. Согласитесь, слепить, обжечь и собрать почти 9000 таких глиняных статуй – это титаническая работа. Каждый из них имеет индивидуальные черты лица, и среди них нет двух одинаковых. Этот факт доказан обработкой фотографий при помощи специальных компьютерных программ. Это настоящая армия. Среди них есть рядовые солдаты, офицеры и генералы. Солдаты разделены по воинским специальностям – арбалетчики, копейщики или возничие колесниц. Кроме солдат, были найдены фигурки писцов, следовательно, император хотел иметь при себе в загробном мире еще и чиновничий аппарат. В одной из ям были найдены фигурки музыкантов, силачей, акробатов и животных. То есть, Цинь Шихуанди еще и цирковые представления на том свете хотел смотреть, и от музыки не хотел отказываться. Логично было бы еще найти там “терракотовый гарем”, так сказать, для полного счастья, но пока ничего подобного археологи не обнаружили. Посмотрим, время покажет. Каждая фигура человека весит более 100 килограммов, вес глиняной статуи лошади более 200 килограммов. Потрясает технология изготовления, когда фигуру создавали по частям.

Отдельно вылепливались ноги, торс, руки и голова, и потом все это собиралось в единое целое. Согласитесь, так было проще и для производства, и для транспортировки.

Хотя солдаты были глиняными, но оружие им в руки дали самое настоящее. К сожалению, оружия сохранилось достаточно мало. Во-первых, погребальный комплекс несколько раз грабили. Во-вторых, металл сохраняется куда хуже керамики, и многие предметы полностью сгнили. Но даже небольшое количество оружия дало ученым много поводов для удивления. К примеру, наконечники для стрел, произведенные в разных частях Китая, имели почти одинаковый размер. То есть, уже в 3-м веке д.н.э. у китайцев была введена унификация в производстве оружия. Благодаря Терракотовой армии мы сейчас очень хорошо представляем то, как были экипированы солдаты того времени, каким оружием сражались, как строились на поле боя и какой тактики придерживались.

Самая глупая небылица о Терракотовой армии, когда ходили слухи, что внутри статуй замуровывали живых людей. Следующая небылица встречается в интернете по сей день. Некоторые источники пишут, что вместе с императором были умерщвлены несколько десятков тысяч рабочих. Это не так. Конечно, костей бедолаг, строивших гробницу, найдено много, но это совсем не означает, что их массово убили. Гробницу строили много лет, и люди умирали на стройке по вполне естественным причинам. Хоронили их там же, отсюда и обилие останков.

Города в этот период строились как крепости, обнесенные стенами, обведенные рвами, имеющие ряд ворот и дозорных башен.

Планировка городов отличалась прямоугольной точностью и прямыми магистралями, на которых размещались дворцовые комплексы. Летописи сообщают, что самыми известными дворцовыми комплексами того времени были дворец Эфангун в Сяньяне (длиной более 10 км вдоль реки Вэйхэ) и дворец Вэйангун в Чаньане (длиной по периметру 11 км), состоявший из 43 зданий.

Интересна и необычна светская архитектура Китая. Уже в I тыс. до н. э. китайцы умели строить здания в два-три и более этажей с многоярусной крышей. Типичным было здание, состоящее из опор в виде деревянных столбов, с черепичной крышей, которая имела поднятые вверх края и четко обозначенный карниз, — пагода. Самыми известными являются пагода Сун-юэ-сы в Хэнани (523 г.), «Большая пагода диких гусей» (Да-янь-та) в Сиане 648 г.

Пагода Сун-юэ-сы построена целиком из кирпича и имеет высоту около 40 м. По общему виду пагода Сун-юэ-сы напоминает памятники индийской архитектуры.

Большая пагода построена под влиянием индийского зодчества. Первоначально пагода состояла из пяти этажей, затем она много раз пристраивалась, перестраивалась и росла. В 704 г. императрица У распорядилась надстроить пагоду ещё пятью ярусами. Три верхних яруса

изрядно пострадали во время средневековых войн, и их пришлось снести. В настоящее время пагода семиярусная, возвышается на высоту 64 метров.

Есть даже легенда, связанная с появлением пагоды:

"Однажды мимо здешних мест пролетала стая больших диких гусей, один из них упал с неба и умер. Монахи растерялись – они не знали, что делать в такой ситуации. Они решили, что мертвый гусь – это Будда. Они похоронили птицу, а на месте возвели пагоду, которую называли Большая пагода Диких гусей."

Уже во II тыс. до н. э. китайцам было известно более двух десятков музыкальных инструментов: барабан, бубен, дудка, металлические колокольчики, струнные щипковые инструменты, духовые из бамбука, глины и др.

На рубеже нашей эры появились трактаты о музыке, наиболее известным из которых был трактат «Юэцзи». В нем отражены представления китайцев о музыке. Она рассматривалась ими как некая космическая сила: отдельные тоны отождествлялись с первоэлементами, образующими мир — с воздухом, водой, землей и огнем, а также с определенными цветами, голосами животных и птиц. Тоны звукорядов обозначали иерархический порядок: первый тон — гун — символизировал правителя, второй — шан — чиновников и т.д.

Уже в I тыс. до н. э. шел процесс формирования слоя профессиональных музыкантов — важнейший этап в развитии музыкальной культуры любой страны. Во II в. до н. э. была создана придворная музыкальная палата Юэфу, в задачи которой входили специальная подготовка музыкантов, а также организация музыкального сопровождения всех церемониалов. Каждый император Китая содержал при дворе штат музыкантов и танцовщиц. В Китае профессиональное занятие музыкой считалось делом, недостойным благородного человека, и даже придворные музыканты были представителями низших социальных слоев. Придворная музыкальная палата не только обучала музыкантов и танцоров, но и осуществляла строгое наблюдение за исполнением песенной и танцевальной музыки и руководство ею. Да и сама музыка в Древнем Китае называлась «Юэ», что означало нечто культивируемое, организованное, носящее праздничный характер. Таким образом, даже эта сфера культуры, менее других поддающаяся регламентации, была в Китае регламентирована и подвластна государству.

Существенна была роль музыки в китайском театре: она сопровождала все театральные представления. В целом китайский театр объединял также танец, пение, речь, действие, акробатику.

Как и в других древних цивилизациях, театральное искусство Китая имело своим истоком разнообразные культовые действия, связанные с поклонением богам и ушедшим предкам, выполнением обрядов жизненного цикла, соблюдением календарных праздников и пр.

Уже в Древнем Китае существовали различные виды театрализованных зрелищ. Это были цирковые представления, акробатические танцы,

выступления мимов, музыкально-драматические программы, театр кукол и теней.

Известно, что уже в I в. н. э. на пиршествах знать развлекалась представлениями кукол. Кукольные представления были чрезвычайно популярны. Подобно другим жанрам театрального искусства театр кукол, по мнению китайцев, должен был выполнять миссию увеселения божеств и душ предков. В репертуаре кукольных трупп важное место занимали легенды о святых, мифических героях и пр. По-видимому, в первые века нашей эры в Китае возник и театр теней. Свои сюжеты он черпал преимущественно из популярных исторических сказаний и народных легенд. В Китае Раннего Средневековья в городах уже существовали постоянные театральные здания. Кроме того, спектакли игрались и на временных сценах: на улицах, при храмах, площадях сооружались подмости с навесом. Декорации в традиционном китайском театре отсутствовали: для него были характерны фантастический колорит и символическое обозначение ситуаций. Так, обыкновенный стул мог с успехом заменить гору, флажок с изображением рыбок — реку; плетка в руках актера обозначала верховую езду, а веер — ветреность характера.

Актеры в старом Китае считались низким сословием, хотя на них и смотрели как на медиумов, посредников между людьми и духами. И в своей профессиональной деятельности, и в быту они должны были соблюдать множество правил и запретов. Так, перед выходом на сцену они должны были совершить обряд поклонения своему божественному патрону и выполнить определенные очистительные ритуалы. Сам спектакль независимо от его содержания воспринимался и актерами, и публикой как магический и религиозный акт, призванный очистить зрителей от дурных влияний злых сил и обеспечить благополучие тех, кто пришел на спектакль.

В китайской культуре огромную роль играла регламентация норм повседневной жизни. На основе конфуцианства были выработаны критерии для оценки всех поступков, от бытовых до государственных. Так, от мужчины требовалось неукоснительное выполнение обязанностей, несение службы, подчинение главе рода. Женщина должна была быть всегда смиренна и послушна мужу, свекру и свекрови, ее главная обязанность заключалась в служении мужу, усердии в труде и продлении рода. От нее не требовалось выделяться умом, талантами, красноречием или остроумием, от нее не требовалось даже ни красоты, ни привлекательности. Идеалом женщины была покорная жена, готовая следовать за своим господином даже в могилу.

Строгой была регламентация быта древних китайцев. Так, торговцам и ростовщикам — как бы богаты они ни были — запрещалось одеваться в парчовые и шелковые одежды, носить оружие, ездить по улицам города в колеснице или верхом. Все это было привилегией земельной аристократии, но даже и они, самые знатные люди в стране, не были полновластными хозяевами своих судеб: в любое время по указанию императора их могли переместить из одного имения в другое, лишить имущества, а то и жизни.

Человек как личность не представлял самостоятельной ценности, древнекитайское общество жило по принципу: «личное — ничто перед государственным и коллективным». В центре внимания в Китае всегда были общество и государство, а не индивидуум. Отсюда — отсутствие подлинного интереса к проблемам мироздания, к индивидуальной психологии, к частному хозяйству и постоянное повышенное внимание к социальным проблемам, природе государственной власти, государственному регулированию общественной жизни.

Государство почиталось высшей ценностью, далее шли такие ценности, как конфуцианское знание, иерархия, ритуал, мир, порядок, традиции. Китайская цивилизация в глазах китайцев разительно отличалась от того, что они видели у соседних варварских народов, и всегда была для них вершиной совершенства: даже после самых сильных потрясений государство воспроизводило само себя, восстанавливая свои прежние государственные структуры. Итак, в Китае место личности занимала сумма личностей — от семьи и клана до общества в целом.

Для общества, подавляющего людей, вполне естественной была абсолютная уверенность в правильности официальных истин. Отсюда проистекали склонность к догматизму (от греч. *dogma* — линия) и конформизму (от лат. *confounis* — сходный). В качестве догм истины подлежали выучиванию наизусть, и новая мысль могла развиваться только в виде комментариев к старым изречениям мудрецов. Это приводило к пассивности мысли. Самого мыслительного поиска, как правило, не было — все и так было ясно и определено. Основным методологическим приемом было не абстрактно-теоретическое рассуждение, а оперирование конкретными примерами, таким образом, абстрактное мышление в Китае в отличие от Западной Европы никогда не было основным методом познания.

Однако к знаниям и учености относились с большим уважением. Под знанием обычно подразумевались постулаты из сферы гуманитарных дисциплин. Что касается других наук (математики, астрономии, медицины, пр.), то накопленные в течение многих сотен лет данные эмпирических наблюдений обобщались и систематизировались, но теоретически почти не осмыслились. В целом эти сферы знания были не престижны, так же как и изобретательство и техническое творчество, и «лучшие умы» предпочитали идти в гуманитарии. Таким образом, для Древнего Китая было характерно, с одной стороны, наличие культа знания и преклонения перед ученостью, с другой, — чрезвычайная ограниченность самого знания.

Что же было сделано китайцами в области точных и технических наук? Математика зародилась в Китае в глубокой древности. За несколько сот лет до новой эры китайские математики написали сочинения о расчетах при помощи шеста, стоящего в круге. С V в. до н. э. китайцы знали свойства прямоугольного треугольника, в I в. н. э. был создан знаменитый трактат «Математика в девяти главах», суммирующий математические знания, накопленные в Китае за несколько веков. Китайские ученые впервые в

истории человечества ввели понятие отрицательных чисел, они знали действия с обыкновенными дробями, которые умели сокращать, решали задачи на проценты, знали арифметическую прогрессию, составляли системы уравнений.

Развивалась астрономия. Уже во II тыс. до н. э. древние жители Китая делили год на 12 месяцев, месяц — на четыре недели. С V в. до н. э. они вели регулярные астрономические наблюдения и дали названия 28 созвездиям, которые к тому времени они выделили из множества звезд. В IV в. до н. э. ими был составлен первый в мировой истории звездный каталог на 800 светил. Тогда же ими были написаны две самые первые книги по астрономии, впоследствии сведенные в одно сочинение. Они регистрировали солнечные затмения, а в 28 г. до н. э. впервые в истории описали солнечные пятна, они же впервые отметили появление на небе новой звезды — взрыв «сверхновой». В книгах по астрономии имелись карты звездного неба, составленные впервые астрономом Чжан Хэн, жившим во II в. н. э. Он же впервые создал первый в мире небесный глобус, воспроизводивший движение небесных тел.

Значительный вклад в мировую медицину внесли китайские врачи. Одним из самых крупных достижений китайских лекарей стало изобретение наркотиков — уже в I тыс. до н. э. их широко применяли в лечебной практике. Самая ранняя из книг о лекарственных средствах была составлена во II в. до н. э. Авторство ее приписывают императору Шэнь Нунцу, которого считают основателем китайской фармакологии. В I в. н. э. китайцы составили каталог медицинских книг, в которых были собраны рецепты лечения многих болезней. В нем содержались сведения о 36 специальных трактатах по медицине. Велики были достижения китайских врачей в области изучения заболеваний и их диагностики. Китайские врачи также были лидерами в применении иглоукалывания и прижигания — они активно применяли эти методы уже в I тыс. до н. э.

Из технических изобретений следует назвать магнитный прибор — предшественник компаса, который появился на свет в III в. до н. э., водяную мельницу, изобретенную на рубеже новой эры, созданную тогда же водоподъемную машину-насос, поднимающую воду на поверхность земли. Кроме того, именно китайцами был сконструирован первый в мире сейсмограф.

История культуры Крито-Микенской Греции

Культуры Древней Греции и Древнего Рима при всем своеобразии каждой обладают рядом общих черт и имеют общее название — античная культура. Понятие «античность» появилось в эпоху Возрождения, когда итальянские гуманисты ввели термин «античный» (от лат. *antiquus* — древний) для определения греко-римской культуры, древнейшей из известных в то время. Неповторимая античная культура стала основой европейской культуры.

Уникальность греческой культуры во многом была обусловлена географическим своеобразием региона Средиземноморья. Умеренность — главное качество природы — породила свойственное древним грекам стремление к уравниловке, культ меры и гармонии, привычку к определенным и ясным образам.

В начале I тыс. до н.э. древневосточные цивилизации вступили в эпоху упадка и уступили свое место новому культурному очагу, возникшему в Средиземноморском регионе. Начиная с VIII в. до н.э. центром развития культуры этого региона становится Греция. В процессе своего развития культура Древней Греции пережила несколько этапов.

Ко II тыс. до н.э. относится древняя минойская, или кносская, культура, названная так по имени легендарного царя Миноса и его знаменитого дворца в Кноссе на острове Крит. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н.э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной извержением вулкана, а Крит был захвачен ахейскими племенами.

Развитие ахейского общества в XVI—XIII вв. до н.э. проходило под влиянием минойской цивилизации, но по названию крупнейшего города того времени Микен — эту древнейшую культуру континентальной Греции называют микенской.

Завершающим событием в существовании крито-микенской цивилизации стала Троянская война, которая облегчила проникновение на Балканский полуостров дорийских племен. Дорийское завоевание Греции привело к гибели эгейской культуры и общему хозяйственному упадку. Поэтому период XI—IX вв. до н.э. в истории культуры Древней Греции считается «темными веками», однако его еще называют гомеровским по имени гениального древнегреческого поэта и сказителя Гомера, создавшего эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея». Хотя Гомер жил значительно позже этого времени, главным источником информации об этом периоде служат поэмы Гомера.

На время с середины VIII до конца VI вв. до н.э. приходится архаический период, культурными особенностями которого было возникновение в географически обособленных районах Древней Греции самостоятельных городов-полисов. В этот же период рост численности населения и недостаток пахотных земель заставил большинство полисов развивать торговлю и начать широкую территориальную экспансию, получившую название «великая колонизация», сопровождавшуюся бурным развитием культуры.

Своего наивысшего расцвета культура Древней Греции достигла в классическую эпоху, длившуюся в течение V—IV вв. до н.э. После победного окончания греко-персидских войн Афины становятся политическим и культурным центром Греции. Эта эпоха делится на периоды ранней классики (первая половина V в. до н.э.), высокой классики (449—421 гг. до н.э.) и поздней классики (конец V—IV вв. до н.э.). Завоевание Александром Македонским могущественной персидской державы положило начало эпохе эллинизма, охватившей период III—I вв. до н.э. Этот этап представлял собой сложное переплетение и взаимопроникновение культурных достижений греческой и восточной цивилизаций. Поэтому он характеризуется исключительно интенсивным развитием всех сторон культуры, связанных как с греческими, так и с «варварскими» ценностями культуры.

В 3—2-м тыс. до н.э. на архипелаге Киклады в Эгейском море существовала довольно развитая цивилизация. У кикладцев возникли поселения, укрепленные стенами с башнями. Погребения совершались в каменных ящиках — цистах, затем в купольных гробницах. Известны медные и серебряные украшения, орудия труда и оружие. Керамика (амфоры, кувшины, пиксиды с нарезной, вырезной и штампованной орнаментацией) имеет различный характер в разных хронологических группах. Замечательны статуэтки и статуи из мрамора, изображающие воинов, музыкантов, женщин с детьми. Эти так называемые кикладские идолы — предельно обобщенных геометризированных форм с четко выраженной конструкцией. Их отличают удлиненная форма головы, острый нос, гладкая поверхность. В конце 3-го тысячелетия до н.э. появляются первые поселения городского типа. Во 2-м тысячелетии до н.э. Кикладская цивилизация попадает под влияние минойской цивилизации и теряет свою уникальность.

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

На рубеже III—II тыс. до н.э. на островах появляются настоящие города, с этого времени центром цивилизации становится остров Крит, культуру которого иногда называют Минойской по имени Миноса — легендарного царя острова. В этот период жизнь людей на Крите сосредоточивалась вокруг так называемых дворцов. Большие дворцовые комплексы, обнаруженные археологами, были средоточием политической, экономической и религиозной жизни. Таких центров было четыре — Кносс, Фест, Маллия и Като Закро. Вначале они были самостоятельными государствами, позже объединились под властью Кносса, который постепенно распространил свое влияние на весь регион Эгейского моря.

В Фесте — находился второй по величине роскошный дворец острова, построенный примерно в 1900 году до н.э., не уступающий по красоте Кноссу, раскопан итальянскими археологами в начале XX века. В 1908 году в Фесте

был найден знаменитый Фестский диск, датируется 1700 годом до н. э. Диаметр диска 16 см, на обеих его сторонах методом штамповки нанесено 242 символьных изображения. Среди них различают сорок пять символов, изображающих: фигурки человека; животных; изображения голов; рыб; птиц; растений; корабля; орудий труда.

По мнению учёных они составляют основу минойской письменности. Язык надписи неизвестен, и она до сих пор не расшифрована.

Слайд 1,2. Малийский дворец – третий по размерам среди четырех минойских дворцов, построенных на Крите. Площадь застройки – 7,5 тысяч кв. метров. Как считают, он обладал скромным убранством и росписью, но по размаху и благоустройству не уступал остальным царским резиденциям. Его также называют дворец-город – за то, что сооружение было «вписано» в улицы уже существовавшего минойского города (название не сохранилось). Эти постройки образовали кварталы вокруг дворца.

Като Закрос представлял собой густонаселенный минойский город с внушительным дворцовым комплексом, мало уступающим дворцам Кносса, Малии и Фестоса. Построен он был около 1900 г. до н.э., разрушен, снова отстроен в 1600 до н.э. и окончательно исчез с лица земли примерно в 1450 г. до н.э., вместе со всей Минойской цивилизацией. Особенностью дворца являются Священный источник и небольшой бассейн.

На рубеже XIX —XX вв. Английский археолог А. Эванс в 1899 г. приступил к раскопкам в городе Кноссе, известный как Лабиринт. Слайд 1,2. Свое название он получил из-за того, что представлял собой целый комплекс помещений различного назначения расположенных на нескольких (двух—четырех) уровнях, соединенных многочисленными коридорами и переходами. Поэтому его восприняли как лабиринт построенный легендарным Дедалом. Это открытие подтвердило гипотезу о том, что легенда о Лабиринте критского царя Миноса имеет историческую основу.

Композиция критского дворца была причудлива и асимметрична. Многочисленные постройки окружали большой внутренний двор. С востока сооружение было ограничено глубоким оврагом, с юга — рекой, с севера — морем. Западная стена дворца была почти в два раза толще остальных. Здесь был парадный вход, а также, как полагают, «окно явлений», в котором во время ритуальных праздников перед народом предстал критский правитель.

С восточной стороны дворец имел четыре этажа, с западной — скорее всего, два. На верхних этажах здания были устроены красивые лоджии, террасы, залы для пиршеств и приемов гостей. В открытых дворах, по видимому, высаживались в горшках священные растения. Колонны дворца выглядели необычно. Они утолщались не к основанию, а к верху, были окрашены в темно-красный цвет и декорированы сверху и снизу темными полосами. Восточная часть дворца включала, по предположению Эванса, апартаменты правителей Кносса и другие помещения (парадные залы, разные по размеру жилые комнаты, склады и др.).

Сохранилась так называемая «ванная комната», в которой был обнаружен удлиненный сосуд из обожженной глины, напоминающий ванну. При раскопках северо-западного угла здания Эванс наткнулся на дорожку, мощенную камнем, которая привела к Малому дворцу. Его центральный зал на втором этаже соединялся особым переходом с кухней. Здесь археолог нашел множество битых глиняных сосудов. Тщательно вымощенная площадь перед западным фасадом дворца, вероятно, предназначалась для проведения особо торжественных массовых действий, в которых участвовали обитатели дворца и жители близлежащих селений. На площади были обнаружены неглубокие, но довольно широкие ямы, видимо, в них высаживали священные деревья. Скорее всего, в Кносском дворце существовал «священный сад» (критяне поклонялись божествам в образе растений).

О том, что это был культовый комплекс, свидетельствовали изображения лабриса — двойной ритуальной секиры, символа плодородия. Которому поклонялись на всем Крите.

Главный проход во дворец назывался Коридором процессий, по нему в дни великих праздников проходили ритуальные шествия. На стенах коридора изображены сцены подношения даров богине.

С северо-запада к зданию примыкали внушительная лестница и так называемые «театральные площадки». Зрители сидели и стояли на ступенях. В западной части дворца был зал с каменным тронem и «склады» с огромными сосудами почти двухметровой высоты — «Трехчастное святилище».

По всей вероятности, в «Трехчастном святилище» также устраивали праздники урожая. В этих помещениях археологи нашли две ставшие знаменитыми статуэтки «богинь со змеями», магический взгляд которых устремлен на зрителя. Одна богиня изображена в высоком головном уборе, громадные змеи обвивают ее руки и спину, взбираясь на тиару. Другая — в небольшой цветочной короне, на которой сидит кошка, держит в поднятых руках змей головами вниз.

Стены Кносского дворца были украшены прекрасными фресками, из сюжетов которых видно, что критяне с большой любовью относились к природе. Основная тема пейзажной живописи — море с рыбами, дельфинами, заросли кустарников с быками, львами, козами. В рисунках до сих пор ощущается красота скал и цветущих лугов, богатство животного и растительного мира острова. Характерный пример — знаменитая ваза с осьминогом. Волнообразными движениями щупальца осьминога охватывают шарообразную вазу, которая словно пульсирует неровностями формы.

В целом изобразительное искусство Крита было исключительно динамичным и красочным. Упругий, пронизанный движением орнамент в виде спиралевидных завитков или волн, где одни яркие тона сменялись другими, был особенно характерен для искусства Крита. Движение волн, порывы ветра, вечная стихия, окружавшая критских художников, обуславливали в их искусстве динамичные композиции. Некоторая условность обнаруживается при изображении людей. Человеческие фигуры

критскими художниками трактовались в духе египетского канона: ноги и лицо показывались в профиль, плечи развернутыми в фас, глаза — смотрящими прямо на зрителя. Однако изображение природы было настолько реалистично, что человеческие фигуры воспринимались как неотъемлемая ее часть и не портили общее впечатление.

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

В 1967 году греческий археолог организовал комплексную экспедицию на остров Санторин. Геологи определили, что он был макушкой огромного подводного вулкана. Вулкан извергался в 1520 и 1460 годах до нашей эры, как раз в то время, когда предположительно произошел упадок минойской культуры. Причем, это были очень мощные извержения, намного более сильные, чем знаменитое извержение вулкана Кракатау в 1883 году, погубившее тридцать шесть тысяч человек. С. Маринатос и его помощники обнаружили на острове остатки целого древнего города, погребенного под слоями вулканического пепла за это его называют «Греческими Помпеями». Он во много раз превосходил по размерам дворец, открытый А. Эвансом. В городе использовалась сложная система канализации Слайд 1,2,3. Здесь были найдены фрески, немного отличающиеся от кносских, но также тысячи предметов, подтверждавшие связь жителей древнего Санторина с Критом. Но что удивительно, из пещер, ей не найдено ничего, кроме одной статуэтки из золота. И никаких человеческих останков. Возможно, островитяне успели спастись, прихватив все самое важное при первых подземных толчках.

Логичным был вывод, что именно город на Санторине был центром древней цивилизации.

Апогей минойской культуры приходится на XVI — первую половину XV в. до н.э. В конце XV в. до н.э. всей минойской цивилизации был нанесен смертельный удар — почти все поселения и дворцы были разрушены в результате сильнейшего извержения вулкана, происшедшего около 1450 г. до н.э. Воспользовавшись этим, на Крит вторглись воинственные греки-ахейцы. Из центра культуры Средиземноморья Крит превратился в провинцию ахейской Греции. Центр цивилизации переместился на материковую Грецию, где в это время расцветала микенская (или ахейская) культура.

Первоначально эта культура испытывала сильное влияние Минойской цивилизации. С Крита были заимствованы некоторые божества, фресковая живопись, фасоны одежды, водопровод, канализация и др. Однако тесно связанная с древнейшими культурами материковой Греции, Микенская цивилизация была достаточно своеобразной. Одним из ранних памятников

Ахейской культуры были так называемые шахтные гробницы в Микенах, открытые в 1876 г. известным немецким археологом Генрихом Шлиманом (1822—1900). В гробницах вместе с костями умерших были найдены украшения, сосуды, оружие, золотые посмертные маски.

Как и на Крите, основными центрами микенской культуры были дворцы. Наиболее значительные из них были обнаружены археологами в Микенах, Тиринфе, Пилосе, Афинах. В отличие от критских дворцы ахейских правителей характеризовались симметрией и имели четкую систему в расположении комнат и залов. Центральным местом в них являлся мегарон («большой дом») — большой центральный зал, имеющий кровлю с отверстием, под которым находился очаг. Все ахейские дворцы были хорошо укреплены и представляли собой настоящие цитадели. Слайд 1,2. Так, например, в Тиринфе наружные стены дворца были сложены из огромных глыб известняка весом до 12 т, толщина стен составляла 4,5 м, высота — 7,5 м. Греки, жившие позднее, называли эти стены циклопическими, приписывая их сооружение мифическим одноглазым великанам — циклопам.

Богатое убранство интерьера смягчало суровость построек, придавало им торжественность. В удлиненном центральном зале проходили приемы, совершались культовые церемонии, собирались правители для решения особо важных дел. Вдоль стен могли стоять скамьи, как в некоторых критских дворцах. Справа от входа в центре стены обычно возвышался трон. Четыре колонны в центре зала служили опорой для кровли и перекрытий второго этажа. Между ними находился очаг.

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

Мегарон соединялся коридорами с рядом служебных помещений, спален и прочих комнат. Некоторые дворцы включали и второй мегарон (меньших размеров). Возможно, в большом дворце жил царь, а в малом — царица. Дворцовые постройки в Микенах и Тиринфе, прямолинейные в плане, считаются прототипом первых греческих храмов.

Слайд 1,2. Среди знаменитых сооружений Микен можно назвать выложенные циклопической кладкой Львиные ворота, царские гробницы - толос (купольная гробница). Львиные ворота в Микенах представляют собой небольшой квадратный проем, сооруженный среди огромных каменных блоков, который сверху закрыт треугольной плитой с высеченными на ней

львицами, стоящими перед типично критской колонной. Рельефные изображения двух львиц, охраняющих вход во дворец, дышат уверенной силой, которой не знало критское искусство.

Для Микен были характерны купольные гробницы – толосы. Самая внушительная по размеру гробница, она же самая поздняя, называемая ныне гробницей Атрея, сложена из каменных блоков невероятных размеров. Было подсчитано, что большая из двух балок притолоки весит ок. 120 т. Входной проем обрамляли две полуколонны с затейливой резьбой, своды купола украшали бронзовые розетки и горизонтальный пояс. Свод имел 15 м в диаметре и поднимался вверх на 13 м; с одной его стороны открывался вход в другую погребальную камеру, которая, судя по всему, осталась незаконченной. Как и большинство подобных гробниц, гробница Атрея была ограблена уже в древности.

В 1874 г. Г. Шлиман отправился на Пелопонес, чтобы открыть «златообильные» Микены. Он действительно нашел в нескольких царских гробницах многочисленные золотые изделия (ок. XI в. до н.э.), ставшие сенсацией для исследователей эгейской культуры. Здесь имелись диадемы с подвесками из золотых лепестков, украшенных изумительным орнаментом, золотые львы, грифоны и другие искусно выполненные фигурки реальных и мифических животных, корона с 36 пластинками из чистого золота, драгоценные кресты и розетки, брошки и заколки для волос. Кроме того, Г. Шлиман обнаружил в Микенах 5 золотых погребальных масок, последнюю из них по времени обнаружения Шлиман связал с легендарным царём Микен, Агамемноном, вождем ахейцев, победителя троянцев. Но на самом деле маска передает черты лица более древнего ахейского царя. Маска изображает лицо пожилого бородатого человека с тонким носом, близко посаженными глазами и крупным ртом. Лицо соответствует индоевропейскому типу. Кончики усов подняты вверх в форме полумесяца, около ушей видны бакенбарды. Маска имеет отверстия для нити, которой её крепили к лицу покойного.

Одним из древнейших центров эгейской культуры была легендарная Троя, воспетая в эпосе Гомера. Ее обнаружили в конце XIX в. в результате изысканий на холме Гиссарык. Археолог Г. Шлиман, откопал остатки крепостных стен трехметровой толщины, башен, бастионов, жилых домов, составляющих единый архитектурный комплекс. Первое из найденных в Гиссарыке поселений (так называемая Троя I) представляло собой крепость диаметром менее 100 м и, очевидно, существовало на протяжении длительного периода. К эпохе, описанной в «Илиаде», относится седьмой слой. В этот период Троя представляет собой обширное (площадью свыше 200 тыс.м²) поселение, обнесённое крепкими стенами с девятиметровыми башнями. Крупные раскопки 1988 года показали, что население города в гомеровскую эпоху составляло от шести до десяти тысяч жителей — по тем временам, весьма внушительное число. Согласно данным, площадь нижнего города была примерно 170 тыс.м², цитадели — 23 тыс.м². Самое большое разрушение Трое принесла война с ахейцами (Троянская война, ок. 1260 г. до н.э.).

В одной из крепостных стен был найден так называемый склад Приама — золотые и серебряные украшения, оружие из бронзы и камня и предметы декоративно-прикладного искусства. Однако его название ныне считается условным, так как золотые изделия были найдены в слое Троя II (2600-2300 гг. до н.э.). Гомеровская же крепость, которую осаждали войска Агамемнона, была почти на полтора столетия моложе.

После покорения дорийцами ослабевших в Троянской войне ахейских племен в истории Эллады, а, следовательно, и древнегреческого искусства наступили «темные века».

Древнейший начальный период развития греческого искусства носит название гомеровского (12 — 8 вв. до н. э.). Это время отразилось в эпических поэмах — «Илиаде» и «Одиссее», автором которых древние греки считали легендарного поэта Гомера. Хотя поэмы Гомера сложились в своем окончательном виде позднее (в 8 — 7 вв. до н. э.) — в них рассказывается о более древних общественных отношениях, характерных для времени разложения первобытнообщинного строя и зарождения рабовладельческого общества.

Дорийцы в художественном отношении стояли на более низкой ступени развития, чем ахейцы, но они умели обрабатывать железо, и с ними связано начало «железного века» в Средиземноморье. Дорийцы, вероятно, были люди суровые, не слишком эмоциональные, им были свойственны твердость, определенность, и как нельзя лучше эти их черты отражает искусство сурового геометрического стиля с преобладанием в нем линейного орнамента (кругов, треугольников, ромбов), который они принесли с собой.

В геометрическом стиле выделяют несколько периодов. Хотя протогеометрический стиль (1050—900 гг. до н. э.) представляет собой некоторое культурное возрождение по сравнению с предыдущей субмикенской керамикой, традиции микенской керамики были утрачены. Форма сосудов стала строгой и простой (в отличие от извилистых форм, характерных для микенской керамики). Протогеометрические сосуды разделены на несколько горизонтальных декоративных полос, в которых помещены простые геометрические элементы, обычно концентрические круги или полукольца.

В раннем геометрическом периоде (900—850 гг. до н. э.) увеличилась высота сосудов, тогда как орнамент располагался лишь вокруг горлышка вплоть до середины корпуса сосуда. Оставшаяся поверхность покрывалась тонким слоем глины, которая при обжиге приобретала темно-металлический блестящий оттенок. В этот же период к декоративным элементам керамики добавился меандр, ставший одним из наиболее характерных элементов геометрического искусства.

В средний геометрический период (850—760 гг. до н. э.) увеличивается количество декоративных зон на сосудах, среди украшений преобладает меандр.

В поздний геометрический период производители увеличили количество декоративных элементов на сосудах, стали устойчивыми формы животных в области горлышка и основания амфор. Появляются стилизованные человеческие изображения. Одним из характерных примеров позднегеометрического стиля является старейший подписанный древнегреческий сосуд — работа гончара Аристонота или Аристонофа (VII век до н. э.). На ней изображено ослепление Полифема Одиссеем и его спутниками.

Человеческую фигуру изображали всегда в профиль, и состояла она из перевернутого вершиной вниз треугольника-туловища, двух приставленных к нему огромных ног, плетевидных рук и маленькой круглой головы с торчащим носом.

12 — 8 вв. до н. э. были эпохой сложения греческой мифологии. Мифологический характер сознания древних греков получил в этот период свое наиболее полное и последовательное выражение в эпической поэзии. В больших циклах Эпических песен нашли отражение представления народа о его жизни в прошлом и настоящем, о богах и героях, о происхождении земли и неба так же, как и народные идеалы доблести и благородства.

Скульптура гомеровского времени дошла до нас лишь в виде мелкой пластики, большей частью явно культового характера. Эти небольшие статуэтки, изображающие богов или героев, делались из терракоты, слоновой кости или бронзы. Найденные в Беотии терракотовые статуэтки, сплошь покрытые орнаментом, отличаются примитивностью и нерасчлененностью форм; отдельные части тела едва намечены, другие непомерно выделены. Такова, например, фигура сидящей богини с ребенком: ее ноги слиты с сиденьем (троном или скамьей), нос огромен и подобен клюву, передача анатомического строения тела совершенно не интересует мастера.

Наряду с терракотовыми статуэтками существовали и бронзовые. «Геракл и кентавр» и «Конь», найденные в Олимпии и относящиеся к концу гомеровского периода, дают очень наглядное представление о наивной примитивности и схематизме этой мелкой бронзовой пластики, предназначавшейся для посвящений богам. Статуэтка так называемого «Аполлона» из Беотии (8 в. до н. э.) своими вытянутыми пропорциями и общим построением фигуры напоминает изображения человека в крито-микенском искусстве, но резко отличается от них фронтальной застылостью и схематической условностью передачи лица и тела.

Чертами более живого отношения к реальному миру обладают лишь некоторые терракотовые статуэтки из Беотии, относящиеся к 8 в., как, например, статуэтка, изображающая крестьянина с плугом; несмотря на наивность решения, Эта группа сравнительно более правдива по мотиву движения и менее связана неподвижностью и условностью искусства гомеровского периода. В такого рода изображениях можно видеть некоторую параллель созданному в то же время эпосу Гесиода, воспевающему

крестьянский труд, хотя и здесь изобразительное искусство выглядит очень сильно отставшим от литературы.

Монументальная скульптура гомеровской Греции до нашего времени не дошла. О ее характере можно судить по описаниям древних авторов. Основным видом этой скульптуры были так называемые ксоаны — идолы, выполненные из дерева или камня и представлявшие собой, по-видимому, грубо обработанный ствол дерева или блок камня, заверченный еле намеченным изображением головы и черт лица.

К 8 в., а возможно еще и к 9 в. до н. з., относятся и древнейшие остатки памятников ранней греческой архитектуры (храм Артемиды Орфии в Спарте). В них использовались некоторые традиции микенской архитектуры, главным образом общий план, подобный мегарону; очаг-жертвенник помещался внутри храма; на фасаде, как и в мегароне, ставились две колонны. Наиболее древние из этих сооружений имели стены из сырцового кирпича и деревянного каркаса, поставленные на каменном цоколе. Сохранились остатки керамической облицовки верхних частей храма. В целом архитектура Греции в гомеровский период находилась на начальной ступени своего развития.

Культура Архаической Греции

В период архаики (7—6 вв. до н. э.) греческое искусство далеко ушло от примитивных форм искусства гомеровского периода. Оно стало несравненно сложнее и, что самое главное, вступило на путь реалистического развития, с трудом преодолевая устойчивую косность давно сложившихся условных форм и борясь с ней.

В период архаики (VIII — 480 до н. э.) проходила Великая колонизация — освоение греками побережья Средиземного, Черного, Мраморного морей. В результате греческий мир вышел из состояния изоляции, в котором оказался после крушения Крито-Микенской культуры. Греки сумели многому научиться у других народов. У лидийцев была заимствована чеканка монеты, у финикийцев — алфавитное письмо, которое греки усовершенствовали, введя обозначения не только согласных, но и гласных. Зарождение греческой науки, в частности астрономии и геометрии, происходило под влиянием египтян и вавилонян. На греческое искусство оказали сильное воздействие египетская и ближневосточная архитектура и скульптура. Эти и другие элементы чужих культур были творчески переработаны и органично вошли в греческую культуру.

В период архаики с окончательным разложением родовой общины происходит формирование античного полиса (греч. polis, лат. civitas) — города-государства, гражданской общине которого принадлежала и окружающая город сельскохозяйственная территория. Наиболее крупными полисами были Афины, Спарта, Коринф, Аргос, Фивы.

В политическом отношении Греция делилась на множество самостоятельных городов-государств, однако именно в архаическую эпоху активное взаимодействие греков с другими народами пробудило в них сознание единства, появляются понятия «эллины», «Эллада», охватывающие греческий мир в целом. Важными центрами экономических, политических, культурных связей между полисами становятся общегреческие святилища, возникновение которых способствовало окончательное создание единого пантеона богов в результате слияния древних местных культов, основным среди которых стал культ олимпийских богов.

Для греческой религии, как и для древневосточных, характерен политизм. По представлениям древних греков, первоначально существовал Хаос, из которого выделились земля (Гея) и подземный мир (Тартар). Небо (Уран) было порождено Геей. Вторым поколением богов стали дети Геи и Урана — титаны, которые свергли отца. Один из титанов, Кронос (время), воцарился над миром, но после ожесточенной борьбы был смещен своим младшим сыном — Зевсом. По преданию, Зевс и окружавшие его боги жили на горе Олимп, поэтому греки называли их олимпийцами. Победив титанов, Зевс-громовержец стал верховным богом, его жена Гера — владычицей неба. Своему брату Посейдону Зевс предоставил во владение море, а другому брату — Аиду — подземное царство.

Богом света и поэзии был Аполлон, которого обычно сопровождали девять муз — покровительниц искусств и наук. В греческой мифологии — дочери Зевса и Мнемосины, богини наук, поэзии и искусств: Евтерпа — лирической поэзии, Клио — истории, Талия — комедии, Мельпомена — трагедии, Терпсихора — танцев, Эрато — любовной поэзии, Полигимния — гимнов, Урания — астрономии, Каллиопа — эпической поэзии. Богиней красоты была Афродита, мудрости — Афина, богом огня и кузнечного мастерства — Гефест, войны — Арес. Каждая отрасль хозяйственной деятельности имела своего бога-покровителя: Деметра покровительствовала земледелию, Афина — ткачеству, Дионис — виноделию, Гермес — торговле и т. д.

Кроме общегреческих богов в каждой области Греции почитались и местные божества, населявшие леса, горы, источники, луга.

В сознании древних греков боги Олимпа представлялись в виде аристократов, обладавших всеми чувствами, свойственными человеку, но отличавшимися от людей бессмертием, могуществом и умением творить чудеса. Греческие боги были похожи на людей, они вели себя как люди: влюблялись и ревновали, завидовали и строили интриги, страдали и веселились. С точки зрения греков, между миром богов и людей не существовало непреодолимой границы. Не вызывает сомнений, что эти представления греков о божествах способствовали созданию выразительнейших произведений искусства — как словесных, так и изобразительных.

Помимо мифов о богах и начале мира, у греков были очень распространены всевозможные мифы о героях, причем наиболее популярные объединялись в циклы, например, о Троянской войне, о подвигах Геракла, Персея и многих других героях.

Важным фактором культурного развития Греции были игры, устраивавшиеся в честь некоторых богов. Самыми значительными из них были: Олимпийские игры — спортивные состязания, посвященные Зевсу, проходившие раз в четыре года в Олимпии, начиная с 776 г. до н. э.; Пифийские игры — спортивные и музыкальные состязания в честь Аполлона в Дельфах (раз в четыре года); Истмийские — в честь Посейдона, проводившиеся под Коринфом раз в два года.

В играх в честь богов проявляется один из важнейших элементов древнегреческой культуры — агонистика. Агонистика — (греч. *agonistikos* — способный к борьбе) это показатель личной и социальной динамики, приобретаемый греками в ходе их социальной истории. Стремление к противоборству, состязаниям, органично присущее мировоззрению древних греков, пронизывает практически все сферы их деятельности. Характерно, что в системе воспитания архаической эпохи главное — превзойти остальных, стать лучшим. Образованный человек должен был владеть всеми видами оружия, играть на лире, петь, танцевать, участвовать в спортивных и игровых состязаниях и т. п.

В эпоху архаики наиболее развитой областью Греции была Иония (западное побережье Малой Азии), именно там возникла первая философская система античности — натурфилософия. Ее представители воспринимали мир как единое материальное целое, пытались осмыслить его закономерности. Фалес (624—546 до н. э.) считал первоосновой всех вещей воду, Анаксимен (ок. 585—525 до н. э.) — воздух, Анаксимандр (ок. 611—546 до н.э.) — апейрон (беспредельное), т. е. первомерию с ее противоположными началами — твердым и жидким, теплым и холодным. Исследованием первопричины мира занимались и другие философы архаической эпохи.

Пифагор (ок. 540—500 до н. э.) и его последователи, считая основой всего сущего числа и числовые отношения, внесли значительный вклад в развитие математики, астрономии и теории музыки. Одним из крупнейших греческих философов был Гераклит Эфесский (ок. 554—483 до н. э.), считавший первоосновой материи огонь. По его мнению, как в природе, так и в обществе происходят вечное движение, вечная борьба, бытие постоянно изменяется. Большой вклад в развитие философии внесла элейская школа, наиболее ярким представителем которой был Парменид Элейский (ок. 540—480 до н. э.), сформулировавший принцип тождества мышления и бытия. Считая разум, а не ощущения источником познания, множественность вещей, их движение он объяснял обманом органов чувств.

Литературное творчество издавна существовало в Греции в устной форме: эпос, трудовые песни, басни и пр., что подготовило появление гомеровских «Илиады» и «Одиссеи» — первых греческих литературных произведений, причем настолько совершенных, что до сих пор эти поэмы являются величайшими достижениями мировой литературы, хотя созданы они были в VIII в. до н. э. К тому же времени относится и творчество Гесиода, Гесиод (VIII-VII в. до н. э.) — первое вполне реальное имя в античной литературе. Традиция приписывает ему авторство двух поэм — «Труды и дни» и «Теогонии» («Родословной богов»), определяющих два новых направления в греческой литературе VII–VI вв. до н. э. — дидактическое и генеалогическое. «Труды и дни» Гесиода — единственный дошедший до нас образец греческого дидактического (наставительного) эпоса. Поэма лишена сюжета. Ее содержание состоит в поучениях брату поэта Персу, который после смерти отца подкупил судей и присвоил себе большую и лучшую часть наследства. Но обращение к адресату — лишь дань дидактической форме. В действительности поэма была рассчитана на широкую аудиторию. Пессимизм Гесиода нашел выражение в рассказе «Трудов и дней» о пяти веках — о постепенной деградации человечества и росте жизненных трудностей. Мысль об ухудшении жизни на земле поясняется мифом о Пандоре. Этот пессимизм связан с растущим в Греции социальным неравенством, с делением людей на «лучших» и «худых». Гесиод живет надеждой на Зевса, который должен установить справедливый миропорядок:

Описание трудов земледельца сопровождается практическими советами и излагается в поэме по дням, в календарном порядке. Гесиод рассказывает, в

какие дни лучше приступать к пахоте, в какие – собирать урожай. Для любого дела, как хозяйственного, так и семейного, существуют с его точки зрения «счастливые» и «несчастливые» дни:

Гесиод выступает в «Трудах и днях» как моралист и поэт земледельческого труда. Сам он, по-видимому, земледелец среднего достатка, прибегающий к рабскому и наемному труду, но выполняющий основную работу в поле своими руками.

В конце VIII – начале VII в. до н. э. в материковой Греции усиливается разложение родового строя, социальное расслоение: разбогатевшая аристократия (крупные землевладельцы) начинает закабалить мелких и средних землевладельцев – отсюда оппозиция Гесиода, осуждение несправедливых судов и века, в котором можно безнаказанно творить несправедливые дела.

В отличие от Гомера, который ориентируется в своих поэмах на аристократические круги общества, Гесиод в «Трудах и днях» обращается к народу. И если автор «Илиады» и «Одиссеи» уходит от реального мира в область мифа, то Гесиод не порывает связи с обыденной жизнью. В содержании «Трудов и дней» он описывает скудное и полное тяжких трудов существование земледельца. В поэме проявляется религиозность, даже суеверие автора и главное – уважение к труду:

Золотой век

В то время, как над миром властвовал Кронос, жило золотое поколение людей. Подобно богам, вели эти люди блаженную жизнь, чуждую забот и труда. Не знали они хилой старости; постоянно бодрые и сильные, незнакомые ни с каким горем, тешились они весёлыми пирами, жили долго, и тиха, как сон, была смерть их. При жизни же не было у них недостатка ни в каком добре: кормилица-земля, невозделанная, в изобилии приносила плоды свои; многочисленные стада паслись у них на полях; спокойно, мирно и счастливо свершали они свои повседневные дела. Благосклонны были к ним блаженные боги и имели с ними дружеское общение. Когда же исчезли с земли эти люди, они стали добрыми гениями, духами-хранителями людей. Незримые, обходят они землю, охраняют на ней право, карают за зло и подают людям богатство и счастье. Таково их царственное служение, возложенное на них волею великого Зевса.

Серебряный век

Затем небожители создали другое, серебряное поколение, далеко не равное золотому по телесной силе и не сходное с ним нравом. По сто лет проводили эти люди в младенчестве; сто лет дитя неразумное оставалось дома на глазах у заботливой матери. Достигши, наконец, зрелого возраста, они жили недолго и вместо того, чтобы мирно и разумно наслаждаться благами жизни, они и эти немногие годы омрачали своим безрассудством: легко вступали между собою в распри; буйные и дерзкие, они оскорбляли друг друга; нерадивые, не приносили богам подобающих жертв. За непочтение к богам, Кронион Зевс в гневе своём истребил этих людей и сокрыл их под землёю, где

ведут они блаженную жизнь; не бессмертны они и не так мощны, как даймоны золотого века, но не лишены также и они чести.

Медный век

Зевс создал третье поколение, медное, серебряному неравное; из ясеня, что идёт на древки смертоносных копий, создал он это племя, жестокосердное, крепкое, могучее. Кровавое дело войны, своевольство и насилие были этим людям потехою и отрадою. Жёстко, как алмаз, и неукротимо было их сердце; роста они были исполинского, силы непомерной; страшна была тяжёлая рука их. Из меди они строили дома и из неё же выделяли орудия войны и труда; чёрного железа ещё не было. Дикие, войнолюбивые, они истребили друг друга и без имени низошли в аид — как ни были они могучи, а не осилили смерти чёрной.

Героический век

Когда земля поглотила и это поколение, Зевс вызвал к жизни четвёртое — божественный род героев. Они были благороднее, правдивее людей медного века и в отличие от старинных людей назывались полубогами. Губительная война и кровавые битвы истребили их. Одни погибли в Кадмейской земле, на войне с семивратными Фивами, ратуя за стада Эдиповы; другие пали под Троей, в битвах из-за похищенной Елены. По смерти же отец Зевс поселил их далеко от жилищ людей и бессмертных — на самом краю земли, у потоков Океана. Там, на блаженных островах, где властвует Кронос и где земля трижды в год приносит сладкие плоды свои, ведут они беззаботную, счастливую жизнь.

Железный век

Пятый род, появившийся после героев, продолжающий жить и доныне, железный. Днём и ночью, без отдыха, изнуряют себя эти люди трудами, томятся печалью, и боги посылают им все новые и новые заботы. Суетны, нечисты помыслы и дела их. Отец не любит сына, сын — отца; хозяин не верен гостю, товарищ — товарищу; между братьями нет той любви, какая была во времена былые. Нет уважения к сединам родителей; жестокими словами и дурным обращением оскорбляют их дети и остаются неблагодарными за их попечения. Самоуправство всюду; один разрушает у другого город; везде царят неправда, клятвопреступление, надменность, зависть, злоба, и человек дурной и вероломный в большей силе, чем справедливый. Богини святого стыда и справедливости отлетели от земли на небо, и ничего не осталось людям кроме безысходного горя.

В литературе эпохи архаики ведущая роль постепенно переходит от эпоса к лирической поэзии. Внимание к человеку, его внутреннему миру, к событиям современной жизни характерно для творчества Архилоха (2-я пол. VII в. до н. э.), Сафо (Сапфо) (ок. 610 — ок. 580 до н. э.), Алкея (рубеж VII—VI вв. до н. э.), Феогнида Мегарского (2-я пол VI в. до н. э.), Анакреонта (2-я пол. VI в. до н. э.). Сочинения лирических поэтов обычно декламировались нараспев и сопровождались игрой на лире.

К VI в. до н.э. как особый жанр греческой литературы оформляется басня, которую традиционно связывают с именем полулегендарного Эзопа. Многие сюжеты его басен (например, «Волк и ягненок», «Лисица и виноград», «Ворона и лисица») получили развитие в последующие эпохи, в частности, в Новое время в переложениях Ж. де Лафонтена (1621—1695), И.А. Крылова (1769—1844) и др.

Противоречивым было развитие архаической скульптуры. А начале архаического периода создавались строго фронтальные и неподвижные статуи богов, словно застывших в торжественном покое. На этих статуях, несших в себе сковывающие и далекие от жизни древние традиции, лежала печать канонической схемы, не позволявшей художникам нарушать правила, установившиеся для изготовления такого рода культовой скульптуры. В отвлеченности и даже иногда геометризме форм сказывались приемы, идущие еще от искусства гомеровского периода. К такому типу статуй относятся «Артемиды» с острова Делоса, «Гера» с острова Самоса, «Богиня с гранатовым яблоком» Берлинского музея.

«Артемиды» с острова Делоса (7 в. до н. э.) — принесенная в дар богине некоей Никандрой (как следует из надписи на статуе), представляет собой почти нерасчлененный каменный блок со слабо намеченными формами тела. Голова поставлена прямо, волосы симметрично падают на плечи, руки опущены вдоль тела, ступни ног кажутся механически приставленными к глыбообразной массе длинной одежды. Происхождение такой статуи от примитивного древнего ксоана не вызывает сомнений, и новым здесь является лишь некоторое стремление к правильной пропорциональности человеческой фигуры.

Что в данном случае нельзя говорить только о неумении изобразить человеческую фигуру или о недостатке мастерства, ясно видно на примере статуи «Геры» с острова Самоса (первая половина 6 в. до н. э.*)? сделанной примерно через сто лет после предыдущей. Художник, создавший эту статую, очень хорошо передал различные ткани — тяжелой верхней и тонкой нижней одежды, тщательно изобразил складки, несомненно правильно установил пропорции этой женской фигуры. Однако статуя напоминает скорее ствол дерева, а не живое человеческое тело; она кажется скованнее и мертвеннее, чем самые условные из египетских статуй. По сравнению с искусством гомеровского периода здесь есть, конечно, много нового и прежде всего — строгая, ясная пропорциональность и объемность фигуры. Но подлинно реалистических задач такое искусство еще не ставит: задачей художника было создать торжественное, застывшее изваяние, предмет культа, священный и таинственный образ божества.

Искусство конца периода архаики характеризуется поисками формы, выражающей эстетический идеал прекрасного телом и духом гражданина полиса. В это время появляются два основных типа одиночной скульптуры — обнаженного юноши (курор) и задрапированной женщины (кора).

Куросы отличаются строгой фронтальностью композиции, суммарностью трактовки форм человеческого тела.

Они изображали молодых людей, стоящих во фронтальной позе, с левой ногой, выдвинутой вперед. Руки тесно прижаты к телу — к бедрам, прямо вытянуты вдоль туловища, и пальцы.

Самые ранние куросы изготавливались из дерева и поэтому не сохранились. Но в VII в. до н. э. греки научились у древних египтян искусству обработки камня металлическими инструментами, и начали высекать куросов из горных пород. Причем в отличие от своих предшественников они использовали уже не медь и бронзу, а железо, поэтому могли резать лучше.

Куросы создавались, когда Греция испытывала культурное влияние Древнего Египта, как это можно заметить по характерной статичной фронтальной позе изображений фараонов. Греки могли видеть много подобных статуй, посещая Египет в качестве купцов или же наемных солдат. Как и их прототипы-фараоны, куросы часто высекались с выдвинутой ногой (в шаг), с поднятой головой и прямым пристальным взглядом. Курос создавались с votивными и мемориальными целями. никогда не был портретом какого-то конкретного индивидуума. К концу архаического периода позы куросов стали более непринужденными.

Кора — это изображение молодой женщины, в статичной позе, одетой в традиционную греческую одежду. Кору практически всегда изображались, как и куросы, стоящими во весь рост, с одной ногой слегка выдвинутой вперед, и с одной рукой, придерживающей одежды таким образом, чтобы не наступить на них в движении. Свободная рука часто держала приношение тому богу или богине, которому они были посвящены.

Эти скульптуры в древности были полностью окрашены — полихромными. Цвет подчеркивал жизнеподобие изображения — красками выделялись различные поверхности (волосы, кожа, глаза, ткань); а также служил декоративным целям, как например в случае орнамента на текстиле. Пигмент наносился на поверхность камня с помощью энкаустики: окрашивающие гранулы смешивались с воском (служившим связующим), и получившаяся смесь в горячем виде наносилась на камень. Когда воск, покрывающий поверхность, остывал, он запечатывал таким образом все поры минерала и в некоторой степени защищал его от разрушения.

За весь период иконография коры оставалась практически неизменной, хотя, как и во всем древнегреческом искусстве, характер изображения претерпевал эволюцию от геометрической стилизации до реализма.

В отличие от своих аналогов противоположного пола — куросов, обнаженными коры никогда не изображались. Они отличались хорошо проработанными прическами и одеждой. По этой причине, если эволюция куросов рассматривается с точки зрения анализа изменения трактовки человеческой анатомии, анализ развития типа кор идет по пути рассмотрения изменяющегося языка одеяний и складок вместе с выражением лица, мимикой. Как и куросы, создавались и с votивными, и с мемориальными целями:

богатые донаторы посвящали их как подарок божествам, значительно реже — чтобы отмечать надгробие членов семьи. Во многих случаях на базах статуй (иногда на их одеждах) высекалась короткая надпись, озвучивающая предназначение статуи, имена патрона и скульптора.

Лица курсов и кор оживлены так называемой архаической улыбкой — особенный тип улыбки, использовавшийся, возможно, для того, чтобы продемонстрировать, что предмет изображения — живой. Эта улыбка плоская и выглядит достаточно ненатурально, хотя при этом она является признаком эволюции скульптурного искусства к реализму и его поискам.

Сковывающие тенденции условного и отвлеченного решения человеческого образа в архаическом греческом искусстве особенно наглядно проявились в тех скульптурных произведениях, где нужно было изображать движение. К таким произведениям относилась статуя богини победы — Ники — с острова Делоса, выполненная в первой половине 6 в. до н. ионийским (хиосским) мастером Архермом. Статуя стояла на высокой колонне; фигура вырисовывалась на фоне неба и была рассчитана только на одну точку зрения — спереди. Ника была изображена летящей; статуя дошла до нас сильно поврежденной, но ее первоначальный вид можно представить себе по сохранившемуся фрагменту. Движение было изображено в полной мере символически: верхняя часть тела дана в фас, как и изогнутые, поднятые вверх крылья, а согнутые в коленях ноги — в профиль, без всякой связи с неподвижным торсом. Орнаментальные завитки волос, условная архаическая улыбка и яркая раскраска донесли общее нарядное декоративное впечатление от этой статуи. Однако ни схема коленопреклоненного бега (как был назван археологами этот наивный прием изображения движения), ни общая плоскостность и узорность всей фигуры не передавали реального движения.

Развивается и монументальная скульптура, оформляющая архитектурные постройки. Здесь важнейшую роль играет рельеф, дающий по сравнению со статуями более широкие возможности для повествовательных композиций на мифологические темы. Ранним примером решения композиции фронтона является скульптура храма Артемиды в Керкире ок. 590 года до н. э. Здесь изображен миф о Медузе-Горгоне и Персее. Фигура Медузы-Горгоны изображена в крупном масштабе в центре фронтона в позе коленопреклоненного бега. Рядом с ней крошечная фигурка Персея, вносящая в композицию асимметрию. По сторонам от центральной группы изображены лежащие львы, а в углах фронтона крошечные по размеру сцены, одна из которых представляет Зевса убивающего гиганта.

Другим интересным примером решения композиции фронтонов является скульптура Гекатомпедона — древнейшего храма Афинского Акрополя, созданная ок. 570 года.

Еще следует назвать ещё одну группу — Тесей и Антиопа, занимавшую западный фронтоны храма Аполлона в Эретрии, в Эвбее ок. 510 года

Совершенным творением мастеров этого времени является и рельефный фриз сокровищницы сифнийцев в Дельфах ок. 525 года, изображающий гигантомахию. Непрерывный ионический фриз удачно сочетает в себе ощущение бурной борьбы с выверенным ритмом движений рук с копьями и круглых повторяющихся щитов.

В период архаики происходило становление архитектуры, складывался тип древнегреческого города, религиозно-политическим и торговым центром которого стал акрополь. Здесь строились здания различного назначения, и размещалась агора — торговая площадь. Главное место в акрополе занимали храмы, посвященные тому или иному богу. В них хранилась казна и художественные ценности полиса.

Греческие храмы посвящались обычно божеству — покровителю города и представляли собой жилище этого бога, во всем похожего на человека.

В период архаики была создана продуманная и ясная система архитектурных форм, которая стала основой всего дальнейшего развития греческой архитектуры. Простейший тип греческого храма — дистиль или храм в антах, состоял из одного небольшого помещения — наоса, открытого на восток, между выступами его боковых стен (антов) на фасаде были помещены две колонны. Наиболее известный храм в антах находится в Дельфах. Это сокровищница Афин, обнаруженная в XX веке.

Слайд Простиль — более развитый тип храма — на его фасаде уже не две, а четыре колонны. Слайд Амфипростиль имел колоннаду как с переднего, так и с заднего фасада, где был вход в сокровищницу.

Но основным типом храма стал периптер — храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Он сложился во второй половине VII в. до н.э., и дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкций и пропорций. Знаменитый периптер дорического ордера — храм Гефестейон в Афинах (V в. до н.э.).

Развитие и совершенствование архаической архитектуры привело к возникновению в VII в. до н.э. архитектурных ордеров (от лат. *ordin* — порядок), в которых выражались технические особенности сооружений и художественные идеалы. В техническом отношении ордер определял соотношения и размерность несущих и несомых частей сооружения, а также особенности его украшения. Храмовые постройки в зависимости от ордера отличались двумя особенностями: первая воплощала в себе мощь нижних несущих частей сооружения, вторая выражена в мощности верхних элементов — несомых, которые давят на первые. Варьированием несущих и несомых частей зодчие вызвали различные впечатления. Один храм поражал взгляд людей высотой, другой своей приземистостью, третий отличался фасадом и двойной колоннадой, а четвертый — только своей ординарностью.

Ордер делится по вертикали на три основные части: опору, несущую и несомую системы. Слайд Опора может существовать в виде многоступенчатого стереобата (многоступенчатый цоколь храма или колонны.), верхняя часть стереобата называется стилобат. Несущая система

— это стена или колонна, которая завершается капителью. Слайд Несомая система — это антаблемент, находящийся сверху. Он представляет собой архитектурный образ системы горизонтальных балок и в свою очередь делится по вертикали на три части: нижняя — архитрав, лежащий на колоннах или на стене; средняя — фриз, верхняя — выступающий вперед и завершающий систему карниз. Узкие стороны античных храмов всегда оканчивались сверху невысоким фронтоном, треугольное поле которого бывало украшено скульптурными фигурами. Триглиф — в архитектуре элемент фриза дорического ордера, представляющий собой вертикально стоящую каменную плиту с треугольными в плане продольными желобами. Триглифы чередуются с метопами, каменные или керамические плиты, заполняющих промежутки между двумя триглифами. Метопы имели квадратную форму и нередко украшались рельефами,

К VI в. оформляется архитектурный ордер в его дорическом и ионическом вариантах. Получившие свое название по основным племенам — дорийцам и ионийцам, населявшим Древнюю Грецию наряду с ахейцами. Дорический ордер получил распространение на материковой Греции, а ионический был связан с культурой островной и малазийской Греции.

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

Для ионического ордера были характерны тонкие и высокие колонны со сложной базой, глубокие, тонкие, стесанные по краям каннелюры, своеобразная капитель (фигурный верх) с завитками — волютами. В этом ордере колонна использовалась не только как опора, но и как декоративный элемент, формирующий впечатление легкости, изящности, прихотливости линий. Ионический стиль отличался яркой раскраской, позолотой, обилием декоративных деталей. Рельефный фриз перекрытия между колоннами был двуцветным: желтым или золотым на темно-синем, фиолетовом или красном фоне. Капители украшались деталями из позолоченной бронзы. Слайд Постройки ионического ордера — храмы Артемиды в Эфесе (Согласно легенде, в 356 году до н. э., некий тщеславный гражданин Эфеса по имени Герострат поджёг великий храм, желая таким образом прославиться.

Имя Герострата с тех пор стало нарицательным и вошло в историю, хотя по решению городского собрания должно было исчезнуть из памяти людей

навечно. В официальных документах о нём говорится просто как об «одном безумце».

К началу III века до н. э. храм был полностью восстановлен в прежнем виде. Деньги на постройку нового Чуда Света выделил Александр Македонский), Слайд Геры на острове Самос.

Дорическая колонна ассоциировалась с фигурой мужчины, физически сильного, прекрасного своим физическим совершенством, ионическая колонна — с женской фигурой, утонченной и нарядной.

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

Структура греческого храма. В основе лежал тип здания мегарон, где очаг был заменен статуей божества. Это были простые здания, имевшие продольный прямоугольный план с двухскатной крышей и небольшим внутренним пространством. Это пространство состояло из центральной части святилища (целы), где стояла статуя божества и передней части — портика. Иногда в западной стороне храма располагалось помещение для хранения даров — опистодом. Внутреннее пространство больших храмов было трехнефным (разделялось внутренними колоннами на три продольные части — нефы). В среднем нефе размещалась статуя бога.

Храм, посвященный богу, был всегда обращен главным фасадом на восток, храмы, посвященные обожествленным после смерти героям, обращались на запад, в сторону царства мертвых.

Распространенное представление, будто греческие храмы всегда были белыми, на самом деле ошибочно. Как дорические, так и ионические храмы, строившиеся в период архаики в основном из известняка, раскрашивались красным и синим цветами в соответствии с архитектурной конструкцией сооружения.

О монументальной живописи архаического периода ничего неизвестно. Очевидно, она существовала, но не сохранилась до нашего времени. Зато мы можем судить о вазописи, особенно VII в. до н.э.

В 7 и особенно в 6 в. до н. э. сложилась довольно стройная, хотя и допускающая отдельные вариации система постоянных форм ваз, имевших разное назначение. Так, амфора предназначалась для хранения вина и масла; кратер — для смешивания (во время пир) воды с вином; из килика пили вино; в стройном лекифе хранились благовония для возлияний на могилах умерших.

Развитие вазовых росписей шло от строгого геометрического стиля, возникшего в доархаический период. В этот период появляется ориентализирующий или коринфский стиль, поскольку многое, особенно в орнаменте, греки восприняли от искусства Востока: пальметты, цветы лотоса, как и многие мотивы животного мира. Все это переработано живой фантазией

греков и обогащено их собственной мифологией. Узор, подчеркнутый контуром, наносился темно-коричневым лаком по светлой глине, детали процарапывались, выделялись белой и пурпурной красками. Характерен так называемый «страх пустого пространства», когда любой свободный промежуток заполнялся рисунком.

В конце VII в. до н.э. ковровый стиль в вазописи уступает место чернофигурному. Фигуры располагались уже не «коврово», горизонтальными полосами, а свободно размещались по поверхности стенок. Помимо мотивов растительного и животного мира в керамике появляются сцены сражений, пиров, охоты, эпизоды из гомеровских поэм.

Созданные гончаром вазы сначала высушивались. Далее подсохшие до состояния сырца сосуды ещё до обжига расписывались. В технике чернофигурной вазописи изображаемый сюжет наносился на вазу глиняным шликером (глянцевая кашеобразная глина, ранее ошибочно считавшейся лаком). Таким образом, это не было росписью в обычном понимании этого слова. Сначала рисунок наносился на вазу инструментом типа кисти. Детали внутри изображения прорисовывались с помощью насечек на шликере. Для проработки деталей часто применялись минеральные краски — красная и белая для орнаментов, элементов одежды, волос, гривы животных, деталей оружия и другого. Оценить конечный результат росписи можно было только после сложного трёхкратного обжига. В процессе обжига глина сосуда приобретала красноватый оттенок, а шликер становился чёрным.

Наибольшего расцвета чернофигурная вазопись достигла в Аттике. Название одного из предместий Афин, славившегося в 6 и 5 вв. до н. э. своими гончарами, — Керамик — превратилось в название изделий из обожженной глины.

Кратер Клития, выполненный в мастерской Эрготима около 500 г. до н. э. (так называемая «Ваза Франсуа», может дать представление обо всем изобразительном богатстве чернофигурной вазописи. Рисунок на огромном кратере разбит на ряд поясов. Большинство из них носит конкретный сюжетный характер и посвящено рассказам о целом ряде событий (охота на калидонского оленя, состязание колесниц и т. п.).

Крупнейшим аттическим вазописцем середины 6 в. до н. э. (550—530), с наибольшей силой раскрывшим все живые и прогрессивные стороны чернофигурной вазописи, был Эксекий. Представление о высоком мастерстве Эксекия дает изображение Диониса в ладье (роспись дна килика), отличающееся тонким чувством ритма и мастерством композиции. Изображен миф о Дионисе — о его чудесном спасении от морских разбойников, которых он превратил в дельфинов.

Росписи поздних чернофигурных ваз дали впервые в греческом искусстве образцы многофигурной композиции, в которой все действующие лица находились в реальной взаимосвязи, диктуемой характером события.

С последней трети VI в. до н.э. чернофигурную вазопись сменила краснофигурная. Фактически мастера просто сделали все наоборот. Не черный

рисунок на фоне необожженной глины, а черный фон, в котором вырисовывается изображение из естественного цвета материала. Краснофигурная техника давала художнику намного больше возможностей, чем прежняя, чернофигурная, позволяя, например, тщательнее разрабатывать анатомическое строение тела, мускулатуру, драпировки. Можно было добиться большей индивидуализации персонажей.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Культура Классической Греции

Классический период (480—323 до н. э.) подразделяется на эпоху расцвета (V в. до н. э.) и эпоху кризиса полиса (IV в. до н. э.)

Рубежом в истории Древней Греции стали греко-персидские войны (500—449 до н. э.). Победа греков, окончательное оформление классического рабовладения, развитие полисной демократии способствовали подъему экономической и политической жизни Греции в V в. до н. э. и расцвету греческой культуры, центром которой стали Афины, особенно во время правления Перикла (ок. 495—429 до н. э.).

В классический период целью воспитания гражданина стало его физическое и духовное совершенство. В систему образования входили гимнастика, музыка, танцы, чтение, письмо. Большую роль в развитии интеллектуального образования сыграли софисты — странствующие философы, которые за плату обучали желающих грамматике, математическим дисциплинам, риторике, диалектике и пр. Софисты считали, что истин может быть столько же, сколько и людей, и особенно славились своим умением убеждать и доказывать.

В этот период жил один из родоначальников диалектики как метода отыскания истины великий мудрец Сократ (470—399 до н. э.). Он утверждал, что существуют абсолютные истины, абсолютные этические ценности, но ими владеет только бог. Не интересуясь традиционными философскими проблемами, все внимание Сократ уделяет человеку — его природе, возможностям, воспитанию. Основой человеческого существования и развития он считает разум. Истину, по мнению Сократа, можно познать в споре с помощью наводящих вопросов.

В развитии представлений о природе большую роль сыграл Демокрит (460— умер в глубокой старости), который ввел понятие атомов — неделимых частиц, материи. Атомы различных тел отличаются формой и размером, когда одинаковые атомы встречаются, образуются тела. По мнению Демокрита, нет явлений без причины: природа и история не имеют цели, но все явления обусловлены. Материя вечна, ее возникновение не нуждается в объяснении — объяснять надо только изменения, а это возможно без веры в богов.

В классическую эпоху наука еще тесно связана с натурфилософией, но с увеличением объема знаний некоторые направления начинают оформляться как самостоятельные дисциплины. Например, в V в. до н. э. наблюдается прогресс в медицине, связанный с именем Гиппократ (ок. 460 — ок. 370 до н. э.). Болезни он объясняет вполне реальными причинами, не зависящими от божественных сил. Лечить каждого человека следует в зависимости от его индивидуальных особенностей, мобилизуя силы организма с помощью диеты, правильного ухода, естественных целительных средств. Гиппократ считал, что врач должен соблюдать особые этические нормы, прежде всего — не вредить пациенту.

Прообразом первых театрализованных представлений историки театра считают дионисии — празднества в Афинах, посвященные богу виноделия

Дионису. В честь бога Диониса устраивались веселые шествия, участники которых изображали сатиров — свиту Диониса. Они надевали на себя козлиные шкуры, плясали и распевали песни для своего хмельного бога, которого изображал один из ряженных. Весь обряд завершался жертвоприношением козла. Эти представления получили название трагедии, что в буквальном переводе означает «песнь козлов». Первоначально хор состоял из двенадцати человек, певших и танцевавших поочередно: песни и танцы составляли главную часть представления. Позднее поэт Феспид добавил к хору одного актера, ведущего с хором диалог и руководившего хором (его называли корифеем). Тогда трагедия превратилась в драматическое действие.

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

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

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

Театр был тесно связан с литературой в V, в. до н. э. основными жанрами стали трагедия и комедия. Творцом классической греческой трагедии является Эсхил (525—456 до н. э.). С его именем связано применение декораций, масок. Один из основных мотивов творчества Эсхила — прославление гражданских добродетелей, патриотизма, особенно характерна в этом отношении трагедия «Прометей прикованный».

Еще одна важная тема Эсхила — идея возмездия и фактор судьбы, лучше всего выраженные в трилогии «Орестея».

Тема неотвратимой судьбы занимает большое место и в творчестве другого знаменитого греческого трагика — Софокла (ок.496—406 до н. э.). Показывая борьбу свободной человеческой воли против несправедливости слепого рока, Софокл подчеркивает бессилие человека, неизбежность

уготованной ему участи. Наиболее известны трагедии Софокла о легендарном царе Эдипе.

Творцом психологической драмы был Еврипид (485/484 или 480—406 до н. э.). Основной конфликт в его произведениях — борьба рассудка и страстей, которые так же неотвратимо, как и судьба, приводят человека к гибели. Особенно выделяются среди трагедий Еврипида «Медия» и «Федра».

Великолепным комедиографом был Аристофан (ок. 445 — ок. 386), придавший комедии политическую остроту и злободневность. В его творчестве (комедии «Миро», «Всадники», «Лисистрата» и др.) отразились политические взгляды аттического крестьянства. Аристофан был горячим сторонником демократии, приверженцем традиционных полисных идеалов, поэтому в его комедиях часто высмеиваются софисты и Сократ как сторонники индивидуализма, противоречащего коллективистской морали.

Представления в античном театре длились лишь три дня во время праздника в честь Диониса. Давали подряд три трагедии, а затем сатировую драму — еще один эпизод из мифологии, но уже в облегченном, забавном освещении. Каждый из трех драматических поэтов, соревновавшихся друг с другом в эти дни, выносил на суд зрителей всю тетралогия, то есть полный цикл из трех трагедий и одной сатировой драмы. Представление шло под открытым небом, на круглой площадке — оркестре. В центре ее находился жертвенник Дионису, на ступеньках которого размещались музыканты. С западного и восточного склонов холма на оркестру вели проходы — пароды. Вначале представление греческого театра происходило в пределах оркестры; позже на ней выступал только хор, а для актеров позади оркестры был сооружен помост (проскений), а еще дальше — скена, помещение, в котором актеры переодевались, меняли маски и из которого выходили на проскений. Реквизит греческого театра хранился в помещении не только скены, но и параскений — боковых пристроек, справа и слева примыкавших к скене. Скамьи для зрителей были вырублены прямо в каменистом склоне Акрополя — этот простейший зрительный зал назывался театроном. В таком огромном открытом театре нельзя было рассмотреть ни мимики актеров, ни детали костюмов, поэтому участники представления выходили на сцену в длинных, торжественных одеяниях и в больших традиционных масках (закрывавших не только лицо, но и всю голову актера), которые должны были обозначать или сценический тип персонажа (царь, старик, женщина — женские роли также играли мужчины), или душевное состояние (радость, горе, отчаяние). Приходилось увеличивать и фигуру актера, для чего применялась специальная обувь на высокой платформе — котурны. В греческом театре почти не было декораций. Весь этот ограниченный набор изобразительных средств был связан с ориентацией античной культуры, в том числе и греческого театра, на слуховое, акустическое восприятие.

Поскольку театральные представления происходили в форме агона (состязания), после просмотра всех представленных произведений зрители определяли лучшую постановку, лучшего актера (в трагедии играло не больше

трех актеров) и лучшего хорега (организатора представления). В заключительный день праздника они получали награды и их имена заносились в специальные архивы города.

Вся жизнь афинских граждан в V в. до н. э. была связана с коллективными интересами, проходила в постоянном общении. Большинство граждан — мужчин — принимало участие в работе народного собрания, органов управления, судов. Немало времени проводилось в гимнасиях и палестрах, где занимались физическими тренировками. В гимнасиях, кроме того, вели беседы софисты, Сократ, возникали политические и философские споры. Особым местом общения был рынок, где, делая покупки, обменивались новостями. Довольно часто устраивались симпозионы — дружеские пирушки, на которых пели песни, иногда состязались в красноречии, поэзии, вели философские споры. Участвовали в симпозионах только мужчины, но нередко для развлечения пирующих приглашались флейтистки, другие музыканты. Повседневная одежда афинян была скромной, пища — довольно скудной: в основном овощи, рыба, ячменные лепешки, пили обычно разбавленное вино, воду, молоко.

Большой интерес граждан вызывала история родного полиса. Греческая историография V в. до н. э. бурно развивается и впоследствии становится образцом для подражания. Еще древние «отцы истории» называли Геродота (ок. 484—425 до н. э.). В отличие от логографов (историков архаического периода, у которых отсутствовала четко выраженная основная идея повествования, он написал законченное, прекрасно изложенное произведение — «Историю», основным сюжетом которой были греко-персидские войны.

Величайший историк античности — Фукидид (460—396 до н. э.) в своей «Истории Пелопоннесской войны» впервые применил научно-критический метод, попытался раскрыть причинные связи событий и тем самым способствовал росту политических знаний.

Главной задачей искусства V в. до н. э. было правдивое изображение человека, сильного, энергичного, полного достоинства и равновесия душевных сил — победителя в персидских войнах, свободного гражданина полиса, в котором нравственная красота неотделима от физической.

В это время достигает расцвета реалистическая скульптура, выполнявшаяся в основном из мрамора, который, как и в архаическую эпоху, раскрашивали, и бронзы. Одним из шедевров является статуя «Дельфийский возничий» (автор неизвестен). Юноша изображен в полный рост. Можно предположить, что он управляет квадригой (колесницей, в которую запряжена четверка лошадей), так как у него в руках поводья.

Греческую скульптуру классического периода представляет целая плеяда гениальных мастеров. Новые мотивы в искусстве скульптуры появились в творчестве Мирона (сер. V в. до н. э.), который первым сумел передать живость движения, внутреннее напряжение фигуры. Мирон любил изображать энергичное действие. При этом он показывал только завязку событий. Каждый грек, созерцавший скульптуры Мирона, прекрасно

представлял себе, как будут разворачиваться события, и видел в них воплощение античного идеала, состоявшего в превосходстве благородного над низменным. Такова знаменитая скульптура Мирона «Дискобол». Известная скульптурная композиция «Афина и Марсий»

Монументальность, стремление к гармонии, пропорциональности, созданию идеальных образов людей отличали творчество Поликлета (2-я пол. V в. до н.э.), который первым из античных скульпторов достиг идеала «телесности». Все его произведения основаны на точном геометрическом расчете, принципы которого изложены в его знаменитом теоретическом труде «Канон». В точно разработанном художественном каноне и рассчитанных пропорциях крылась причина внешней бесстрастности статуй Поликлета, даже если он изображал человека в движении, в состоянии эмоционального возбуждения. Его прославленный «Дорифор» («Копьеносец») стал собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета, мужественного воина и в то же время апофеозом геометрического стиля периода ранней классики. Скульптура Поликлета "Дорифор" настолько поразила современников гармонией пропорций, что была признана каноном идеального телосложения. Так же широко известны его работы статуя «Гера», выполненная из золота и слоновой кости, «Раненая амазонка».

Своей наибольшей полноты и классического совершенства греческая классика достигла в творчестве Фидия. Его статуя Зевса, имевшая высоту 14 м и украшавшая храм Зевса в Олимпии, считалась одним из семи чудес света. Фидий — также создатель статуи Афины Промехос (Афины-Воительницы) высотой 12 м, которая находилась в центре Афинского Акрополя. Хотя произведения Фидия не дошли до нас, но, по оценкам его современников, они были пределом совершенства в стиле высокой классики, лучше создать что-то было уже невозможно. Воздействие его статуй на зрителя было огромным. Так, мягкий, глубоко человеческий взгляд всемогущего Зевса в храме в Олимпии заставлял человека забыть на время о гнетущих душу заботах, вселял надежду на будущее.

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

Паррасия и потребовал, чтобы художник отдернул занавес, прикрывавший картину, который на самом деле оказался нарисованным. Их картины до нас, к сожалению, не дошли, и основным памятником живописи этого периода для нас остается прекрасная вазовая роспись, продолжавшая реалистические традиции архаической эпохи.

Крупнейший из известных мастеров краснофигурной вазописи Евфроний создал замечательные по тонкости и красоте рисунка композиции. Такова Слайд «Пелика с ласточкой». Мастер Бриг, прекрасный рисовальщик, удачно разместил на дне килика жанровую сценку, назидательно повествующую о вреде злоупотребления вином. Бриг прославился динамичными композициями и умением оживить рисунок деталями. На вазе «Орфей, играющий на лире» показано, как четверо воинов слушают музыку Орфея.

V в. до н. э. ознаменовался великолепными архитектурными постройками в разных концах Греции. В это время создаются наиболее совершенные, комплексы, после разрушений во время греко-персидских войн восстанавливаются города и отдельные памятники. В классический период окончательно оформились дорический и ионический ордера, и появляется новый, более нарядный ордер — коринфский, для которого характерна колоколообразная капитель колонны, украшенная листвой и завитками. Сам ордер стали называть «девичьим». Основным типом общественного здания по-прежнему остается храм. В первой половине V в. до н. э. были созданы наиболее значительные произведения дорического стиля: величественные храмы в городе Посейдония (Южная Италия), храм Зевса в Олимпии.

В 1968 году в Посейдонии была обнаружена так называемая «Гробница ныряльщика» ок. 470 г. до н. э. с изумительно сохранившимися фресками. Это единственный полностью дошедший до наших дней ансамбль греческой фресковой живописи классического периода. Фреска ныряльщика «единственный образец греческой фигурной живописи, сохранившийся от классики в своей целостности».

К середине V в. до н. э. все эллинские города, победившие персов, объединились под руководством Афин, где началось интенсивное восстановление разрушенных памятников и новое строительство. Сюда со всей Греции съехались знаменитые архитекторы, скульпторы, живописцы, вся творческая деятельность которых оказалась связана с созданием Акрополя. Разрушенный персами в 480 г. до н. э., он заново отстраивается на протяжении всего V в. до н. э. под общим художественным наблюдением скульптора Фидия. Там был создан ансамбль зданий, вызвавший восхищение не только греков, но и соседних народов.

В строительстве принимали участие выдающиеся зодчие того времени: Иктин, Калликрат, Мнесикл и др. Ансамбль Акрополя считается вершиной древнегреческой архитектуры, символом эпохи наивысшего расцвета и могущества Афин.

Афинский Акрополь стал подлинным триумфом древнегреческой архитектуры, одним из величайших шедевров мирового искусства. Менее чем за два десятилетия были воздвигнуты парадные ворота — Пропилеи, храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы), главный храм Афин — Парфенон — храм Афины Парфенос (Афины-Девы). Акрополь, возведенный архитекторами Иктионом и Каликратом, находился на высоком холме и как бы парил над городом, был виден издалека с моря. Особое восхищение из всего комплекса вызывал Парфенон, Парфенон представляет собой дорический периптер с элементами ионического ордера. Он стоит на трёх мраморных ступенях, общая высота которых составляет около 1,5 метров. Со стороны главного (западного) фасада прорублены более частые ступени, предназначенные для людей. Храм со всех сторон окружён перистилем — колоннадой, имеющей по 8 колонн на фасадах и по 17 по бокам, учитывая угловые. Высота колонн равна 10,4 м. Внутри храм был разбит на три нефа, В центральном нефе стояла статуя Афины Парфенос работы Фидия. Над статуей был устроен гипефр.

Парфенон был продуман в мельчайших деталях, совершенно незаметных постороннему наблюдателю и имеющих целью зрительно облегчить нагрузку на несущие элементы, а также исправить некоторые погрешности человеческого зрения. Хотя храм кажется идеально прямолинейным, на самом же деле в его контурах нет почти ни одной строгой прямой линии. Храм построен целиком из пентелийского мрамора, добывавшегося неподалёку. Во время добычи он имеет белый цвет, но под воздействием лучей солнца желтеет. Северная сторона здания подвергается меньшему облучению — и потому там камень получил серовато-пепельный оттенок, тогда как южные блоки отдают в золотисто-желтоватый окрас.

Кладка осуществлялась без каких-либо растворов или цемента, то есть была сухой. Блоки были правильными квадратами. Они тщательно обтачивались по краям и подгонялись по размеру друг к другу.

Скульптурная отделка Парфенона, как отмечает Плутарх велась под руководством великого мастера Фидия и при его непосредственном участии. Эта работа делится на четыре части: метопы внешнего (дорического) фриза, сплошной ионический (внутренний) фриз, скульптуры в тимпанах фронтонов и известнейшая статуя Афины Парфенос.

Стоявшая в центре храма и являвшаяся его сакральным центром статуя Афины Парфенос была выполнена самим Фидием. Она была прямостоящая и имела около 11 м в высоту. Скульптура не сохранилась и известна по различным копиям и многочисленным изображениям на монетах. В одной руке богиня держит Нику, а другой опирается на щит. На щите изображена амазономахия.

Недалеко от Парфенона был построен в ионическом стиле, другой великолепный храм Афинского Акрополя — Эрехтейон (421—406 до н. э.).

Один из главных храмов древних Афин, расположенный на Акрополе к северу от Парфенона. Выполнен в ионическом ордере. Храм посвящён Афине, Посейдону и легендарному афинскому царю Эрехтею. Он располагался на

месте мифического спора Афины и Посейдона за обладание Аттикой. Храм был своеобразным хранилищем важнейших реликвий полиса.

Эрехтейон имеет необычную асимметричную планировку, вызванную значительным перепадом высоты почвы под ним (падение с юга на север), наличием двух целл (и, следовательно, необходимостью обеспечить вход в каждую из них), а также многообразием реликвий, хранившихся в нём. Он имел два входа, с севера и востока, которые были оформлены ионическими портиками.

Восточная часть Эрехтейона, находящаяся выше, была посвящена Афине Палладе (градохранительнице). Именно здесь хранилось деревянное изображение богини. Западная часть храма была посвящена Посейдону и Эрехтею. Её лицевая сторона ограничена снаружи двумя антами, между которыми стоят четыре аттических полуколонны. У этой части два портика — с севера и с юга. На южной стороне храма находится знаменитый Портик кариатид, названный так по шести статуям (высота 2,1 м). Кариатида — статуя одетой женщины, введённая в употребление древнегреческим зодчеством для поддержки антаблемента, заменявшая собой колонну. Все они сегодня заменены на копии. Оригиналы хранятся в Британском музее.

Первые признаки кризиса полиса проявились уже в годы Пелопоннесской войны (431г-404 до н. э.), между Афинами и Спартой за господство в Греции. Кризис греческого полиса был закономерным явлением. Развитие товарно-денежных отношений в Греции приводило к распространению частной собственности на землю, вытеснявшей античную форму собственности — экономическую основу города-государства. В связи с кризисом идеология полиса как коллектива граждан утрачивает свое значение. Все больше развивается индивидуализм, стремление прежде всего к личному благополучию, а не к общественному благу. Постепенно исчезает дух патриотизма, сыгравший в свое время большую роль в победе над персами. Достаточно характерно, что вместо гражданского ополчения появляются наемные войска, готовые служить любому, кто больше заплатит.

Политический кризис, упадок общественной жизни в греческих полисах IV в. до н. э. вели к тому, что люди все сильнее сосредоточивались на собственных желаниях и нуждах, искали личного счастья в созерцании, самосовершенствовании. Не случайно в двух сложившихся в это время философских школах — кинической и гедонической — на первом плане стоят этические проблемы, поиски счастья. Главными представителями кинической школы были Антисфен (ок. 444—366 до н. э.) и Диоген Синопский (ок. 412—323 до н. э.). По их мнению, конечная цель человеческих устремлений — добродетель, она совпадает со счастьем и заключается в умении избегать зла и довольствоваться малым, что обеспечивает независимость. Однако независимость у киников означала и отрицание культуры, семьи, имущества, государства, общественных установлений. Очень характерна фигура Диогена, который вел нищенский образ жизни, презрительно относился к культуре,

считал себя гражданином мира (космополитом) и требовал «переоценки ценностей».

Гедонисты, основным представителем которых был Аристипп (ок. 435—355 до н. э.), считали, что истина непознаваема. Поэтому каждый человек должен стремиться к тому немногому, что ему доступно, — к удовольствию и должен во всем руководствоваться собственными ощущениями.

В эпоху кризиса полиса жили два выдающихся античных философа — Платон и Аристотель, оказавшие громадное влияние на развитие как философии, так и христианской теологии. Платон (427—347 до н. э.) был учеником Сократа, а после смерти учителя основал в Афинах собственную школу — Академию. По его мнению, можно узнать истину о том, что происходит в государстве и в природе, причем это знание не особое у каждого человека, а единое и общее для всех Людей. Чтобы получить его, нужно познать так называемый мир идей. Настоящий мир, природа, все видимые вещи — лишь копии или отражения мира идей — невидимого и существующего где-то в надзвездном пространстве. Уделяя большое внимание проблеме взаимоотношений общества и личности, Платон предлагал реформировать клонившийся к упадку полис. Основной идеей его учения о государстве является справедливость, создание идеального политического строя. Государство Платона состоит из сословий правителей (философов), воинов и так называемого третьего сословия, куда входят крестьяне, ремесленники, торговцы и пр. Каждое сословие должно заниматься своим делом и в совершенстве владеть им. Справедливый государственный строй создается в результате гармоничного сочетания деятельности сословий и их добродетелей.

Ученика Платона — Аристотеля (384—322 до н. э.) по праву называют энциклопедистом. Дошедшие до нас его произведения посвящены самым разным наукам: политике, биологии, физике, механике, математике, ботанике и др. Большое влияние на Аристотеля оказали не только Платон, но и представители натурфилософии, особенно Демокрит. Достижения прежней философии Аристотель углубил, критически переработал и систематизировал в своей философской системе. Важным моментом в учении Аристотеля является взаимоотношение формы и материи. Процесс развития, по его мнению, выражается в стремлении материи к становлению, оформлению. Форма заложена в каждом существе и предопределяет его развитие, она неотделима от материй, придает ей определенность. Аристотель также разрабатывал учение о природе понятия, соотношении его с предметом, о методах мышления, о логике. Как и Платон, Аристотель признавал, что человек может реализовать себя только в обществе.

Учение Аристотеля, в котором он пытался связать сильные стороны взглядов Демокрита и Платона, имело последователей и материалистического, и объективно-идеалистического направлений.

Большую роль Аристотель сыграл в развитии греческой системы образования, основной задачей которого считал научить человека мыслить,

дать, фундаментальные знания, в различных областях науки и жизни; Под влиянием Аристотеля в IV в. до н. э. окончательно сложилась стройная система образования, сохранившая свое значение до конца истории Древнего мира. На первом, начальном, этапе обучения давались навыки Письма, чтения, счета, проводились уроки гимнастики и музыки. На втором этапе изучались грамматика, риторика, математика, занятия спортом и музыкой проводились на более высоком уровне. Третья, высшая, ступень завершала учебный процесс, на этом этапе изучались риторика и особенно философия.

В литературе IV в. до н. э. ведущее место занимает проза, трагедия в это время переживает упадок, значительно меняется комедия. Место так называемой «древней» комедии V в. до н. э., отражавшей злободневные политические вопросы, заняла «средняя» комедия, развлекавшая публику обыгрыванием незначительных событий повседневной жизни. Театр перестал играть свою прежнюю социально-воспитательную роль, обратился к частной жизни человека:

Очень высокого уровня в этот период достигает риторика — наука об ораторском искусстве. Речи Исократ (436—338 до н. э.) и Демосфена (384—322 до н. э.) долгое время оставались непревзойденными образцами литературного мастерства. Оба оратора, хотя и с разных позиций, отстаивают идею панэллинизма — единства греков, сознавая, что отдельный полис не может выжить самостоятельно.

Наиболее значительным историком IV в. до н. э. был Ксенофонт (430/425— после 355 до н. э.). Его лучшие произведения «Анабасис» и «Греческая история» отличаются простотой языка и ясностью изложения. Но до уровня Фукидида Ксенофонту подняться не удалось — его в основном интересовали великие личности, а не причинно-следственные связи событий.

Греческая архитектура этого периода, развивая достижения предыдущего столетия, обладает рядом особенностей. Все большее значение в ней приобретают декоративные начала, гораздо чаще других встречается теперь самый сложный и изысканный из греческих архитектурных стилей — коринфский.

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

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

В это время применяются новые композиционные приемы, в частности, появляются сооружения круглой формы. Большое внимание уделяется строительству театров, для возведения которых теперь используется прочный материал — камень. Среди наиболее известных построек этого этапа следует отметить театр в Эпидавре, театр Диониса в Афинах.

Кризис полисной идеологии оказал большое влияние на развитие греческой скульптуры. Восхищение доблестями прекрасного и благородного гражданина, которого изображали мастера V в. до н. э., сменилось интересом к человеческой личности. Наиболее прославленные скульпторы IV в. до н. э. — Пракситель (2-я треть IV в. до н. э.), Скопас (IV в. до н. э.), Лисипп (2-я пол. IV в. до н. э.). Изображая богов, воплощающих идеальную красоту, Пракситель насыщает их чисто человеческими настроениями самых различных оттенков («Афродита Книдская», «Аполлон, убивающий ящерицу», и др.). В отличие от Праксителя, изображающего легкие, приятные человеку эмоции, Скопас показывает глубокие чувства, драматические ситуации («Геракл», «Вакханка» и др.). Переосмыслив канон изображения человека, созданный в V в. до н. э. Поликлетом, Лисипп делал тела людей с более легкими, удлинёнными пропорциями. Он стремился создавать жизненно достоверные статуи. В портретных бюстах Сократа, Александра Македонского он выразил сложную внутреннюю жизнь человека. «Отдыхающий Гермес» Геракл, борющийся со львом.

О живописи Древней Греции судить сложно, но, по свидетельствам древних авторов, в IV в. до н. э. здесь наблюдаются те же тенденции, что и в развитии скульптуры.

Бесспорным положительным моментом развития греческой культуры в IV в. до н. э. стало обращение к внутреннему миру человека. В то же время культура из общего достояния гражданского коллектива все больше превращается в культуру интеллектуальной элиты, основная масса людей постепенно превращается в обывателей, занятых лишь собственными проблемами.

В целом под воздействием кризиса полиса в IV в. до н. э. происходят принципиальные сдвиги, поиски новых путей развития культуры, зарождаются тенденции, получившие свое завершение в эпоху эллинизма.

На протяжении IV в. до н. э. отдельные полисы пытаются установить свое господство в Греции, но измученные постоянными междоусобными войнами не обладают достаточной для этого силой. В дела Греции все больше вмешиваются другие страны: Персия, Македония. В конце концов в 338 г. до н. э. после битвы при Херонее Греция теряет политическую независимость и подчиняется македонскому царю Филиппу II (382—336 до н. э.).

Культура эпохи Эллинизма

В конце 4 в. до н. э. рабовладельческие государства восточного Средиземноморья и Ближнего Востока вступили в новый период своего исторического и культурного развития, получивший в науке название эллинизма.

Экономический и политический кризис греческих полисов в 4 веке свидетельствовал о невозможности дальнейшего развития античного рабовладельческого общества в рамках старых государственных установлений — для этого требовались новые формы политического устройства. Кризис переживала не только Греция. Ее давний враг — персидская держава Ахеменидов, распространившая свою власть на большую часть стран Переднего Востока, к концу 4 века находилась в состоянии глубокого упадка. Именно эти факторы сделали возможным быстрый разгром персидского царства, возникновение на его развалинах громадной империи Александра Македонского, расширение рынков, распространение греческой колонизации по обширным территориям Востока. Империя Александра не была долговечной, — она распалась тотчас после его смерти, но выделившиеся из ее состава отдельные державы явились уже государственными образованиями нового типа: это были деспотические монархии эпохи эллинизма.

Для культуры эллинизма характерны два важнейших момента: во-первых, широчайшее распространение греческой культуры по всем областям эллинистического мира, в результате чего к лучшим достижениям классической Греции в области науки, литературы и изобразительного искусства оказались приобщенными народы и племена, населявшие грандиозную по размерам территорию эллинистического мира — от Сицилии на западе до Средней Азии и Индии на востоке, от Боспорского царства в Северном Причерноморье до Нубии в экваториальной Африке.

Второй важнейший момент — объединение элементов греческой культуры с местными, главным образом восточными культурными традициями. На основе переработанных эллинских и древних местных элементов ряд народов, входивших в состав эллинистических государств, создал свою собственную культуру, слившую эти элементы в своеобразном новом качестве.

Значительную роль в развитии культуры эллинизма играли большие города. Для этого времени характерно широкое развитие градостроительства: старые города перестраивались, а в важных стратегических и торговых пунктах основывались новые. Столица Египта Александрия и столица государства Селевкидов Антиохия выросли в огромные по тому времени города, насчитывавшие по несколько сот тысяч жителей. Центром эллинистической культуры была Александрия с ее музеем (в котором объединялись и научные учреждения) и библиотекой, где хранились сотни тысяч рукописных свитков. Крупными культурными центрами были также Пергам, Сиракузы, Родос и другие города.

Наиболее значительными в эпоху эллинизма были успехи естественных наук и математики. Один из величайших ученых древности, Архимед, работавший в Сиракузах, автор многих замечательных трудов по различным вопросам математики и механики, открывший основной закон гидростатики, создал также ряд механизмов, сыгравших большую роль в совершенствовании строительной и военной техники того времени. Греческий астроном Аристарх Самосский первым высказал идею о вращении земли вокруг солнца и вокруг своей оси. Ученик Аристотеля Теофраст заложил научные основы ботаники. Исключительную роль в развитии точных наук сыграла александрийская школа, представителями которой были математик, астроном и географ Эратосфен, давший поразительно точное для того времени определение окружности земли, математик Эвклид, оставивший систематическое изложение основ геометрии, астроном Гиппарх, автор обширного звездного каталога. Расширение кругозора привело к созданию трудов по всемирной истории Слайд 1-2. (сочинения Полибия и Диодора Сицилийского).

Собственно, эллинистическим искусством называется искусство материковой Греции и прилегающих к ней островов Эгейского архипелага, Малой Азии (главным образом Пергамского царства), Родоса, Сирии (западной части государства Селевкидов) и Египта, то есть тех областей и государств эллинистического мира, в искусстве которых греческие традиции, переработанные в соответствии с новыми общественными идеями, получили преобладающее значение.

При несомненных и очень существенных чертах общности искусство каждой из этих областей отмечено также чертами своеобразия. Это своеобразие определялось особенностями экономического, политического и культурного развития каждого из государств, а также значением местной художественной традиции. Так, в эллинистической Греции сохранение общественных и художественных традиций классической эпохи определило более тесную, нежели где-либо, связь искусства с классическими образцами. В значительно меньшей степени эта связь ощущается в художественных памятниках Пергама и Родоса — здесь признаки Эллинистического искусства как нового этапа в истории искусства получили наиболее отчетливое выражение. В искусстве эллинистического Египта сильнее, чем в каком-либо из названных государств, заметны черты синкретизма (слияния) форм греческого искусства с местной художественной традицией.

В целом искусство эллинизма разделяется на два основных этапа. Время от конца 4 в. до начала 2 в. до н. э. составляет ранний период эллинистического искусства, когда оно переживало свой наивысший расцвет и прогрессивные художественные тенденции получили наиболее глубокое выражение. 2—1 вв. до н. э., время нового кризиса рабовладельческого общества и его культуры, составляют поздний период эллинистического искусства, отмеченного уже чертами явного упадка.

Эллинистическая архитектура переживала бурный подъем в конце 4 и в 3 в. до н. э. — в период возникновения целого ряда новых столиц, торговых,

административных и военно-стратегических центров. В последующие века, с приближением кризиса, охватившего государства эллинистического мира, размах строительной деятельности стал падать.

Исторические условия эпохи определили основные задачи, стоявшие перед Эллинистическими зодчими. От них требовалась не только разработка новых принципов градостроительства для обеспечения нормальной деятельности большого торгового города, но и применение всех образных средств архитектуры для утверждения идеи величия и могущества эллинистического монарха.

Для эллинистического градостроительства характерно выделение административного и торгового центра города. Храм, который в классическую эпоху был главным городским сооружением, в рассматриваемый период стал только частью общего центрального ансамбля, включавшего также административные сооружения, базилику, библиотеку, гимнасий и другие постройки.

Широко вводились в архитектурные ансамбли произведения монументальной скульптуры — колоссальные статуи и многофигурные группы. В качестве основных парадных магистралей обычно выделялись две пересекающиеся в центре города улицы. Они были значительно шире остальных и архитектурно богаче оформлены.

В эллинистическую эпоху были разработаны принципы парковой архитектуры. Великолепными, богато украшенными скульптурой парками славилась Александрия и Антиохия. Создавались общественные и административные сооружения с обширным внутренним пространством, способные вместить значительное число людей.

При всех своих достижениях эллинистическая архитектура несет на себе печать противоречий своего времени. Огромные масштабы сооружений, богатство ансамблей, усложнение и обогащение архитектурных форм, пышность и нарядность построек, более совершенная строительная техника лишь отчасти могли компенсировать утрату благородного величия и гармонии, свойственных памятникам архитектуры классической эпохи. Усилился контраст между кварталами, застроенными роскошными домами богачей, и жалкими лачугами бедноты.

Как и в классическую эпоху, скульптура в эпоху эллинизма сохраняла ведущее значение среди других видов изобразительного искусства. Ни в одном другом виде искусства сущность и характер эллинистической эпохи не отразились так ярко и полно, как в скульптуре.

Рабовладельческая демократия полиса — основа высокого расцвета искусства классики — безвозвратно ушла в прошлое. С ней ушел из жизни и свободный гражданин полиса, активно участвовавший в управлении государством, с оружием в руках защищавший его от врагов, постоянно ощущавший свою неразрывную связь с коллективом свободных граждан. На смену свободному эллину классической эпохи пришел подданный деспотической монархии, освобожденный от обязанности защищать свое

государство во время войн и лишенный прав участия в государственном управлении. Тесная связь человека с коллективом оказалась утраченной. В сознании людей эпохи эллинизма развиваются индивидуалистические тенденции, чувство неуверенности в себе, бессилия противостоять ходу событий. Так возникает характерное для мировоззрения эллинистического человека сознание конфликта с окружающей его действительностью, конфликта, породившего в художественных образах элементы диссонанса, трагического надлома.

Греческая классика создала свой художественный идеал, обобщенный образ человека-гражданина, в котором неразрывно связаны черты доблести и красоты. В эллинистическом искусстве произошло как бы расщепление целостного образа человека: с одной стороны, воплощаются в преувеличенно-монументализированных формах его героические качества; с другой стороны, своеобразную противоположность им составляют образы лирически интимного или буднично-повседневного характера.

Если в искусстве 5 в. до н. э. образы богов отличались такой же естественностью и человечностью, как и образы людей, то в эллинистическом искусстве образы богов часто наделяются чертами гипертрофированной монументальности, например, в распространенных в эту эпоху колоссальных статуях типа Колосса Родосского; напротив, образ человека нередко претерпевает сильное снижение, как об этом свидетельствуют некоторые натуралистические по своему характеру жанровые скульптуры александрийской школы.

Индивидуализм в эллинистическую эпоху выступает, с одной стороны, в форме самоутверждения сильной эгоистической личности, стремящейся любыми средствами возвыситься над общественным коллективом и подчинить его своей воле. Другая форма эллинистического индивидуализма связана с сознанием человеком своего бессилия перед законами бытия. Она проявляется в отказе от борьбы, в погружении в свой внутренний мир. Обе эти формы нашли свое отражение в эллинистическом портрете, где можно выделить две основные линии: тип портрета эллинистических правителей, в котором задача художника — прославление человека сильной воли и энергии, беспощадно сметающего на своем пути все препятствия для достижения своей эгоистической цели, и тип портрета мыслителей и поэтов, в образах которых нашло отражение сознание противоречий реальной действительности и бессилия преодолеть их.

Насколько можно судить по данным источников, значение живописи в эпоху эллинизма было очень велико. К сожалению, памятники ее в большинстве своем погибли; представление о них дают дошедшие до нас благодаря своей прочности мозаики, а также копии римского времени в помпейских домах. Судя по копиям и по сохранившимся описаниям картин, характер образов в эллинистической живописи был сходен с образами скульптуры.

В эпоху эллинизма материковая Греция утратила свою ведущую политическую и экономическую роль, уступив ее более сильным державам эллинистического мира. Тем не менее культурное значение материковой Греции и прилежащих к ней островов в течение всего эллинистического периода и далее — в период римского владычества — было очень велико. Столица Аттики — Афины — осталась одним из важнейших культурных центров эллинистического мира, городом всеобщего почитания, «Элладой Эллады»)? как говорили в то время. Греческие, главным образом аттические, мастера работали не только у себя на родине — они приглашались в другие страны эллинистического, а затем и римского мира.

Больше всего пострадала от экономического и политического упадка Греции архитектура: в эпоху эллинизма центры нового строительства передвинулись на Восток. Эллинистическое зодчество не оставило в Афинах памятников, которые можно было бы по их художественному значению сопоставить с памятниками классической архитектуры.

Самым крупным сооружением эллинистических Афин является храм Зевса Олимпийского (так называемый Олимпейон). Строительство храма затянулось на несколько сот лет. Начатый еще в 6 в. до н. э. храм строился главным образом в 174—163 гг. до н. э. и был закончен только при римском императоре Адриане во 2 в. н. э. «Храм Зевса Олимпийского, принадлежавший к числу самых крупных храмов античного мира, представлял собой диптер размером 41 X ок. 108 м. Впервые в греческой архитектуре коринфский ордер, наиболее богатый и нарядный из греческих ордеров, использовавшийся прежде только во внутренних помещениях, был применен в наружной колоннаде.

Другая известная афинская постройка эллинистического времени — Башня ветров, сооруженная в середине 1 в. до н. э. представляет собой небольшую восьмигранную башню высотой 12,1 ж, поставленную на трехступенчатое основание. Снаружи на башне были помещены солнечные часы, внутри — механизм для водяных часов.

Своеобразным сооружением был так называемый Арсинойон на острове Самофраке — храм, выстроенный в 281 г. до н. э.

Представление об эллинистической архитектуре жилого дома дают постройки на острове Делосе. Делосские жилые дома принадлежали к перистильным сооружениям: ядром дома был перистиль — окруженный колоннадой внутренний дворик, вокруг которого располагались помещения, освещавшиеся через двери, выходившие в перистиль. Расположение этих помещений не отличалось симметрией и носило свободный характер. Посреди перистиля помещался бассейн с цистерной, куда стекала с крыш дождевая вода. Перистильные дома Делоса — Дом на холме, Дом Диониса — были двухэтажными, в соответствии с этим колоннады перистиля были двухъярусными. Дома строились из камня и оштукатуривались снаружи и изнутри, пол был земляной или выкладывался из каменных плит; в богатых домах полы отдельных помещений украшались мозаикой. Стены внутренних

помещений декорировались лепкой и цветной штукатуркой, с помощью которых имитировалась кладка из цветных мраморов. В богатых домах применялся настоящий мрамор: из него выполнялись колонны перистилия, а также полы.

Одним из лучших произведений ранней эллинистической пластики является знаменитая статуя Ники Самофракийской. Статуя эта была поставлена на острове Самофраке в память победы, одержанной в 306 г. до н. э. — Деметрием Полиоркетом над флотом египетского правителя Птолемея. К сожалению, скульптура дошла до нас сильно поврежденной — без головы и рук. Статуя была поставлена на высокой отвесной скале, на пьедестале в виде передней части боевого корабля; Ника, как об этом свидетельствуют ее воспроизведения на монетах, была изображена трубящей в боевую трубу.

Другим характерным памятником раннеэллинистического искусства является так называемый саркофаг Александра — найденный в Сидоне мраморный саркофаг местного правителя с рельефами работы греческих мастеров. Длина саркофага — 2,30 м, на двух сторонах его — продольной и поперечной — изображены сцены битвы между греками и персами, на двух других сторонах — сцены охоты на львов с участием греков и персов.

«Девушка из Анцио» — мраморный греческий оригинал, хранящийся в римском Музее Терм. Девушка изображена во время жертвоприношения.

Одним из лучших произведений того же направления в раннеэллинистическом искусстве является также дошедшая до нас в греческом оригинале мраморная голова девушки, найденная на острове Хиосе. К раннеэллинистическому времени относится найденная на дне моря близ острова Звбеи бронзовая статуя мальчика, скачущего на лошади.

Более важное место в истории античного искусства занимает статуя Афродиты Милосской (найденная на острове Мелосе). Как свидетельствует надпись, автором этого произведения был скульптор Александр (или Агесандр — несколько отсутствующих букв не позволяют окончательно установить его имя). Статуя дошла до нас без обеих рук, и пока что не найдено ее убедительной реконструкции. Неизвестно также время ее исполнения — предположительно считается, что статуя относится к 3—2 вв. до н. э.

Трудности датировки во многом объясняются необычностью образа Афродиты Милосской для эллинистической эпохи: ни одно произведение эллинистического искусства не несет в себе так много черт классического искусства, и притом не поздней, а высокой классики. Возвышенная красота этого образа, как и самый тип богини, необычны для эллинистического времени — при всей женственности красота богини отличается какой-то особой мощью.

В области скульптурного портрета эллинистическое искусство по сравнению с классикой делает важный шаг вперед. Характерное для эллинизма ослабление идеальной обобщенности образа, повышенный интерес к правдивой передаче натуры, обращение к внутреннему миру человека предопределили новые принципы портретного искусства.

Относящиеся к началу эллинистической эпохи изображения великого мыслителя античного мира Аристотеля. Следующий шаг вперед представляют собой портреты известного драматурга конца 4—начала 3 в. до н. э. Менандра. Пример зрелого эллинистического портрета дает сохранившаяся в римской копии портретная статуя афинского оратора Демосфена работы скульптора Полиевкта. Статуя выполнена в 280—279 гг. до н. э. то есть более чем сорок лет спустя после смерти Демосфена. Казалось бы, тем больше оснований было для создания идеально-обобщенной статуи оратора в духе установившихся традиций. Однако Полиевкт отказался от какой бы то ни было идеализации в передаче индивидуальных черт лица Демосфена, трактуя их с ярко выраженным портретным сходством, что свидетельствует о тщательном изучении прижизненных изображений оратора.

В раннеэллинистическую эпоху на территории материковой и островной Греции были созданы замечательные памятники живописи. В доме Фавна в Помпеях была найдена прекрасная мозаичная копия с прославленной картины живописца Филоксена из Эритреи (конец 4—начало 3 в. до н. э.). Картина эта, исполненная по заказу правителя Афин Кассандра, изображала битву между Александром Македонским и Дарием при Иссе. Как можно судить по мозаике, в произведении Филоксена ярко проявились черты эллинистического искусства — трактовка темы в драматическом плане, патетический характер образов. Многофигурная композиция делится на две части: в левой, более пострадавшей от времени, изображен Александр, во главе своих всадников яростно атакующий персов и готовый метнуть копье в персидского царя, справа — обращающийся в бегство Дарий на боевой колеснице.

Примером композиции на мифологический сюжет может служить роспись из дома Диоскуров в Помпеях «Ахилл среди дочерей Ликомеда», восходящая к оригиналу работавшего в 3 в. до н. э. живописца Атениана из Фракии.

В позднеэллинистическую эпоху искусство материковой Греции и островов переживало время упадка. Мастерство художников еще отличалось большой технической изощренностью, однако слабость идейного содержания неизбежно приводила к недостаточной значительности образов, к их внутренней опустошенности.

Один из известнейших памятников античной скульптуры — так называемый «Бельведерский торс». От этой скульптуры, изображавшей, по видимому, отдыхающего Геракла, сохранился только торс. Аполлонию принадлежит статуя кулачного бойца (Рим, Музей Терм), трактованная в совершенно ином плане. Это выполненное со всеми подробностями изображение пожилого бойца с лицом, разбитым в многочисленных кулачных боях (с почти натуралистической точностью переданы сломанный нос, шрамы, разорванные уши, вся гипертрофированная мускулатура атлета-профессионала, перчатки с железными вставками на руках). Этим произведением завершается путь развития образа греческого атлета — от образа идеального, гармонически развитого человека-гражданина

классической эпохи к типу атлета-профессионала эллинистического времени, выступающего ради заработка.

Эллинистический Египет, где царствовала династия Птолемеев, оказался наиболее прочной из эллинистических держав. Египет пережил меньше потрясений, нежели другие эллинистические государства, и позже всех стран Средиземноморья был завоеван Римом (30 г. до н. э.). Наивысший расцвет эллинистического Египта относится к 3 в. до н. э. когда Александрия, главный город царства Птолемеев, стала подлинной столицей всего эллинистического мира.

Основанная Александром Македонским в 332—331 гг. до н. э. в дельте Нила, Александрия была построена по единому плану. Наиболее прославленным сооружением Александрии был Фаросский маяк, считавшийся одним из семи чудес света и простоявший полторы тысячи лет. Составленный из трех помещенных одна на другой последовательно уменьшавшихся башен, маяк достигал 130—140 м в высоту. Его огонь был виден по ночам на расстоянии 100 миль.

Нужно отметить, что в искусстве эллинистического Египта большое значение сохраняла древнеегипетская традиция. Нередко отдельные архитектурные сооружения и целые комплексы возводились в формах древнеегипетского зодчества; таковы храм Гора, храм богини Хатор в Дендера. Чрезвычайно распространены были произведения скульптуры, выполненные по канонам древнеегипетской пластики. Часто встречается в эллинистической скульптуре Египта чисто внешнее слияние изобразительных приемов греческого и египетского искусства; например, в изображении богини Исиды реалистическая моделировка тела в духе греческой пластики сочетается с условной иератической позой и традиционными атрибутами плодородия. В портретной статуе Александра IV из Карнака (Каирский музей) лицо царя выполнено в формах греческого искусства, фигура же — в полном соответствии с древнеегипетскими канонами. Рельеф из Берлинского музея, изображающий царя Птолемея VI Филопатора с двумя богинями, целиком выдержан в принципах древнеегипетского искусства вплоть до самой техники углубленного рельефа.

В скульптуре эллинистического Египта мы не встретим монументальных произведений героико-патетического характера; преобладающими здесь являлись другие типичные для эллинистического искусства направления — бытовой жанр, декоративная скульптура, служившая для украшения садов и парков; значительное развитие получила мелкая пластика. Лучшие произведения скульптуры, найденные на территории Египта, свидетельствуют о творческом продолжении традиций классического искусства. К ним принадлежит замечательная статуя так называемой Афродиты Киренской. Статуя представляла Афродиту выходящей из воды и выжимающей влажные волосы.

Примером монументальной скульптуры эллинистического Египта, соединяющей в себе аллегорию с элементами повествовательности, является

относящаяся к концу 1 в. до н. э. колоссальная статуя Нила, прославляющая плодородную силу могучей реки. Нил представлен в виде полулежащего обнаженного старца; в руке, которой он опирается на сфинкса, он держит рог изобилия, в другой — колосья хлебных злаков. Вокруг него резвятся и играют с животными шестнадцать крохотных мальчиков; их число соответствует числу локтей, на которое Нил поднимается во время разлива. Один из мальчиков, символизирующий последний по счету локоть, обеспечивающий урожайность года, выглядывает из рога изобилия. На цоколе статуи — рельеф с изображением животных и растений долины Нила.

Более примечательны достижения эллинистического искусства в жанровой скульптуре. Близка по своему характеру к жанровым произведениям александрийской школы прославленная в древности бронзовая группа «Мальчик с гусем», выполненная скульптором Бозфом из Халкедона (3 в. до н. э.). Группа дошла до нас в мраморной римской копии. Художник с мягким юмором показывает борьбу мальчика с большим гусем; хорошо передано пухлое тело ребенка, своеобразная выразительность его движений.

Александрийские мастера вводят в скульптуру новые темы и образы, они нередко изображают даже людей из низов общества, и все же их работы часто оказываются очень далекими от подлинного реализма, ибо накопленное художниками мастерство в передаче образов и явлений реального мира часто направляется на снижение образа человека, на преувеличение его уродливых черт. Относящаяся к позднеэллинистическому периоду статуя «Старого рыбака» производит отталкивающее впечатление скрупулезно натуралистической передачей всех особенностей уродливой старости: перед нами изображение обнаженного худого, согнутого годами старика; нарочито подчеркнуто показаны его неустойчивая походка, полуоткрытый беззубый рот, обвисшая кожа, склеротические вены.

Насколько можно судить по источникам и по сохранившимся находкам, живопись в александрийской школе занимала ведущее место среди других видов изобразительного искусства. К сожалению, памятники ее погибли.

Широкое развитие в Александрии получило во всех своих видах прикладное искусство. Особенно славились произведения александрийской ювелирки, главным образом серебряные чаши чеканной работы с рельефными изображениями, и памятники глиптики. Прекрасным образцом александрийской работы является так называемая Камень Гонзага в Эрмитаже. Эта камень с профильными портретными изображениями царя Птолемея Филадельфа и царицы Арсиной выполнена из сердолика, причем слоистое строение разноцветного камня использовано для достижения красивого эффекта: нижний, темный слой служит фоном, из следующего, светлого слоя выполнены изображения лиц, верхний, темный слой использован для изображения прически, шлема и украшений.

От искусства государства Селевкидов, самой большой по размерам и самой могущественной державы эллинистического мира, сохранилось сравнительно небольшое число памятников. Из источников известно, что

столица царства Селевкидов — Антиохия на реке Оронте принадлежала к числу самых крупных эллинистических городов и лишь немногим уступала столице Египта Александрии. Огромный город был построен с применением регулярной планировки; часть города, находившаяся на возвышенности, имела свободную планировку. Большой известностью в эллинистическую эпоху пользовалась загородная царская резиденция Дафна — огромный комплекс, включавший храмы, святилище, театр, стадион, дворцы, окруженные великолепными садами и парками.

В ансамблях самой Антиохии важная роль принадлежала монументальной скульптуре. Известно, например, что учеником Лисиппа Евтихидом была воздвигнута в Антиохии колоссальная бронзовая статуя богини Тихе. Мы имеем представление об этом произведении по небольшой мраморной копии. Скульптура эта, являвшаяся аллегорическим воплощением Антиохии, послужила образцом для аллегорических статуй многих других эллинистических городов.

Наиболее интересным видом антиохийской скульптуры является портрет. В творчестве мастеров, работавших в Антиохии, нашли яркое отражение принципы портрета эллинистических правителей. Примером портретной статуи торжественно-официального характера является бронзовая статуя эллинистического правителя (так называемый «Диадох») из Музея Терм в Риме. Правитель представлен обнаженным, опирающимся на огромный жезл. Эффектная поза, гипертрофированная мускулатура должны содействовать репрезентативности образа, однако в противоречии с этим голова трактована неожиданно правдиво: без всякой идеализации переданы некрасивые, несколько обрюзгшие черты лица диадоха. Подобное, по существу нарушающее целостность образа, соединение идеализированно изображенного торса и портретно трактованной головы получило дальнейшее развитие в монументальных портретных статуях римских императоров.

В несколько ином плане происходило развитие скульптурного портрета. Относящийся к ранним портретным произведениям эллинистической эпохи бронзовый бюст основателя династии Селевкидов Селевка I Никатора сохраняет еще некоторые черты идеальности, восходящие к портретам Александра Македонского (ставшим на длительное время образцом для портретов эллинистических правителей); однако в портрете Селевка уже ощутимо стремление художника к более конкретной передаче индивидуального сходства: не только сделана попытка передать своеобразие внешнего облика царя — его глубоко посаженные внимательные, зоркие глаза, слегка впавшие щеки, жесткое, чуть насмешливое выражение рта, но и черты его характера — спокойное самообладание, уверенность в себе, властность.

Примером зрелого портретного искусства антиохийской школы является великолепная мраморная портретная голова царя Антиоха III Великого в Лувре, относящаяся к началу 2 в. до н. э. Старый портретный канон здесь уже отброшен: в создании образа художник исходит из конкретной индивидуальности, улавливая в ней типические черты.

Более торжественным зданием этого типа был булевторий (место заседаний буле — городского совета) в крупном эллинистическом центре — Милете. Построенный около 170 г. до н. э. булевтерий представлял собой опыт переработки элементов открытого античного театра. Как и в театре, места (числом около 1500), постепенно возвышаясь, располагались по полукругу. Там, где обычно помещалась «скена», поднималась стена, расчлененная пилястрами дорического ордера с окнами между ними. Четыре ионические колонны, расположенные внутри зала, служили промежуточными опорами перекрытия. Внутреннее помещение булевтерия производило величественное впечатление.

Город Пергам — столица Пергамского царства, находившегося под властью династии Атталидов. Небольшое, но богатое Пергамское государство не только успешно боролось с другими, гораздо более сильными эллинистическими державами, но сумело также в конце 3 в. до н. э. отразить опасный натиск кельтского племени галатов (галлов). Свой расцвет Пергамское царство пережило в первой половине 2 в. до н. э. при царе Эвмене 2.

Пергамский акрополь — блестящий пример использования естественных природных условий для создания комплекса монументальных архитектурных сооружений. Город был расположен у подножия крутого холма. На вершине холма и по его склону, спускающемуся к югу, по гигантской лестнице веерообразно раскинутых террас расположился акрополь. Самая высокая точка акрополя поднималась на 270 м над уровнем города. На вершине холма находились арсенал и казармы — это была цитадель города. Несколько ниже арсенала располагались дворцы пергамских царей. Ниже, на широкой террасе было воздвигнуто пышное святилище Афины и примыкавшее к нему здание знаменитой Пергамской библиотеки, второй по значению после Александрийской.

Пергамским мастерам принадлежат выдающиеся памятники монументальной пластики. Героический пафос образов, характерный для эллинистического искусства, нашел свое наиболее яркое выражение в грандиозных скульптурных композициях, украшавших пергамский акрополь и его отдельные сооружения, но в той или иной мере элементы патетической трактовки образа проявились и в произведениях более интимного масштаба, а также в портрете.

В правление царя Аттала I, одержавшего победу над галатами, площадь у святилища Афины была украшена статуями и группами, прославлявшими эту победу. Самым крупным мастером, работавшим при дворе Аттала во второй половине 3 в. до н. э.-5 был скульптор Эпигон, к оригиналам которого восходят римские копии с отдельных статуй и групп из рассматриваемого комплекса. К лучшим из них принадлежит группа, изображающая галла, убившего свою жену. В статуе «Умирающего галла» дано другое воплощение темы гибели на поле битвы.

Высоты своего расцвета монументальная скульптура Пергама достигает в алтаре Зевса, созданном около 180 г. до н. э. Рельефы алтаря завершают «героический» период развития эллинистической монументальной скульптуры. Искусство позднего эллинизма не смогло подняться до уровня скульптур Пергамского алтаря.

Алтарь Зевса, сооруженный при царе Эвмене II в честь окончательной победы над галлами, являлся одним из главных памятников пергамского акрополя. На широком, почти квадратном стилобате возвышался высокий цоколь; с одной стороны цоколь был прорезан лестницей, ведущей к верхней площадке. В центре площадки находился алтарь, обрамленный с трех сторон портиком ионического ордера. Порттик был украшен статуями. Вдоль цоколя, служившего основанием для портика, тянулся грандиозный фриз, изображавший битву богов с гигантами. Необычайно крупные для античного рельефа масштабы изображения (длина фриза — около 130 м, высота — 2,30 м), выполненные в горельефной технике, почти отделенные от фона.

Примером малоазийской скульптуры I в. до н. э. является сохранившаяся в римской копии статуя так называемого «Боргезского бойца» работы скульптора Агасия Эфесского. Статуя изображает молодого воина, сражающегося со всадником. Вытянув левую, защищенную щитом руку далеко вперед, боец отражает удар противника, одновременно готовясь нанести ему удар мечом (щит и меч не сохранились). Эта сюжетная мотивировка позволяет автору дать эффектное трехмерное композиционное решение скульптуры, изобразить фигуру в таком движении, при котором наиболее отчетливо была бы показана мускулатура тела.

Если искусство Пергама дает нам образцы монументальной скульптуры раннеэллинистического времени, то от искусства Родоса до нас дошли главным образом образцы позднеэллинистической монументальной пластики. Огромные богатства, накопленные Родосской морской державой, способствовали украшению столицы острова — города Родоса — памятниками архитектуры и скульптуры. К сожалению, памятники эти не сохранились. Согласно указаниям источников, на Родосе было 100 колоссальных статуй и среди них знаменитый «Колосс Родосский» — бронзовая статуя бога солнца Гелиоса свыше 30 м в высоту, воздвигнутая учеником Лисиппа Харесом. Статуя эта, считавшаяся одним из семи чудес света, была разрушена землетрясением в 20-х годах 2 в. до н. э.

Наряду с колоссами для родосской скульптуры чрезвычайно характерны многофигурные группы на сюжеты остродраматического характера. В отличие от пергамских скульпторов родосские мастера позднеэллинистического времени стремились не столько к раскрытию внутренней патетики героического образа, сколько к воплощению сложных повествовательных сюжетов, рассчитанных на театральные, бьющие по нервам эффекты. Характерным образцом в этом отношении является многофигурная скульптурная группа, известная под названием «Фарнезский бык», выполненная скульпторами Аполлонием и Тавриском во второй

половине 2 в. до н. э. Группа дошла до нас в римской копии. Прославленным произведением родосской школы была группа «Лаокоон».

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Культура царского и республиканского Рима

Римская культура является составной частью античной. Во многом опираясь на греческую культуру, римская культура смогла развить некоторые ее достижения, внести нечто новое, присущее только римскому государству. Во времена своего наивысшего расцвета Древний Рим объединял все Средиземноморье, включая Грецию, его влияние, его культура распространялись на значительную часть Европы, Северную Африку, Ближний Восток и др. Сердцем этого огромного государства была Италия, расположенная в самом центре Средиземноморского мира.

Археологические раскопки свидетельствуют, что полуостров был заселен уже в эпоху палеолита. В самых разных частях полуострова были найдены остатки неолитических стоянок человека. Примерно в 1800 г. до н.э. на полуострове появляются поселенцы, пришедшие с севера. Они строили поселки на сваях прямо на воде или у самой кромки моря. Обитатели поселков занимались охотой, рыболовством и были знакомы со скотоводством и земледелием. Исследователи называли этих поселенцев италиками. Приблизительно около 1000 г. до н.э. на полуострове появилась новая волна переселенцев. Они также пришли с севера и были знакомы с железом. Таким образом, к концу первой четверти I тыс. до н.э. население Апеннинского полуострова было весьма разнородным и состояло из самых разных племен и народностей. Что касается древнейшей цивилизации на территории Апеннинского полуострова, то это этруская цивилизация. В I тыс. до н.э. в Средней и Северной Италии этруски еще до римлян создали федерацию городов-государств.

Первый период развития этрусской цивилизации — культуру Вилланова (1000 — 700 гг. до н.э.) — назвали по имени местечка близ Болоньи, где были обнаружены находки этрусских древностей.

Восточный период (700—600 гг. до н.э.) был ознаменован торговлей с Востоком, принесшей поселениям этрусков процветание. К концу VII в. до н.э. главные города этрусков в основном уже сформировались. Как и в Греции, отличительной их чертой являлся акрополь, занимавший важнейшую стратегическую позицию. В архаический период (600 — 480 гг. до н.э.) этруски достигли зенита своей славы, превратив Рим в великий город. В классический период (480 — 300 гг. до н.э.) непрерывные войны парализовали торговлю, южные этрусские города постепенно приходили в упадок, замерли искусство и ремесла. Однако в IV в. до н.э. в искусстве наблюдается некоторый подъем. В эллинистический период (300 — 89 гг. до н.э.) этрусские города-государства подчиняются Римской республике, а этрусское искусство сливается с римским. Римляне завоевали территории этрусков и наследовали у них инженерное дело, умение строить дороги и города, высшие достижения монументального, портретного и прикладного искусства.

Становление собственно римской культуры относится к историческому периоду эпохи Республики (VI—I вв. до н.э.). Расцвет и наиболее плодотворное время римской культуры приходится на I—II вв. н.э. Этот

период римской истории и культуры получил название эпохи Империи. И завершающий этап римской культуры был назван исследователями периодом поздней Империи (III—IV вв. н.э.), для которого были характерны кризисное состояние и упадок культуры, означавший закат всей античной культуры. Эта культура просуществовала более 12 веков и положила начало цивилизациям Византии, Западной Европы и многих славянских государств.

Воплощая свое представление о неразрывности жизни и смерти в едином цикле бытия, этруски строили рядом с городами некрополи. При этом города, предназначенные для живых, плохо сохранились, поскольку дома в них возводили из непрочного материала — дерева или глины, а города для мертвых, сооруженные из камня, с высеченными в скале или сложенными на земле гробницами уцелели до наших дней.

В древности идея вечности передавалась формой круга, сферы. Полусферическими насыпями покрыты многие этруские гробницы с круглым цоколем. Самый знаменитый этруский некрополь — погребения в Бандитачча, принадлежавшие древнему городу Цере. Вход в гробницы был оформлен в виде прямоугольного проема со ступенчатой вершиной. Внутри гробницы воспроизводили жилой дом. В комнатах стояли лежа, сиденья, троны и подставки для ног. Над ними по стенам могли быть развешаны круглые щиты — символическое воплощение вечности. По форме и устройству комнат гробниц можно изучать несохранившуюся архитектуру жилищ этрусков.

Наиболее распространенным обрядом у этрусков в IX—VIII вв. была кремация. После сожжения тела уцелевшие кости собирались и помещались в каноны — урны, большая часть которых представляла собой биконические сосуды из глины импасто, закрытые сверху чашевидной крышкой или шлемом. Иногда встречались урны в виде хижины. В ранних гробницах VII в. до н. э. вместе с прахом усопших помещали богатые погребальные дары: прекрасные чаши и блюда из серебра, золотые и бронзовые ювелирные украшения. Все эти изделия отличали новаторские приемы изготовления. Ювелирные украшения мастера декорировали чеканкой, мелкой зернью и филигранью, разработав для этого особые технические приемы (пайка, волоочение и др.). Серьги, ожерелья, браслеты декорировали растительным и геометрическим орнаментом, головами людей, фигурками морских божеств и животных. В числе даров обязательно были бронзовые зеркала. Их найдено тысячи. Одна сторона зеркал была отполирована до блеска, а другая — покрыта великолепной гравировкой на мифологические сюжеты. На одном из самых знаменитых зеркал изображен прославленный прорицатель Калхант: его имя начертано перед фигурой. Калхант гадает по печени жертвенной овцы. Склоненная фигура повторяет скругленную форму зеркала. Прекрасный точный рисунок пронизан внутренней динамикой. По краю зеркала идет ветвь цветущего плюща.

Высоко ценилась по всему миру керамика этрусков. В VII—VI вв. до н. э. ими был создан оригинальный стиль черной керамики — буккеро. В V—IV

вв. до н.э. получили распространение великолепные краснофигурные сосуды с сюжетными росписями. В начале III в. до н.э. расписная керамика постепенно исчезла. На смену ей пришли изделия с незатейливым орнаментом, которые продолжали существовать в течение всего II в. до н.э. О том, как представлялась этрускам загробная жизнь, можно судить по настенным росписям гробниц (VII — III вв. до н.э.) и скульптурам на саркофагах. Переход в новый мир — это вечный пир, торжественное празднество в честь покойного, которого приглашают насладиться удовольствиями пира вместе со всеми. С вином в тело пирующего вливается «новая кровь бога». Так думали в Греции почитатели бога Диониса, так думали и другие народы древности, в частности этруски.

Веселье, радость, беспечное наслаждение едой и питьем отражены на росписях многих гробниц. Мужчины, по древнему обычаю, возлежат на ложе во время трапезы. Их законным супругам в отличие от греческих обычаев разрешалось присутствовать на пиру.

Также приглашались наемные музыканты и танцовщицы, о чем говорят росписи гробниц и свидетельства древних авторов.

Иногда скульптурные изображения «хозяев» гробниц помещали на саркофагах. Например, на знаменитом саркофаге супругов из Церы (VI в. до н. э.) возлежат на ложе мужчина и женщина с широко раскрытыми глазами и радостными «архаическими улыбками». Они оживленно беседуют, устремив взоры на невидимого зрителя. Одной рукой мужчина обнимает прислонившуюся к нему жену.

Украшение гробницы росписями было признаком особого положения в обществе. В росписях Гробницы львиц (ок. 520 г. до н.э.) есть сюжет, представляющий стремительную, веселую пляску загорелого юноши со светлыми длинными локонами и белокожей темноволосой девушки. Этруски, подобно египтянам, критянам и другим восточным народам, различали в живописи мужское и женское тела по цвету. Фигуры показаны в манере архаической условности, берущей начало из Египта: руки, ноги и головы — в профиль, а туловища — анфас.

В замечательной Гробнице рельефов в Цере (IV в. до н.э.) стены и пилонны покрыты изображениями оружия, киликов (сосудов для вина), вееров, тростей и других предметов обихода, заменяющими подлинные вещи.

Интересно отметить, что в поисках истины на грани жизни и смерти этруски не только шли реалистическими путями, но и прибегали к абстракции и фантастике. Например, поясничную фигуру усопшего они могли изобразить, отказываясь от передачи портретных черт и доводя образ до абстрактных символов (вместо головы — шар, находящийся на цилиндре, и др.). Подобные бюсты из бронзы (680 — 670 гг. до н.э.) были найдены в Вульциях. Удивительные, необычайно удлиненные, так называемые вотивные фигуры из бронзы (II — I вв. до н.э.) напоминают вечерние тени. По мнению этрускологов, это шаманические идола. Внимание привлекается прежде всего

к лицу, тело вытянуто, грудь, колени, ступни обозначены нечетко, руки плотно прижаты к телу и едва различимы.

В III — I вв. до н.э. великолепное искусство гробниц постепенно изменяется. Все чаще идеи бессмертия воплощаются в маленьких ремесленных погребальных урнах, на передней стенке которых изображены сцены из древнегреческих мифов. Обреченность сквозит в чертах людей, которых влекут в мир смерти и подгоняют палками свирепые демоны.

Высшим достижением этрусского гения стали портреты. С III в. до н.э. они приобрели особую достоверность и глубину. Этрускам казались привлекательными в людях неповторимые, индивидуальные черты. На поздних урнах иногда возлежат блестящие красавцы, но гораздо чаще — грузные старцы, взирающие на мир потухшим взором.

Трагические сюжеты проникают и в погребальную живопись. Это особенно заметно во II в. до н.э. Одна из последних росписей, в которых проявился высокий драматизм, — роспись гробницы Тифонов. Ее образы напоминают стиль рельефного фриза Пергамского алтаря. Этрусская живопись, несмотря на сильнейшее воздействие культуры завоевателей, практически остается единственной художественной областью, в которой достижения мастеров покоренного народа остались непревзойденными.

Каменные стены и здания, четкая планировка улиц, пересекавшихся под прямым углом и ориентированных по сторонам света, — характерные черты этих городов. Большой вклад этруски внесли в развитие архитектуры, первыми начав строить здания с купольным сводом, возводившимся из клиновидных балок.

Этрускам принадлежит изобретение римских цифр. Латинский алфавит, распространенный в большей части Европы и мира, — этрусского происхождения.

В этрусской религии большое значение имело искусство гадания по внутренностям животных, полету птиц, толкование различных знамений — необычных явлений природы. Пантеон богов в общих чертах соответствовал греческому, но этруски поклонялись также множеству добрых и злых демонов.

Большое влияние на этрусскую культуру оказали греки, появившиеся в Италии в ходе Великой колонизации (VIII—VI вв. до н.э.). Этруски подражали им в формах и орнаментах керамики, строили храмы по греческим образцам, этрусские божества все больше и больше приобретали функций и черты греческих, усвоили этруски и образы греческой мифологии, гомеровский эпос.

Этруски сумели создать высокую культуру, по праву стоящую в одном ряду с греческой и римской. К сожалению, многое в ней до сих пор остается загадочным и непонятным, хотя в настоящее время она считается одной из наиболее изученных древних культур Италии.

В свою очередь, этруски воздействовали на соседние итальянские племена. Одно из них, латины, занимало Лаций — территорию в центральной части Апеннинского полуострова, именно здесь и возник город Рим — будущая столица громадной империи.

Временем основания Рима традиционно считается 753 г. до н. э. С этого момента начинается первый, царский, период римской истории, к концу которого Рим сложился как город-государство греческого типа. По преданию, в Риме правили семь царей, причем трое последних были этрусского происхождения.

С распространением римского владычества в Рим потекли несметные богатства и произведения искусства. Благодаря этому и приехавшим из завоеванных провинций мастерам римские храмы и дворцы превратились в своего рода музеи. Однако самими римлянами было создано сравнительно немного произведений.

Архитектура. Вероятно, первые храмы для римлян возводили их соседи, более цивилизованные этруски. В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных ожесточенных войн повлияла на конструкции инженерных сооружений. Опорные функции в римской архитектуре выполняла обычно стена, часто использовалась арка, опирающаяся на массивные столбы. Возводились многоэтажные сооружения со сводчатыми и купольными перекрытиями — аркады. В них применялись заимствованный у греков пышный коринфский ордер и строгий тосканский, унаследованный от этрусков. Колонна тосканского ордера отличается от дорического наличием базы, отсутствием триглифно-метопного фриза и каннелюр.

Важное стратегическое значение имели дороги, объединяющие разные части страны. Одной из главных была Аппиева дорога (IV — III вв. до н.э.), ведущая к Риму. Возводились мощные мосты и акведуки, доставляющие в город свежую воду с гор. В эпоху республики основным типом общественного здания был храм. От этого периода сохранилось мало памятников. Главной святыней Рима являлся построенный на Капитолийском холме (Рим был возведен на семи холмах) храм трех богов — Юпитера, Юноны и Минервы. К нему восходили римские полководцы во время триумфальных шествий. Храм не сохранился. Предполагают, что он был спланирован по этрусскому образцу: с глубоким портиком спереди, высоким цоколем и лестницей, ведущей к главному входу. Капитолий оставался средоточием римской жизни при всех императорах.

Строились круглые и четырехугольные храмы с входом лишь с одного фасада. Например, храм Фортуны Вирилис. Это сооружение относится к типу храма, называемому псевдопериптер. Греческий периптер здесь расчленен на открытый со всех сторон глубокий передний портик и целлу (святилище). Украшение ее стен составляют выступающие полуколонны, которые не имеют конструктивного значения. Прямоугольный объем высится на цоколе, портик поддерживают ионические колонны. Вход подчеркивается парадной лестницей. Здесь соединились традиции этрусской архитектуры: просторный портик и высокий цоколь — и греческие традиции: ионический ордер.

Важную роль в римской жизни играла рыночная площадь — форум. Сначала здесь только торговали, затем стали проводить торжественные

религиозные процессии, народные собрания, решать важнейшие государственные проблемы, обучать детей. В последние века республики форум приобрел законченный архитектурный облик. Он представлял собой ансамбль храмов, зданий государственного архива и других сооружений.

Среди них выделялся храм богини домашнего очага Весты, где горел неугасимый огонь, символизировавший жизнь римского народа. Здесь же стояли колонны, к которым прикрепляли ростры — носы побежденных вражеских кораблей, отсюда и пошло название роstralная колонна. Площадь была богато украшена статуями, на ней находились также трибуны ораторов.

Форум Романум (Римский) является замечательным памятником античной художественной культуры. На протяжении веков форум, как и город Рим, неоднократно перестраивался и перепланировался. Сейчас от него остались лишь фундаменты построек. Первоначальный вид форума помогает представить реконструкция.

Помпеи — город на юге Италии, расположенный на берегу Неаполитанского залива у подножия вулкана Везувий. 24 августа 79 г. н. э. земля содрогнулась от грохота — началось мощное извержение вулкана. Дождь из пепла и камней и потоки лавы обрушились на город. Люди умерли от удушья еще до того, как были погребены под пеплом. Улицы, дома и постройки исчезли с лица земли.

После трагедии о существовании города почти забыли. Только в 1748 г. были начаты раскопки Помпей и найдены разрушенные виллы, улицы, форум. Обнаружение Помпей и других поселений стало одним из величайших событий в археологии. Появилась возможность более полно воссоздать картину римской культуры периода античности. Сохранившиеся живопись и мозаика позволяют судить о верованиях и повседневных обычаях римлян. Восстановленные улицы Помпей помогли представить регулярную планировку города. Прямые улицы были вымощены вулканической породой. Обширные, роскошно отделанные постройки с внутренними дворами (атриями) и садами соседствовали со скромными домиками в два-три этажа, разделенными на тесные помещения. В Помпеях были водопровод, фонтаны и три общественные бани, где жители проводили досуг и общались.

У римлян были домашние боги. Расположенными к людям считались маны — души умерших, гении — духи — покровители мужчин, лары — хранители домашнего очага и семьи, пенаты — покровители дома и всего города. Злыми духами считались ларвы — души непогребенных покойников, лемуры — призраки мертвецов, преследующие людей, и др. Для почитания домашних богов древние римляне строили небольшие святилища внутри дома и в саду. Иногда это были простые ниши, иногда — изящные маленькие храмы для жертвоприношений. Узнать об общественной и частной жизни того времени помогают граффити — надписи на оштукатуренных стенах. Помпеяне более всего любили театральные постановки и прочие зрелищные увеселения. В городе имелся просторный (на 20 тыс. человек) амфитеатр для гладиаторских боев, недалеко друг от друга располагались два театра:

большой и малый. Они оба были построены по принципу планировки древнегреческих театров, в которых ряды каменных скамей подковообразно размещались на естественном склоне холма.

Главный форум Помпей — большая прямоугольная площадь, где была сосредоточена городская жизнь, — обнесен двухэтажной колоннадой. Сюда допускался только пеший люд: путь колесницам и повозкам преграждали три вертикально поставленные каменные глыбы.

На форуме находились святилище Исиды, храмы Аполлона и Слайд Юпитера. Вокруг него возвышалось около 40 статуй, воздвигнутых в честь богов, императоров, полководцев.

С основными чертами римской фрески можно познакомиться на примере помпейских росписей. Римляне применяли росписи для украшения фасадов и интерьеров богатых жилых домов и вилл. Хронологически выделяют четыре помпейских стиля: первый — инкрустационный (II — начало I в. до н.э.); второй — архитектурно-перспективный (80—30 гг. до н.э.); третий — орнаментальный (первая половина I в. н.э.); четвертый стиль — фантазийный (вторая половина I в. н.э.). Первый и второй стили развивались в эпоху Римской республики. Первый, инкрустационный стиль представлял собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Цвета росписей этого стиля отличались глубиной и чистотой тонов. Преобладали темно-красный, желтый, черный и белый цвета. В инкрустационном стиле выполнены росписи знаменитого дома Фавна. Такой тип росписи был заимствован римскими мастерами у греков. Росписи второго, архитектурно-перспективного стиля в отличие от плоскостного первого — объемны. Их характерной чертой является изображение садовых или городских пейзажей, включающих архитектурные сооружения и фигуры людей. Художники могли во всю стену нарисовать колоннады, всевозможные портики, карнизы, фасады, арки и другие архитектурные элементы, показав их с иллюзорной точностью. Они помещались в средней части стены, причем написаны были в перспективе, с применением светотени, тем самым как бы раздвигалось пространство. Часто в центре стен изображали большие по величине многофигурные сцены в основном на мифологические сюжеты, но встречались и жанрово-бытовые композиции, которые, как правило, были копиями произведений греческих живописцев IV в. до н.э.

Особой художественной значительностью отмечены фрески так называемой виллы Мистерий, сыгравшие важную роль в развитии античной стенной живописи. В одной из комнат этой обширной виллы стены сплошь покрыты фресковой росписью. Развернутая на стенах композиция представляет собой сцены таинств, связанных с культом Диониса. Двадцать девять фигур написаны почти в натуральную величину и объединены в группы. Четкие силуэты выступают на алом фоне. Примечательно, что помпейские фрески включают натюрморты, которые выделяются в самостоятельный жанр. Например, на натюрморте, написанном на стене дома в Геркулануме, с помощью искусно изображенных бликов на вазе прекрасно

переданы тонкость и прозрачность стекла. Фреска написана свободными, широкими мазками.

Третий и четвертый стили были созданы в период императорского Рима, и о них мы скажем ниже. Помпейские росписи оказали значительное влияние на дальнейшее развитие западноевропейской живописи.

Символом Рима считается скульптура Капитолийской волчицы, выполненная предположительно этрусками в античные времена. Волчица изображена с оскаленной пастью, настороженно поднятыми ушами, упруго напряженными лапами, втянутыми боками и выступающими ребрами. Такая реалистическая трактовка удачно сочетается с декоративностью отдельных деталей. Например, завитки шерсти на шее и спине зверя напоминают орнамент. В более поздний период к волчице были добавлены фигуры мальчиков — Ромула и Рема. По преданию, их спасла и вскормила волчица. Хранится скульптура в музее на Капитолийском холме в Риме, этим объясняется ее название.

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

Одним из достижений римского искусства был скульптурный портрет. Согласно сложившемуся культу предков, знатные римляне заказывали скульптурное изображение головы покойного и хранили его дома в специальных шкафах. Изображения делались из глины, дерева, легкого камня, реже из бронзы. С конца II в. до н.э. в Риме появился обычай снимать с лица покойного маску, по которой делалась отливка, точно передающая его черты.

Причем этот обычай римляне заимствовали из Греции, где он распространился в эпоху эллинизма. Но маски для греческого скульптора были лишь подсобным материалом при создании портрета. Поэтому, в отличие от греческой идеально-возвышенной скульптуры, римский портрет всегда предельно индивидуализирован. Индивидуализация черт исключала возможность эстетического любования, поэтому в жанре скульптурного портрета на первый план вышла идея красоты духовной. Римские же мастера, работавшие над портретом в мраморе или бронзе, точно следовали отливке, сохраняя все, даже мельчайшие черты лица. В праздничных процессиях

римляне шествовали, неся с собой портреты предков как знак своего знатного происхождения.

Для республиканского времени характерны небольшие по размеру бюсты видных общественных деятелей. Во второй половине I в. до н.э. портретные образы достигают яркой выразительности. Так, портрет Юлия Цезаря воплощает движение души: Цезарь смотрит вопросительно, с укором. С развитием общественной жизни, с ростом значения государственного деятеля, законодателя появляются в Риме почетные статуи (например, «Август в тоге главы коллегии понтифаков», ок. X в. до н.э.). Фигуры в этом случае изображались закутанными в широкий плащ-тогу.

В римском скульптурном портрете республиканского периода были заложены основы развития всего западноевропейского портретного искусства.

Все это также служило возвеличиванию Рима. Но стремление к выражению величия Рима в архитектурных ансамблях приводило к масштабным преувеличениям, внешним эффектам, ложному пафосу громадных сооружений, рядом с которыми теснились лачуги бедняков и городские трущобы. Римляне не смогли избежать и тенденции к чистому украшательству. Она нередко приводила к полному подавлению конструктивного момента, который у греков так удивительно объединялся с моментом декоративным.

Мозаичные полы или лепные розетки — любимая римская форма. Орнамента у них гораздо пышнее, чем у греков. Тут и аканфовый лист, плющ, лавр, пальма, необыкновенные человеческие фигуры, животные. Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в которой основное место принадлежало сооружениям общественным, рассчитанным на большие массы людей. Во всем Древнем мире римская архитектура не имеет себе равных по сложности инженерных решений, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римские архитекторы разработали новые конструктивные принципы и реализовали их в новых типах построек. Этот период развития римской культуры ознаменовался появлением базилик — зданий, где совершались торговые сделки и вершился суд; амфитеатров, где устраивались гладиаторские бои; цирков, где происходили соревнования колесниц; терм — сложного комплекса сооружений, включавших в себя бани, библиотеки, места для игр и прогулок. Возникает новый тип монументального сооружения — триумфальная арка. Совершенствование техники арочного строительства способствует активному возведению мостов, акведуков (от лат. aqua — вода и ducere — вест). От периода Республики до наших дней сохранились немногие архитектурные памятники, остальные нам знакомы лишь по описаниям их историками и современниками. Самым замечательным памятником эпохи Республики стал форум Романо близ Капитолия, включавший в себя все традиционные для римского города постройки. Здесь были храм, посвященный Сатурну, богу урожая, базилика, построенная при Юлии Цезаре и названная в его честь. Обязательным для всякого форума являлся храм

богини домашнего очага Весты. В нем горел вечный огонь, поддерживаемый девятью весталками, жрицами богини, которые проживали в расположенном рядом с храмом роскошном Доме весталок.

В IV в. до н. э., главным образом среди верхних слоев римского общества, начинают распространяться греческий язык, некоторые греческие обычаи, в частности, бритье бороды и короткая стрижка волос. В это же время происходит замена старого этрусского алфавита греческим, более подходящим к звукам латинского языка. Тогда же вводится и медная монета по греческому образцу.

К IV в. до н. э. относится зарождение в Риме театра — по примеру этрусков были введены сценические игры, исполнявшиеся профессиональными артистами.

В середине V в. до н. э. в Риме были составлены «Законы 12 таблиц», ставшие основой дальнейшего развития римского права. В них нашли отражение особый строй римской семьи, связь гражданства и землевладения, утверждалось равенство граждан перед законом.

В эпоху ранней Республики в основных чертах складывается организация римского войска с его прославленной дисциплиной, во многом обусловившей военные успехи Рима. Основной единицей римской армии был легион (от 3 до 6 тысяч пехотинцев), делившийся в разные периоды истории на манипулы, центурии, когорты. В состав легиона входили также конница и вспомогательные войска. Для размещения войск строились временные и постоянные укрепленные военные лагеря с четкой и простой планировкой: две улицы, пересекавшиеся под прямым углом. Весь лагерь окружался рвом и валом, четверо ворот постоянно охранялись вооруженными воинами. Дисциплина в войске поддерживалась с помощью суровых наказаний и наград.

Высшими наградами были венок из дубовых листьев, дававшийся за спасение жизни римского гражданина, и золотой венец — тому, кто первым поднимался на стену вражеского города. Высшей наградой полководцу служил триумф — торжественный въезд на колеснице на вершину Капитолия. Перед триумфатором шли пленные и заложники, музыканты, замыкали процессию воины-победители.

С 60-х гг. III в. до н. э. Рим вел постоянные войны за господство во всем Средиземноморье. Решающими этапами этой борьбы было разрушение Карфагена (главного соперника Рима) и превращение Греции и Македонии в римские провинции. К середине II в. до н. э. Рим становится мощной средиземноморской державой, однако примерно в это же время в государстве изменяется внутривластная обстановка — начинаются гражданские войны, приведшие к падению Республики. Временная военная диктатура (например, Суллы (138—78 до н. э.) или Цезаря (100—44 до н. э.) к концу I в. до н. э. сменяется принципатом — наследственной диктатурой под республиканской оболочкой.

В связи с необходимостью идеологического обоснования широкомасштабных завоевательных войн в эпоху поздней Республики (начало III — конец I вв. до н.э.) начинает складываться особое отношение к Риму как носителю предначертанной богами миссии владыки мира. В соответствии с этим римский народ считается избранным, наделенным особыми добродетелями: мужеством, верностью, стойкостью. Идеальный римский гражданин гордится своей принадлежностью к избранному народу, и в мирное время, и в дни войны с готовностью служит общему делу — республике.

Начиная с III в. до н. э. особенно большое влияние на римскую религию начала оказывать греческая. Происходит отождествление римских богов с греческими: Юпитера — с Зевсом, Нептуна — с Посейдоном, Плутона — с Аидом, Марса — с Аресом, Юноны — с Герой, Минервы — с Афиной, Цереры — с Деметрой, Венеры — с Афродитой, Вулкана — с Гефестом, Меркурия — с Гермесом, Дианы — с Артемидой и т.д. Культ Аполлона был заимствован еще в V в. до н. э., аналога ему в римской религии не было. Одним из почитаемых чисто италийских божеств был Янус, изображавшийся с двумя лицами (одно обращено в прошлое, другое — в будущее), как божество входа и выхода, а затем — всякого начала. Следует отметить, что римский пантеон никогда не был замкнутым, в его состав принимались иноземные божества. Считалось, что новые боги усиливают мощь римлян. Интересно, что в отношении к богам сказался присущий римлянам дух практицизма. Религиозные обряды воспринимались как своеобразные юридические сделки, правильно, со всеми формальностями совершенный обряд считался гарантией выполнения богами просьбы молящегося.

Еще одним характерным проявлением практического мышления римлян была их любовь к прикладным наукам, особую роль среди которых играла юриспруденция — наука о праве. Уже с III в. до н. э. можно было получить консультацию профессионального юриста, во II в. до н. э. появляются первые правоведческие исследования, а в I в. до н. э. уже существовала обширная юридическая литература, представленная трудами таких авторов, как Муций Сцевола и Сервий Сульпиций Руф, которые занимались и практической деятельностью, выступая на судебных процессах.

С образованием гражданской общины, республиканского строя связано возникновение римского ораторского искусства. Выступления сенаторов в сенате, должностных лиц — в комициях (народных собраниях) требовали знаний и искусства убеждать слушателей.

Развивалось и красноречие (риторика), выдающимся представителем которого был Цицерон (106—43 до н. э.). О гениальном риторическом даровании его свидетельствуют не только более 50 полностью сохранившихся речей, но и его сочинения по теории риторики.

Практическим целям было подчинено и римское образование. Во II—I вв. до н. э. в Риме утверждается греческая система образования, но с некоторыми особенностями. Математические науки отходят на второй план,

уступая место юридическим, языки и литература изучаются в тесной связи с римской историей, в которой особое внимание уделяется примерам достойного поведения предков. Уроки музыки и гимнастики заменяются более практичным обучением верховой езде, фехтованию. На высшей стадии обучения особое внимание, в отличие от Греции, уделяется не философии, а риторике. На завершающем этапе нередко предпринимались образовательные поездки в греческие культурные центры, особенно в Афины.

Наряду с народным итальянским творчеством (культовые, обрядовые, свадебные и другие песни) на становление и развитие римской литературы сильное воздействие оказала греческая. Первые произведения на латыни были переводами с греческого. Первым римским поэтом был грек Ливии Андроник (III в. до н. э.), переводивший на латынь греческие трагедии и комедии, «Одиссею» Гомера. Его переводы были очень волными, допускали включение новых отрывков, изменение имен и пр.

Крупнейшим писателем конца III — начала II вв. до н. э. был Плавт (ок. 250—184 до н. э.) — знаменитый комедиограф. В его комедиях нашли отражение римские реалии, хотя герои носят греческие имена, а действие происходит в греческих городах. Несколько позже писал свои комедии Теренций (190—159 до н. э.), который в отличие от Плавта старался не использовать римские сюжеты и ограничивался пересказом греческих авторов, особенно Менандра. Римская трагедия была еще более подражательной, слабо связанной с римской действительностью.

Больших успехов достигла римская поэзия в I в. до н. э. Среди многих поэтов того времени следует отметить Лукреция (ок. 96—55 до н. э.) и Катулла (87/84—ок. 54 до н. э.). Лукрецию принадлежит замечательная философская поэма «О природе вещей», представляющая мир комбинацией атомов и дающая понятие теории эволюции.

Катулл был мастером лирической поэзии, в его произведениях воспеваются дружба, тонко передаются настроения и размышления самого автора. Особой популярностью пользовались страстные и выразительные любовные стихотворения Катулла.

Первым прозаическим произведением на латинском языке был труд Катона Старшего (234—149 до н. э.) «О сельском хозяйстве». Выдающимися позднореспубликанскими писателями были Варрон (116—27 до н. э.) и Цицерон. Главное произведение Варрона «Древности дел божеских и человеческих» — своеобразная историческая, географическая и религиозная энциклопедия. Его перу принадлежат также многочисленные грамматические, историко-литературные произведения, биографии выдающихся граждан, философские произведения. Цицерон был не только замечательным писателем и выдающимся оратором, но и видным государственным деятелем, юристом, знатоком философии. Его творчество открыло в римской литературе эпоху «золотой латыни», считавшейся образцом прозы.

Истоки римской историографии восходят еще к календарям жрецов-понтификов. В республиканскую эпоху наибольший вклад в ее развитие

внесли Саллюстий (86—35 до н. э.): «Заговор Катилины», «Югуртинская война», а также великий полководец, диктатор Гай Юлий Цезарь, оставивший потомкам «Записки о Галльской войне». Главными задачами римской историографии были политическая пропаганда, разъяснение и оправдание внешней и внутренней политики государства.

На развитие римской философии оказала влияние греческая культура — наиболее распространены были учения эпикурейцев, стоиков. Самостоятельные философские системы в Риме не были созданы. Римская архитектура испытала сильное влияние этрусской и особенно греческой архитектуры. В своих сооружениях римляне стремились подчеркнуть идею силы, мощи, величия, для них характерны монументальность, пышная отделка зданий, множество украшений, стремление к строгой симметрии, интерес к утилитарным сторонам архитектуры, к созданию преимущественно не храмовых комплексов, а зданий и сооружений для практических нужд.

В разных музеях мира, хранится огромное число римских портретов — императоров, полководцев, исторических и политических деятелей, философов, писателей и просто безымянных римлян, запечатленных с поразительным мастерством и верностью натуре, во всей полноте и разнообразии человеческих характеров, чувств, настроений — одухотворенные и жестокие, волевые и прямодушные, коварные и наивные. Классическим произведением римского скульптурного портрета принято считать изображение Катона — мудрого и волевого римлянина, человека практического ума, хранителя строгих нравов (ему приписывается крылатая фраза «Карфаген должен быть разрушен»).

Культура в эпоху Принципата

Рубеж веков — время высочайшего расцвета римского искусства. Наиболее значимые памятники были созданы главным образом во второй половине I — первой половине II в. н.э.

Расцвет приходится на I—II вв. н.э. С этого времени искусство Древнего Рима принято классифицировать как искусство империи, для которого принята более детальная периодизация. В ее основе лежат хронологические рамки правления императоров, поскольку именно их вкусы оказывали решающее воздействие на выбор того или иного стиля. Так, искусство во времена правления, скажем, Октавиана Августа существенно отличается от искусства династии Флавиев. Поэтому в рамках искусства империи принята следующая периодизация:

- искусство империи Октавиана Августа (31 г. до н.э. - 14 г. н.э.),
- искусство империи Юлиев - Флавиев (14-96 гг. н.э.),
- искусство империи Траяна (98-117 гг. н.э.),
- искусство империи Адриана (117-138 гг. н.э.),
- искусство империи Антонинов (138-192 гг. н.э.),
- искусство поздней империи (III—IV вв. н.э.).

Период правления Октавиана Августа античные историки называют «золотым веком» Римского государства, правление Августа было «золотым веком» всей культуры Древнего Рима, и особенно литературы. Как заметил Гораций, «в Риме все стали писать стихи». Будучи человеком мудрым и дальновидным, Август стремился поддерживать свое государство не только силой оружия. Он окружил себя людьми, понимавшими силу искусства. В кружке Мecenата собирались поэты, прославлявшие стихами правление Августа, - Гораций, Тибулл, Вергилий.

Публия Вергилия Марона (70-19 до н.э.) и Октавиана Августа связывала дружба со школьной скамьи, личное покровительство Октавиана обеспечило Вергилию положение в высшем обществе Рима. На протяжении всего срока правления Октавиан не раз прибегал к поэтическому дару Вергилия с целью оправдания и прославления своих деяний. Например, стремясь навести порядок в голодной и разоренной усобицами стране, Октавиан опирался на военных, предоставляя им землю, отнятую у прежних владельцев. Вергилий, отражая картину происходивших событий, написал первое крупное произведение «Буколики» (пастушеские песни). Уставшие от бесконечных кровопролитных усобиц римляне восприняли Октавиана как символ мира, он казался современникам чудесным явлением, неким посланцем богов.

Вторым крупнейшим произведением Вергилия стали «Георгики» - земледельческая поэма в четырех книгах, воспевающая хлебопашество, садоводство, скотоводство и пчеловодство. Вергилий в ней подробно и профессионально излагал сельскохозяйственные приемы (проверку качества почвы, прививку деревьев, лечение захворавших овец, способы поимки отроившихся пчел), перемежая их отступлениями философского и мифологического содержания. Август понимал важность эстетического

начала и силу воздействия поэзии на людей, поэтому, стараясь привлечь внимание граждан к сельскому хозяйству, он поручил прославление образа земледельца поэту. Труд земледельца, признававшийся единственным достойным римского гражданина и воспетый звучными стихами Вергилия, не мог не вызвать уважения даже у тех, кто не отличал пшеницу от ячменя. Так как поэма построена в форме советов, в сознание читателя проникали сведения, давно позабытые в римских образованных кругах. Разумеется, ни Август, ни Меценат, ни другие читатели «Георгик» не смотрели на труд Вергилия как на простое «руководство» - это была настоящая поэтическая книга.

Опыт с «Георгиками» был настолько удачен, ибо поэма помогла оживить любовь к земле и сельскому труду, что на очередном этапе своей политической деятельности Август, не задумываясь, приступил вновь к поэтической поддержке.

Поскольку одним из предков Ромула по материнской линии считался Асканий-Юл, сын Энея, ведшего свой род от Афродиты, еще при Юлии Цезаре возникла генеалогическая концепция, опирающаяся на звуковое совпадение «Юл» и «Юлий». При Октавиане, стремившемся укрепить державную мощь рода Юлиев, она приобрела особое государственное значение. Развить тему о божественном происхождении своего рода Август вновь доверил другу и безупречному приверженцу - Вергилию. Так была создана героическая поэма «Энеида», самое прославленное произведение поэта.

Вергилий как патриот не мог не радоваться успехам римского оружия и не гордиться, наблюдая за тем, как Рим на его глазах превращался в мировую империю. Поэтому он, не задумываясь, оказал Августу столь нужную общественную поддержку. В «Энеиде» Вергилий провозглашал идею мирового господства Рима. Состоящая из двенадцати песен поэма напоминала циклические поэмы Гомера о Троянской войне: «Одиссею» в первых шести песнях, посвященных странствию Энея, и «Илиаду» в последующих шести, где описывается борьба Энея с местным царем за обладание Лацием.

Не входящим в кружок Мецената, но выдающимся поэтом-лириком того времени был Овидий Назон, написавший «Метаморфозы» и поэму «Искусство любви», своеобразную инструкцию влюбленным о том, как добиться взаимности.

Ориентация на греческое классическое наследие была характерна не только, для литературы. В архитектуре также эксплуатировались достижения прошлого под знаком канонизации греческой ордерной системы. Император восстанавливал старые и посвящал римским богам новые храмы. В этот период римляне, придававшие первостепенное значение декоративному эффекту, разработали новый способ отделки фасадов, разделив конструкцию и декор. В отличие от греков, вытесывавших то и другое из цельных мраморных блоков, они возводили стены из кирпича и бетона, а затем при помощи скоб навешивали мраморную облицовку и приставляли колонны, предпочитая вычурную коринфскую капитель.

Известные слова Светония о том, что «принял Август Рим кирпичным, а оставил мраморным», отражают именно новый подход в строительстве.

Примерно к периоду 42 — 2 годов до н. э. историки относят время создания Форума Августа, где все выражало идею торжества государства. Строительством руководили греческие архитекторы. Форум строился на месте бывших жилых кварталов, снесённых по императорскому приказу. Это была площадь длиной 125 м, шириной 118 м, ограниченная длинными полукруглыми колоннадами. В её центре перед храмом находилась статуя-квадрига императора Августа. Форум окаймляла высокая 30-метровая стена, которая отгораживала от жилых кварталов. Доминантой ансамбля стал белый храм Марса Мстителя, возведённый в благодарность за победу при Филиппах, с огромным куполом и коринфскими колоннами, которые были почти в два раза выше колонн Парфенона и составляли около 15 м. Он был построен на подиуме перед главной площадью. Посередине храма была установлена статуя бога Марса, окружённая фигурами Венеры и Цезаря, внутри хранились знамёна побеждённых парфян и меч Цезаря.

При Актовиане в 12 г. был построен театр Марцелла, первый стационарный театр Древнего Рима. Театр Марцелла мог вмещать около 15 тысяч зрителей. Диаметр зрительного зала составлял 130 метров, высота трибун — 30 метров. Театр имел три яруса, оформленных снаружи, соответственно, в дорическом, ионическом и коринфском ордере. Частично сохранились только два нижних яруса.

Развивалось строительство и в колониях. Арка императора Августа в Римини — самая древняя римская арка в Италии. Она была сооружена в 27 году до н. э. после окончания строительства дороги между Римом и побережьем Адриатики. Арку венчала скульптурная квадрига — четверка лошадей, управляемая императором Цезарем Октавианом Августом.

Самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера, так называемый Квадратный дом в Ниме (Франция), сохранился до наших дней. Он был возведён из розового известняка на высоком подиуме, фасад выделялся благодаря глубокому шестиколонному портику и ведущей к нему лестницы. В храме, как и в большинстве римских сооружений, использовался коринфский ордер.

Слайд, Простота замысла и архитектурное мастерство отличали и инженерные постройки периода Августа, например, грандиозный по высоте Гардский мост в Ниме, являющийся частью акведука, снабжающего город водой. Он представлял собой многоярусную аркаду. Масштабность сооружения и вместе с тем его легкость были подчеркнуты динамикой ритма арочных пролетов различного размера. Мост (под названием Пон-дю-Гар) сохранился до наших дней.

Так при Актовиане создавался официальный стиль римского искусства начала империи — «августовский классицизм», вдохновляемый образцами IV в. до н.э. Особенно ярко это проявилось в торжественных статуях самого императора. Эпоха Августа — историческая веха в становлении

прославленного римского скульптурного портрета. При преемниках Августа хрупкая гармония имперской идеи и отзвуков республиканских воззрений нарушается. Все большую роль в монументальном строительстве начинает играть не профессиональный вкус художников, а прихотливый каприз заказчика-императора.

Скульпторы в те годы создавали многочисленные портреты Августа, изображая его как бога, жреца, полководца, государственного деятеля. Идеалом художественного стиля в скульптуре считались чистота линий, изысканность и монументальность. Все статуи представляли Августа могучим атлетом, почти классическим героем, хотя, по словам римского писателя Светония, император не отличался крепким здоровьем. «Он с трудом переносил и холод, и жару. Зимой он надевал не только четыре туники и толстую тогу, но и сорочку, и шерстяной нагрудник.

В греческой пластике героя обычно показывали обнаженным. Но при точном портретном сходстве показывать императора обнаженным римским скульпторам было невозможно. Поэтому на героичку намекали, оставляя обнаженными до колен ноги либо помещая рядом символ Афродиты - амура на дельфине (поскольку род Юлиев, к которому принадлежал Октавиан, пошел от Афродиты).

После смерти Октавиана Августа наступило время правления династии Юлиев-Клавдиев: Тиберия, Калигулы, Клавдия, Нерона.

Следование классическим традициям Древней Греции во времена Августа уступило место помпезности, характерной для всех видов изобразительного искусства. 1,2. Роскошными были дворцы Тиберия и Калигулы на Палатине. Это были строения в несколько этажей с застекленными окнами и, что особенно интересно, построены из бетона. Римский бетон, конечно, отличался от современного, однако бетонные опоры могли нести на себе конструкции огромного веса и разных конфигураций. Сверху бетон облицовывали мрамором, мозаикой или штукатуркой. Сооружения Юлиев-Клавдиев грандиозны, но особенной гигантоманией отличалось зрелище Нерона. На площадях устанавливали статуи богов и самого Нерона, строили роскошные дворцы.

При Нероне впервые использовали возможности бетона для формирования внутреннего пространства здания. В Золотом доме, дворце императора, получившем свое название из-за позолоченного фасада, именно благодаря использованию нового строительного материала был сооружен купольный зал восьмиугольной формы. Помещения богато декорировали драгоценными мозаиками, настенными росписями и скульптурными рельефами. По свидетельству Светония, здесь имелся украшенный резьбой потолок из слоновой кости с механическим приспособлением, который мог раскрываться, и тогда на собравшихся обрушивался каскад цветов. Сенека описывал столовую, в которой был потолок из подвижных панелей, устроенных таким образом, что картины сменяли одна другую в соответствии с переменной блюд. Колоннады были сооружены из желтого нумидийского

мрамора. Между колоннами красовались вызолоченные мраморные статуи богов и героев. Высокий свод ворот украшала великолепная квадрига Лисиппа, увлекавшая ввысь Аполлона и Диану. Сквозь обширные и многочисленные колоннады открывались прекрасные виды на цветники и деревья сада, где были устроены фонтаны. Возле дворца плескалось обширное озеро, по берегам которого стояли скрытые деревьями мраморные портики.

После смерти последнего императора из династии Юлиев-Клавдиев и года; гражданской войны власть перешла к Веспасиану, основателю династии Флавиев. Будучи расчетливым политиканом, Веспасиан прекрасно понимал, что популярность у народа можно быстрее завоевать, если строить не дворцы, а форумы, амфитеатры, термы. Известно, какое большое место занимали в жизни древних римлян зрелища. «Хлеба и зрелищ!» - этот лейтмотив жизни римского плебса продиктовал и основные типы римских построек. Для проведения одной из самых любимых форм увеселений чисто римского происхождения - гладиаторских боев строились амфитеатры. Состязания беговых колесниц проходили на ипподроме.

Веспасиан основал Форум Веспасиана или Храм мира построенный в 74—75 гг. н. э. Площадь форума имела прямоугольную форму и была обрамлена с трех сторон портиками. Боковые портики украшали ниши, а спереди стояли колонны из африканского мрамора. Площадь была устроена как сад, с клумбами, подиумами, фонтанами и статуями. В центре стоял Храм богини Мира.

На внутренней северо-восточной стене был помещён Мраморный план Рима – знаменитый *Forma Urbis*, выполненный в масштабе 1:246. Этот рельеф занимал 235 м². На нём были изображены все важнейшие римские постройки. Религиозные службы в Храме не велись, в разное время он был библиотекой, художественным музеем, базаром.

В храме были собраны невероятные сокровища, захваченные в период походов на Иудею: драгоценности из Иерусалимского храма. Комплекс зданий создавался в 74–75 гг. н. э. в честь победы в Первой Иудейской войне и служил центром общественной жизни Древнего Рима. В 192 году Храм Мира сгорел, восстанавливал его император Септимий Север. В 410 году вестготы разрушили храм, и больше его никто уже не отстраивал.

После прихода к власти Флавиев постройки Нерона демонстративно разрушались. Снесли и знаменитый Золотой дом Нерона. В одном из его корпусов оборудовали термы, озеро засыпали, а на его месте воздвигли одну из вершин римской архитектуры этого периода — амфитеатр Флавиев, или Колизей. В окружности он достигал почти 500 м, в высоту — 48,5 м. С первых дней своего существования он был одной из главных достопримечательностей Рима. Амфитеатр поначалу называли Флавиевым, но в дальнейшем он получил название Колизей.

В здании Колизея свое самое совершенное воплощение нашел прием расположения ярусами на прорезанной арками стене системы ордерных элементов, что придавало зданию величие и масштабность. Внизу находился

тосканский ордер, затем — ионический и наверху — коринфский. Четвертый ярус был глухим с коринфскими пилястрами. Ордерная аркада характерна для зрелой древнеримской архитектуры. Конструктивные особенности Колизея явились принципиально новым словом в архитектуре. Арена в форме эллипса была окружена ярусами трибун, с которых многочисленная публика могла наблюдать захватывающие зрелища: схватки с дикими зверями, гладиаторские бои и др. Эту арену, оснащенную разными техническими приспособлениями, перекрывали парусиновой крышей, превращали даже в бассейн, для того чтобы устраивать сражения кораблей. Представление в Колизее смотрели одновременно 50 тыс. зрителей, которые через 80 входов и выходов по 60 лестницам могли быстро занимать и освобождать места.

Более 300 лет публика в Колизее была свидетелем жутких зрелищ, затем они были запрещены, и Колизей стал постепенно разрушаться. В последующие века его использовали как каменоломню, варварски добывая мрамор для новых сооружений. Однако этот памятник устоял до наших дней и по-прежнему остается символом Римской империи. Колизей приобрел славу как архитектурное сооружение, намного опередившее свою эпоху, благодаря технической оснащенности и четкой организации размещения зрителей.

Замечательным памятником древнеримской архитектуры является триумфальная арка императора Тита, воздвигнутая в 81 г. Она украшена колоннами, а также рельефами с изображениями Тита и его войск, торжественно вступающих в Рим. Это сооружение служило постаментом для статуи императора Тита на квадриге (четверке лошадей), но статуя не сохранилась. Арка Тита справедливо считается одним из лучших образцов классической римской архитектуры времен империи.

От арок августовского времени она отличается не только особой монументальностью, но и замечательным пластическим мастерством. Вероятно, здесь впервые был применен композитный тип ордера, сочетающий ионические волюты и коринфские капители.

В период правления Траяна (конец I — начало II в. н.э.) создавались грандиозные архитектурные сооружения. Например, рядом с Форумом Романум были возведены форумы императоров, предназначенные для торжественных церемоний. Форум Траяна — самый красивый и внушительный по сравнению с другими императорскими форумами (Августа, Веспасиана). Входом на него служила триумфальная арка. Форум был вымощен цветными мраморными плитами. В середине него стояла позолоченная конная статуя Траяна. Здесь были выстроены храм и две библиотеки — греческая и латинская. Между ними находилась Колонна Траяна, сохранившаяся до наших дней. Колонна сложена из мраморных цилиндров, высота ее ствола достигает 38 м. Вся поверхность колонны покрыта четкими рельефами со множеством подробностей победных военных походов и восхвалениями императора (его фигура изображена более 80 раз). Эти изображения служат важным источником информации об исторических событиях и о самом предводителе римского войска — Траяне. Он

культивировал идеал простоты. Портреты его времени отличались сдержанностью, внутренний мир моделей был не раскрыт. На верху колонны стояла монументальная фигура императора, а в основании покоилась урна с его прахом. Таким образом, колонна Траяна служила еще и мемориалом.

При Адриане, преемнике Траяна, империя уже не завоевывала, а оборонялась. Императору же надо было создавать видимость благополучия и процветания империи. Неслучайно поэтому Адриан в своей художественной политике ориентировался на возвышенное и величественное искусство Греции времени Перикла. Именно высокая классика наложила отпечаток на архитектуру этой поры. После Октавиана Августа это была вторая такая волна в римском искусстве. Разносторонне образованный человек - поэт, архитектор, поклонник искусств, Адриан стремился во всем следовать эллинским обычаям. Он и наиболее интенсивное строительство вел в Греции, бывшей тогда римской провинцией. Воздвигались триумфальные арки, колоссальные по величине, театры и храмы, акведуки, новые жилые кварталы.

Самым грандиозным сооружением стал храм Зевса Олимпийского общей площадью более 3000 кв. м. Его украшали стройные колонны коринфского ордера. Неподалеку от храма была возведена арка Адриана, служившая как бы воротами во вновь построенные кварталы города. Поставлена она была с таким расчетом, что если смотреть от храма на Акрополь, то древняя святыня греков - Парфенон - оказывалась как бы в ее обрамлении.

Близ Акрополя был построен колоссальный театр Одеон. Полукруглое в плане здание было очень нарядным: фасад представлял собою трехэтажную аркаду. В Риме до сего дня сохранился «храм всех богов» - Пантеон, одно из самых замечательных сооружений того времени. Первое здание Пантеона было построено в 27 г. до н.э. зятем Августа - Марком Агриппой в ознаменование выборов его консулом в третий раз. От здания сохранился обширный портик, состоящий из колонн серого и красного гранита. Почти полностью уничтоженный во время пожара, храм был восстановлен при Адриане, правда, в значительно измененном виде. По грандиозности замысла с Колизеем соперничает Пантеон — единственное сооружение античного мира, сохранившееся до наших дней в своем первоначальном виде. Он представляет собой цилиндрический объем (ротонду) с выступающим портиком. Совершенны пропорции Пантеона: диаметр купола почти равен высоте всего храма. Купол Пантеона словно парит над величественной панорамой Рима.

Внутри огромного каменного зала храма массивный купол из литого бетона выглядит легким благодаря пяти рядам квадратных углублений (кессонов). Грандиозный эффект производит луч света, падающий сверху через круглое девяти метровое отверстие в куполе («Глаз Пантеона»), Величественное впечатление интерьера подчеркивают двухъярусные стены с колоннами, нишами и сводчатыми арками. Простоте четких геометрических форм внутреннего пространства соответствует строгость убранства. Купол

над ротондой символически воспроизводит небосвод. Все здесь напоминает о Вечности и должно свидетельствовать о силе и всемогуществе богов. Заложенная в Пантеоне идея уже близка христианству.

Много путешествовавший по провинциям Адриан построил в Тиволи, близ Рима, виллу, представлявшую собой своеобразный ансамбль греческих, римских, восточных памятников, напоминавших ему о поездках.

В последние годы правления Адриана на возвышенном берегу Тибра возвели его мавзолей - цилиндр из бетона, к которому вел мост через Тибр, украшенный статуями. Мавзолей венчали отлитые из бронзы сосновая шишка, символ животворящей силы, и павлины, символизирующие бессмертие.

Хотя династия Антонинов берет начало от Нервы и включает и Траяна, и Адриана, искусство этих периодов настолько различно, что в искусствоведческой литературе принято к культуре этой эпохи относить лишь памятники, созданные в годы правления Антонина Пия, Марка Аврелия и Коммода. Это было время, когда идея величия Рима утрачивала прежнее значение, когда переживала большие изменения римская религия и христианство все сильнее завоевывало умы и сердца людей, когда беспокойство и смутные предчувствия все более тревожили сознание римлян, находя отражение в литературе и философских трудах. В архитектуре в эти годы не было создано ничего, подобного Коллизею или Пантеону, и основное внимание уделялось строительству домов и роскошных вилл в живописной местности Кампанья.

Поскольку в этот период возросла экономическая роль провинций, там также велось интенсивное строительство. В Тимгаде (Алжир), Лептис Магна (Ливия), Карфагене (Тунис) и других центрах Северной Африки воздвигались форумы, термы, театры, триумфальные арки. Те же процессы шли в Галлии, Германии, на Британских островах. Оживленная художественная деятельность наблюдалась в Греции и Малой Азии. В Сирии, этой процветающей провинции, где кончалась мощеная дорога и начинались караванные пути через пустыню, создавались выдающиеся памятники искусства: плаид архитектурные ансамбли в Баальбеке, яркие мозаики в Антиохии, скульптурные портреты в Пальмире, красочные фрески в Дуре-Европос.

В Эфесе сохранилась библиотека, представляющая собой прямоугольный зал, где входы богато декорированы коринфскими колоннами, нишами для статуй и углублениями в стенах для рукописей.

В Лептис Магна поражают воображение огромный нимфей (святилище, посвященное нимфам) с полукруглой экседрой, украшенной колоннами и многочисленными нишами, из которых били струи воды. Облицованный цветным мрамором и мозаичными вставками нимфей представлял собой настоящий «театр воды».

Интенсивное строительство в провинциях продолжалось и при так называемых солдатских императорах, первым из которых был ставленник легионеров Септимий Север.

Наиболее важным в архитектурных сооружениях времен Септимия Севера были размер и декор здания. Выдающимся архитектурным памятником той поры являются грандиозные термы, отстроенные уже при Каракалле. Строительство их было вызвано необходимостью занять огромные массы римского плебса, большую часть времени проводившего на форумах, в термах и амфитеатрах. Термы - типичное для римских городов общественное сооружение. Расположенные в центре города, они не имели узкопрактического назначения, в них ходили не только для мытья, массажа и гимнастических упражнений, но и для того, чтобы позаниматься в читальных залах и библиотеках, погулять в тенистом саду, сидя в специально оборудованном амфитеатре, понаблюдать за выполнением различных физических упражнений, побеседовать с друзьями в комнатах для игр и отдыха.

Термы Каракаллы представляли собой сложный комплекс построек общей площадью 12 га, окруженный обширным парком с фонтанами и бассейнами, стадионом и библиотеками. К термам примыкала просторная палестра – открытая площадь для гимнастических упражнений, окруженная мраморными портиками. Сквозь многочисленные и обширные колоннады, прорезывающие весь комплекс, открывались красивые виды. Несколько колоннад вели в раздевальню и плавательный бассейн. Мыться в термах могли одновременно свыше полутора тысяч человек. Термы имели сложную систему отопления: в полах, стенах и сводах были оставлены пустоты, по которым шел теплый воздух.

План терм, строго симметричный, предусматривал размещение главных частей здания: бассейна для плавания, холодной и теплой бань, зала с горячими ваннами и парильней - по одной оси. Но эта присущая римлянам классическая ясность и простота планировки дополнялась богатым оформлением интерьера. Полы в термах были выложены цветным мрамором и многокрасочными мозаиками, причем мозаики покрывали не только полы, но и нижнюю часть стен. Стены украшены рельефами. Драгоценные металлы, яркие камни, прозрачное стекло широко использовались при отделке терм. В многочисленных нишах и между колоннами стояли статуи. Причем это были не только отдельно стоящие статуи атлетов, судей и купальщиков, но и скульптурные композиции. Именно в термах Каракаллы находились такие прославленные мраморные группы, как «Фарнезский бык» и «Лаокоон».

Самая большая римская арка — арка Константина, возведенная в 315 г. В честь императора, наиболее хорошо сохранилась. Барельефы и скульптуры, которые украшают ее, относятся к различному времени и вобрали в себя черты двух веков римского искусства.

Скульптура. В эпоху империи получили дальнейшее развитие рельеф и круглая пластика. Ведущее место в римской скульптуре по-прежнему занимал портрет. Его новое направление возникло под воздействием греческого искусства. В век правления Августа, который в искусстве называют «августовским классицизмом», резко изменился характер образов: в них

воплотился идеал строгой классической красоты, отражающий тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появились придворные парадные портреты в рост, исполненные сдержанности и величия.

Вместе с тем официальный портрет этого времени полон жизненности и достоверности. Так, парадная статуя Августа в военных доспехах (I в. н.э.), несмотря на традиционную помпезность, отмечена естественностью и точным портретным сходством. Август изображен в одежде полководца, в спокойной, величественной позе, рука поднята в призывном жесте, словно он обращается к своим легионам. Непокрытая голова и босые ноги статуи указывают на то, что скульптору были известны традиции греческого искусства, представляющего богов и героев обнаженными или полубоженными.

Постановка фигуры с опорой на одну ногу напоминает композиции Поликлета. Портрет Ливии, жены Августа, показывает молодую, привлекательную женщину в образе богини Цереры. Голову Ливии украшает венок из колосьев. При всей обобщенности форм здесь выражены индивидуальные особенности — характерный нос с горбинкой, маленький рот с узкими губами, острый подбородок. Портрет сочетает в себе достоверность, свойственную искусству римлян, и идеализацию образа, присущую греческой классике.

Портрет флавиевского времени — образец высочайшего развития этого жанра, отмечен большей индивидуализацией характеров. При этом пластическое решение скульптур обогащает динамизм энергичных ракурсов и поворотов.

Отличительной чертой римского скульптурного портрета является печально-усталый взгляд, свидетельствующий о разочарованности в жизни. Такое впечатление создавалось за счет того, что глаза делали преувеличенно большими, с тяжелыми, как бы припухшими веками и поднятыми вверх зрачками. В эпоху Антонинов так изображали всех, даже детей. Со времен Адриана возникла традиция изображать лицо в обрамлении пышной прически. Особой виртуозности в этом достигли скульпторы при Марке Аврелии. Они изобрели ряд технических приемов, чтобы передать богатую игру светотени на волосах: каждую прядь волос высверливали и соединяли с другой прядью специальной перемычкой, а в ней дополнительно углубляли бороздки. Затем канон изображения изменился — перестали делать пышные завитки волос, прошла мода на усы и бороды у мужчин. Главной задачей стало выявление пластики формы. К эпохе имперского Рима относится конная бронзовая статуя Марка Аврелия (II в.), установленная на Капитолийском холме. Она выполнена по древней античной композиционной схеме: всадник поднял правую руку в указующем жесте. Однако облик всадника не вполне соответствует миссии воителя. Кажется, что Марк Аврелий размышляет не о военных победах, которых у него было немного, а о других, вечных проблемах. Лицо у императора отрешенное и самоуглубленное. Это единственная статуя, уцелевшая без переделки до наших дней. Она рассчитана на восприятие с разных сторон.

В портрете свирепого и подозрительного римского императора Каракаллы (211—217) точно передан его характер. Это прежде всего солдат, человек действия. Пороки императора не были ни для кого секретом. Каракалла — типическое воплощение мрачного, жестокого тирана. Ничего не укрылось от художника: отвисшие жировые складки, мешки под глазами, щетина на плохо выбритом подбородке. В мраморе древнеримские ваятели запечатлевали и образы людей, далеких от императорской власти, например: чванливого, обрюзглого Вителлина; по-солдатски грубого Филиппа Аравитянина; супругов Катона и Порции, трепетно и бережно относящихся друг к другу. Все эти работы — пример глубокой и точной психологической характеристики и блестящего мастерства.

Римские скульптурные портреты кажутся поразительно живыми. Древнеримский скульптурный портрет не похож ни на египетский, ни на греческий: его отличает особая духовность. Портрет — лучшее, что создали римляне в области скульптуры.

Живопись. Помпейские росписи. В период правления Августа был создан третий помпейский стиль, полностью соответствующий имперскому искусству конца I в. до н. э. Орнаменты третьего помпейского стиля включали египетские мотивы, так как к этому времени в состав Римской империи вошел Египет и возник интерес к его искусству. В противоположность пышности второго стиля третий, орнаментальный стиль отличали чувство меры, изящество и строгость. Росписи подчеркивали плоскость стены, украшенной уравновешенными орнаментальными композициями, тонкими колонками, напоминающими канделябры, легкими цветочными гирляндами. Иногда в центре стены повторяли картину какого-нибудь греческого мастера мифологического содержания. Помимо этого, в композицию вводились натюрморты, пейзажные или бытовые сцены. Третий помпейский стиль стал предметом подражания в европейском искусстве XVIII — начала XIX в., например в орнаментах стиля ампира наполеоновской эпохи. Помпейским росписям четвертого, фантазийного стиля (вторая половина I в.) свойственны пышность и декоративность. Четвертый стиль развивал традиции изображения архитектуры, присущие второму стилю, а богатством орнамента напоминал росписи третьего стиля. Фантастические, перспективно показанные сооружения создавали впечатление театральных декораций. На стенах в свободной манере повторялись знаменитые живописные картины мифологического содержания. Множество неравномерно освещенных фигур изображалось в стремительном движении, парении, танце. Особенно высоким мастерством отличались росписи Дома Веттиев в Помпеях, в частности фриз с амурами, написанные на сочно-красном фоне. Они помогли представить занятия помпейских ремесленников. На одной фреске были нарисованы купидоны, изготавливающие оливковое масло: двое в правом углу выжимали масло прессом, те, что в середине, нагревали и помешивали масло в котлах, а амуры в левом углу складывали и продавали готовый товар. На другой росписи были изображены купидоны, работающие златокузнецами: двое

плавили в горне металл, двое других стучали по наковальне, еще один изготавливал кубок, а купидон-продавец взвешивал на ручных весах украшение. В истории помпейских стилей заметно последовательное чередование орнаментальных и фигурных композиций.

Строгое соотношение росписей с архитектурой объединяет все четыре помпейских стиля. Развитие и смена стилей помпейских росписей свидетельствуют о том, что римские живописцы овладели законами и приемами передачи пространственной и световой перспективы.

Фаюмские портреты. В римском искусстве портрет получил широкое распространение не только в скульптуре, но и в живописи. Однако эволюцию живописных портретов проследить сложно, так как их сохранилось немного. О ней дают некоторое представление фаюмские портреты (I в. до н.э. — IV в. н.э.), названные по месту их обнаружения — некрополю сазиса Эль-Фаюм в восточной римской провинции Египта. Фаюмские портреты развивались под воздействием эллинистического римского и древнеегипетского искусства.

Наиболее ранние фаюмские портреты были выполнены в технике энкаустики (восковой живописи) на деревянных досках. Они отличались яркой жизненностью образов, объемностью, светотеневой моделировкой форм. Художник точно передавал выразительность лица портретируемого, изображая его голову с поворотом в три четверти, цвет глаз, фактуру волос и золотое сияние украшений. Ранние фаюмские портреты близки античным росписям. В фаюмских портретах воспроизводились индивидуальные и возрастные особенности моделей, а также этнические черты различных народов, которые тогда населяли Египет.

Особой привлекательностью обладали женские образы. В изысканном «Портрете молодой женщины» (II в. н.э.) за внешней сдержанностью проступает сильная и яркая личность. К замечательным образцам в технике энкаустики относится «Портрет молодого человека в золотом венке». Насыщенные краски переливаются эмалевым блеском. Образ прекрасного юноши с огромными широко раскрытыми глазами поражает своей одухотворенностью. В «Портрете пожилого римлянина» плотные мазки подчеркивают объемность форм осунувшегося лица. Этому способствуют нанесенные на лоб, щеки и нос блики и глубокая тень под подбородком. Художник передал гармонию насыщенных цветов: темно-золотистые краски лица обогащаются голубыми рефlekсами на розовых щеках, удачно дополняют друг друга белый и голубой цвета одежды.

В поздних фаюмских портретах живописная манера уступила место более условной графической с фронтальным положением головы, усилилось воздействие местной древнеегипетской традиции. Формы передавались плоскостно, контур силуэта становился более четким, использовались локальные цвета. Энкаустика вытеснялась темперой. Художник сосредоточивал внимание на передаче внутренней, духовной жизни модели. Во взгляде проявилась напряженность, предвосхищавшая иконные лики Византии.

Римское искусство завершило большой период античной художественной культуры. Разрушенный, разграбленный варварами в IV — VII вв. Рим опустел, но традиции римского искусства продолжали жить. Художественные образы Древнего Рима вдохновляли мастеров Средневековья, Возрождения и классицизма.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Формирование средневекового типа культуры в странах Западной Европы (конец V—IX вв.)

1. Общая характеристика социокультурной ситуации: Предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы.
2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье.

1. Общая характеристика социокультурной ситуации: Предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы.

Культура — это не только различные области действительности, но и действительность человека в этих областях, глобальная сфера человеческой жизни.

Культура — это уровень отношений, которые сложились в коллективе, те нормы и образцы поведения, которые освящены традицией, обязательны для представителей данного этноса или этносов и различных его социальных групп.

Культура является формой трансляции социального опыта через освоение каждым поколением не только предметного, материального мира культуры, навыков и приемов технологического отношения к природе, но и культурных ценностей, образцов поведения. Причем эта регулирующая социальный опыт роль культуры такова, что она формирует устойчивые художественные и познавательные каноны, представление о прекрасном и безобразном, добре и зле, отношении к природе и обществу, сущему и должному и т. п.

Другое, родственное, понятие — «цивилизация», которое позволяет рассматривать культуру в ее глобальных последствиях и результатах. Цивилизация — данное понятие происходит от латинского *civilis* — гражданский, государственный и в самом первом своем значении выражает уровень общественного развития, преимущества жизни в гражданском обществе (*civitas*).

Базовые значения данного понятия лежат в представлениях римлян и греков о полисной — городской жизни (греки раньше римлян обосновали это представление) о преимуществах жизни по закону, в государстве. Государство — это общество, в котором правит закон, которому подчиняются все люди, живущие в данном обществе, поэтому они рассматриваются как люди цивилизованные, т. е. обладающие гражданскими правами и связанными с ними достоинствами.

По мнению греков, народы, не знавшие закона и подчинявшиеся не закону, а царю (как это было у персов), были лишены добродетелей свободного человека — мужества, справедливости, человеческого достоинства.

Следовательно, цивилизация, цивилизованные отношения и т. п. — это нечто, достигнутое обществом в ходе его социального развития, непосредственно связанного с развитием личности.

Восточная и западная цивилизации. Понятие «западная цивилизация» сформировалось в сопоставлении и нередко противопоставлении с другим — «восточная цивилизация». Это понятие используется как синоним европейской культуры, образа жизни и ценностей западного мира, культурной общности стран и народов Европы, сохраняющейся с эпохи Древней Греции по настоящее время и опирающейся на типологическую общность культурных традиций и способов их самоосуществления на всем протяжении исторического развития. Термин «западная» характеризует типологические отличия от восточной культуры.

Средневековая культура явилась результатом взаимодействия различных культур, результатом противоречивого синтеза античных традиций, культуры варварских народов и христианства во всей неоднозначности и драматизме процесса их культурного взаимодействия. Так называемый "диалог культур".

Периодизация и предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы.

Западноевропейская средневековая культура представляет собой качественно новую ступень развития европейской культуры, следующую после античности и охватывающую более чем тысячелетний период (V - XV вв.).

Переход от античной цивилизации к Средневековью был обусловлен, во-первых, распадом Западной Римской империи в результате общего глубинного кризиса римской цивилизации, выразившийся в кризисе всего социально-экономического строя, лежащего в ее основе. Во-вторых - Великим переселением народов (с IV по VI вв.), в ходе которого десятки племен устремились к завоеванию новых земель. Вандалы, готы, гунны и другие народности (римляне называли их «варварами»), проходя огромные расстояния, вторгались в пределы римского государства. Началом этой эпохи считается 375 г., когда первые отряды вестготов пересекли дунайскую границу Римской империи. Захват и разграбление вандалами Рима в 455 г. ещё более усугубило внутренний кризис Западной Римской империи, которая не смогла противостоять волнам варварских нашествий и в 476 г. прекратила свое существование. Когда в 476 г. Западная Римская империя распалась, германские племена образовали на ее территории ряд самостоятельных государств. В Галлии и северо-западной Германии обосновались франки, на Пиренейском полуострове — вестготы, в Северной Италии — остготы, затем лангобарды, в Британии — англосаксы. Эти народы смешивались с коренным населением, которое составляли преимущественно кельты и так называемые «римляне» — конгломерат различных народностей, объединяемых понятием «римский гражданин», т. е. совокупностью определенных политических прав. С падением Римской империи начинается история европейского Средневековья.

Становление средневековой культуры происходило в результате драматического и противоречивого процесса столкновения двух культур - античной и варварской, сопровождавшегося, с одной стороны, насилием,

разрушением античных городов, утратой выдающихся достижений античной культуры, с другой стороны, - взаимодействием и постепенным слиянием римской и варварской культур.

Общность римского социально-экономического (рабовладельческого) уклада связывала этнически разнородное население Западной Римской империи. Везде, где господство Рима пустило более глубокие корни, процесс «романизации» охватил все области культуры: господствующим языком становился язык римлян, т. е. латинский, господствующим правом — римское право, господствующей религией — христианство. В искусстве самое широкое распространение получили римская орнаментика, римские формы культовых зданий и т. п.

«Варварские» народы, создавшие свои государства на развалинах Римской империи, оказались либо в римской, либо в романизированной, т. е. более культурной, среде. В эту среду они привнесли свои порядки и нравы, во многом еще отличавшиеся первобытной простотой и грубостью. Однако эту «варваризацию» нельзя понимать, как простое насильственное разрушение извне прежней культуры. Такой взгляд, сложившийся в период Возрождения и воспринятый позднее философами-просветителями XVIII в., не отражает всей исторической картины.

Социальный и связанный с ним культурный и моральный упадок римского общества отчётливо проявился во времена поздней Римской империи; религиозные культы и всевозможные суеверия, мистические направления в философии, аскетические моральные системы — все эти порождения кризиса античного мира постепенно оттесняли светское жизнерадостное мировоззрение античности, разрушали здание древней науки, лишали искусство его внутренней свободы и гармонии.

С другой стороны, германцы, находившиеся на уровне разлагавшегося первобытно-общинного строя, разрушая уже подточенное изнутри, здание античной культуры, принесли с собой многие формы первобытного народного мировоззрения, уже утраченного античной цивилизацией. Их примитивной, неразвитой экономике соответствовало наивное мифологическое мышление, когда явления природы и общественной жизни перерабатывались народной фантазией в поэтические образы. Мифология древних германцев, сохранившаяся в заклинаниях и эпических песнях (записанных значительно позднее), почти не получила воплощения в человеческих образах пластического искусства. Лишь в дальнейшем, по мере разложения общинно-родовых связей, с принятием христианства, образ человека начинал постепенно появляться в искусстве.

Новая религия отвечала потребностям складывающихся племенных государств, их военной аристократии и растущей власти вождей — конунгов. Но христианство было переосмыслено германцами в духе первобытной мифологии. Вследствие этого христианские представления, заимствованные у разлагавшегося греко-римского общества, приобретали у «варварских» народов весьма своеобразные черты. Так, многочисленные духи природы

превращались в бесов, символы евангельской религии переплетались с магическими образами древних культов и германцев. Возникла удивительная смесь римских элементов с народной фантазией.

Культурное взаимодействие между варварскими племенами и Римом существовало и до гибели империи. После падения Рима культурное влияние античности происходило в форме освоения ее наследия (особенно способствовало этому освоение латыни, ставшей языком общеевропейского общения и правовых актов). Знание латыни позволило осмыслить не только античное право, но и науку, философию, искусство и т.д.

Таким образом, становление средневековой культуры происходило в результате взаимодействия двух начал:

- культуры варварских племен (германское начало) и
- античной культуры (романское начало).

Третьим и важнейшим фактором, определившим процесс становления европейской культуры, было христианство. Христианство стало не только ее духовной основой, но и тем интегрирующим началом, которое позволяет говорить о западноевропейской культуре как о единой целостной культуре.

Таким образом, средневековая культура - это результат сложного, противоречивого синтеза античных традиций, культуры варварских народов и христианства.

Однако влияние этих трех начал средневековой культуры на ее характер не было равнозначным. Доминантой средневековой культуры, ее духовным стержнем стало христианство. Оно выступало в качестве новой мировоззренческой опоры мировосприятия и мироощущения человека той эпохи.

Социальной основой средневековой культуры были феодальные отношения, для которых характерны:

- Отчуждение основного средства производства от производителя (земля, на которой трудился крестьянин, являлась собственностью феодала).
- Условность земельной собственности (феод считался пожалованным за службу и, хотя позже он превратился в наследственное владение, формально за несоблюдение договора он мог быть отчужден у вассала).
- Иерархичность - собственность была как бы распределена между всеми феодалами сверху вниз, таким образом, полной частной собственностью не обладал никто. Это обусловило характерную для средневековья сословно-иерархическую структуру общества, так называемую феодальную лестницу - иерархию светских феодалов, где почти каждый мог быть и вассалом, и сюзереном одновременно с четкими взаимными обязательствами.

На основе феодальной земельной собственности сформировались два основных полюса социокультурного поля средневековой культуры - феодалы (светские и духовные) и феодально-зависимые производители - крестьяне, что, в свою очередь, обусловило существование двух полюсов средневековья: 1) ученой культуры духовной и интеллектуальной элиты; 2) культуры

«безмолвствующего большинства», т.е. культуры простонародья, в массе своей безграмотного.

Средневековая культура формировалась в условиях: господства натурального хозяйства, существовавшего примерно до XIII в., когда оно начало превращаться в товарно-денежное в результате роста и усиления городов; замкнутой феодальной вотчины - сеньории, являющейся основной хозяйственной, судебной и политической единицей; слабой центральной власти, феодальной раздробленности, порождавшей анархию.

Периодизация средневековой культуры. В основе периодизации средневековой культуры - этапы развития ее социально-экономического фундамента - феодализма (его зарождения, развития и кризиса). Соответственно выделяют Раннее Средневековье - V-IX вв., Высокое (Классическое) Средневековье - X-XIII вв. и Позднее Средневековье - XIV-XV вв.

Периодизация средневекового искусства: раннесредневековое искусство (V-IX вв.); романский период (X- первая половина XII вв.); готика (вторая половина XII - XV вв.)

В свою очередь раннесредневековое искусство Западной Европы можно разделить на следующие периоды: искусство Тёмных Веков (V- VIII вв.); Каролингский ренессанс (конец VIII – начало XI вв.); Оттоновский ренессанс (конец X – начало XI вв.)

Относительно редко упоминаемая периодизация романского искусства с опорой на архитектуру Германии выглядит таким образом: романский стиль (1050-1150 гг.); рейнско-романский стиль (1200-1250 гг.); поздний рейнско-романский стиль (1250-1300 гг.)

В то же время готический период истории искусства, если ориентироваться на Францию, делится на: раннюю готику (1223-1314 гг.; упрощённо XIII в.); высокую готику (1314-1422 гг.; упрощённо XIV в.); позднюю или «пламенеющую» готику (1422 – 1453 гг.; или XV в.)

Раннее Средневековье (V-IX вв.) - это период трагического, драматического перехода от античности к собственно средневековью. Христианство медленно входило в мир варварского бытия. Варвары Раннего Средневековья несли своеобразное видение и ощущение мира, основанное на родовых связях человека и общности, к которой он принадлежал, дух воинственной энергии, чувство неотделимости от природы. В процессе становления средневековой культуры важнейшей задачей было разрушение «силового мышления» мифологического варварского сознания, уничтожение древних корней языческого культа силы.

Становление раннесредневековой культуры представляет собой сложный, болезненный процесс синтеза христианских и варварских традиций. Драматизм этого процесса был обусловлен противоположностью, разнонаправленностью христианских ценностно-мыслительных ориентаций и основанного на "силовом мышлении" варварского сознания. Лишь постепенно

главная роль в формирующейся культуре начинает принадлежать христианской религии и церкви.

Наиболее заметные явления в культуре VI-первой половине VII вв. связаны с усвоением античного наследия в остготской Италии и вестготской Испании. Магистр остготского короля Теодориха Северин Боэций (ок. 480-524 гг.) стал одним из почитаемых средневековых ученых. Его труды по музыке, арифметике, теологические сочинения, переводы Аристотеля, Евклида стали основой средневекового образования и науки.

Таким образом, Раннее Средневековье, с одной стороны, это эпоха упадка, варварства, постоянных завоеваний, бесконечных войн, драматического столкновения языческой и христианской культур, с другой - это время постепенного укрепления христианства, усвоения античного наследия (даже в этот трагический для Западной Европы период не пресекалась античная школьная традиция).

В конце VI-начале VII вв. против языческой мудрости резко выступила церковь. Однако античная традиция была достаточно сильно представлена в культуре Раннего средневековья. Интерес к ней особенно усилился во времена так называемого Каролингского Возрождения. При дворе Карла Великого (768-814 гг.) была создана «Академия» по примеру античной (члены которой даже называли себя римскими именами). В империи Карла Великого были открыты начальные школы при монастырях. Руководитель «Академии» Флакк Альбин Алкуин (ок. 735-804 гг.) и его ученики собирали античные рукописи, занимались их реставрацией, многое сделав для сохранения античного наследия для последующих поколений.

В Раннем средневековье были созданы первые письменные «Истории» варваров (например, «История франков» Григория Турского). В целом для Раннего средневековья характерен прогресс в развитии культуры, несмотря на войны, набеги, покорение одних народов другими, захваты территорий, которые существенно замедляли культурное развитие.

Эпоха Высокого Средневековья (X-XIII вв.) начинается со времени «культурного безмолвия», продолжавшегося почти до конца X в. Бесконечные войны, междоусобицы, политический упадок государства привели к разделу империи Карла Великого (843 г.) и положили начало трем государствам: Франции, Италии и Германии. В XI в. улучшение экономической ситуации в Европе, отделение ремесла от земледелия способствовало росту как новых городов, так и их размеров. В XII-XIII вв. многие города освобождаются из-под власти духовных или светских феодалов. Крестовые походы способствовали знакомству с восточной, мусульманской культурой (с арабским миром Европа знакомилась через Испанию, захваченную арабами). Церковь, достигнув пика могущества в борьбе с государством в XII-XIII вв., постепенно стала терять свои позиции в борьбе с королевской властью. К XIII в. начинает разрушаться натуральное хозяйство в результате развития товарно-денежных отношений, ослабляется личная зависимость крестьян.

В период Позднего Средневековья (XIV-XV вв.) во многих регионах ликвидируется личная зависимость крестьян в результате проникновения товарно-денежных отношений в деревню. Происходит ослабление влияния церкви на общество. Ослабевает и воздействие христианства на сознание. Появление светской рыцарской и городской литературы, музыки, искусства разрушало основы средневековой культуры. Постепенно стала расшатываться социальная структура средневекового общества. Возникает новый класс - буржуазия.

Начавшийся процесс разложения феодализма (социально-экономической основы средневековой культуры), ослабление влияния христианства вызвали глубокий кризис средневековой культуры, выразившийся прежде всего в разрушении ее целостности, ускорили переход к новой, качественно иной эпохе - эпохе Ренессанса, связанной с формированием нового, буржуазного типа общества.

2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье.

Искусство Западной Европы в V - VIII вв. приобрело своеобразный характер. Искусство остготов и лангобардов в Италии, вестготов в Испании, кельтской Ирландии, англосаксонской Британии, меровингской Галлии, на Скандинавском полуострове и в Дании было во многих отношениях возвращением к очень древнему слою — местным культурам бронзового века, сохранившимся в виде некоторых элементов народного искусства даже во времена господства Рима. По мере того как распадалась римская цивилизация и связанная с нею городская культура, этот древний слой становился все более заметным. Присутствовало также влияние искусства Сирии, Египта, Ирана. Формы восточного искусства распространялись на Западе вместе с изделиями этих стран, которыми торговали купцы, известные под общим именем «сирийцев». Они имели свои колонии во всех больших городах Запада. Предметами их торговли были драгоценные ювелирные украшения, ткани, изделия из кости, кожи и т. п.

Преобладание орнамента и любовь к ярким цветовым сочетаниям являются характерной чертой искусства эпохи переселения народов. Выработанные искусством декоративно-орнаментальные принципы композиции явились новыми средствами художественного выражения, характерными для формирующегося в эту эпоху средневекового искусства.

Орнаментально-декоративные формы искусства этого времени отличались большим разнообразием. Особенно высоко была развита техника художественной обработки металлов, в частности ювелирное дело. Памятники этого искусства распространены на территории от берегов Черного моря до Британских островов и в большом количестве были найдены в погребениях и кладах. Чаще всего встречаются фибулы (застежки, пряжки), украшения, оружие, декоративная утварь, а со времени принятия христианства — также предметы культа: чаши, кресты, оклады церковных книг. Археологические раскопки последних десятилетий подтвердили, что это искусство уходит корнями в глубь веков.

В течение 1 тысячелетия н. э. искусство орнамента кочевых народов Европы прошло через несколько этапов развития. Первый из них, занимавший примерно два с половиной столетия (с 100 до 350 г.), носит название «филигранного стиля», так как для него характерно украшение застежек, пряжек и других предметов прикладного искусства тонкими золотыми и серебряными нитями, шнурами и зернами.

Вторым этапом был «полихромный стиль», который называют и «готским», так как впервые он появился у готов во время их пребывания в Северном Причерноморье, где они познакомились с восходящей к античности техникой перегородчатой эмали и оправы драгоценных камней золотом и серебром. Эта техника под влиянием готов получила широкое распространение во всей Западной Европе в течение 350—550 гг. В некоторых местах, например, в лангобардской Италии, в «полихромном стиле» были созданы замечательные произведения, относящиеся к значительно более позднему времени. Располагая более богатыми средствами художественного выражения, чем филигрань, «полихромный стиль» все же не выработал самостоятельной системы орнамента.

Для изделий «полихромного стиля» характерно сочетание металла с цветными камнями или окрашенным стеклом, в особенности золота или золоченой меди с гранатами, рубинами или красным стеклом. Металл то служит фоном, то образует ажурную оправу для прозрачных вставок. Наглядными примерами этой техники являются золотые с вставками из альмандина фибулы из Чезены (Северная Италия) в форме орлов с распластанными крыльями, выполненный аналогичной техникой оклад Евангелия королевы Теодотинды. Особенно интересны так называемые «авотивные короны» (вид церковной утвари, ювелирное украшение. Особенно известны произведения вестготских мастеров VII в.), обнаруженные в кладе, который был найден в середине XIX в. в Гварразаре, около Толедо. Подобные короны в виде богато орнаментированного металлического обруча приносились в дар церкви и обычно подвешивались под арками. Из гварразарского комплекса наиболее известны золотые, украшенные гранатами короны вестготских королей VII в. — Свинтилы и Реккесвинта, имена которых названы в посвященных надписях, образуемых прикрепленными к нижнему краю корон подвесками в форме ажурных букв с драгоценными камнями и стеклянными вставками.

К выдающимся произведениям ювелирного мастерства принадлежат также золотая с красной инкрустацией рукоятка меча и такое же украшение ножен меча из погребения франкского короля Хильдерика.

Время «полихромного стиля» совпадает с периодом широкого распространения металлических украшений, исполненных насечкой с применением очень характерного и простого орнаментального мотива, известного уже в глубокой древности, — параллельно идущих вдавленных металлическим инструментом клинообразных фигур. Украшения насечкой и

перегородчатая эмаль «полихромного стиля» доминировали в искусстве германских племен на континенте вплоть до VII в.

В первой половине VII в. техника перегородчатой эмали, получившая распространение и в англосаксонском искусстве, находилась еще в периоде расцвета, однако характер украшений с VI в. меняется. Еще в первой половине VI в. возник так называемый стиль «абстрактной звериной орнаментики», возникновение которого не связано с «полихромным стилем». С середины VI в. «абстрактная звериная орнаментика» получает большое распространение в искусстве северных римских провинций (по Рейну и среднему Дунаю), характеризующегося стилизованными звериными образами, восходящими к искусству народов Причерноморья, Западной Сибири, Алтая и даже в отдельных случаях — Китая. Звериные образы, хотя и стилизованные, в позднеримском провинциальном искусстве ещё сохраняли сходство со своими прообразами. В «абстрактной звериной орнаментике» облик животного изменялся совершенно неузнаваемо: отдельные части животного: голова, морда, шея, нога, туловище — превращались в самостоятельный орнаментальный мотив, в условную схему. Иногда такая роль выпадала даже на долю глаз, пасти, губ. Из них составлялись совершенно произвольные сочетания, бесконечно усложняемые тем, что они комбинируются с ленточной плетенкой. Поразительно композиционное мастерство таких художников, умевших заполнить украшениями предмет любой формы.

В кельтской Ирландии и в англосаксонской Британии в VIII в. намечается тенденция к сочетанию стилизованных звериных форм с орнаментом плетенки. Эту тенденцию можно проследить, главным образом, по памятникам миниатюры. На последнем этапе «абстрактной звериной орнаментики», в так называемом «стиле викингов», распространенном на Скандинавском полуострове и в Дании (X—XI вв.), главное место занимает фигура животного, обычно льва, обвитого змеей, причем его конечности, хвост, а иногда и часть туловища превращены в орнаментальный узор (например, белая каменная плита из Елиинга в Дании и др. Эта особенно характерна для так называемого скандинавского искусства, слившаяся с ирландской традицией орнаментальная система распространилась в VIII—IX вв. по всей Европе. Вытесняемая в дальнейшем изобразительными мотивами сюжетного характера, она сохранила свое влияние на всю художественную культуру средних веков.

«Варварские» народы обладали определёнными традициями в деревянном строительстве, но памятники деревянного зодчества не сохранились. В каменном зодчестве они стали учениками римлян, не обладая, однако, их материальными и людскими ресурсами.

В дошедшей до нас архитектуре эпохи переселения народов мы встречаемся с рядом характерных явлений:

- с упрощением и изменением заимствованных у позднего, христианского Рима основных форм культовых зданий применительно к новым условиям,
- с иной техникой, а вместе с тем и новой художественной выразительностью.

Эти изменения относятся и к декору отдельных частей здания (стен, дверей, окон, колонн, капителей). Особенно характерно изменение формы и орнамента колонны. Она теряет свою органичную стройность, превращается в круглый каменный блок, приобретая вместе с тем богатую орнаментику, не имеющую отношения к структурной роли колонны и иногда покрывающую ее сплошным ленточным узором.

Искусство рельефа также претерпело существенные изменения. Объемные фигуры, украшавшие ранние христианские саркофаги, исчезают. Рельеф становится плоским, приобретая преимущественно орнаментально-декоративный характер. Особенно часто встречаются мотивы плетения из лент и жгутов, сохранившиеся от раннехристианского искусства побеги виноградных лоз, декоративные кресты, венки с монограммой Христа, изображения птиц, клюющих гроздь или пьющих из чаши, а также некоторые орнаментальные мотивы Древнего Востока.

К V веку относится небольшая группа работ, главным образом прикладного характера, в которых встречается изображение человека (например, изображения на золотых кубках в виде рога из Галлеуса, Шлезвиг). С VII века изобразительные мотивы встречаются значительно чаще. Примером может служить плоский каменный рельеф из Хорнхузена (около 700 г., Галле). В верхней части рельефа очень условно изображен всадник, вооруженный копьем, мечом и щитом. Предполагается, что здесь представлен Один/Вотан в образе рыцаря, убивающего змея. Нижнее поле рельефа занято прихотливыми сплетениями «звериного орнамента».

Со времени принятия христианства средоточием умственной жизни в Европе стали главным образом монастыри. Среди различных отраслей монастырского хозяйства, в особенности при крупных аббатствах, имелись специальные мастерские «скриптории», где переписывали и украшали книги как для церковных нужд, так и для обучения. В ранний период Средневековья особенно распространены были евангелия, поучения отцов церкви и богослужебные книги (лекционарии, сакраментарии). Как исключение, в этих же мастерских создавались и рукописи светского содержания, законодательные документы, хроники, грамматики.

В искусстве разных племен и народов Западной Европы в V—VIII вв. было много общих черт. Все же на территории Древней Италии сильнее проявлялись античные художественные и строительные традиции (искусство остготов и лангобардов).

Стихия «варварского» народного орнаментального искусства особенно ярко развилась в областях, не входивших в Западную Римскую империю (Скандинавия, Ирландия) или почти не затронутых романизацией (Англия). Особое место занимает искусство франков, в котором своеобразно переплелось народное творчество «варварских» племен с некоторыми традициями античной художественной культуры. Не случайно именно франки в IX—X вв. образовали ядро империи Карла Великого.

Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании. Вестготы разграбили в 410 г. Рим, однако создать свое королевство на территории Италии они не смогли и после нескольких лет блужданий осели на Пиренейском полуострове. Более длительным было господство в Италии остготов. Одержав ряд побед, они в 493 г. основали свое королевство в Северной и Средней Италии с центром в Равенне. Остготы не разрушали крупного римского землевладения. Военная знать остготов превращалась в крупных землевладельцев, срасталась с римской аристократией, тогда как рядовые члены племени нередко становились рабами или колонами. Король остготов Теодорих считал себя преемником римских императоров и носил титул «Августа». Он сохранил прежнее управление и быт римлян. В 555 г. остготское королевство было уничтожено Византией при помощи лангобардов, гуннов, парфян и других племен.

За 60 лет существования остготского королевства в Равенне было построено несколько значительных сооружений. Как и в других областях общественной и культурной жизни, в архитектуре остготы опирались на ранее разработанные типы построек, прежде всего — культовых.

При остготах утвердился тип базилики, оказавшейся наиболее приспособленной к задачам христианского богослужения. Раннехристианские базилики (собор Петра и церковь Сан-Паоло-фуори-ле-мура) послужили образцом для строительства в Равенне. Еще при Теодорихе (умер в 526 г.) была построена в Равенне церковь Сант-Апполинаре-Нуово. Это трехнефная базилика без трансепта с открытым наружу нартексом. Подобно более старым базиликам, она имела плоские черепяные перекрытия. Ее высоко поднятый над боковыми средний неф освещался окнами, расположенными под крышей. Такова же конструкция и другой базилики, построенной при остготах в Равенне в 534—549 гг., — церкви Сант-Апполинаре-ин-Классе.

При остготах строили также здания иных типов. Важнейшим из них является центрическое сооружение — церковь Сан-Витале в Равенне, заложенная в 526 и завершенная в 549 г.

Наиболее своеобразным памятником остготского зодчества является мавзолей (гробница) Теодориха, сооруженная в 526—530 гг. Стоящий неподалеку от моря на пустынном и открытом берегу, мавзолей своей монументальностью производит суровое и сильное впечатление. Гробница представляет собой двухэтажное центрическое сооружение: нижний этаж в плане десятиугольный, с диаметром 13,5 м; верхний — круглый, несколько меньшего диаметра, так что над первым образуется наружный обход шириной 1,2 м. Нижний этаж включает внутри крестообразную в плане усыпальницу, перекрытую сводами. Обход во втором этаже первоначально имел арки на консолях и колонны, может быть, также и статуи (общепризнанной реконструкции до сих пор не существует).

Если с внешней стороны гробница Теодориха как будто повторяет обычную в античном мире форму мавзолея, то, по существу, в ее художественных особенностях уже выражен новый тип архитектурного

мышления, отвечавший суровой Эпохе переселения народов. Внутри здания стройные пропорции античного центрического сооружения нарушены потолком, разделяющим гробницу на два низких помещения. Особенно примечательно завершение гробницы, перекрытой вместо купола монолитом.

Лангобарды, приняв участие в разгроме остготов Византией, вскоре сами напали на Италию и в 568 г. завоевали большую ее часть, но осели главным образом в Северной Италии. Лангобарды уничтожили крупное римское землевладение. Преобладающим слоем населения стало свободное крестьянство. В королевстве лангобардов начался процесс феодализации. Уже в VII в. стала выделяться землевладельческая знать, сраставшаяся с остатками римских господствующих слоёв. Это выразилось и в принятии лангобардами во второй половине VII в. католичества (вместо прежнего арианства). Государство лангобардов просуществовало до 774 г., когда было завоевано Карлом Великим, принявшим титул короля франков и лангобардов.

К тому времени лангобарды были, вероятно, самым культурным народом Западной Европы; влияние их учености и их искусства явно ощущается и в IX в.

Для строительства лангобарды привлекали местных каменщиков, так называемых «мастеров с озера Комо». Это были строители, сохранявшие римские архитектурные приемы, но неизвестно, были ли они римлянами или лангобардами. Во всяком случае, это были корпорации, выполнявшие строительные работы, и в дошедших до нас списках встречаются и лангобардские имена. В королевстве существовали регламентированные правила строительства. Тем не менее, сохранившиеся постройки достаточно просты, например, так называемый «лангобардский храм» в Чивидале. Более значительна церковь Сан Джорджо в Вальполичелла (близ Вероны), построенная, вероятно, в начале VIII в. Это небольшая трехнефная базилика без трансепта, с тремя абсидами на восточной стороне.

В отличие от базилик, строившихся ранее, церковь Сан Джорджо имела перекрытую полукуполом абсиду также с западной стороны, то есть со стороны входа.

Другая особенность заключается в том, что здесь присутствует применение различных по типу опор. В западной части использованы четырехугольные столбы, тогда как в восточной части применялись и колонны. Капители колонн, которые в то время уже только в редких случаях можно было брать из уже расхищенных римских построек, показывают, как заимствованные формы римского коринфского или композитного ордера теряют свою пластичность, становятся более грубыми и плоскостными.

При лангобардах началось также строительство большой базилики Сант Амброджо в Милане. В конце I в. была возведена восточная ее часть, в конце — обширный атрий (в раннехристианских базиликах атриумом также называют прямоугольный дворик перед входом в храм, окруженный крытой галереей); строительство продольного трехнефного корпуса продолжалось до конца 12 столетия.

Возможно, что именно лангобарды ввели во всеобщее употребление так называемую крипту — полуподвальные помещения со сводами и подпирающими их столбами, обычно строившиеся под восточной, алтарной частью церкви. В них хранились особенно почитаемые реликвии и совершались богослужения. Там же находились усыпальницы знатных лиц. Эти церковные подземелья представляют собой характерные формы зодчества Раннего средневековья.

Немногие сохранившиеся памятники искусства лангобардов говорят о господстве декоративно-плоскостного начала и слабом понимании задач изобразительного характера. Такие стилистические черты присущи рельефу со сценами охоты (8 в.), вставленному в стену портика собора в Чивитта Кастеллана, и мраморной облицовке алтаря церкви Сан Мартино в Чивидале, являющейся даром лангобардского короля Рахиса (744—749). Известный рельеф лицевой стороны алтаря представляет собой примитивное изображение сидящего Христа и четырех ангелов, поддерживающих окружающее его сияние.

Иначе проявляет себя лангобардское искусство в области декоративных задач. Композиционное мастерство, чувство меры и ритма в распределении орнаментальных мотивов являются достоинствами подобных памятников. Один из особенно известных среди них — названная по имени заказчика (аквилейского патриарха) мраморная «Плита Зигвальда», составляющая одну из стенок балдахина баптистерия в Чивидале (762—780). Крест и «священное дерево» с двумя парами животных и птиц по сторонам, помещенные между четырьмя вписанными в круглые медальоны символами евангелистов, могут служить примером характерного для этого периода слияния раннехристианской и древнеязыческой символики.

Вестготы основали в 419 г. Тулузское королевство, власть которого распространялась на Южную Галлию и Испанию. После того как франки в 507—510 гг. отвоевали у них Аквитанию, их владения ограничивались Пиренейским полуостровом. В процессе интенсивной феодализации стиралась грань между вестготской и римской знатью. Вестготы, бывшие ранее арианами, в конце VII в. приняли католичество. В 711—713 гг. почти весь Пиренейский полуостров захватили арабо-берберы, оттеснив вестготов на север, в Астурию, откуда и началась последующая «Реконкиста», т. е. «отвоевание» Испании. В таких условиях строительство велось в весьма ограниченных масштабах. О светских сооружениях некоторое представление дает перестроенная из дворца короля Рампро I (848) церковь Санта Мария де Наранко близ Овьедо — однефное помещение, перекрытое цилиндрическим сводом на подпружных арках.

Особенностью вестготских культовых сооружений раннего периода является прямоугольное завершение хора; против трех нефов находятся три абсиды, заключенные в общий прямоугольник, разделенные стенами и не закругленные изнутри (церковь Сан Хульяно де лос Прадо близ Овьедо, построенная вестготом Тиодой в VIII в.).

Для более поздних базилик характерна открытая арочная галлерея с южной стороны, первоначально массивная и тяжеловесная, как, например, в церкви Сан Сальвадор де Вальдедиос близ Вальявисьоса (Астурия) (893 г.); позднее — легкая, на тонких колоннах, поддерживающих подковообразные арки, как в церкви Сан Мигуэль де Эскалада, близ Леона (освящена в 913 г.).

О художественном уровне пластики можно судить по рельефам на плитах из Нарбонны (столицы вестготского короля Амалариха). Одна из них, служившая, по-видимому, надгробием, украшена большим декоративным крестом и двумя весьма примитивными по исполнению человеческими фигурами. Эти изображения, так же как декоративные мотивы других нарбоннских памятников, родственны лангобардским рельефам.

Искусство ирландцев и англосаксов. Искусство Скандинавского полуострова. Ирландия и Британия подверглись влиянию римской цивилизации в значительно меньшей степени, чем Испания или Галлия, и в этих областях долго сохранялись пережитки родового строя. Кельтское население Британии, предоставленное самому себе после ухода римских легионов, было к середине 5 в. н. э. покорено на основной территории германскими племенами, преимущественно англами и саксами, которые образовали несколько независимых государств. Культурный уровень кельтов, оттесненных англосаксами, был значительно выше, чем уровень завоевателей. Между двумя этническими элементами надолго сохранилось взаимное недоверие. Тем не менее, в ходе дальнейшего экономического и политического развития возникло далеко идущее взаимодействие. В идеологической области почвой для него послужила общность религии — принятие христианства, которое у кельтов произошло еще до англосаксонского завоевания.

Одним из центров распространения церковной культуры была кельтская Ирландия. Ее многочисленные и обширные монастыри славились по всей Европе. В монастырях изучали латынь, греческий язык и те элементы естествознания, которые сохранились после крушения римской цивилизации. Одним из обычных занятий монахов были украшение и переписка рукописей.

Ирландская церковь долгое время не была связана с римской и сохраняла свои особенности. Ее церковные обряды содержали некоторые черты местных языческих культов. Это отразилось в художественной культуре монастырских скрипториев.

Англосаксы первоначально продолжали придерживаться первобытной религии древних германцев. Лишь в конце VI в. начинается христианизация Британии, на сей раз из центра католической церкви — Рима. Вступив в союз с наиболее могущественными племенными вождями — «королями», папство вело борьбу за искоренение язычества и кельтской «ереси». Победа римской церкви долгое время оставалась непрочной, и еще в 7 в. нередко были случаи возвращения к язычеству. При всех попытках подчинения местной культуры путем создания системы католических монастырей и школ языческие

представления и образы долгое время сохраняли свое влияние на духовную жизнь народа.

Строительство христианских культовых сооружений в Ирландии началось еще в 5 в., но древнейшие деревянные постройки не дошли до нашего времени. Для каменного зодчества раннего ирландского средневековья характерны небольшие однокомнатные «оратории» без окон и с одной дверью, например, Ораторий Галлерус на юго-западе Ирландии с ложным сводом, образованным постепенно сближающимися рядами камня. В более поздних каменных ирландских церквях дверные и оконные проемы выполняются из нескольких цельных каменных глыб.

Церкви, построенные англосаксами в VII—XI вв. из камня, ясно указывают на связи с предшествовавшим этапом деревянного зодчества. Это видно по многим деталям. Так, например, колонны из камня напоминают деревянные балясины. Даже конструктивные приемы, характерные для построек из дерева, переносятся в каменное строительство (система клетки). Так называемая Башня Бартон в Норсгемптоншире построена из камня так, что в ней отчетливо выделяются вертикальные колонны и горизонтальные поперечины, равно как и угловая вязка.

Еще более чётко влияние самобытной народной традиции проявляется в памятниках изобразительного искусства Ирландии и Англии, в которых формируется и получает широкое распространение своеобразный орнаментальный стиль, особенно полно выраженный в книжной миниатюре. Его характерной особенностью является геометризм и линейно-плоскостная трактовка форм, распространившиеся и на изображение человека.

Так как ирландские и англосаксонские монахи в качестве миссионеров были рассеяны по всей Европе, то и их искусство имело широкое влияние, в том числе стиль книжной миниатюры. Согласно исследованиям, этот стиль окончательно сложился во второй половине VII века в Западной Англии, в Нортумбрии. Поэтому было бы более правильно заменить традиционное обозначение «ирландской миниатюры» понятием англосаксонской и ирландской.

Из нортумберлендских монастырей вышли все лучшие рукописи этой школы. Наиболее важными являются несколько евангелий — так называемая «Книга из Дарроу» (ок. 700 г.), «Келлсская книга» (начало VIII в.), евангелие из Эхтернаха (середина VIII в.).

Характерной чертой подобных рукописей в VIII в. является крупный инициал начальной страницы, занимающий в высоту не менее ее половины. Инициалы отличаются простыми и крупными геометрическими формами, но в пределах этих очертаний все плоскости заполняются сложнейшим и тончайшим орнаментом.

Аналогичный характер носят также орнаментальные страницы, отделяющие самостоятельные части книги. Особенность англо-ирландского средневекового орнамента, в отличие от изобразительных форм, присущих античному миру, в которых обычно фигуры заметно выделяются на

плоскости, состоит в том, что изображение здесь почти неотделимо от фона. В этом орнаменте сливаются воедино мотивы самого разнообразного происхождения — здесь есть элементы кельтские и англосаксонские, декоративные приемы коптов христианского Египта и народов Передней Азии.

В качестве наиболее обычных мотивов можно назвать спирали, чаще всего в сочетании с раструбами (так называемый спирально-трубчатый орнамент), лестничный мотив из ломающихся под прямым углом линий, шахматный узор и особенно характерный для этого стиля зверино-ленточный орнамент: ленты со змеиными или звериными головами на концах, сплетающиеся в сложные, запутанные извивы. Часто встречается также применение точек, то заполняющих плоскости, то бегущих вдоль очертания букв и изображений. Изобразительные мотивы подчинены целям украшения рукописи и не связаны с ее содержанием.

Наиболее распространены изображения символов и фигур евангелистов; миниатюры с другими сюжетами встречаются как исключение. Обычно сохраняются лишь основные элементы человеческой фигуры, без которых изображение вообще перестает быть понятным. Ангел в «Книге из Дарроу» напоминает плоскую, покрытую геометрическим орнаментом стелу, к которой приставлена голова в фас и ноги в профиль, в то время как руки вовсе отсутствуют. Условность трактовки переносится и на раскраску. Художник, не смущаясь, расцвечивает тело то красной, то синей краской.

Что касается техники, то англо-ирландские миниатюры выполнены с редким каллиграфическим мастерством при помощи пера, без какой бы то ни было моделировки. Золото и серебро не применяются.

Этот специфический стиль проявляется не только в украшении рукописей. Он наблюдается и в произведениях прикладного искусства из металла и в резьбе по кости. Примером такого рода работ является бронзовое «Распятие» из Атлона, в котором расположение еще весьма примитивно трактованных фигур сочетается с острым чувством эстетической выразительности орнамента.

Весьма характерны для Ирландии и Англии большие каменные придорожные кресты. Такие кресты являются живым свидетельством языческой формы, в которую облекались христианские символы и представления. Знаменитый крест, стоявший близ деревни Рутвел, покрыт многочисленными рельефами и руническими письменами, которые имели в глазах современников магическое значение. Само слово «руна» означает «волшебство» и «тайную мудрость». На рутвелском кресте написана знаменитая англосаксонская поэма «Сон о кресте», содержание которой проливает некоторый свет на полуязыческие народные представления о символе, который хотя и был заимствован из христианской религии, но получил другое истолкование, значение самостоятельного образа, тесно связанного с природой. В поэме рассказ ведется от имени самого креста,

который сначала был деревом в лесу, а потом свидетелем евангельских событий.

Художественная обработка крестов прошла в своем развитии несколько этапов. Наиболее ранние каменные кресты Северной Англии (вторая половина VII в.) покрыты орнаментом из виноградных лоз, имеющим восточное (сирийское) происхождение (памятники Рутвела и др.). На более поздних (IX — до начала XI в.) растительные формы вытесняются звериным орнаментом самобытного характера или — в ряде случаев — скандинавского типа (каменный крест из Мидлтона и др.). Кресты в Шотландии имеют растительную орнаментацию, несколько отличающуюся от североанглийской. Ирландские каменные кресты соединяют звериную орнаментику англосаксонского типа с плетеным узором и другими изобразительными мотивами восточного происхождения. Некоторые каменные кресты Центральной Ирландии (VIII в.) покрыты сложным узором из спиралей и тонкого ленточного плетения, окружающего небольшие военные и охотничьи сцены.

В IX и X вв. в искусство орнаментального декора все больше проникают христианские мотивы, однако народные элементы орнамента по-прежнему играют главную роль.

Чем дальше от очагов античной культуры, тем ярче проявляются традиции «варварского» искусства и тем дольше они сохраняются. Это имеет место, в частности, в Скандинавии. Одним из самых распространенных проявлений художественного творчества скандинавских народов была резьба по дереву, применявшаяся не только в украшении предметов бытового назначения, но и в архитектуре. Для знакомства с искусством Скандинавии важное значение имеет обнаруженное в начале 20 в. большое погребение в Осеберге, близ Осло, в Норвегии. В этом погребении (по-видимому, королевы Осе, первая половина IX в.) сохранился большой корабль, на котором лежали покрытые резьбой телега и несколько саней, утварь, ткани и другие предметы.

В орнаментации деревянных предметов доминирующим мотивом служат причудливые ленты — животные, переплетающиеся и кусающие друг друга. Напряженность и динамика их форм далеко превосходят по выразительности сравнительно многочисленные, но крайне примитивные изображения сражающихся людей. Очень выразительны также деревянные фигуры с фантастическими головами животных, укрепляемые на носу кораблей для того, чтобы отгонять враждебных духов и устрашать неприятеля.

В скандинавском искусстве достигла высокого уровня обработка изделий из металла, служившая главным образом для украшения одежд и оружия. Наряду с орнаментом здесь встречаются и относительно развитые изобразительные мотивы. Так, на особенно известных найденных в погребениях Венделя в Швеции шлемах с серебряными оковками изображены сцены сражений; на бронзовых пластинах из Торслунда (Швеция, VII в.) представлено несколько рельефных групп. По реальности изображения

человеческие фигуры значительно совершеннее изображений из погребения в Осеберге, близ Осло.

Франкское искусство в период Меровингов. Из многих королевств, образовавшихся на развалинах Западной Римской империи, наиболее жизнеспособным оказалось франкское. Его культура сыграла важную роль в период формирования и развития западноевропейского искусства Раннего средневековья. Постепенно родовые связи франкских племен быстро разрушились, и их родовая община превратилась в соседскую. Вместе с тем росло и имущественное расслоение среди свободных. Ему способствовала конфискация бывших римских государственных земель и поместий так называемых «бунтовщиков». Эти земли становились собственностью короля; они раздавались так же быстро, как и росли, в качестве дарений церкви и частным лицам — франкам и галло-римлянам, дружинникам короля.

В 496 г. король франков Хлодвиг, который был раньше лишь одним из племенных вождей, принял христианство, так как ему важно было опереться в своих завоеваниях на галло-римское духовенство. Хлодвигу удалось объединить под своей властью все земли, захваченные франками, и стать первым королем. Однако после его смерти власть его наследников сохранялась лишь формально, Франкское государство стало дробиться, и местные вожди вели ожесточенную междоусобную борьбу, не останавливаясь перед применением самых жестоких и коварных средств. Культура упала настолько, что грамотные люди встречались редко даже среди высшего духовенства. Тем не менее, Франкское государство сохранилось, пережив этот период внутренних неурядиц.

В ранний период истории Франкского государства, при Меровингах (франкские короли считали себя потомками легендарного вождя Меровея), еще не исчезли пережитки родового быта и системы военной демократии.

В искусстве преобладали черты наивно-фантастического понимания действительности, особенно ярко проявившиеся в орнаментике. Довольно высоко была развита техника обработки металлов, которая восходила еще к дохристианским временам и была примерно одинаковой у франков и у других народов германского происхождения.

Основным типом архитектуры Франкского государства служили базилики, однако их стиль по сравнению с позднеримскими меняется.

В VII—VIII вв. на севере Франкского государства план базилики усложнился: вместо Т-образной формы она приобретает крестообразную форму. Такое нововведение было вызвано увеличением численности клира, находившегося во время богослужения в восточной части церкви, и ростом его значения, а также соображениями символического порядка, что характерно для эстетических представлений Раннего средневековья. Как сообщает один из хронистов: сам план церкви должен был напоминать собой «животворящий крест».

С меровингских времен сохранились крипты (например, крипта в Жуарре). Это небольшие и тесные помещения с колоннами, имеющими плоские

капители, прообразами для которых служили римские капители коринфского или композитного ордера. В крипте Сен Лоран в Гренобле встречается древнейшее во Франции перекрытие цилиндрическим сводом.

Одним из наиболее старых сохранившихся меровингских зданий является баптистерий в Пуатье. Это прямоугольный, почти квадратный зал, несколько вытянутый с юга на север. К его восточной части пристроена низкая четырехгранная с внешней стороны и многогранная изнутри абсида. С юга и севера к залу примыкают очень низкие маленькие полукруглые абсиды. С западной стороны находится большой пятиугольный притвор, расположенный ниже баптистерия и служивший входом в него, но построен он был значительно позднее. Углы баптистерия поддерживаются выступающими грубыми пилястрами (вертикальный выступ стены, обычно имеющий базу и капитель, и тем самым условно изображающий колонну).

Чередованием различных способов кладки меровингские зодчие стремились создать определенный декоративный эффект. Баптистерий в Пуатье, несмотря на малые-размеры и примитивность техники, построен еще в духе античной традиции.

В меровингском наследии видное место занимают рукописи с миниатюрами. Основные скриптории существовали при монастырях Луксейль, Флери (впоследствии Сен Бенжамен Луар) и Корби.

Украшение рукописей носит орнаментальный характер; особенно типичен для них так называемый изоморфический тип инициалов, остов которых образуют несколько стилизованные рыбы, птицы, другие животные, реже человеческие фигуры.

Наряду с инициалами внимание художников сосредоточивалось на фронтисписах (рисунок, размещаемый на одном развороте с титулом на четной полосе), где главную роль играют большие декоративные кресты, венки и аркады. Орнаментация напоминает произведения прикладного искусства этого периода, но часто встречаются также мотивы, заимствованные из искусства христианского Востока: пальметки (архитектурное украшение в виде стилизованного веерообразного листа пальмы), некоторые виды плетенки и т. д. К числу лучших памятников этого стиля принадлежат «Луксейский лекционарий» и «Геллонский сакраментарий» в Парижской Национальной библиотеке (оба около 780 г.).

В меровингских рукописях встречаются такие изобразительные мотивы, такие как, птицы вокруг райского дерева, Мария в восточной одежде, с крестом и кадилом в руках, распятие, летящие ангелы и т. д. Однако характерной их чертой остается подчинение задачам украшения текста. Более того, животные, человеческие и фантастические образы сливаются с буквами, обогащают их образную выразительность.

Так, в рукописи «Геллонского сакраментария» распятие служит буквой «Т»; фигура Марии составляет часть заглавной буквы «I». Трактовка фигур примитивна. Раскраска изображений условна. Буквы, составленные отчасти из

животных и растительных форм, ярко расцвечены, красным, зеленым и желтым.

Каменные рельефы, украшающие меровингские саркофаги (из которых наиболее известен саркофаг в Муассаке, VII—VIII вв.), также отличаются плоским орнаментально-декоративным характером.

Параллельно с каменными рельефами были распространены рельефы из обожженной глины. Они применялись для украшения церквей и сохранились в Центральной Франции; такие рельефы встречаются также в развалинах христианских базилик Северной Африки. Изображения фантастических животных, человеческих голов и целых фигур на этих памятниках всецело отражают сферу народных представлений.

Искусство периода Каролингов. В последней четверти 8 и первой половине 9 в. в Западной Европе происходил определённый подъём искусства, связанный с возникновением первой империи Средневековья — империи Карла Великого. В ней были объединены территории современной Франции, Западной и Южной Германии, Северной и Средней Италии, Бельгии, Голландии и северо-восточной Испании.

При первых Каролингах в области землевладения произошел переворот, который привел к исчезновению слоя свободных мелких земельных собственников. Элементы военной демократии, которые еще номинально сохранялись при Меровингах, уходят в прошлое, уступая место более развитому государству. Это государство опиралось на растущую силу феодальных отношений. Но в эпоху раннего феодализма натуральный характер хозяйства, отсутствие национального единства, пестрота и анархия самого феодального уклада должны были привести и привели огромную империю к распаду.

Только в течение небольшого периода времени государство Каролингов переживает расцвет. Карл Мартелл, Пипин Короткий и Карл Великий создали новое военное сословие, получившее свои земли из рук центральной власти, преданное ей и готовое бороться против строптивых светских и церковных магнатов. Представители новой франкской династии совершали походы против захвативших Пиренейский полуостров арабов и отразили угрозу, нависшую над Западной Европой, а также против отставших в своем общественном развитии саксонских племен. Они укрепили новую государственность и создали временное единство, которое Карл Великий пытался политически закрепить, провозгласив себя императором.

В стремлении к внутреннему порядку и централизации новое государство нуждалось в некоторых формах античной образованности, почти совершенно исчезнувшей среди обломков римской цивилизации. Этим также объяснялась забота о возрождении искусства, отразившаяся в ряде правительственных мероприятий, направленных на сохранение старых памятников, строительству дворцов и храмов, украшению рукописей и т. д.

Карл Великий ценил образованных людей и привлекал их из других стран. В числе его придворных были англосакс Алкуин, лангобарды Павел Диакон,

вестгот Теодульф и другие. Под влиянием этих тенденций из франкской среды начали выделяться образованные и талантливые деятели. Таковы прежде всего ближайший помощник Карла — Эйнгард—его биограф, историк и зодчий. Их деятельность способствовала утверждению и распространению новых форм так называемого каролингского искусства. В исторической науке, изучающей Раннее средневековье, существует даже исторической науке, изучающей Раннее средневековье, существует даже понятие «Каролингское возрождение». Однако, культура того времени была прежде всего церковной, поэтому термин «Каролингское возрождение» может иметь лишь условное значение. Тем не менее, стремление Карла Великого и его сподвижников использовать наследие античности сказалось в разных областях культуры: Эйнгард в жизнеописании Карла пытался подражать древнеримскому писателю Светонию, миниатюристы — образцам позднеримской живописи, строители — архитектуре Древнего Рима.

Искусство и архитектура в конце VIII—X в. ступени своего развития. Новый этап в зодчестве был ознаменован созданием более значительных по размерам и сложных по формам сооружений, поисками ясных и продуманных пропорций. Деревянные постройки VIII—X вв. не сохранились, но известно, что в распоряжении Карла Великого были умелые плотники, которых он даже посылал в Италию. Оттуда он выписывал мастеров, умевших возводить каменные здания. Сохранились сведения о не дошедших до нас великолепных дворцах и соборах, построенных в резиденциях императора в Аахене, Ингельсгейме, Неймегене (существуют реконструкции этих сооружений, в частности реконструкция дворца в Аахене).

Одним из известных культовых сооружений того времени была дворцовая капелла, построенная архитектором Эйдом из Меца между 795 и 805 гг. в Аахене, любимой резиденции Карла Великого.

Аахенская капелла была не первым центрическим сооружением каролингского времени: ее предшественницей является капелла в Неймегене (в устье Рейна). Однако непосредственным образцом для Аахенской капеллы послужила церковь Сан Витале в Равенне в Италии. Воспользовавшись общей архитектурной формулой Сан Витале и, вероятнее всего, подражая ей, зодчие Аахенской капеллы проявили значительную самостоятельность. Как и церковь Сан Витале, Аахенская капелла представляет собой высокий центральный восьмиугольный зал (диаметром 15 м), окруженный более низким (диаметром 29 м) шестнадцатиугольником, а не восьмиугольником, как в Сан Витале. Центральное пространство перекрыто куполообразным сводом на барабане с окнами. Обход был двухэтажный; нижний этаж открыт в центральное пространство простыми арками между опорными столбами восьмиугольника, а второй этаж имеет двухъярусную аркаду на колоннах, доставленных из Равенны. Таким декоративным приемом создавалась иллюзия трех этажей.

Внутреннее пространство восьмиугольника весьма искусно соединено с внешним шестнадцатиугольником. В нижней галлерее применены сложные

крестовые своды, в верхней — наклонные цилиндрические своды, передающие вес купола на массивные внешние стены. В целом Аахенская капелла свидетельствует о мастерстве и опыте ее создателей. В художественном отношении она производит более мощное впечатление, чем Сан Витале, но вместе с тем она грубее и проще.

Аахенская капелла, считавшаяся в те времена чудом строительного искусства, имела ряд подражаний. Вариантом центрического сооружения является капелла св. Михаила в Фульде. Однако здания этого центрического типа мало соответствовали потребностям католического культа, и в дальнейшем они встречаются все реже и реже. Господствовавшей стала базиликальная форма. Однако, в первой половине IX в. еще продолжали возводить храмы самых разнообразных форм. Характерна, например, церковь в Жерминьи де Пре, в плане она представляет квадрат с тремя абсидами — на восточной, южной и северной сторонах.

Базилики каролингских времен в первоначальном виде не сохранились, но мы можем о них судить по дошедшим до нас элементам и по различным документам. Монастырская церковь — Сен Филибер де Гранлье (департамент Нижней Луары), заложенная в 819 г., представляла собой трехнефную крестовую базилику на столбах с тремя восточными абсидами. Такое усложнение указывало, что потребности нового феодального общества вызвали и обусловили рост строительного мастерства и формирование более развитых представлений об эстетических возможностях архитектуры.

О внешнем убранстве церквей VIII—IX вв. можно составить представление по монастырским воротам в Лорше. Они состоят из двух этажей. В нижнем — три большие арки на импостах, разделенные колоннами, несущими небольшой карниз. В верхнем этаже — каннелированные пилястры, но над ними — не арки, а треугольные фронтоны, своими вершинами упирающиеся непосредственно в верхний карниз. Колонны и пилястры выдержаны в античных пропорциях. Особое своеобразие придает воротам узор, выложенный из светлых и темных плит.

Что касается внутреннего убранства церквей, монастырских помещений и дворцов, то, по свидетельству источников, каролингское искусство широко пользовалось фресковой живописью и мозаикой. Сюжеты обычно заимствовались из церковных легенд, хроник, аллегорических трактатов. Художник должен был приспособить раннехристианские мотивы к новым условиям и выразить с наибольшей ясностью рассказываемую им историю. Императорские указы, так называемые капитулярии, подчеркивают дидактическую ценность искусства: «Живопись допустима в церквях для того, чтобы неграмотный мог прочесть на стенах то, что он не может узнать из книг». Обычным было параллельное изображение сцен Ветхого и Нового заветов.

Из всех многочисленных памятников каролингской живописи сохранились лишь немногие. Долгое время примером каролингского церковно-монументального искусства служила мозаика абсиды церкви в

Жерминьи де Пре. Ее необычный для западноевропейского искусства сюжет («Ковчег завета» с указывающими на него ангелами по сторонам) и манера исполнения говорят о влиянии раннего христианского искусства.

Ставшие позднее известными фрагменты фресок из церкви св. Иоанна в Мюстаире, в швейцарском кантоне Граубюндене, расширили представление о художественном наследии Каролингов. Но особенно важным было открытие незадолго до второй мировой войны росписей в крипте церкви Сен Жермен в Оксерре, посвященных жизни св. Стефана.

Произведениям монументальной живописи IX в. присущи некоторые новые специфические черты. Остатки фресок в Мюнстере показывают, что художники старались возродить античные приемы живописи, основанной на зрительной иллюзии. Мозаики купола Аахенского собора свидетельствуют о влиянии Византии и Равенны. Как бы ни были наивны изобразительные приемы мастера из Оксерра, его искусство носит повествовательный характер, недавно еще чуждый и недоступный художественной фантазии германцев и кельтов.

Принципы и приемы изобразительного повествования заимствовались из христианской традиции, следовательно, из поздней античности. Однако, хотел этого или не хотел художник Раннего средневековья, он создал не повторение или подражание античным образцам, а нечто вполне своеобразное и самобытное. Изображенные им фигуры, особенно толпа, окружающая св. Стефана, — порождение его собственного художественного опыта, а не результат подражания образцам. Несмотря на плохое состояние фресок Оксерра, нетрудно увидеть, что люди одеты в современные, а не условные костюмы, что сами типы, лица и движения имеют много жизненных черт. Так, например, движение умирающего св. Стефана при всей условности линий передано в какой-то мере с жизненной убедительностью.

В первой половине IX в. наблюдалось некоторое оживление художественной деятельности в Риме, где сталкивались влияния христианского Востока и государства франков. Мозаики абсид в Санта Мария ин Доминика, Санта Прасседе (817 — 824) и в некоторых других храмах того времени представляют собой западную трактовку искусства Сирии. С другой стороны, такие памятники, как фрески в церкви Сан Клементе (847—855) в Риме, близки к живописи каролингского типа.

При ограниченности памятников, касающихся монументальных росписей, для характеристики живописи IX и X вв. важное значение имеют сохранившиеся памятники книжной миниатюры. Книги в то время были в подавляющем большинстве религиозного содержания и обычно предназначались для церковной службы. Иллюстрированные рукописи светского содержания малочисленны; кроме произведений средневековых авторов встречаются книги античных писателей — Боэция, Пруденция и других.

Украшенные миниатюрами рукописи изготавливались обычно для правившей династии, а иногда подносились от имени императора или одного

из его наследников монастырям, с которыми Каролинги поддерживали тесную связь. С точки зрения техники в этих рукописях преобладает гуашь с обильным применением золота. Пергамент нередко окрашивался пурпуром. Следует также отметить тяготение к яркости красок и декоративной пышности. Распространенными декоративными мотивами были архитектурные формы, главным образом колонны с арками, портики, обрамлявшие обычно фигуры сидящих евангелистов или королей. Особенно характерны в этом отношении были таблицы канонов, украшенные аркадами. Эти графические изображения архитектурных форм приобретали иногда самодовлеющий характер (например, в миниатюре, изображающей символический «Источник жизни» из евангелия монастыря Сен Медард в Суассоне).

В инициалах каролингских рукописей есть много общего с англо-ирландским искусством, но для этих памятников характерно выделение из орнамента повествовательных мотивов, которые постепенно начинали играть значительную роль, а также изображение человека без геометрической деформации, в более или менее естественных пропорциях и положениях. Наиболее распространенным видом изобразительной миниатюры того времени являются композиции, представляющие евангелистов с книгой или рукописью и пером в руках.

С точки зрения композиции для каролингской миниатюры характерно развитие чувства равновесия и гармонического единства архитектурной рамки с центральным человеческим образом или сценой. В этой раннесредневековой переработке античной традиции уже заложено ядро дальнейшего развития композиционных начал, хотя в ближайшее за «каролингским возрождением» время многие из этих достижений и были временно утрачены.

Характерные приемы орнаментации и другие особенности позволяют различить в каролингской миниатюре отдельные школы, существование которых показывает, что это искусство было далеко от неподвижности. Сферой распространения различных школ украшения рукописей была территория современной Франции и отчасти Германии в области Рейна и Мозеля.

Одной из первых по времени своего расцвета является школа с центром в районе Трира и Аахена или в Лорше. Ее называют «школой Годескалька» по имени художника, исполнившего между 781 и 783 гг. по заказу Карла Великого и его жены Хильдегарды наиболее раннее произведение этого типа — рукопись евангелия Парижской Национальной библиотеки. Эта школа также известна под именем «школы рукописи Ады» — по одному из ее шедевров, евангелию, переписанному около 800 г. для аббатисы Ады, предполагаемой сестры Карла Великого. Третий выдающийся памятник этой группы — евангелие из монастыря Сен Медард в Суассоне.

Между этими произведениями существуют значительные различия, но их можно объяснить хронологической последовательностью в развитии одного и того же художественного типа. Стиль Годескалька, работавшего в конце 8 в.,

еще несет на себе отпечаток геометрически плоской трактовки форм, а в его орнаменте играет большую роль сложное ленточное плетение, известное нам по другим памятникам «варварского» искусства. Присутствуют здесь, однако, и античные орнаментальные мотивы. Еще более заметно античное влияние в изображении человеческих фигур и лиц, очерченных мягкими округлыми линиями. Евангелисты Годескалька величественны и благообразны. В дальнейшем еще более чётко проявились такие характерные черты этой школы как стремление к монументальной значительности образов (насколько возможно в миниатюре), к избытку и великолепию декоративных мотивов, активному применению пурпура и золота.

Вершиной этого стиля является евангелие монастыря Сен Медард с его богатыми архитектурными фонами. По сравнению с манерой Годескалька миниатюры этого евангелия представляют собой значительный шаг вперед. Это уже, собственно, миниатюрные картины с пространственной глубиной и пластической округлостью форм. Евангелисты спокойно задумчивы и вдохновенны; их позы отличаются естественностью, и только в резких складках одежды преобладает условная стилизация.

Другая группа рукописей, среди которых выделяется так называемое евангелие Карла Великого (начало IX в.), тесным образом связана с позднеантичными прототипами. Если продолжатели Годескалька пользовались опытом византийских мозаик, то «школа евангелия Карла Великого» переносила в живопись образы римского искусства. Ее евангелисты, одетые в белые тоги, — типичные римляне, скорее римские риторы, чем христианские подвижники. Они сидят в спокойных позах на фоне пейзажа, в котором много воздуха и глубины. Сочетание пластической выпуклости форм с мягкой живописью фона, строгое чувство композиции, глубина пространства, заключенного в прямоугольную рамку миниатюры, — все это создает особый эффект, который нельзя свести только к влиянию античного образца. Здесь есть нечто новое, начало длинного исторического процесса, ведущего к расцвету живописи на исходе средних веков.

В рукописях Лина Имперского евангелие или Венского евангелия и (конец VIII в.) видят обычно произведения мастеров, которые работали при дворе Карла (дворцовая школа). Согласно другому мнению, разделяемому рядом крупных ученых, эта группа памятников представляет собой раннюю фазу деятельности, так называемой, реймской школы (первая половина IX в.). Однако для реймской школы, по крайней мере, в период ее наиболее полного развития, характерны другие специфические черты.

Между 816 и 835 гг. в аббатстве Отвиле было переписано и украшено рисунками евангелие для поднесения архиепископу реймскому Эбо. Уже в этой рукописи искусство каролингской миниатюры приобрело своеобразные черты, еще более ярко выраженные в знаменитой Утрехтской псалтыри (называемой так по месту ее хранения в университетской библиотеке Утрехта). Она также создана в одном из монастырских скрипториев вблизи Реймса.

Если в изображении художников других рассмотренных выше школ евангелисты погружены в глубокое созерцательное раздумье, то в евангелии архиепископа Эбо они охвачены странным беспокойством; их глаза широко открыты, пальцы судорожно держат перо, волосы всклокочены, одежда извивается и как будто дрожит в бесчисленных складах. Таким же острым, будто вибрирующим движением пронизаны декоративные фигурки охотников и строителей, ветки деревьев и даже крыши домов.

В Утрехтской псалтыри, первой из сохранившихся на Западе иллюстрированных псалтырей, еще более чётко видно, что динамика «варварского» орнамента не исчезла бесследно при переходе к повествовательному изображению жизни.

Каждому псалму и нескольким включенным в рукопись молитвам соответствует рисунок, образное пояснение к тексту. Общее число рисунков, расположенных в виде полос, — 165. Они состоят из многих самостоятельных сцен, объединенных холмистым пейзажем; здесь всевозможные видения, битвы, охоты, пиры и т. д. Интерес к реальной жизни сказывается в архитектурных мотивах и многочисленных элементах быта. Встречаются мотивы сельских работ, остро схваченные изображения животных.

Перед нами ранее не встречавшийся чисто графический тип миниатюры, где все выполнено пером и чернилами. Это как бы живые наброски, сделанные рукой переписчика под непосредственным впечатлением текста. Поток мелких фигур, вышедших из-под пера художника, завивается в хитрый узор, своего рода каллиграфический орнамент. Отдельные линии похожи на росчерк пера; каждая фигура сделана несколькими простыми движениями и вместе с тем, очень характерна и жизненна. В графической манере Утрехтской псалтыри заметна и та вибрация линии, которая свойственна евангелию Эбо.

С середины IX в. ведущая роль в области искусства миниатюры перешла к мастерским двух монастырей — св. Мартина в Туре и близлежащего аббатства Мармутье. Это так называемая турецкая школа. Она выделяется, прежде всего, изяществом орнамента, выработанной под непосредственным влиянием художественных изделий из металла.

С другой стороны, здесь получила дальнейшее развитие изобразительная миниатюра. Специализацией турецкой школы было иллюстрирование Библий (Библия Алкуина и др.). Иллюстрации часто являются миниатюрными произведениями живописи с подробно разработанным сюжетом, продуманной композицией и попыткой передать портретное сходство, если речь идет об изображении монархов. Такие изображения имеются в известных рукописях турецкой школы: евангелии Лотаря (около 840 г.) и Библии Карла Лысого (около 850 г.). Библия Карла Лысого была выполнена в Туре под наблюдением аббата монастыря св. Мартина — Вивьена. Одна из ее страниц (высотой 44 см) целиком занята миниатюрой, изображающей торжественный акт поднесения книги императору Карлу Лысому аббатом Вивьеном во главе процессии монахов. Окруженный придворными, стражей и духовенством, Карл восседает на троне с величием, достойным римского императора. Несмотря на

отсутствие правильной перспективы, в этой сцене есть много реального. Перед нами характерные франкские типы. Правда, воины изображены в римских доспехах, но в иных случаях, несомненно, присутствует современная одежда.

Общий подъем искусства во времена Каролингов не включает монументальную скульптуру. Известны только немногие каменные рельефы, исполненные еще целиком в духе меровингского искусства. Невысокий художественный уровень этих памятников становится особенно разительным при сопоставлении их с мастерскими произведениями мелкой пластики, в частности с рельефами из слоновой кости, получившими большое распространение в этот период. Многочисленные изделия подобного типа — рельефные пластинки, служившие главным образом для украшения окладов книг, пиксиды (цилиндрические сосуды для хранения реликвий, благоволий и т. д.), литургические гребни и пр. — распадаются в стилистическом отношении на несколько групп, указывая на существование ряда школ.

Первой из таких групп как наиболее раннюю можно назвать «группу Ады», обозначаемая таким образом в силу стилистического сходства с миниатюрами одноименной школы. Рельефам «группы Ады» присуща заметная близость к формам раннехристианского искусства, известная монументальность образов и плоскостной характер резьбы. Наиболее выдающимися образцами названной группы являются две разрозненные доски, некогда принадлежавшие одному окладу из Дорш. Более многочисленны, но зато художественно менее самостоятельны рельефы третьей группы, родиной которых считается Мец. К лучшим ее образцам принадлежит литургический гребень с изображением распятия.

На высоком уровне в VIII—X вв. находилась и ювелирная пластика. Драгоценность материала (золота и серебра) привела впоследствии к массовому уничтожению таких изделий. Дошедшие до нас отдельные произведения могут быть причислены по своим художественным качествам к шедеврам. Таково знаменитое исполнение неким Вольвиниусом и датированное 835 г. «Палиото» базилики Сант Амброджо в Милане. Это облицовка четырех сторон Главного алтаря, украшенная многочисленными (более 40) рельефами из золота и позолоченного серебра. Передняя стенка алтаря сделана целиком из золота, за исключением узкой ленты внизу и акантового бордюра наверху. Драгоценные камни, античные камеи, цветные эмали, украшающие «Палиото», использованы с большим вкусом и ни в какой мере не нарушают гармонии целого. Рельефы, изображающие отдельные фигуры или целые сцены (евангельские сюжеты, эпизоды из жизни св. Амвросия и т. п.), исполнены очень тонко, пропорции фигур разнообразны, однако во всех случаях масштабные отношения фигур и орнамента к размерам панелей выдержаны очень точно. Графическая четкость рисунка и присущая искусству того времени любовь к драгоценным материалам выступают здесь с большой наглядностью.

Наряду с рельефами мастера VIII и X вв. умели создавать и своеобразные произведения статуарной пластики для церквей. Остов подобных статуй

изготавливали из дерева и обивали металлическими листами. Знаменита фигура св. Веры в Конке (конец X в.). Святая изображена сидящей на троне, с простертыми руками, в одежде, усыпанной драгоценными камнями. Напряженность позы, непомерно большая голова с крупными чертами лица и неподвижный взгляд широко раскрытых глаз (из эмали) сообщают фигуре примитивность, но вместе с тем и наивную выразительность.

Что касается литья из бронзы, то, судя по единичным дошедшим до нас произведениям, оно находилось в каролингский период на высоком уровне. Об этом свидетельствует главным образом конная статуэтка из собора в Меце, которая по традиции считается изображением Карла Великого.

Таковы главные черты художественного наследия этой эпохи. Подражание поздней античности и влияние восточных образцов играют в каролингское время довольно значительную роль. Изобразительные традиции древности и дидактические схемы раннехристианского типа — все это проявляется в художественной культуре франкского государства VIII—IX веков. Но традиционные мотивы вступают здесь в тесную связь с искусством кельтских и германских племен, заимствуют из него новую творческую силу и подвергаются оригинальной переработке.

Сознательные попытки возрождения традиции, шедшие сверху, сталкивались с другим, гораздо более мощным потоком идей и образов, отражающих те изменения, которые произошли за время переселения народов на территории бывшей Римской империи. Движущей силой этих общественных изменений были народные массы.

Искусство каролингской эпохи было первым шагом на пути формирования новой художественной культуры, соответствующей феодальному обществу западного Средневековья.

Возникающий синтез еще не всегда имеет вполне органический характер; нередко в эту эпоху странные сочетания элементов древней цивилизации с формами наивной фантазии. И все же историческая почва для новой эпохи эстетического развития уже созрела. В течение 9 столетия в мастерских, находившихся при дворе императора, и в зависимых от двора монастырях вырабатывались первые формулы западного средневекового искусства, получившие дальнейшее развитие в романском стиле и готике. Это дальнейшее развитие не было прямым и непрерывным движением по восходящей линии, но при всех дальнейших противоречиях начало, положенное неизвестными мастерами VIII—IX вв., навсегда сохранило свое значение.

Западноевропейская средневековая культура X–XV вв.

- 1. Клерикальная традиция в западноевропейской художественной культуре X–XV вв.**
- 2. Формирование светской художественной культуры**
- 3. Архитектура и искусство Высокого и Позднего средневековья: романский и готический стиль**

4. Народная культура западноевропейского Средневековья

1. Клерикальная традиция в западноевропейской художественной культуре X–XV вв.

Христианство стало своего рода объединяющей оболочкой, которая обусловила формирование средневековой культуры как целостности. Во-первых, христианство создало единое идеолого-мировоззренческое поле средневековой культуры. Будучи интеллектуально развитой религией, христианство предлагало средневековому человеку стройную систему знаний о мире и человеке, о принципах устройства мироздания, его законах и действующих в нем силах. Высшей целью христианство объявляет спасение человека. Люди грешны перед Богом. Спасение требует веры в Бога, духовных усилий, благочестивой жизни, искреннего покаяния в грехах. Однако спастись самостоятельно невозможно, спасение возможно лишь в члоне церкви, которая, согласно христианской догматике, объединяет христиан в одно мистическое тело с безгрешной человеческой природой Христа. В христианстве образцом выступает человек смиренный, страдающий, жаждущий искупления грехов, спасения с Божьей милостью.

Христианская этика смирения и аскезы основывается на понимании человеческой природы как "зараженной" грехом. Зло в результате первородного грехопадения укоренилось в природе человека. Отсюда проповедь аскетизма и смирения как единственного способа борьбы с греховным началом, пребывающим в человеке (а не самой природой человека).

Сам по себе человек богоподобен, достоин бессмертия (праведников ждет телесное воскресение после Страшного суда). Однако человеку трудно справиться с укоренившимися в его душе греховными мыслями и желаниями, поэтому он должен смирить гордыню, отказаться от свободной воли, добровольно вручить ее Богу. В этом добровольном акте смирения, добровольном отказе от собственной воли и состоит, с точки зрения христианства, подлинная свобода человека, а не ведущее к греху своеволие. Провозглашая доминирование духовного над плотским, отдавая приоритет внутреннему миру человека, христианство сыграло огромную роль в формировании нравственного облика средневекового человека. Идеи милосердия, бескорыстной добродетели, осуждение стяжательства и богатства - эти и другие христианские ценности - хотя и не были практически реализованы ни в одном из сословий средневекового общества (включая монашество), тем не менее оказали существенное влияние на формирование духовно-нравственной сферы средневековой культуры.

Во-вторых, христианство создало единое религиозное пространство, новую духовную общность людей-единоверцев. Этому способствовал, прежде всего, мировоззренческий аспект христианства, трактующий человека вне зависимости от его социального статуса как земное воплощение Творца, призванного стремиться к духовному совершенству. Христианский Бог стоит

над внешними различиями людей - этническими, сословными и т.д. Духовный универсализм позволил христианству обращаться ко всем людям, безотносительно от их сословной, этнической и т.п. принадлежности. В условиях феодальной раздробленности, политической слабости государственных структур, непрекращающихся войн христианство выступало своего рода консолидирующей силой, которая интегрировала, объединяла разобщенные европейские народы в единое духовное пространство, создавая религиозную связь людей.

В-третьих, христианство выступило организационным, регулирующим началом средневекового общества. В условиях разрушения старых родовых отношений и распада "варварских" государств иерархическая организация церкви стала моделью для создания социальной структуры феодального общества. Идея единого происхождения человеческого рода отвечала тенденции к образованию крупных раннефеодальных государств, наиболее ярко воплотившейся в империи Карла Великого. Культурно-идеологической основой консолидации разноплеменной империи стало христианство. Реформы Карла Великого в культурной сфере были начаты с сопоставления различных списков Библии и установления единого для всего государства текста. Осуществлена была и реформа литургии, которая была приведена в соответствие с римским образцом.

В драматический период упадка культуры после разрушения Рима христианская церковь на протяжении веков была единственным социальным институтом, общим для всех европейских стран. Церковь выступала регулирующим началом в жизни средневекового общества, чему способствовало само положение католической церкви, которая не только не подчинялась верховной политической власти, но и сохраняла практически полную самостоятельность в решении внутренних и целого ряда политических проблем. Став господствующим политическим институтом уже в V в., когда римский епископ был провозглашен папой, церковь сосредоточила значительную власть над раздробленной в политическом отношении Западной Европой, и стала стремиться поставить свой авторитет выше авторитета светских монархов. После периода упадка папства (X - середина XI вв.), когда папский престол был временно подчинен светской власти германских императоров, в последующий период (XII - XIII вв.) могущество и независимость церкви, ее влияние на все сферы общественной жизни не только были восстановлены, но еще более возросли. Будучи надгосударственной организацией, используя жестко организованную собственную иерархическую структуру, церковь была в курсе всех процессов, которые происходили в католическом мире, умело контролировала их, проводя свою линию.

Христианское сознание как основа средневекового менталитета. Главной, центральной идеей картины мира средневекового человека, вокруг которой формировались все ценности культуры, вся структура представлений о мироздании, была христианская идея Бога. Средневековому мировосприятию

и мироощущению, основу которого составляло христианское сознание, присущи следующие черты:

1) Двумирность - восприятие и объяснение мира исходя из идеи двумирности - разделения мира на реальный и потусторонний, противопоставления в нем Бога и природы, Неба и Земли, "верха" и "низа", духа и плоти, добра и зла, вечного и временного, священного и профанного/греховного. В оценке любого явления средневековый человек исходил из принципиальной невозможности примирения противоположностей, не видел "промежуточных ступеней между абсолютным добром и абсолютным злом" (А.Я. Гуревич).

2) Иерархизм - согласно богоустановленному порядку мир виделся выстроенным по определенной схеме - в форме двух симметричных, сложенных основаниями пирамид. Вершина верхней - Бог, ниже апостолы, далее соответственно архангелы, ангелы, люди (среди которых "верхний" - папа, затем кардиналы, ниже епископы, аббаты, священники, карлики более низких ступеней и, наконец, простые верующие. Верхняя иерархическая вертикаль включала животных (сразу же за мирянами, затем растения, у основания верхнего ряда находилась земля). Далее шло как бы негативное отражение небесной и земной иерархии по мере нарастания зла и приближения к Сатане.

Иерархическая организация церкви оказала влияние на формирование социальной структуры средневекового общества. Подобно девяти ангельским чинам, образующим три иерархические триады (сверху вниз) - серафимы, херувимы, престолы; - и на земле существуют три сословия - духовенство, рыцарство, народ/крестьянство, причем каждое из них имеет собственную иерархическую вертикаль. Таким образом, социальная структура общества воспринималась средневековым человеком как соответствующая иерархической логике построения мира небесного.

3) Символизм. С огромную роль в картине мира средневекового человека играл символ. Истолкование было привычной формой существования смысла для средневекового человека. Все, так или иначе, было знаком, все предметы - лишь знаки сущностей. Сущность не требует предметного выражения и может явиться созерцающему ее непосредственно. Сама Библия была наполнена тайными символами, скрывающими истинный смысл. Средневековый человек рассматривал окружающий его мир как систему символов, правильно истолковав которые, можно постичь божественный смысл. Церковь учила, что высшее знание открывается не в понятиях, а в образах и символах. Мышление символами позволяло найти истину. Главным методом познания являлось постижение смысла символов. Символично было само слово. (Слово было универсальным, с его помощью можно было объяснить весь мир.). Символ был универсальной категорией. Мыслить означало - обнаруживать тайный смысл. В любом событии, предмете, явлении природы средневековый человек мог увидеть знамение - символ, ибо весь мир символичен - природа, животные, растения, минералы и т.д. Глубоко

символический менталитет средневекового человека определил и многие особенности художественной культуры средневековья, и прежде всего - ее символичность. Символически весь образный строй средневекового искусства - литературы, архитектуры, скульптуры, живописи, театра. Глубоко символическа церковная музыка, сама литургия.

4) Универсализм. Мировосприятие средневекового человека отличалось универсализмом. В основе средневекового универсализма - идея Бога как носителя универсального, всеобщего начала. Духовный универсализм христианства сформировал духовную общность людей - единоверцев. Христианство утверждало универсальность человека, трактуя его, как уже отмечалось, вне зависимости от этнической принадлежности и социального статуса как земное воплощение Бога, призванное стремиться к духовному совершенству (хотя идея эта находилась в глубоком противоречии с сословной структурой общества).

Идея религиозного единства мира, преобладание универсального над индивидуальным, преходящим играла огромную роль в картине мира средневекового человека. Вплоть до Позднего Средневековья доминирующим было стремление к общему, типичному, принципиальный отказ от индивидуального, главным для средневекового человека была его типичность, его универсальность.

Средневековый человек отождествлял себя с какой-либо моделью или образом, взятым из древних текстов - библейских, отцов церкви и т.д. Описывая свою жизнь, он искал собственный прототип в христианской литературе. Отсюда традиционализм как характерная черта средневековой ментальности. Новаторство - гордыня, отход от архетипа - есть отдаление от истины. Поэтому средневековое искусство предпочитает типизацию индивидуализации. Отсюда же - анонимность большинства произведений искусства, каноничность творчества, т.е. ограничение его рамками разработанных схем, норм, идей. Принципиальная новизна осуждалась, поощрялось следование авторитету.

5) Целостность. Мировосприятие средневекового человека отличалось целостностью. Все области знания - наука, философия, эстетическая мысль и т.д. - представляли собой нерасчленимое единство, т.к. все вопросы решались ими с позиций центральной идеи картины мира средневекового человека - идеи Бога. Философия и эстетика ставили целью постижение Бога, история рассматривалась как осуществление планов Творца. Сам человек осознавал себя только в христианских образах.

Целостный охват всего сущего, характерный для средневековой ментальности, выразился в том, что уже в период Раннего Средневековья культура тяготела к энциклопедизму, универсальности знания, что нашло отражение в создании обширнейших энциклопедий. Энциклопедии или энциклопедические своды (суммы) не просто давали читателю сумму знаний, а должны были доказывать единство мира как Божьего творения. В них содержались всеохватывающие сведения по различным отраслям знаний. К

энциклопедичности тяготела и средневековая литература. Крупнейший богослов Средневековья Фома Аквинский (XIII в.) в двух крупных трудах «Сумма истины католической веры против язычников» и особенно в «Сумме теологии» создает поражающую своей грандиозностью и широтой охвата всего сущего картину мира от бездны ада до божественного мира. Стремление к универсальности знания отражено в названии центров развития средневековой научной мысли и образования - университетах.

Целостность мировосприятия не означала, что средневековый человек не видел противоречий окружающего его мира, просто устранение этих противоречий мыслилось в духе христианской идеологии, прежде всего выраженной в эсхатологии (учении о конце Света). Страшный суд утвердит царство вечной жизни для праведников и освободит человека от необходимости жить в несправедливом мире, где нет должного воздаяния за добро и зло, где нередко торжествуют зло, вражда, корысть, злоба.

6) Дидактизм мышления. Средневековый человек был расположен видеть нравственный смысл во всем - природе, истории, литературе, искусстве, быту. Нравственная оценка ожидалась как необходимое завершение, как справедливое воздаяние за добро и зло, как нравственный урок, назидательная мораль. Отсюда такая склонность средневекового искусства и литературы к моральным выводам.

7) Историзм мирозерцания. История как наука в эпоху средневековья не существовала, она была существенной частью мирозерцания, обусловленного её христианским пониманием. Бытие человека разворачивается во времени, начиная с акта творения, затем грехопадения человека и кончая вторым пришествием Христа и Страшным судом, когда и осуществится цель истории. Христианскому пониманию истории присуща идея духовного прогресса, направленного движения истории человечества от грехопадения к спасению, утверждению царства Божьего на земле. Идея духовного прогресса стимулировала направленность на новизну в период Высокого Средневековья, когда рост городов и развитие товарно-денежных отношений обусловили новый этап в развитии средневековой культуры.

Клерикальная культура в контексте средневековой ментальности. Христианство находилось в центре всего социокультурного процесса, подчиняя и контролируя основные области средневековой культуры. Клерикальная культура была универсальной, т.е. охватывала все стороны бытия, всю иерархию жизненных отношений. В иерархии сфер средневековой культуры доминирующее место принадлежало богословию (теологии). Другие сферы культуры - философская и научная мысль, система образования, искусство - призваны были служить богословию и рассматривались, прежде всего, как средства приобщения человека к Богу, постижения его сущности. Средневековая наука подчинялась строго определенному иерархическому порядку. Верхнее место в иерархии её сфер отводилось философии, цель которой усматривалась в доказательстве истинности христианского

вероучения. «Низшие» науки (астрономия, геометрия, математика, исторические знания и т.д.) подчинялись и служили философии.

С XI в. в результате крестовых походов Западная Европа познакомилась с культурой Востока и Византии; возникли новые культурные центры в Испании и Сицилии. На латинский язык переводились труды греческих и арабских ученых: Птолемея, Архимеда, Галена, Гиппократы, Авиценны, Аверроэса и др. Знакомство с этими трудами способствовало распространению в XIII в. вольнодумства и рационализма, в первую очередь в Парижском университете. Магистры этого университета Амори Бенский и Давид Динанский высказывали мысли о том, что Бог в понимании католической церкви не существует, что он — во всей природе, сливается с ней. Это пантеистическое представление получило широкое распространение; жестоко преследуя подобные взгляды, церковь сама попыталась приспособить учение Аристотеля для обоснования догматов католической веры.

В условиях теократизма (господства религиозных взглядов) наиболее развитой формой теоретического мышления стала теология. В XI в. именно теология породила такой феномен средневековой науки, как схоластика - философия, неразрывно связанная с теологией, но не тождественная ей. Схоластика - прежде всего метод познания Бога и созданного им мира. Она исходила из убеждения, что веру и знание, откровение и разум можно примирить между собой, а, опираясь на них, постичь Бога и мир. («Верую, потому что понимаю»).

Официальная клерикальная литература. Средневековая литература - и клерикальная, и светская - обладала рядом общих характеристик, которые обусловили ее внутреннюю целостность.

1) Это была литература традиционалистского типа. На всем протяжении своего существования она развивалась на основе постоянного воспроизведения ограниченного набора образных, идеологических, композиционных и др. структур - топосов (общих мест) или клише, выражавшихся в постоянстве эпитетов, изобразительных клише, устойчивости мотивов и тем самым постоянстве канонов для изображения всей образной системы (будь то влюбленный юноша, христианский мученик, рыцарь, красавица, император, горожанин и т.д.). На основе указанных клише сформировались жанровые топосы, обладавшие собственным смысловым, тематическим и изобразительно-выразительным канонам (например, жанр агиографии или «видений» в клерикальной литературе или жанр куртуазного романа в рыцарской литературе).

Средневековый человек находил в литературе общепризнанный, традиционный образец, уже готовую универсальную формулу описания героя, его чувств, внешности и т.д. (красавицы всегда златовласые и голубоглазые, богачи скупые, святые обладают традиционным набором добродетелей и т.д.).

Средневековые топосы, клише, каноны сводили единичное к общему, типичному. Отсюда и специфика авторства в средневековой литературе (и в целом в средневековом искусстве).

Средневековое искусство не отрицало оригинальность автора. Средневековый читатель (и автор) усматривали оригинальность автора не в уникальном, индивидуальном (авторском) осмыслении мира и человека, а в мастерстве реализации общей для всех авторов системы топики (в изобразительном искусстве - канонов).

На формирование средневековой топики значительное влияние оказала литература античности. В епископских школах Раннего Средневековья ученики, в частности, читали "образцовые" произведения античных авторов (басни Эзопа, сочинения Цицерона, Вергилия, Горация, Ювенала и др.), усваивали античную топику и использовали ее в собственных сочинениях.

Двойственное отношение средневековья к античной культуре как, прежде всего, языческой обусловило выборочное усвоение античных культурных традиций и приспособление их для выражения христианских духовных ценностей и идеалов. В литературе это выразилось в нападении античной топики на топику Библии, главного источника образной системы средневековой литературы, освящавшей духовные ценности и идеалы средневекового общества.

2) Вторая особенность средневековой литературы (и клерикальной, и светской) - её ярко выраженный морально-дидактический характер. Средневековый человек ожидал от литературы морали, вне морали для него утрачивался весь смысл произведения.

3) Третья особенность - и клерикальная, и светская литература средневековья в одинаковой степени основаны на христианских идеалах и ценностях и в равной мере стремились к эстетическому совершенству, разграничиваясь лишь тематически. Хотя, безусловно, само появление и развитие светских начал в культуре имело принципиальное значение, отражая ту линию в становлении духовной культуры средневекового общества, развитие которой позднее подготовит расцвет ренессансной литературы.

Клерикальная литература с ее ярко выраженной дидактичностью, широко используя античную и библейскую топику, определяла смысловую направленность раннесредневековой литературы.

На всем протяжении многовекового развития средневековья особой популярностью пользовалась агиография - церковная литература, описывающая жития святых. К X в. сформировался канон этого литературного жанра: несокрушимый, твердый дух героя (мученика, миссионера, борца за христианскую веру), классический набор добродетелей, постоянные формулы восхваления. Жизнь святого демонстрировала высший нравственный урок, увлекала образцами праведной жизни. Для житийной литературы характерен мотив чуда, отвечавший народным представлениям о святости. Популярность житий привела к тому, что отрывки из них - "легенды" (например, известные легенды о святом Франциске Ассизском (ок. 1182 - 1226 гг.), основавшем нищенствующий орден францисканцев) стали читать в церкви, а сами жития - собирать в обширные сборники. Широкую известность в средневековой

Европе приобрела «Золотая легенда» Якова Ворагинского (XIII в.) - свод житий католических святых.

Склонность Средневековья к иносказанию, аллегории выражал жанр видений. Согласно средневековым представлениям высший смысл открывается только откровением - видением. В жанре видений автору во сне открывалась судьба людей и мира. Видения часто рассказывали о реальных исторических лицах, что способствовало популярности жанра. Видения оказали значительное влияние на развитие позднейшей средневековой литературы, начиная со знаменитого французского «Романа о Розе» (XIII в.), в котором ярко выражен мотив видений («откровений во сне»), до «Божественной комедии» Данте.

К видениям примыкает жанр дидактико-аллегорической поэмы (о Страшном суде, грехопадении и т.д.).

К числу дидактических жанров относятся также проповеди, разного рода сентенции, заимствованные как из Библии, так и у античных поэтов-сатириков. Сентенции собирались в специальные сборники, своеобразные учебники житейской мудрости.

Среди лирических жанров клерикальной литературы доминирующее положение занимали гимны, воспевающие святых покровителей монастырей, церковные праздники. Гимны имели собственный канон. Композиция гимна о святых, например, включала зачин, панегирик святому, описание его подвигов, молитву к нему с просьбой о заступничестве и т.д.

Литургия - главное христианское богослужение, известное со II века, носит строго канонический и символический характер. К эпохе Раннего Средневековья относится зарождение литургической драмы. Истоки её - диалогические вставки в канонический текст литургии, так называемые тропы, возникли в конце IX - X вв. Первоначально эти диалоги сопровождалась пантомимой, постепенно переходя в сценки, а затем и в небольшие пьесы на библейские сюжеты, разыгрывавшиеся священниками или певчими возле алтаря. Католическая церковь поддерживала литургическую драму с её ярко выраженной дидактичностью. К концу XI в. литургическая драма потеряла связь с литургией. Помимо драматизации библейских эпизодов, она начала разыгрывать жития святых, использовать элементы собственно театра - декорации. Усиление развлекательности и зрелищности драмы, проникновение в неё мирского начала вынудило церковь вынести драматические представления за пределы храма - сначала на паперть, а затем и на городскую площадь. Литургическая драма стала основой для возникновения средневекового городского театра.

2. Формирование светской художественной культуры

Хотя средневековая культура обладала идейной, духовной и художественной целостностью, доминирование христианства не делало её совершенно однородной. Одной из её существенных черт являлось возникновение в ней светской культуры, отразившей культурное самосознание и духовные идеалы военно-аристократического сословия

средневекового общества - рыцарства и возникшего в зрелом средневековье нового социального слоя - горожан.

Светская культура, будучи одним из компонентов западноевропейской средневековой культуры, оставалась христианской по своему характеру. Вместе с тем сам образ и стиль жизни рыцарства и горожан предопределили их сосредоточенность на земном, выработали особые воззрения, этические нормы, традиции, культурные ценности.

Прежде чем сформировалась собственно городская культура, светская духовность стала утверждаться и в рыцарской культуре, которая стала одним из элементов светской культуры.

Рыцарская культура как компонент светской культуры. Создателем и носителем рыцарской культуры являлось военное сословие, зародившееся еще в VII - VIII вв., когда получили развитие условные формы феодального землевладения. Рыцарство, особый привилегированный слой средневекового общества, на протяжении веков выработало собственные традиции и своеобразные этические нормы, собственные воззрения на все жизненные отношения. Становлению идей, обычаев, морали рыцарства способствовали во многом Крестовые походы, его знакомство с восточной традицией.

В XI-XII вв. сложился морально-этический образ рыцаря, отличавшегося светским характером, чуждым аскетизму.

Расцвет рыцарской культуры приходится на XII-XIII вв., что было обусловлено, во-первых, окончательным его оформлением в самостоятельное и могущественное сословие, во-вторых, приобщением рыцарства к образованию (в предшествующий период большая его часть была неграмотной).

Если в Раннем Средневековье рыцарские ценности имели в основном военно-героический характер, то к XII столетию формируется специфически рыцарские идеалы. В обязанности рыцаря входила не только защита чести и достоинства созерена. Традиция требовала от рыцаря следовать определенным «правилам чести», так называемому «кодексу рыцарской чести». Основа кодекса - идея верности долгу, кодекс регулировал правила ведения боя и т.д. К числу рыцарских достоинств относились: благородное поведение в бою, поединке, щедрость, смелость. Традиция требовала от рыцаря знать правила придворного этикета, уметь вести себя в обществе, утонченно ухаживать за дамой, благородно относиться к женщине, защищать униженных и оскорбленных. В число «семи рыцарских добродетелей», наряду с верховой ездой, фехтованием, плаванием, игрой в шашки, умелым обращением с копьем, входило также поклонение и служение даме сердца, сочинение и пение стихов в ее честь. Указанные идеалы составляли основу представления о специфически рыцарском поведении - куртуазии (от французского court - двор). Куртуазия - особый ритуал отношений и нравственных категорий, диктуемых придворным этикетом. Куртуазная литература (и лирика, и роман) не только воплощала рыцарский идеал, но и формировала его.

В конце XI в. в Провансе на юге Франции, где сложился очаг светской культуры, возникает лирическая рыцарская поэзия трубадуров (приблизительный перевод – «слагающие стихи»). Последующие два столетия были временем наивысшего расцвета поэзии трубадуров, ставшей первой светской лирикой средневековья и ознаменовавшей собой конец господства церковной поэзии. В Лангедоке получила широкое распространение лирическая поэзия трубадуров на провансальском языке.

Таким образом, к XII в. рыцарские ценности подверглись систематизации и универсализации, им был придан широкий этический смысл. Эти новые ценности легли в основу светской, так называемой куртуазной литературы – рыцарской лирики и рыцарского романа, возникших одновременно со средневековым героическим эпосом. Однако, если последний выражал общенародный идеал, то куртуазная литература ориентировалась на определенную сословную среду.

Следует отметить, что в период Высокого средневековья наряду с отделением литературы от исторических, религиозных, научных и т.п. произведений, увеличивается разрыв между народной культурой и элитарной (в предшествующий период вся сфера поэтического творчества преимущественно отражала общенародный идеал). Классическое же Средневековье противопоставляет народному героическому эпосу рыцарский роман, народной лирике – поэзию трубадуров, трубадуров и миннезингеров.

Поэзия трубадуров имела много самых разнообразных жанров: любовные песни и романы (одним из ярких певцов был Бернард де Вентадорн, Кретьен де Труа), лирические песни, политические песни (наиболее яркие песни у Бертрана де Борна), песни, выражавшие скорбь поэта по поводу смерти какого-либо сеньора или близкого поэту человека, песни-диспуты на любовные, философские, поэтические темы, плясовые песни, связанные с весенними обрядами. Таким образом, тематика поэтического творчества трубадуров обширна – стихи посвящались рыцарским доблестям, но главная тема – куртуазная любовь (само понятие "куртуазность", культ прекрасной дамы как новый эстетический идеал, были впервые разработаны в поэзии трубадуров).

У трубадуров лирические произведения впервые зазвучали на народном языке (до них западноевропейская средневековая литература была записана лишь на латыни, народная же культура была бесписьменной). Впервые поэтическое творчество стало творчеством мирян, а не исключительно духовных лиц. Лирика трубадуров вобрала в себя литературные элементы церковной латинской поэзии, фольклора, заметны в ней и арабские влияния. Трубадуры создали и новый образ автора – человека, служащего только Красоте.

Наиболее известными куртуазными поэтами были Бернард де Вентадорн (XII в.) и Кретьен де Труа. Среди трубадуров – Бертран де Борн (умер в 1210 г.), Пейре Видаль (XII в.), Гильом де Кабестань (конец XII в.), Гильом IX,

герцог Аквитанский, граф Пуатье (1071 - 1127). Стихи сочиняли и знатные женщины, самая известная из них - герцогиня Алиенора Аквитанская.

С возникновением рыцарской лирики связано и формирование светской музыкальной культуры. Истоки светской рыцарской музыкальной культуры восходят к народной музыке (хороводным песням лирического содержания, народным танцевальным песням). Песни исполняли сами трубадуры, труверы, шпильманы, профессиональные музыканты - менестрели. Трубадуры и миннезингеры сами сочиняли музыку к своим произведениям. Музыкальные произведения - сирвенты, баллаты, баллады и др. - могли иметь аккомпанемент на струнном или духовом инструменте (виоле, роте (струнный инструмент) или позже лютне), а могли исполняться и без инструментального сопровождения. Только к XIV в. светская музыкальная культура стала полифонической (многоголосая музыка, характеризующаяся одновременным звучанием, развитием и взаимодействием нескольких голосов).

Традиции провансальской лирики продолжили немецкие поэты - миннезингеры ("певцы любви") - авторы немецкой светской поэзии. Немецкая рыцарская лирика - миннезанг - испытывала на себе сильное влияние провансальской лирики. Вместе с тем творчество миннезингеров имеет ряд особенностей.

Миннезингеры сами сочиняли музыку к своим произведениям, но распространяли их, как правило, страждующие певцы - шпильманы. Хотя главной темой творчества миннезингеров было воспевание утонченных чувств к прекрасной даме, как и у их провансальских предшественников, поэзия их более сдержанна, грустна, склонна к дидактизму, нередко окрашена в религиозные тона (оставаясь в основном светской).

Наиболее выдающимися миннезингерами были Генрих фон Фельдеке, Фридрих фон Хаузен, Вольфрам фон Эшенбах, Вальтер фон дер Фогельвейде и др.

Творчество миннезингеров XIII - XIV вв. отражает начавшийся кризис рыцарской культуры. Особенно это заметно в поэзии Нейдхарта фон Рейенталя, где нередко бытовые зарисовки и сценки простонародной жизни (чуждые рыцарской лирике). Последователи Нейдхарта фон Рейенталя тяготели к формам народной плясовой песни, высмеивают "куртуазность" как стиль поведения и жизни. В XIV - XV вв. наступает закат миннезанга, связанный с кризисом рыцарской идеологии. Рыцарство начинает терять значение основной военной силы государства в связи с формированием боеспособной пехоты.

В XIV в. в идеологии рыцарства начинает увеличиваться разрыв между мечтой, идеалом и действительностью. Рыцарская этика с её принципами верности долгу, сюзерену, даме переживает глубокий кризис. В новых условиях сама «куртуазность» становится анахронизмом, да и сами рыцари в изменившихся исторических условиях все реже обращаются к поэзии. Куртуазная поэзия уступает место литературе, становясь все больше объектом насмешек и пародий.

Вопреки религиозным произведениям, прославляющим аскетизм, рыцарская литература воспевала земные радости, выражала надежду на торжество справедливости уже в земной жизни. Рыцарская литература не отражала действительность, а воплощала лишь идеальные представления о рыцаре. Образ рыцарского романа - герой, стремящийся к славе, совершающий чудесные подвиги (рыцари в них нередко сражались с драконами, колдунами). В романе широко представлена сложная символика и аллегории, хотя реалистический элемент также присутствует в нем. Сюжет нередко содержит реальные сведения по истории, географии и т.п. Автором куртуазного романа был чаще всего клирик, как правило, незнатного рода горожанин или бедный рыцарь.

Рыцарские романы впервые появились во Франции. Большую роль в развитии рыцарского романа сыграл французский поэт Кретьен де Труа (XII в), использовавший в своих произведениях античную традицию и кельтский героический эпос, создавший романы с таинственными приключениями героев, заколдованными людьми, чудесными странами.

Особое место в рыцарской литературе принадлежит стихотворной повести на любовно-приключенческий сюжет, заимствованный из кельтских преданий и легенд. Одним из трех обширнейших эпических циклов, разработанных в средневековой литературе, был так называемый Артурианский цикл. История короля бриттов Артура и его рыцарей, живших в V-VI вв. и собиравшихся за круглым столом. Из этих легенд составился цикл романов, так называемый бретонский цикл о короле Артуре и святом Граале.

Артур - фигура полумифическая, видимо, один из героев борьбы кельтов против англов, саксов и ютов. Хроника об Артуре была впервые записана в XII в. Артур и его двенадцать верных рыцарей разбивают во многих сражениях англо-саксов. С легендой о королевстве Артура тесно связана другая легенда - о святом Граале - чаше причастия, в которой была собрана кровь Христа. Грааль стал символом мистического рыцарского начала, олицетворением высшего этического совершенства. Хотя переработки кельтских легенд о короле Артуре были широко распространенными темами многих рыцарских романов, Кретьен де Труа составил первые обработки этих известных сказаний. Сказочный король Артур и его двор стали образцом куртуазности. Среди 12 рыцарей Артура особенно выделялись своими подвигами Персиваль и Ланселот. Легенды артуровского цикла легли в основу романов Кретьена де Труа «Ланселот, или Рыцарь телеги», «Персиваль, или повесть о Граале» и др. В этот же период слагала свои песни Мария Французская (французская (англо-нормандская) поэтесса конца XII — начала XIII века. Достоверные биографические сведения о ней отсутствуют.).

Кельтские легенды о короле Артуре вдохновили Вольфрама фон Эшенбаха (XII в.) на создание обширного романа «Парцифаль», воспевающего подлинное рыцарство, высокие этические идеалы.

Сказание о любви Тристана и Изольды (XII в.), принадлежавший к кругу бретонских (кельтских) сказаний, стало сюжетом для многочисленных

рыцарских романов, от которых главным образом до нас дошли лишь фрагменты. Популярность этого романа в европейской литературе XII-XIII вв. объясняется тем, что центральное место в нем отводится земной, человеческой любви, привлекавшей внимание средневековых поэтов.

Легенда о Тристане и Изольде раскрывает трагическое противоречие между искренним чувством и долгом - вассальным, супружеским. Любовь героев, толкнувшая на нарушение норм рыцарского общества, приводит к трагическим страданиям и, в конце концов, к их гибели.

К XIV в. в связи с наступлением кризиса рыцарской идеологии куртуазный роман постепенно приходит в упадок, утрачивая связь с реальностью, все больше становясь объектом пародий.

В целом можно сказать, что рыцарская литература, несмотря на ее ограниченный характер, способствовала развитию средневековой культуры, появлению интереса к личности человека и его переживаниям.

Городская культура. В X-XI вв. в Западной Европе начинают расти старые города и возникают новые. В городах зарождался новый образ жизни, новое видение мира, новый тип людей. В ходе урбанизации оформляются новые социальные слои средневекового общества - горожане, цеховые ремесленники и купцы. Они объединяются в гильдии и цехи, защищающие интересы своих членов. С возникновением городов усложняется само ремесло, оно требует уже специальной подготовки. В городах формируются новые социальные отношения - ремесленник лично свободен, защищен от произвола цехом. Постепенно крупным городам, так правило, удавалось свергнуть власть сеньора, в таких городах возникало городское самоуправление. Города были центрами торговли, в том числе внешней, что способствовало большей информированности горожан, расширению их кругозора. Горожанин, независимый от любой иной власти, кроме магистрата, видел мир по-иному, чем крестьянин. Стремящийся к успеху, он стал новым типом личности.

Формирование новых социальных слоев общества оказало огромное влияние на дальнейшее развитие средневековой культуры, нации, становление системы образования.

Вольнолюбивая направленность городской культуры, ее связи с народным творчеством наиболее ярко отразила городская литература. Хотя на раннем этапе развития городской культуры спрос на клерикальную литературу - жития святых, рассказы о чудесах и т.д. - был все еще велик, изменились сами эти произведения: возрос психологизм, усилились художественные элементы.

В городской вольнолюбивой, антицерковной литературе формируется самостоятельный пласт, пародирующий основные моменты церковного культа и вероучения (как на латинском, так и на народных языках). Сохранились многочисленные пародийные литургии, пародии на молитвы, псалмы, церковные гимны.

В пародийной литературе на народных языках главное место занимают светские пародии, осмеивающие рыцарскую героику (появляется, например, комический двойник Роланда). Создаются пародийные рыцарские романы,

пародийные эпосы средневековья - животные, плутовские, дурацкие. Так, в XIII в. многочисленные рассказы о животных - хитроватом лисе Ренане, глупом волке Изенгрине и простоватом льве Нобле, в поведении которых легко угадывались человеческие черты, свели вместе и переложили на стихи. Так появилась обширная эпическая поэма «Роман о Лисе».

В XII-XIII вв. под влиянием школьного и университетского образования в городах Западной Европы развивалась латинская литература (на церковные и светские сюжеты): стихотворения с описанием природы и обличительные произведения, осуждающие пороки духовенства. Особое место в этой литературе занимала поэзия вагантов (от лат.) — «бродячие»), появившаяся в Германии, Франции, Англии и Северной Италии.

Расцвет поэзии вагантов совпал с развитием школ и средневековых университетов; носителями этой поэзии были бродячие студенты. Их вольнодумная, озорная поэзия была очень далека от аскетических идеалов средневековья; ваганты шли по пути создания чисто светской литературы. Они воспевали беспечное веселье, свободную жизнь: «Бросим все премудрости, побоку учение, наслаждаться в юности — наше назначение...»

Очень остро в их поэзии звучали сатирические антиклерикальные ноты; они резко обличали римско-католическую церковь: «Рим и всех и каждого грабит безобразно; пресвятая курия — это рынок грязный!»

Творчество вагантов (от латинского - "странствующий") было адресовано духовной элите средневекового общества — его образованной части, умеющей ценить поэтическое творчество. Создателями лирики вагантов (XI - XIII вв.) были бродячие клирики, главным образом, недоучившиеся студенты, не нашедшие себе места в церковной иерархии. Ваганты были образованными людьми, лично независимыми, как бы "выпавшими" из социальной структуры средневекового общества, материально необеспеченными - эти особенности их положения способствовали выработке тематического и стилистического единства их лирики.

Как и вся латинская литература этого периода, лирика вагантов опирается на античные и христианские традиции (источники сатиры вагантов - Ювенал и библейские пророки, эротических тем - Овидий и "Песнь песней"). Ваганты заимствовали у латинской поэзии стихотворные ритмы, даже когда писали пародии на богослужебные тексты.

Поэтическое наследие вагантов широко и многообразно: это и стихи, воспевающие чувственную любовь, и произведения, обличающие грехи монахов и священников, пародии на литургические тексты, льстивые и даже нахальные просительные стихи. Ваганты сочиняли и религиозные песнопения, дидактические и аллегорические поэмы, но эта тематика занимала незначительное место в их творчестве.

Иногда в стихах вагантов звучали жалобы на их бесприютную и необеспеченную жизнь. Церковь не уставала преследовать вагантов и за критику пороков церкви, и за прославление радостей земной жизни.

В свободолобивом и жизнерадостном творчестве клириков XI - XIII вв. господствует игра, условность, характерные для светской средневековой литературы. Личное начало в их лирике развито весьма слабо. Вершиной творчества вагантов было творчество Гугона, прозванный «Примасом Орлеанским» (кон. XI - сер. XII в.) и Вальтера Шатильонского (вторая половина XII в.). Антиаскетическая, антицерковная литература вагантов, в основном песенная, преследовалась католической церковью.

Одним из популярнейших жанров французской городской средневековой литературы XII - XIV вв. были фаблио (от французского - фабльо - побасенка). Фаблио - это короткие забавные истории в стихах, комические бытовые рассказы. Анонимными авторами этого жанра городской литературы были горожане и странствующие певцы и музыканты. Героем этих коротких рассказов чаще всего выступал простолудин. Фаблио тесно связаны с народной культурой (народные обороты речи, обилие фольклорных мотивов, комичность и быстрота действия). Фаблио развлекали, поучали, восхваляли горожан и крестьян, осуждали пороки богачей и священников. Нередко сюжетом фаблио были любовные истории. Фаблио отразили жизнелюбие горожан, их веру в торжество справедливости.

Тематически к фаблио примыкает шванк (от немецкого - шутка) - жанр немецкой городской средневековой литературы. Шванк, как и фаблио, небольшой юмористический рассказ в стихах, позже в прозе. Возникший в XIII в., шванк был очень любим немецкими бюргерами не только в средневековье, но и в эпоху Ренессанса. Основой сюжета шванка часто служил фольклор, а позже - новелла раннего Возрождения. Шванк имел антиклерикальный характер, высмеивая пороки католической церкви. Анонимные авторы фаблио и шванков противопоставляли свои произведения элитарной рыцарской литературе. Жизнерадостность, грубоватость, сатирическое высмеивание рыцарей были своеобразным ответом духовной элите и её утонченной культуре.

Городская литература XIV - XV вв. отразила рост социального самосознания горожан, которые все более становились субъектом духовной жизни. В городской поэзии появились немецкие поэты - певцы из ремесленно-цеховой среды - мастерзингеры (буквально - мастер-певец). Они усваивали в своих певческих школах каноническую манеру исполнения песен миннезингеров, на смену которым они пришли. Поэзии мастерзингеров не были полностью чужды и религиозно-дидактические мотивы, хотя в основном творчество их носило светский характер. Наиболее известными мастерзингерами были Ганс Сакс, Ганс Фольц (бюргерский мастерзанг), Ганс Фогель и др.

В этот же период появляется новый жанр городской литературы - прозаическая новелла, в которой горожане предстают людьми независимыми, сметливыми, ищущими успеха, жизнелюбивыми.

К XIII в. относится возникновение городского театра.

Народный средневековый театр своими корнями уходит в литургическую драму католической церкви. Как уже отмечалось, ко времени Позднего Средневековья в ней стали превалировать развлекательность и зрелищность, и церковь была вынуждена перенести драматические представления на городскую площадь, что еще более усилило в них светский элемент.

Приблизительно в тот же период распространяются светские фарсы - юмористические сцены, в которых реалистически изображается жизнь горожан. Позднее фарсом стали называть самостоятельную форму средневекового спектакля - сатирического, нередко фривольного содержания, действующие лица которого представляли определенные социальные типы. Фарс стал главным народным жанром средневекового театра. В это время появляются народные пьесы и пасторали, преимущественно анонимных авторов.

С XIII в. широкое распространение получает особый жанр драмы в стихах - моралите - аллегорической пьесы, имеющей нравоучительный характер. Персонажи пьесы-моралите олицетворяли христианские добродетели и пороки. К XV в. пьесы-моралите претерпели большие изменения. Хотя сюжет их оставался основанным на христианских темах, они стали аллегорическими драмами, исполняемыми профессиональными актерами. Прямолинейность и назидательность морали сохранились, но усиление комического элемента, введение в представление музыки создавало форму народной драмы.

XIV-XV вв. - период расцвета городской гражданской архитектуры. Богатые горожане строят большие красивые дома. Феодальные замки постепенно превращаются в загородные дома, утрачивая функцию военных крепостей. Растет производство предметов роскоши, более богатой и яркой становится одежда знатных горожан. По мере роста значения капитала сословные различия между аристократами и бюргерами начинают постепенно стираться. В то же время претерпевает изменения и социальное положение третьего сословия. Средневековая социальная структура общества все более разрушается. Все это отражает глубокий кризис Средневековья. Постепенно наступает закат средневековой культуры.

3. Архитектура и искусство Высокого и Позднего средневековья: романский и готический стиль

Средневековое искусство. Влияние церкви, пытавшейся подчинить себе всю духовную жизнь общества, определило облик средневекового искусства Западной Европы. Основным образцом средневекового изобразительного искусства были памятники церковной архитектуры. И не только потому, что церковь была главным заказчиком художественных произведений, а потому что средневековое искусство формировалось под воздействием религиозного миропонимания. Оно было в руках церкви могучим средством влияния на массы в силу его доступности для всех — и для неграмотных, и для людей, говорящих на разных наречиях. Формула «искусство — библия для неграмотных» сохраняла значение на протяжении всего Средневековья. Образно-смысловая система средневекового искусства выражала

центральную идею картины мира средневекового человека - христианскую идею Бога.

Искусство воспринималось как своего рода библейский текст, легко «читаемый» верующими посредством многочисленных скульптурных и живописных образов. Поскольку языком Библии и богослужения была латынь, незнакомая большинству мирян, скульптурные и живописные образы имели дидактический смысл - передать верующим основы христианской догматики. В храме перед глазами средневекового человека разворачивалось все христианское учение. Идею греховности мира отражал ведущий сюжет в оформлении церквей, скульптуры и рельефов - сцены Страшного суда и Апокалипсиса. Взирая на изображения в соборе, средневековый человек мог как бы читать святое Писание в изображенных там образах. То же изображение Страшного суда наглядно представляло богословскую схему иерархического строения мира. В центре композиции всегда изображалась фигура Христа. Верхнюю часть занимало небо, нижнюю - земля, по правую руку Христа находился рай и праведники (добро), по левую - осужденные на вечные муки грешники, черти и ад (зло).

Главной задачей художника было воплощение божественного начала, а из всех чувств человека отдавалось предпочтение страданию, ибо, по учению церкви, это — очищающий душу огонь. С необычайной яркостью средневековые художники изображали картины страданий и бедствий. Но необходимо иметь в виду, что скульптуру и живопись средневековых храмов нужно рассматривать не только как воплощение религиозных догматов, но и в свете их доступности широким массам. Церковь выступала в качестве идейного руководителя, а создавали все произведения простые ремесленники, поэтому народное творчество влилось в декоративное убранство храмов — иногда здесь появлялись изображения, чуждые христианству (жонглеры, охотники, звери, чудовища).

Строго следуя универсальным церковным канонам, средневековые художники призваны были в образной форме представить божественную красоту. Эстетический идеал средневекового искусства был противоположен античному, отражая христианское понимание красоты. Идея превосходства духа над телесным, плотским представлена в аскетизме образов монументальной живописи и скульптуры, их суровости и отрешенности от внешнего мира. Предельная условность всей образной системы средневекового искусства нашла отражение в канонах построения человеческой фигуры: линейность, торжественная неподвижность, удлинённость овала лица и фигур, широко открытые глаза («зеркало души»), - «бестелесность», бесплотность фигур.

Средневековая живопись не знает перспективы, открывающей глубину картины. Перед зрителем плоскостное разворачивание композиции и единственное зримое движение - восходящее, устремленное к небу.

Важнейшей чертой средневекового искусства является символизм. Скульптурный или живописный образ — это, прежде, всего символ, некая

религиозная идея, запечатленная в камне или красках. Подобно Библии, иконопись - прежде всего представленное изобразительными средствами слово (полное тождество между живописью и словесными текстами было подтверждено церковью уже в VIII в.). Символичен весь образный строй средневекового искусства (длинные, почти бесполое тела апостолов и святых выражают идею о преодолении духовным началом грешной материи - плоти).

Разномасштабность фигур - еще одна особенность средневекового искусства. Размер фигур определялся иерархической значимостью изображенного (что, кстати, позволяло легко "узнавать" изображенные персонажи). Христос всегда больше апостолов и ангелов, которые, в свою очередь, больше простых мирян.

Романский и готический стили.

За время с XI по XII в. в Западной Европе сменились два архитектурных стиля — романский и готический. Термин «романский стиль» условен, он возник во Франции в первой половине XIX в., когда была обнаружена связь средневекового зодчества с характерной для римской архитектуры аркой.

XI - XII вв. в Западной Европе - это период наибольшего могущества церкви. Создателями романского стиля (X - XII вв.) стали монастыри и епископские города. Церковь в этот период сводила задачу искусства к необходимости показывать не зримую красоту, а подлинную красоту духа. Эстетический идеал, возникший в романском искусстве, вся образно-смысловая система романики призваны были решить поставленную задачу.

Романские монастырские церкви Европы очень разнообразны по своему устройству и украшению. Но все они сохраняют единый архитектурный стиль, церковь напоминает крепость, что естественно для бурного, тревожного времени Раннего Средневековья.

Контраст между телесными, приземистыми очертаниями собора и духовной экспрессией его образов отражал христианскую формулу красоты - идею превосходства духовного над телесным.

Романский собор олицетворял собой символ твердыни человеческого духа в искусстве. Архитектура, росписи, рельефы дверей необходимо дополняли друг друга, составляя единство, основанное на подчинении малого большому, отражал принцип средневековой иерархии. Росписи романского храма создают особый замкнутый мир, где мирянин становился участником изображенных сюжетов. Драматизм и экспрессивность, напряженная духовная выразительность живописных образов, характерные для романской живописи (сцены Страшного суда, борьба между ангелами и дьяволом за человеческие души - распространенный сюжет храмовых росписей) оказывали огромное эмоциональное воздействие, отражая идею греховности мира, идею искупления и спасения. Плоскостное, двухмерное изображение росписей и скульптуры романского стиля, обобщенность форм, нарушение пропорций, монументальная значимость образов символизировали вневременное, вечное в понимании мира.

Романская архитектура опиралась на достижения предшествующего периода (в частности, Каролингского Возрождения) и формировалась под сильным влиянием традиций античного, византийского или арабского искусства, отличаясь большим разнообразием форм. В ней наблюдается множество направлений, существовавших в различных районах Западной Европы и отражавших местные традиции и художественные вкусы (например, итальянское романское искусство испытало более сильное влияние византийских традиций). Тем не менее, романский стиль (к. X - XII вв.) стал первым общеевропейским стилем. Это исторический стиль зрелого Средневековья, характеризующийся общностью типов построек, их конструктивных приемов и выразительных средств.

Использование полукруглой арки повлекло изменение перекрытий и других элементов средневековой архитектуры. Храм романского стиля чаще всего развивает унаследованный от Рима тип базилики. Деревянные перекрытия ранних базилик разрушались из-за частых пожаров, поэтому замена их сводчатыми конструкциями являлась одной из задач совершенствования строительства. Вместо арочных деревянных конструкций в перекрытии главного нефа начинают использовать цилиндрические своды.

Крестовые своды использовались главным образом в боковых нефах. Только в начале XII в. они стали применяться для перекрытия главного пролета. Суровость и мощь храмов были обусловлены заботой об их прочности. Простые, ясные, тяжеловесные каменные формы, узкие оконные и дверные проемы, преобладание в очертаниях форм вертикальных или горизонтальных линий, полукруглые арки - таков был чаще всего наружный облик романского храма.

Обилие архитектурных плоскостей обусловило распространение монументальной скульптуры в форме рельефа (одна из особенностей романского стиля). В скульптурных рельефах, связанных с массой стены, преобладает плоскостное начало. Для романского стиля характерно строгое соотношение монументальной скульптуры с архитектурными формами (центральные изображения крупнее, чем находящиеся по углам, на несущих частях помещаются удлиненные фигуры, на фризах - менее вытянутых пропорций), а также обилие в орнаменте храма фантастических существ на рельефах стен, дверей, на капителях, у подножия колонн. Эти образы, возможно, пережитки языческого культа, свидетельство влияния народной культуры на развитие отдельных элементов средневековой скульптуры.

Основными сооружениями романской архитектуры стали монастырский комплекс храмов и тип замкнутого укрепленного жилища феодала - замка. В X в. сложился тип укрепленного жилища в виде башни - донжона, который был окружен рвом и валом. К концу XI в. для жилища феодала начинают строить отдельное здание. Донжон теперь играет только оборонительные функции, являясь убежищем при взятии оборонительных стен. Архитектура замков была глубоко функциональной. Как и в храмовой архитектуре,

толстые, массивные стены и башни, узкие окна, общее выражение суровости составляли их характерные черты.

Наряду со скульптурой обязательной составной частью романского архитектурного ансамбля была живопись. На внутренних поверхностях стен широко представлены библейские сюжеты, эпизоды из жизни святых. Романская живопись сформировалась под влиянием византийских традиций. Следуя иконографическому канону, художники создавали плоскостные, с удлинёнными пропорциями фигуры, с суровыми, неподвижными аскетическими лицами, которые воспринимались как символы христианской красоты - красоты духовной, побеждающей грешную материю.

К числу выдающихся памятников романской архитектуры относятся собор Нотр-Дам в Пуатье, соборы в Тулузе, Арле (Франция), соборы в Оксфорде, Уинчестере, Норвиче (Англия), собор в Лунде (Швеция). Образцами поздней романики стали соборы в Вормсе, Шпейере, Аахене и Майнце (Германия).

Романский стиль широко представлен в декоративном искусстве в иллюстрировании рукописей (книжная миниатюра, рисунки заглавных букв часто "заселены" фантастическими персонажами, характерными для романской архитектуры).

Романская миниатюра. Французская миниатюра X—XII вв. прошла сложный путь развития, как и все средневековое искусство Франции. Не отражая так непосредственно общий подъем культуры, как архитектура, скульптура и литература, миниатюра тоже является важным звеном общего прогресса Франции того времени.

В развитии французской миниатюры значительную роль сыграло знакомство с искусством Византии, а также связь с традициями каролингской миниатюры VIII—IX вв. Большое влияние имели украшения ирландских и англосаксонских рукописей, с которыми французские миниатюристы познакомились очень рано. В середине IX в. в аббатстве Сен Дени специально работала школа англосаксонских переписчиков, внедрявших принципы украшения кельтских рукописей.

Своеобразное влияние испанских миниатюристов. Примыкающий к северо-испанским прототипам знаменитый экземпляр Апокалипсиса из Сен-Севера (Париж. Национальная библиотека), выполненный на юге Франции между 1028 и 1072 гг. миниатюристом Стефаном Гарсия Плациодом, служит великолепным образцом линейно-плоскостного стиля романской книжной живописи. Торжественность фризообразных миниатюр с многочисленными фигурами святых и апостолов оживляется необычайной красочностью исполнения.

В конце XI и начале XII в. декоративное оформление инициалами и орнаментом ранних рукописей сменилось композицией страницы в целом, созданием сюжетно выразительных миниатюр, приближавшихся к иллюстрациям.

На севере Франции в Сент Омере, Льеже, Сен Лоране возникли крупные центры, где развивалась миниатюра графического стиля. Шедевром которого

является евангелие Амьенской библиотеки (конец 11 в.), которое содержит изображения евангелистов работы неизвестного, но исключительного по своему художественному темпераменту и владению рисунком мастера. Особенно выделяется полный странной и дикой фантастики и экспрессивности образ евангелиста Иоанна, к которому по силе выразительности могут быть приравнены лишь немногие памятники той эпохи.

К началу 12 в. в Бургундии, в монастыре Сито, сформировалась оригинальная школа миниатюристов, отличавшаяся тонкостью и изяществом рисунка, сдержанностью характеристик. Её главным произведением является четырехтомная Библия Этьена Хардинга, оконченная в 1109 г. (Библиотека Дижона).

Многочисленные памятники этого периода дают представление о поисках изобразительного языка художников: красочность и фантазия в украшении инициалов сочетаются с живописным, свободным исполнением фигур, графическая сухость многих сюжетных композиций смягчается богатством растительного орнамента.

Крайняя малочисленность романских произведений со светской тематикой, в особенности отражавших современные исторические события, определяет историко-художественное значение так называемого ковра из Байё (11 в.), замечательного также по художественной технике. Этот «ковер», служивший украшением церкви, представляет собой семидесятиметровую полосу ткани (при 50 см высоты) с вышитыми на ней цветными сценами завоевания Англии норманнами. Повествование разворачивается подробно и медлительно, сплошной лентой разнообразных сцен, где есть и приготовления к походу, и плавание к берегам Англии, и сражение при Гастингсе. Типичный линейно-плоскостной рисунок изображений изобилует условными, но выразительно и остро схваченными движениями, и множеством исторически верных деталей (одежда, вооружение, форма кораблей и т. д.). Раскраска фигур воинов и коней (среди которых есть розовые, зеленые, синие) придает всему ковру из Байё причудливый, наивно-сказочный характер.

Широкого развития в XI - XII вв. достигла романская обработка металлов. Выдающимся памятником этой формы искусства стали бронзовые двери с рельефами на библейские сюжеты собора св. Девы Марии в Хильдесхайме (нач. XI в., Германия). Бронзовые двери создавали два мастера. В сценах из ветхозаветной истории передана острота переживаемых событий, фигуры динамичны. Евангельские сцены более неподвижны, торжественны, создают ощущение вечности, вневременности. Кроме дверей, в церкви была отлита монументальная колонна, прототипом которой послужила знаменитая колонна Трояна в Риме. Хильдесхаймский памятник украшен рельефной лентой, изображающей евангельские сцены.

Романское искусство, на первый взгляд, кажется слишком грубым, почти примитивным по сравнению с современным ему византийским или следующим за ним готическим. Между тем творцы романского стиля -

архитекторы, скульпторы, художники - освоив и развив новые строительные и художественные ремесла, сумели воплотить в жизнь грандиозный замысел - создать сооружения, символизирующие собой твердыню человеческого духа в искусстве.

К концу XII в. на смену романскому искусству приходит готика (термин был впервые применен ренессансными историками для характеристики всего средневекового искусства, которое ассоциировалось у них с варварским искусством).

Готический стиль в архитектуре связан с развитием средневековых городов. Эпоха готики (конец XII - XV вв.) - это период, когда в средневековой культуре все большую роль начинает играть городская культура. Во всех областях жизни средневекового общества возрастает значение светского, рационального начала. Церковь постепенно утрачивает доминирующие позиции в духовной сфере.

По мере развития городской культуры, с одной стороны, начали ослабевать церковные ограничения в области искусства, а с другой - стремясь максимально использовать идеологическую и эмоциональную силу искусства в своих целях, церковь окончательно выработывает свое отношение к искусству, нашедшее выражение в трактатах философов этого времени. Средневековые схоласты утверждали, что искусство есть подражание природе. Хотя дидактизм, способность выражать религиозные догматы и ценности, по-прежнему признавался главной задачей искусства, схоласты не отрицали и эмоциональную силу искусства, его способность вызывать восхищение.

Главный феномен искусства готики — ансамбль городского собора, который был центром общественной и идейной жизни средневекового города. Здесь не только исполнялись религиозные обряды, но происходили публичные диспуты, совершались важнейшие государственные акты, читались лекции студентам университетов, разыгрывались культовые драмы и мистерии.

В замысле готического собора проявились и новые идеи католической церкви, и возросшее самосознание городских слоев, и новые представления о мире. Динамическая устремленность во всех формах собора отражала христианскую идею устремленности души праведника к небу, где ей обещано вечное блаженство. Религиозные сюжеты сохраняют свое доминирующее положение в готическом искусстве.

Образы готической скульптуры, олицетворяющие догматы и ценности христианства, сам облик собора, все формы готического искусства призваны были способствовать мистическому восприятию Бога и мира. Вместе с тем нарастающий интерес к человеческим чувствам, к красоте реального мира, стремление к индивидуализации образов, возрастание роли светских сюжетов, усиление реалистических тенденций - все это отличает готический стиль от романского как более зрелый стиль искусства, отразивший дух своего времени, его новые веяния - пробуждение разума и чувств, возрастающий интерес к человеку. Первые готические формы в архитектуре появляются в

Европе уже в конце XII в., однако расцвет готического стиля приходится на XIII в. В XIV - XV вв. происходит постепенное «угасание» готики («пламенеющая готика»).

Готическая архитектура стала новой ступенью в развитии базиликального типа постройки, в которой все элементы стали подчиняться единой системе. Главная особенность готического собора - устойчивая каркасная система, в которой конструктивную роль выполняют крестово-реберные стрельчатые своды, арки стрельчатой формы, во многом определяющие внутренний и внешний вид собора. Вся тяжесть громады собора ложилась на его каркас. Это позволило делать тонкие стены, в которых вырезались огромные окна. Самым характерным мотивом готической архитектуры стала стрельчатая арка, которая как бы тянула здание к небесам.

Строительство готических храмов осуществлялось не только церковью, но и городами. Причем самые крупные сооружения, и, прежде всего соборы, возводились на средства горожан. Назначение готического храма было не только культовым, он служил и центром общественной жизни в городе. В нем читались университетские лекции, разыгрывались мистерии. Разного рода светские и церковные церемонии устраивались и на соборной площади, собирая толпы горожан. Соборы строились "всем миром", часто сооружение их длилось десятки лет, а иногда и несколько веков.

Готический стиль получил классическое выражение во Франции, которую по праву считают родиной готики. (Собор Парижской Богоматери был заложен в 1163 г., достраивался до сер. XIII в.) Наиболее знаменитые памятники французской готики - соборы Руана, Шартра и Реймса (XIII в.), церковь Сен Шапель (XIII в.).

Из гражданских зданий готической архитектуры наиболее известны городская ратуша в Брюсселе, дом известного французского финансиста XV в. Жака Кора в Бурже, королевский замок в Амбуазе (во Франции) и др.

Зрелая готика характеризуется нарастанием вертикализма, большей устремленностью вверх. Одним из самых замечательных памятников зрелой готики является Реймский собор - место коронации французских королей.

Несколько отличались английские соборы, для которых характерны большие протяженность и своеобразное пересечение стрельчатых арок сводов. Самый знаменитый памятник английской готики - Вестминстерское аббатство (XIII - XVI вв.).

К лучшим памятникам готического искусства также относятся собор в г. Линкольне - в Англии, Миланский собор - в Италии, Пражский - в Чехии, Краковский - в Польше и др.

Недостаток строительного камня в Германии вызвал к жизни "кирпичную готику", позже распространившуюся по всей Европе. Первым кирпичным готическим храмом была церковь в Любеке (XIII в.). Самый известный готический собор в Германии - Кёльнский.

Кроме романского и готического стилей, средневековая архитектура широко пользовалась еще двумя стилями: византийским в Италии (в Венеции

- собор св. Марка, отчасти Дворец ложей и др.) и арабским (мавританским) в Испании (наиболее известные памятники - собор в Севилье, собор в Бургосе, переделанный из арабской мечети дворец Альгамбра в Гранаде и замок Алькасар в Севилье, содержащие только отдельные элементы готического стиля).

С готическим зодчеством неразрывно связано развитие скульптуры, которой принадлежала ведущая роль в изобразительном искусстве этого периода. Готическая скульптура более подчинена архитектуре и имеет более самостоятельное значение, чем романская. В многочисленных нишах на фасадах соборов помещались фигуры, олицетворяющие догматы христианской веры. Живые позы, легкие изгибы придают им подвижность, динамичность, в отличие от романских. Сами образы святых стали более разнообразными, конкретными, индивидуальными. Наиболее значимые фигуры были прикреплены к колоннам в проемах по сторонам от входа в собор. Наряду с помещенными в нишах или прикрепленными к колоннам существовали и свободно стоящие монументальные статуи (т.е. скульптура уже в современном понимании этого слова). Таким образом, готическое искусство возродило собственно скульптуру, неизвестную средневековой культуре со времен античности. Подобно романским храмам, в готическом соборе часто встречаются изображения чудовищ и фантастических существ (химер).

Характерные черты готической скульптуры могут быть сведены к следующему: интерес к явлениям реального мира; фигуры, олицетворяющие догматы и верования католической церкви, становятся более реалистичными; усиливается роль светских сюжетов; появляется и начинает играть главенствующую роль круглая пластика (хотя рельеф не исчезает).

Одним из самых распространенных сюжетов в готике остался «Страшный суд». Для готической скульптуры характерен и чрезмерный натурализм в изображении страданий (в готической пластике доминирует образ Христа в терновом венке на кресте), и стремление утвердить человеческое достоинство. Такова знаменитая статуя из фасада Амьенского собора – «Благословляющий Христос». Образ спасителя спокоен и величав. Автор изобразил Христа как конкретную личность. Подобная конкретность воплощения образа характерна для готической скульптуры.

Стремление к индивидуализации образа отчетливо проявилось в образах Наумбургского собора (Германия, земля Саксония-Анхальт, готика и романика одновременно). Маркграфиня Утта (скульптура в Наумбургском соборе) - женский образ, вошедший в историю европейского искусства, поражает нас своей реалистичностью. Мы видим застенчивую, очаровательную женщину, с трогательным, выразительным взглядом.

Если скульптурные образы романики – это, прежде всего символы, в которых запечатлена некая идея, абстрактное начало, то готические образы более человечны. Например, готическую Богоматерь скульпторы чаще изображали в образе юной матери, играющей с младенцем.

В готической скульптуре нашло отражение и народное начало. В скульптуре «Христос-странник» Реймского собора Христос изображен в простой крестьянской шляпе. Эта деталь делает образ Спасителя более близким и понятным. Народное начало нашло особенное воплощение в так называемых календарных циклах - аллегориях месяцев - небольших рельефах, нередко украшающих соборы и простые церкви во Франции. Каждая аллегория представляет собой жанровую сценку, изображающую повседневную жизнь простых людей.

В готическом соборе живопись представлена главным образом росписью алтарей. По мере того, как утверждалась каркасная система, и стена становилась все ажурней, в соборе все более сужалось место для фресок - их чаще заменяли витражи. Витраж открыл новые возможности для средневекового художника. Христианство придавало свету божественное и мистическое значение. Свет, льющийся с неба, символизировал идущий от Бога свет. Игра света, проникающего через витраж, уводила мирян от всего конкретного, земного, вела к неосозаемому, светозарному. Витраж как бы приглушал телесность, выразительность, конкретность образов готической пластики. Светонаполненность внутреннего пространства собора как бы лишала материю непроницаемости, одухотворяла ее.

Готический стиль изменил облик средневекового города, способствовал развитию светского строительства. В городах начинают возводить Ратуши с открытыми галереями. Замки аристократов все более напоминают дворцы. Богатые горожане строят дома с островерхими двускатными крышами, узкими окнами, стрельчатыми дверными проемами, угловыми башенками.

В готическую эпоху высшего расцвета достигло декоративно-прикладное искусство. Готика преобразила бытовые вещи, мебель, различные предметы церковного обихода. В этот период оформляется готическое письмо с вытянутыми и изломанными линиями. В готическом стиле работали золотых и серебряных дел мастера, скульпторы и резчики по дереву, граверы по дереву и меди.

Расцветает и искусство миниатюры, в котором прослеживается усиление светских мотивов. Даже в иллюстрации религиозного содержания художник часто включал бытовые детали, рисовал на полях книг всевозможных химер или волшебные сюжеты, например, сценки из городской жизни.

Шедевр этого стиля — псалтырь королевы Бланки Кастильской (Париж, Библиотека Арсенала) — украшен изящными иллюстрациями на гладких золотых фонах, вписанными в круглые медальоны. Применяя творёное золото, мастер создавал впечатление мерцающего и одновременно плотного фона, на котором в удлиненно-овальных и полукруглых медальонах с розовыми рамками очень пластично написаны фигуры святых и сцены из жизни Христа.

К середине XIII в. оформилась собственно готическая — по принципу украшения — миниатюра. Распространенными мотивами орнаментики в иллюстрации стали элементы готической архитектуры — пинакли, флероны, фиалы, стрельчатые арки, розы и т. д. Но многочисленность деталей не

приводила к разрозненности — вся страница рукописи оформлялась художником как единое композиционное целое.

К лучшим произведениям такого типа относится псалтырь Людовика Святого (1270), принадлежащая парижской Национальной библиотеке. Страницы украшены стрельчатыми готическими арками. На одной из них — в строгой рамке орнамента четкий, красиво написанный текст и небольшая миниатюра, заключенная в очертания инициала: тройная готическая арка изображает крышу Ноева ковчега. Над бочками и мешками с зерном помещены самые разнообразные птицы и животные, а Ной, протянув руки, привлекает к себе голубя. Небольшие миниатюры рукописи необычайно выразительны по рисунку и очень гармонично вплетены в общую канву страницы.

В последние десятилетия XIII в. в Париже особенно прославился мастер Оноре; образцом манеры которого служит бревиарий Филиппа Красивого (1295, Париж, Национальная библиотека) с миниатюрами, удивляющими своей реалистичностью.

Чуть подцвечивая розовым и голубым лист, мастер Оноре тщательно вписывал текст. За изящной рамкой из плюща изображался особый мир комических фигурок: дролеры (полуфантастические существа), музыканты, охотники, преследующие зверя, и т. п. Художник через всю страницу помещал инициал с миниатюрами, например, изображение сотворения мира.

Для французской миниатюры периода развитой готики характерно умение создавать композиции, в достаточной мере правдиво передававшие определенные сложные ситуации.

Миниатюры конца XIII — XIV вв. не просто украшают страницу, они уже дополняют и комментируют текст, в известной мере приобретая иллюстративный характер. Широко иллюстрировались научные трактаты, переводы произведений Аристотеля, Платона, рассказов о Сократе и т. д. Интересно украшена рукопись по хирургии Роже Пизанского (конец XIII в.), где клейма-миниатюры, следующие друг за другом, рассказывают о различных приемах хирургии.

К XIV в. относится слияние принципов английской и французской миниатюры, создание единого англо-французского стиля, правда, сохранившего некоторые особенности, типичные для каждой из стран. Повествовательность и иногда социально-бытовая в английских миниатюрах трактовка сюжетов видоизменялись во Франции в сторону большей широты охвата исторических проблем, создания иллюстраций к произведениям художественной литературы.

К работам англо-французского типа относится хранящийся в Британском музее морализующий трактат «Соммлеруа» (начало XIV в.).

С XIV в. во Франции начали все более ценить творческую индивидуальность — личность художника: до нас дошли не только многочисленные имена французских поэтов и прозаиков, но и имена крупнейших художников-миниатюристов. Самые типичные работы второй

половины XIV в. связаны с мастерской миниатюриста Жана Пюселя, к произведениям которого принадлежат датированная 1327 годом Библия Роберта де Биллинга и знаменитый Бельвильский breviарий (до 1343 г.) (обе рукописи в парижской Национальной библиотеке). Стиль этого мастера характеризуется отказом от золотых фонов и усилением значения орнаментальных рамок, в которых среди остроконечных листьев плюща очень живо изображены птицы, бабочки, стрекозы, различные животные. Красочная гамма богата. Фантазия сочетается со стремлением внести в миниатюру реальные подробности быта, жизненно убедительные детали.

Со второй половины XIV в. реалистические тенденции во французской миниатюре усилились. Некоторое влияние оказало то обстоятельство, что тогда в иллюстрировании рукописей принимали участие не только миниатюристы-профессионалы, но и крупные живописцы или скульпторы. Среди них было много выходцев с северо-востока Франции и из Фландрии. Особенно развилось иллюстрирование светских книг, многочисленных лирических поэм, сатирических фавль. Крупнейшим памятником конца XIV — начала XV в. появляются Большие французские хроники, служащие энциклопедией жизни Франции в эпоху Позднего средневековья.

Портрет чаще всего встречался в сценах поднесения книг, причем миниатюристы воссоздавали живые, индивидуальные образы.

Центральными фигурами французской миниатюры последних десятилетий XIV в. были два мастера: Андре Боневе и Жакмар де Эден, оба по происхождению фламандцы.

Боневе — художник большого дарования, как миниатюрист он известен серией пророков и апостолов псалтыри герцога Беррийского (Париж, Национальная библиотека). Конструктивность и четкость изображения дополняются изысканностью орнамента, применением сложнейших декоративных деталей готической архитектуры.

Жакмар де Эден создал исключительный по тонкости художественного воплощения Большой часослов (Париж, Национальная библиотека).

Процесс развития миниатюры в 14 в. завершается творчеством так называемого Мастера часослова Бусико, названного по этому произведению (возможно, что это уроженец Брюгге Жан Коэн, обосновавшийся в Париже с конца XIV в.). Знакомый с итальянской живописью, мастер отказался от орнаментированных фонов и превращал миниатюру в крошечные картины. Изображая свои сцены в помещениях или на фоне реальных пейзажей с далекими горизонтами, он пользовался (хотя и очень приблизительно) правилами перспективы. Иллюстративный момент в миниатюре перестал считаться неотъемлемой частью общего декора книги и приобрел относительную самостоятельность. Это именно иллюстрация, хотя и подчиненная общей композиции книги.

Таким образом, к концу XIV в. стали себя изживать типичные черты европейской средневековой миниатюры, начинался процесс слияния миниатюры с живописью.

«Великолепный часослов герцога Беррийского», иначе «Роскошный часослов герцога Беррийского» — иллюстрированная рукопись XV века, которая была заказана герцогом Жаном Беррийским миниатюристам братьям Полю, Жану и Эрману Лимбургам в 1410—1411 годах и осталась незавершённой после смерти трёх художников и их заказчика в 1416 году. Рукопись, вероятно, была дополнена в календарной части анонимным мастером в 1440—1450-х годах. Некоторые историки искусства считают, что этим художником был Бартеlemi д'Эйк. В 1485—1486 годах манускрипт был доработан художником Жаном Коломбом по заказу Карла I Савойского, однако некоторые листы его остались незавершёнными. Основная часть манускрипта была создана между 1412 и 1416 годами братьями Лимбург — Полем, Жаном и Эрманом. Наиболее прославленные изображения часослова — цикл «Времена года» из 12 миниатюр с изображением развлечений знати или крестьянских работ на фоне средневековых замков. Стиль братьев Лимбург, являющийся непревзойдённой вершиной эпохи интернациональной готики.

Исследователи обращают внимание на влияние античных и современных братьям Лимбург итальянских произведений искусства, проявляющееся в созданных ими миниатюрах. Отмечается, что фигуры коленопреклонённого Адама из «Грехопадения и изгнания из Рая» и воскрешённого Лазаря, а также «Анатомический человек» имеют прославления в античной скульптуре.

Архитектурные комплексы на миниатюрах («Процессия св. Григория», «Вход в Иерусалим») «Великолепного часослова» очень напоминают итальянские городские ландшафты. Аналогии с итальянскими произведениями искусства конца XIV — начала XV веков прослеживаются в «Принесении во храм» (исследователи отмечают сходство с фреской из Базилики Санта-Кроче во Флоренции), «Падении мятежных ангелов» (эту миниатюру сравнивают с луврской картиной «Падение ангелов», приписываемой одновременно Наддо Чеккарелли), «Снятии с креста» (сходство Девы Марии с фигурой с картины «Снятие с креста» Андреа де Фиренци из Испанской капеллы, находящейся во флорентийской церкви Санта-Мария-Новелла).

Уже при первом знакомстве с миниатюрами и декором часослова становится ясно, что в манускрипте представлены художественные тенденции двух разных эпох. Всё созданное до 1416 года разительно отличается от выполненного в 1485 году Коломбом и художниками, работавшими с ним. В то время как Жан Коломб начал работу над часословом, стиль братьев Лимбург, являющийся непревзойдённой вершиной эпохи интернациональной готики, считался архаичным. Коломб, обладая собственным индивидуальным художественным почерком, не мог и не стремился следовать манере Лимбургов.

Коломб, скорее всего, находился под влиянием одного из самых талантливых миниатюристов того времени — Жана Фуке, но обладал собственным художественным почерком. Черты лиц персонажей на

миниатюрах часослова, вышедших из мастерской Коломба, «более жёсткие и чётко выявленные». Большие иллюстрации обрамлены богато декорированными архитектурными мотивами в виде мраморных или позолоченных колонн. Действие разворачивается на фоне впечатляющих многоплановых пейзажей с далями, тающими в голубой дымке

Но достижения французских миниатюристов с их выразительным языком, подчас насмешливым, подчас лирическим, привели к расцвету в середине XV в. и другого, нового вида графического искусства — гравюры, а затем и книжной реалистической иллюстрации.

Готическое искусство с его интересом к явлениям реального мира, усилением роли светских сюжетов, стремлением к жизненной выразительности, конкретности скульптурных образов подготовило расцвет искусства Ренессанса.

4. Народная культура западноевропейского Средневековья

На протяжении всего Средневековья в народной культуре сохраняются пережитки язычества, элементы народной религии. Спустя века после принятия христианства западноевропейские крестьяне продолжали тайно молиться и приносить жертвы старым языческим святыням. Под влиянием христианства многие языческие божества трансформировались в злых демонов. Особые магические обряды совершались в случае неурожая, засухи и т.п. Древние верования в колдунов, наоборот, сохранялись в крестьянской среде на всем протяжении Средневековья. Для борьбы с нечистой силой широко использовались различные обереги, как словесные (всевозможные заговоры), так и предметные (амулеты, талисманы). Едва ли не в каждой средневековой деревне можно было встретить колдунью, умеющую не только навести порчу, но и лечить.

Героический эпос. Коллективной памятью народа был героический эпос, в котором нашли отражение его духовная жизнь, идеалы и ценности. Истоки западноевропейского героического эпоса лежат в глубине варварской эпохи. Лишь к VIII - IX вв. были составлены первые записи эпических произведений. Ранний этап эпической поэзии, связанный с формированием раннефеодальной военной поэзии - кельтской, англосаксонской, германской, древнескандинавской - дошел до нас лишь фрагментарно.

В XI-XII вв. героический эпос оформился и был записан, который до этого передавался преимущественно в устной традиции. Героями народных сказаний были обычно воины, защищавшие свою страну и свой народ; в эпических сказаниях воспевались храбрость, сила, верность, воинская доблесть. Записанный в условиях феодализма, героический эпос испытал на себе влияние рыцарских и церковных представлений: героями эпоса всегда были преданные вассалы своих сюзеренов, защитники христианства.

Ранний эпос западноевропейских народов возник в результате взаимодействия богатырской сказки-песни и первобытного мифологического эпоса о предках — «культурных героях», считавшихся родоначальниками племени.

Героический эпос дошел до нас в виде грандиозных эпопей, песен, в смешанной, стихотворно-песенной форме, и реже - прозаической.

Древнейшая исландская литература по времени возникновения включает поэзию скальдов (староскандинавские лирические и панегирические поэты), эддические песни и исландские саги (прозаические сказания). Наиболее древние песни скальдов сохранились лишь в виде цитат из исландских саг XIII в. Согласно исландской традиции скальды обладали общественным и религиозным влиянием, были людьми смелыми и сильными. Поэзия скальдов посвящена восхвалению какого-либо подвига и полученного за него дара. Скальдической поэзии неизвестен лиризм, это героическая поэзия в буквальном смысле слова. До настоящего времени дошли стихи около 250 скальдов. Об одном из них - знаменитом поэте-воине - Эгиле Скаллаграмсоне (X в.) повествует первая из исландских саг – «Сага об Эгиле».

Наряду с авторской поэзией скальдов в Исландии в тот же период были широко известны и песни о богах и героях, которые представляли собой произведения безличной традиции. Главное их содержание - основные мифологические сюжеты - подвиги богов и героев, сказания о происхождении мира, его конце и возрождении и др. Эти песни были записаны приблизительно в середине XIII в. и условно объединены названием "Старшая Эдда". Дата возникновения той или иной из эддических песен не установлена, часть их восходит к эпохе викингов (IX - XI вв.).

Исландские саги посвящены событиям, происходившим спустя век после заселения Исландии норвежцами («век саг» - 930 - 1030 гг.). Составленные в прозаической форме, они рассказывают о наиболее известных представителях отдельных родов, о родовой вражде, военных походах, поединках и т.д. Число героев саг очень значительно, как значителен и их объем. Огромный свод саг представляет собой обширную эпопею, герои которой - тысячи исландцев, действующих приблизительно в одно и то же время. Безымянные авторы исландских саг описывают не только события, но и нравы, психологию, веру своего времени, выражая коллективное мнение народа.

Кельтский эпос является древнейшей европейской литературой. Ирландские саги возникли в I в. н.э. и складывались на протяжении нескольких столетий. В письменном виде они существуют с VII в. - (дошли до нас в записях XII в.). Ранние ирландские саги - мифологические и героические. Их содержание - языческие верования древних кельтов, мифическая история заселения Ирландии. В героических сагах в главном герое Кухулине (знаменитый герой ирландских мифов) нашел отражение национальный идеал народа - бесстрашный воин, честный, сильный, великодушный. В героических сагах много места отведено описанию поединков Кухулина. Фенианский цикл (Финн, сын Кумалла и Ойсин, сын Финна - персонажи феннианского цикла ирландских саг. Финн - предводитель легендарных ирландских фенниев, членов особого воинского братства) относится к XII в. Хотя древние ирландские саги и были записаны уже в XII в., вплоть до XVII в. они

продолжали существовать и в форме устной традиции, со временем приняв форму народной ирландской сказки и баллады.

Англосаксонский эпос «Беовульф», относящийся к концу VII - началу VIII в., сформировался на основе более ранних устных героических песен. Герой эпопеи - отважный витязь из южноскандинавского племени гаутов, спасающий попавшего в беду короля данов Хродгара. Герой совершает три чудесных подвига. 1) Он одерживает победу над чудовищем Грендалем, истреблявшим дружинников короля. 2) Смертельно ранив Грендаля и победив его мать, мстившую за сына, Беовульф становится королем гаутов. 3) Будучи уже старым, он совершает свой последний подвиг - уничтожает страшного дракона, мстящего гаутам за похищенный у него золотой кубок. В поединке с драконом герой погибает.

«Беовульф» - причудливое переплетение мифологии, фольклора и исторических событий. Борьба со змеем, три чудесных поединка - элементы народной сказки. Вместе с тем сам герой, борющийся за интересы своего племени, его трагическая смерть - характерные черты героического эпоса, исторического в своей основе (некоторые имена и события, описанные в эпосе, встречаются в истории древних германцев). Так как формирование эпоса относится к концу VII - началу VIII вв., т.е. спустя более, чем столетие после принятия христианства англосаксами, в «Беовульфе» обнаруживаются и христианские элементы.

В XII в. появляются первые письменные памятники средневекового героического эпоса в обработках. Будучи авторскими, в основе своей они опираются на народный героический эпос. Образы средневекового эпоса во многом подобны образам традиционных эпических героев - это бесстрашные воины, доблестно защищающие свою страну, храбрые, верные своему долгу.

Героический средневековый эпос в идеализированной форме отражает народные нормы героического поведения, в нем в синтезированном виде нашли отражение представления народа о королевской власти, дружине, о героях, он пронизан духом народного патриотизма.

Вместе с тем, поскольку средневековый героический эпос в обработках создавался в период уже достаточно развитой средневековой культуры, в нём очевидны следы влияния рыцарских и религиозных представлений эпохи его создания. Герои средневекового эпоса - верные защитники христианской веры (Сид, Роланд), преданные своим сеньорам вассалы.

В средневековой литературе было разработано три обширных эпических цикла - об Александре Македонском, о короле Артуре и о Карле Великом. Наибольшей популярностью пользовались два последних, т.к. Александр Македонский жил в дохристианскую эпоху.

В центре каролингского эпоса находится война в Испании. В отличие от короля Артура, герой каролингского эпоса - реальное историческое лицо - Карл Великий. В центре эпоса об испанской войне - воспевание подвига племянника Карла Великого Роланда, послужившего основой одного из ранних памятников средневекового героического эпоса - французской «Песни

о Роланде». Поэма была сочинена в эпоху крестовых походов. Самая ранняя рукопись ее относится к XII в. Историческую основу "Песни" составляет поход Карла Великого в Испанию в 778 г. с целью силой насадить христианство среди мавров. (Народное же сказание связало события 778 г. с борьбой франков против нашествия на Европу арабов.) Однако попытка Карла Великого оказалась неудачной - мавры уничтожают отступающих франков в Ронсевальском ущелье. Событие это и стало сюжетом героической песни, а позже было литературно обработано и легло в основу «Песни о Роланде» (хотя в основе поэмы - исторические события и личности, в ней много вымышленного). Главный герой "Песни" - лицо историческое, он упоминается в хронике Карла Великого как знатный феодал.

В «Песне о Роланде», где франки оказываются жертвой низкого предательства графа Ганелона, в лице которого автор поэмы осуждает вероломство и феодальный произвол. Ганелону противопоставлен патриот Роланд, считающий целью своей жизни служение императору и «милой Франции». Но Роланд является также и верным вассалом своего сюзерена Карла: «Ведь для сеньора доблестный вассал обязан претерпеть великие страдания: снести и холод, и палящий жар и за него и плоть и кровь отдать...» Образ Карла воплощает идею государственного единства и величия. Во времена крестовых походов этот эпос служил призывом к борьбе христиан против «неверных». Неизвестные авторы «Песни» создали образ, воплотивший народный идеал - отважного воина, патриота, прямодушного и честного человека. Эти черты превратили Роланда в народного героя.

Испанский эпос – «Песнь о моем Сиде» - был сочинен в период Реконкисты (XII в.), время борьбы испанцев за возврат захваченных маврами земель. Прототипом героя поэмы послужило историческое лицо - Родриго Диас де Вивар (мавры называли его «Сидом», т.е. господином).

В «Песне» повествуется о том, как Сид, изгнанный королем Альфонсом Кастильским, ведет отважную борьбу с маврами. В награду за победы Альфонс сватает дочерей Сида за знатных инфантов из Карриона. Вторая часть «Песни» рассказывает о коварстве зятьев Сида и его мщении за поруганную честь дочерей.

Отсутствие вымысла, реалистическая передача быта и нравов испанцев того времени, сам язык «Песни о моем Сиде», близкий народному, делают «ее» самым реалистическим эпосом в средневековой литературе.

Выдающийся памятник немецкого эпоса – «Песнь о Нибелунгах» - был записан около 1225 г. В основе эпоса лежат древнегерманские сказания времен «великого переселения народов», историческая основа произведения — гибель Бургундского королевства, разрушенного гуннами в 437 г.

Однако узнать этот исторический эпизод эпохи нашествий кочевников в "Песни" крайне трудно. Слышен лишь отдаленный отзвук тех далеких событий. Весь характер песни связан скорее с феодальной рыцарской Германией XII в., чем с жизнью варварского общества V в.: при дворе

бургундских королей царят рыцарские обычаи, проводятся пышные празднества, турниры.

Фольклор западноевропейских народов. Носителем фольклорных традиций было крестьянство. Фольклорная традиция, обрядовая по своему происхождению, оказала огромное влияние на формирование средневековой литературы, в том числе клерикальной. Хотя в средневековье народная лирика не записывалась, её тематика, образы, ритмика оказывали большое влияние на позднейшие жанры средневековой поэзии (рыцарскую и городскую лирику).

В фольклоре прослеживаются следы языческих верований крестьян, особенно в сказках и поговорках. В крестьянском фольклоре выражено негативное отношение к богатым. Любимый герой западноевропейских сказок - бедняк. Героями народных сказок нередко становились Жан-Дурак во Франции, Глупый Ганс - в Германии, Большой Дурак - в Англии.

Сказочный материал Средневековья светская и церковная литература использовала довольно широко. Около 1100 г. испанец Петрус Альфонский составил целый сборник, в который вошло 34 рассказа, в том числе ряд сказок о животных — «простонародные рассказы». Церковники-составители придавали этим рассказам моралистическое толкование.

Сказочно-повествовательный материал широко использовался в рыцарских романах, в новеллах Марии Французской (XII в.), в городских новеллах XIV - XV вв., в отдельных произведениях мастеров-эпиков.

Разного рода нечистая сила - частый герой западноевропейских народных сказок. Во многих рассказах действующими лицами выступают животные, обладающие человеческими способностями. В XIII в. эти многочисленные истории были объединены и переложены на стихи - так возникла уже упоминаемая знаменитая средневековая народная поэма «Роман о Лисе». Крестьянские представления о справедливой жизни, о благородстве и чести звучат в сказаниях о благородных разбойниках, защищающих слабых и обездоленных.

Жанром средневекового народного творчества на этот сюжет стали англо-шотландские баллады. Их анонимные авторы - крестьяне, ремесленники, иногда баллады слагали профессиональные певцы-менестрели. Произведения эти бытовали в среде народа. Время зарождения баллады как жанра народного творчества неизвестно. Самая ранняя баллада относится к XIII в.

Английские и шотландские баллады подразделяются на несколько групп: баллады эпического содержания, в основе которых лежат реальные исторические события, так называемые разбойничьи баллады, лирико-драматические любовные баллады, фантастические и бытовые.

Герой разбойничьих баллад - благородный Робин Гуд, народный герой Англии, и его воинство. Первые баллады о Робин Гуде записаны в XV в. В балладе легко проследить сочувствие народа к лесным стрелкам, ушедшим в лес в результате притеснений. Впервые в европейской поэзии идеалом стал человек неблагородного происхождения. В отличие от рыцарей Робин Гуд воюет с притеснителями народа. Все добрые чувства и дела отважного

лучника распространяются только на народ. Главное в сюжете любовных баллад - воспевание не подвига во имя прекрасной дамы (как в рыцарской поэзии), а подлинного чувства, душевных переживаний влюбленных.

Фантастические баллады отражали верования народа. Сверхъестественный мир с его феями, эльфами и другими фантастическими персонажами предстает в этих балладах как реальный, действительный мир. В более поздний период возникают бытовые баллады, отличающиеся большей прозаичностью, преобладанием комического элемента. В балладе часто используются художественные приемы народного творчества. Своеобразен язык баллад - слова конкретные, без пышных метафор и риторических фигур. Особенностью баллад является также их четкий ритм.

Крестьянский труд и отдых был связан с песнями - обрядовыми, трудовыми, праздничными, народными танцами.

В странах французской и немецкой культуры на ярмарках, в селах часто выступали жонглеры (потешники) и шпильманы (буквально - игрец) - странствующие поэты-певцы, носители народной культуры. Они исполняли под музыкальный аккомпанемент духовные стихи, народные песни, героические поэмы и т.д. Пение сопровождалось пляской, кукольным театром, разного рода фокусами. Народные певцы выступали нередко и в замках феодалов, и в монастырях, делая народную культуру достоянием всех слоев средневекового общества. Позже, с XIII в., они стали исполнять различные жанры рыцарской и городской литературы. Народное искусство жонглеров и шпильманов стало основой светской рыцарской и городской музыкально-поэтической культуры.

Народная смеховая культура. В народной культуре западноевропейского средневековья существовал мощный пласт народной смеховой культуры с его скептицизмом, вольномыслием и карнавальностью. Празднества карнавального типа возникли в Позднем Средневековье.

Карнавалы, различные смеховые действия на городских площадях занимали особое место в народной культуре. Основанные на начале смеха, они противостояли официальным культурным формам и церемониям - церковным и государственным, создавали иной мир, мир вне церкви и государства, мир «наоборот», с иными человеческими отношениями.

Отличительные черты смеховых обрядово-зрелищных форм - свобода от религиозного догматизма, мистики, нередкая пародия на церковный культ, равенство участников, отмена всех иерархических отношений средневекового общества, сильно развитый игровой элемент - действительно позволяют говорить о них как об иной, «второй жизни».

Помимо карнавалов в городах отмечались особые «праздники дураков». Ярмарки сопровождались разного рода увеселениями с участием дрессированных зверей, карликов, уродов, великанов. Шуты и дураки - обязательные участники праздников - пародировали различные церемонии «серьезной», официальной жизни. Они участвовали не только в празднествах.

Шуты и дураки были носителями смеховой культуры и в обычной жизни народа.

Особое место в народной смеховой культуре занимал карнавал. Большие средневековые города жили карнавалом в общем до трех месяцев в году. Карнавал был всенародным праздником, в нем не было разделения на актеров и зрителей. Карнавал временно создавал особый мир изобилия, свободы, равенства всех людей, отменял все иерархические отношения - все становились равными. Свободное, фамильярное отношение между участниками, карнавальное-площадный стиль речи создавали особый язык карнавальных форм и символов, используемый в произведениях словесной смеховой культуры.

Смеховые произведения на латинском и народных языках являлись другим видом народной смеховой культуры. Это была праздничная литература средневековья, рожденная карнавальным мироощущением. Сохранились многочисленные пародии на церковные сюжеты, церковный культ - пародийные литургии пародии на евангельские чтения, на молитвы («Литургия пьяниц» и другие), пародии на псалмы и т.д. В смеховой пародийной литературе на народных языках преобладают светские пародии, возникает пародийный рыцарский роман.

Последующая эпоха дала крайне полярную и упрощенную оценку средневековой культуре как «средней» между блестящей античной культурой и собственно Ренессансом, возвратом к «золотому веку» античности. Историки Возрождения видели в Средневековье века тотальной дикости, всеобщего упадка культуры, господства предрассудков. Мрачный образ Средневековья как «темных веков», своеобразного «провала» в развитии европейской цивилизации, надолго оставался господствующим представлением об этой эпохе.

Романтизм конца XVIII - XIX вв. дал прямо противоположную оценку средневековой культуре, создав ее идеальный образ как времени подлинного торжества благородства, человеческого достоинства, искреннего чувства. Романтический образ средневековой культуры оказался также далек от истины, как и ренессансный.

Лишь глубокий кризис европейской культуры XIX - XX вв., выразившийся прежде всего в кризисе самого человека: в его прагматически ориентированном существовании, ощущении одиночества, покинутости, бессмысленности бытия, заставил по-иному подойти к осмыслению средневековой культуры.

Безусловно, христианский идеал человека не был реализован в средневековом обществе. Сейчас мы понимаем, что идеал может не соответствовать логике самой жизни, исторической реальности, лежащей в основании культуры. Важно другое - о культуре мы судим по тем идеалам, которые она выдвинула и которые сформировали менталитет ее человека, скрепляющий единство культурной традиции. При всей противоречивости социокультурного процесса для средневековой культуры был характерен

глубокий психологизм, обостренное внимание к человеческой душе, внутреннему миру человека.

Высоко оценивая художественные достижения Средневековья в условиях кризиса современной европейской культуры, мы обращаемся, прежде всего, к духовному опыту Средневековья с его глубинно-осмысленным бытием человека, идеей духовного единения людей, доминированием духовного над плотским, материальным, приоритетом внутреннего мира человека.

Духовно-нравственный кризис европейской цивилизации позволяет увидеть достоинства средневековой культуры по сравнению с современной, заставляет переосмыслить важнейшие достижения её духовной культуры, её ценности и идеалы - идеи милосердия, бескорыстной добродетели, осуждение стяжательства, идею универсальности человека и многие другие. В целом же следует отметить, что средневековая культура Западной Европы имела весьма своеобразный, противоречивый характер, что из ее глубин выросла блестящая культура эпохи Возрождения.

Культура Византии

1. Духовные основы и периодизация византийской художественной культуры
2. Музыка, театр и литература
3. Византийская живопись и архитектура

1. Духовные основы и периодизация византийской художественной культуры

Время существования Византии примерно совпадает с хронологическими рамками Средневековья. Именно византийская культура (которую — в первом приближении — можно описать как синтез нескольких традиций, античной, христианской и более давней восточной) определила многие черты развития самых различных стран средневековой Европы — не только усвоивших православие под влиянием Константинополя.

То государственное образование, которое позднее историки стали называть Византией, возникло в результате раздела Римской империи в 395 г. между сыновьями Феодосия Великого на восточную и западную части. В состав Восточной Римской империи первоначально вошли Балканский полуостров, Малая Азия, Сирия, острова Эгейского моря, Палестина, Египет, Киренаика, Кипр, Крит, части Месопотамии и Армении, некоторые районы Аравии, земли в Крыму и на Кавказе. Затем границы неоднократно менялись, были несколько десятилетий существования Латинской империи, восстановление власти православных монархов, потом войны с османами, завершившиеся падением Константинополя в 1453 г.

Административно-экономическим и культурным центром Византии стала провозглашенная в 330 г. императором Константином древняя мегарская колония на берегах Босфора — Византий. Новая столица была названа в честь ее основателя Константинополем. По Миланскому эдикту 313 г. императоров Константина и Лициния христианам давалось право на свободу вероисповедания, что послужило началом для утверждения христианства, позднее ставшего государственной религией Византии.

Однако и после этого на обширной территории Византийской империи существовало много религиозных и религиозно-философских школ, периодически возникали ереси, шла богословская полемика. В сознании большинства подданных восточных императоров новые верования и обряды долго соседствовали со старыми.

Подобное двоеверие было весьма характерным для христианизировавшихся стран. Однако не всюду и не всегда крещение жителей и упрочение новых принципов организации религиозной жизни сопровождались напряженной умственной работой и исканиями, которыми богаты все века существования Византии.

На землях, попавших под власть константинопольских монархов, издревле сложились многочисленные философские теории и религиозные учения. И на сознание простолюдинов, и на умы людей образованных в первые столетия

византийской истории заметно влияли иудаизм, манихейство, неоплатонизм, философия Филона Александрийского, римского стоика Сенеки и т.д. С некоторыми из подобных религий и систем христианская мысль была связана особенно тесно — взаимоотношениями преемственности и отталкивания, полемикой, соперничеством.

Иудаистские (ветхозаветные) истоки христианства понятны. Не без восприятия манихейской традиции верующие в Иисуса восприняли идеал аскетизма, отречения от земных радостей. Неоплатонизм и некоторые другие философские школы дали аргументы для утверждения приоритета духовного над материальным, горнего над земным. Этика стоиков оказалась одним из оснований, на которых византийские (и некоторые западные) богословы пытались выстроить свое понимание моральных проблем. Очень важной при этом была мысль, неоднократно высказывавшаяся многими греческими и римскими философами: при правильном понимании и восприятии действительности, при достойном образе жизни человек достигает атараксии — спокойствия и невозмутимости духа. Однако всё-таки христианство становилось носителем новой этики, нового понимания человека и его места в мире. В античном обществе достоинство человека определялось его родовой честью, выполнением долга, богатством и полным статусом. Многие выше человеческой жизни; боги, смеясь, вершат судьбы людей и народов, а герои, выполняя их волю, бесстрашно идут на смерть. В христианстве же высшей ценностью был сам человек, любовь к другому человеку, к ближнему.

Античная философия такого понимания любви не знала. Она признавала любовь чувственную и любовь как безличную космическую силу; в христианстве же «Бог есть любовь». Новая вера привлекала и еще одной своей особенностью: она предлагала всех людей равными перед Богом. Для Бога нет ни эллина, ни иудея, ни плебея, ни патриция, ни раба, ни рабовладельца, ни мужчины, ни женщины — все равны перед Ним. Человек слаб, греховен, раздираем противоречиями. Христианство выявляло мучительное раздвоение внутри человека. Но земной жизнью не заканчивается человеческое бытие. Есть еще и другая жизнь, и человек верит в нее, зная, что никогда не поздно раскаяться в содеянном, спасти свою грешную душу и заслужить вечное блаженство. В таком отношении к человеку и в четко сформулированной надежде на спасение — существенные причины распространения христианства и его жизненности.

Свою каноническую форму христианство приняло не сразу. Новое государство, созданное на античной почве, являлось в первую очередь хранителем и продолжателем древних традиций.

В IV—V вв. проходили постоянные богословские споры, появлялось большое количество сект и ересей. Становление православия шло в борьбе с неканоническим толкованием различных религиозных догм. Следует сразу отметить, что сами представления о догмах неоднократно менялись.

Причин для появления ересей было немало. Они рождались из приверженности людей к тем или иным сложившимся традициям, из

неприятия эллинистической культуры или новых христианских доктрин. Еретические учения распространялись и в городской среде, и в сельской местности.

Сами же богословы расходились в определении места Христа в Троице (тринитарные споры), в выяснении природы Христа (христологические споры) и в других имеющих религиозно-философское значение вопросах. Некоторые из подобных споров накладывались на соперничество западной и восточной Церквей — римской и константинопольской. Противоречия обострились в IX—X вв. Они по-прежнему порождались и богословскими, и политическими причинами. В 1054 г. произошел разрыв, который существует и до сих пор. За западной (римской) Церковью закрепилось название католическая (вселенская), за восточной — православная (ортодоксальная).

Еще раньше, в VIII—IX вв., Византию взбудоражила борьба иконоборцев с иконопочитателями. Иконоборцы, основываясь на одной из заповедей — не сотвори себе кумира — и на легенде об отказе Христа запечатлеть свой лик, не только отвергали иконы, но и уничтожали их. В ходе этой борьбы большой урон был нанесен искусству. Издаются императорские указы против иконопочитателей; в храмах замазываются фрески и мозаики, уничтожаются иконы. Борьба эта длилась долго. В какой-то период иконопочитание было восстановлено, потом вновь запрещено и окончательно восстановлено только в 843 г.

Только со временем православие принимает свои канонические формы и утверждается в Византии как господствующая религия. Эта борьба и трудности становления не могли не повлиять на процесс формирования и становления византийской художественной культуры.

Византийская художественная культура во многом основывалась на античных представлениях о сути прекрасного, но трансформировала их в духе христианского вероучения. В результате рождались новая эстетика и новые художественные формы, соответствующие нравственным запросам и эмоциональному восприятию средневекового человека. Новое мировоззрение, в рамках которого постепенно выкристаллизовывалась идея симфонии (согласия) православной Церкви и христианской империи, проявлялось во всех видах искусства.

Условный рубеж, отделяющий византийское искусство от позднеантичного, датируется по-разному. Одни склонны связывать переход с моментом освящения Константинополя как столицы. Другие период с IV до VII в. характеризуют как протовизантийский, который рассматривают как заключительную фазу позднеантичной культуры. Во всяком случае, в это переходное время трудно не заметить таких черт, как многоликость художественной практики и ярко выраженное местное своеобразие. Не стоит пытаться свести всё, что мы знаем об искусстве эпохи от Константина до Юстиниана, в некую единую художественную систему. Переход от античного мировоззрения к средневековому только обозначился.

Старые изобразительные формы разрушались, шел интенсивный поиск новых решений, на формирование которых оказала влияние античная философская мысль различных направлений. В ранней Византии новый расцвет переживает спиритуалистическая философия неоплатонизма.

Следующий период развития византийского искусства приходится на вторую половину VII — начало IX в. Он получил название темное время — во многом по аналогии со сходным и почти одновременным этапом развития Западной Европы. Империя подвергалась нашествиям и набегам соседних племен: с востока — арабы, с северо-запада — славянские племена. Византия утратила многие земли, принадлежавшие ей. Во внутренней жизни империи шло формирование новых поземельных и социальных отношений.

Отражением трудностей, переживаемых Византией и христианским сознанием, стало появление упоминавшегося уже иконоборчества. Споры о сущности иконы вышли далеко за рамки Церкви. В ходе полемики и противостояния оформились положения средневековой византийской эстетики.

Долгая внутренняя борьба завершилась, как уже упоминалось, в 843 г. победой иконопочитателей. Последовавшая за этим эпоха (середина IX — XII в.) получила название средневизантийской, или второго золотого века.

Это время принято считать классическим периодом византийского искусства. Высшей точкой расцвета стал XI век. Тогда наиболее полно и последовательно воплощались в эстетическую форму специфические византийские идеалы. Сведения о мире черпались из Библии и произведений древних авторов, главным образом греческих. Гармония искусства достигалась за счет строгой регламентации. XII век во многом продолжил традицию, но в тогдашней художественной культуре нетрудно заметить усиление ремесленного начала.

Формирование и развитие византийской культуры проходило на фоне драматических событий. В апреле 1204 г. участники Четвертого крестового похода захватили и разграбили Константинополь. Это был удар, от которого Византия не смогла полностью оправиться. Империя как целое государство прекратила свое существование. На ее территории возникла сначала Латинская империя, образованная крестоносцами и организованная — формально, по крайней мере, — по феодальному принципу, а также продолжавшие византийскую традицию Никейская империя, Эпирское царство, Трапезундская империя и т.д. Центр политического, национального развития временно перемещается в Никею, где были заложены основы нового культурного подъема. Он последовал тогда, когда Михаил VII Палеолог отвоевал Константинополь и вновь провозгласил город столицей (1261).

Почти двухсотлетнее правление Палеологов (1261—1453) составило поздний период истории византийской культуры. Подъем в этот период был обусловлен в первую очередь борьбой за национальное самоутверждение, что предполагало обращение к далекому прошлому, к истокам. Это было время больших свершений, больших новаций, развития специфического

византийского гуманизма. В подавляющем числе случаев созданные в этот период памятники культуры появились в провинции, а не в столице.

Во второй половине XIV в. культурное развитие утрачивает свою динамику, идет повторение старого. Резко снижается одухотворенность и эмоциональная выразительность образов, трактовка становится всё более сухой и вялой. При этом сохраняется способность византийской культуры воздействовать на молодые народы, заявившие о себе на исторической арене в начале Средневековья. XV столетие стало временем заката византийской культуры.

На становление византийской эстетики повлияли упоминавшиеся тринитарные и христологические дискуссии, а также философские идеи античности. Прямо или косвенно в искусстве Византии воплощались идеи неоплатоников — Афинской школы, представленной утонченной диалектикой Прокла и Дамаскина, обогащенной исканиями Псевдо-Дионисия Ареопагита. Это была элитарная философия, развивавшая идею эманации (излучения, перетекания) из духовного начала всего материального мира. Такая сложная философия была недоступна и неизвестна народу. Тем не менее, стремясь утвердить единую веру, Юстиниан в 529 г. закрыл Афинскую школу. Он же осудил (проклял) другие религиозно-философские течения, что не только понизило теоретический уровень, существовавший в империи, но и отрезало христианскую мысль от некоторых ее истоков.

В ходе полемики внутри христианского учения была разработана целостная система религиозных догм, структурировавшая средневековое мировоззрение. Сформировавшаяся византийская эстетика была теснейшим образом связана с областью религиозных представлений и переживаний. Ее философской основой стало восприятие Вселенной как двух резко обособленных миров: мира чувственного и мира духовного. Первичным и подлинно сущим признается мир духовный, в котором царит подлинная гармония.

Чувственная природа человека трактовалась как нечто вторичное, при соприкосновении с ней душа была подвергнута осквернению. В преодолении греховности материального мира и в постоянном стремлении к Богу византийцы усматривали конечную цель существования. Бог оказался далеко отнесен от мира. Между ним и миром располагалась длинейшая иерархия. Из-за такого взгляда не оставалось никакого места для пантеистического оптимизма, мировоззрение нередко окрашивалось в мрачные тона.

Мир представлялся тупиком, из которого нет выхода — только прорыв наверх. Путь к Богу открывался только через церковный ритуал, призванный создать на земле такую систему, которая могла бы при посредстве чувственно воспринимаемых символов давать уже в настоящей жизни предвкушение вечного блаженства. Неудача иконоборчества ясно показала, где в Византии лежит центр тяжести богословских интересов. Основу византийской религиозности составляли пассивная созерцательность и культ, направленный на познание трансцендентального мира. Идеалом для большинства православных Востока был, пожалуй, аскетизм. Если культ, как правило,

являлся в представлении византийца главным связующим звеном между миром здешним и миром потусторонним, то и искусство, поскольку оно входило в состав культа, призвано было выполнять ту же функцию. Творческий акт воспринимался как откровение, дарованное свыше, как сверхъестественное видение, открывающее истину. Поэтому художник рассматривался как исполнитель Божьей воли. Эти взгляды нашли законодательное воплощение в решениях Никейского церковного собора, который торжественно провозгласил, что составление религиозных изображений не может быть предоставлено художникам: мастера должны исходить из постановлений Церкви и освященной традиции. Художник рассматривался не как творец индивидуальных ценностей, а как выразитель сверхличного сознания. Создаваемый им образ должен был возносить мысли верующего к небу, сосредотачивая внимание на созерцании чистых идей. Лишь с помощью икон, храмов мог христианин отрывать от всего земного, открывая себе доступ к познанию иного мира. В основе каждого явления лежала лишь одна идея, передавая которую необходимо было строго придерживаться ее сущности. А так как сущность была неизменной и вечной, то и любое ее отображение должно было отличаться столь же неизменным характером. Поэтому главным требованием к искусству становится его регламентация до мельчайших деталей. Только так можно добиться точного изображения и понимания религиозных фактов и догм.

2. Музыка, театр и литература

Важным компонентом византийского искусства являлась музыка. В ней сочетались авторитарность с демократизмом, античность с древнееврейскими традициями. Новый этап в ее развитии связан с принятием христианства. Религиозная музыка, получившая широкое распространение, сосуществовала с народной, корни которой уходили в языческие времена. Становление христианской религии, споры отцов Церкви о новой духовности, о месте музыки в богослужении, в мирозерцании и жизни приводят к появлению христианской литургии и развитию новых жанров вокального искусства.

С утверждением же христианской морали музыка стала выделяться из остальных видов искусства. Она должна была не только выражать идею универсальности мира, но и устремлять человеческие души к единой высшей цели. Теологи считали музыку важнейшим элементом мироздания, средством воздействия на человеческую душу.

Возникновение византийского музыкознания тесно было связано с древнегреческой традицией. Следует особо отметить влияние пифагорейской и платоновской философии. Но средневековые теоретики музыки своеобразно переломили античное учение о внутреннем строе музыки и о характере ее воздействия на человека. По их мнению, музыка связана с нравственным состоянием души, а плохая музыка способна привести к порче нравов, упадку духа, даже к безумию. Византийской музыке, как и античной, была чужда тесная связь между теорией и практикой музицирования. Наши представления

о ранневизантийской музыкальной культуре несколько фрагментарны. Известно, что основными жанрами были: псалмы, гимны, духовные песни.

Со временем изменяется литургия, происходит ее унификация. В нее вводится чередование хоров (антифонное пение), более изысканной становится вокальная культура, богослужение становится более пышным, широкое распространение получают юбилеи и другие музыкальные формы.

Музыка всё больше включается в формирующийся культ. Она повсеместно распространялась, проникая в повседневную жизнь, быт, поощрялась государством, Церковью. Для подготовки музыкантов были созданы специальные школы, появилась возможность нотной фиксации. Светская музыка, особенно инструментальная (из-за своих языческих корней), Церковью отрицается и даже запрещается. Поэтому до исследователей она не дошла, о ней можно судить только на основании косвенных данных. И тем не менее, несмотря на все попытки регламентации культовой музыки, она была подвержена светскому влиянию, новым тенденциям, связанным с национальными и народными традициями.

В первую очередь музыка являлась составной частью богослужения. Тракта́т «О церемониях» и другие источники свидетельствуют, что на одну мелодию пелось от 5 до 22 различных текстов. При этом, вероятно, существовала жесткая соотнесенность между группой текстов и мелодией. Разнообразие достигалось в основном варьированием исполнения. Как взаимодействовали византийские композиторы, поэты и исполнители, судить трудно. Возникают сложности и в изучении музыкальных инструментов. Источники свидетельствуют, что в ранневизантийский период особая роль принадлежала оргбну, имевшему несколько разновидностей; основными были гидравлический и воздушный. Императорские процессии часто сопровождалась целыми оркестрами, в которые входили трубачи, горнисты, цимбалисты, флейтисты.

Кроме литургических жанров существовали и другие. Например, антифонное пение (исполнение произведения поочередно двумя хорами или солистом и хором); акла́мации (песнопение, прославляющие императора, членов императорской семьи, государственных и духовных сановников); конда́к, просуществовавший до VII в.; затем его заменил канон.

С середины VII столетия Церковь активно боролась с многочисленными жанрами народной музыки (лигисма, теретисма и другие). Поскольку прихожане, а то и церковные певчие нередко использовали интонации народных песен в музыке богослужений, VI Вселенский собор принял постановление: «Мы желаем, чтобы присутствующие в церкви не применяли бессмысленных воплей, не принуждали (свое) естество к крикам, не добавляли не подобающих и не свойственных Церкви (звучаний), а с великим вниманием и благочестием возносили псалмодии». Оградить официальную музыку от этого влияния могло только создание специального музыкально-поэтического искусства. Во второй половине VII — X в. была упорядочена литургия. В церковный обиход были введены новые песнопения, произошли

систематизация и регламентация репертуара, канонизация ладотональной системы. Исполнение религиозных песнопений было распределено между восемью последовательными воскресеньями; византийская традиция приписывает создание этой системы Иоанну Дамаскину.

Упорядочению богослужения способствовало и закрепление в практике определенных жанров: псалом, антифон. С середины VII в. самым популярным жанром становится канон — музыкально-поэтическая композиция, исполнявшаяся во время утренней службы. Канон содержал девять разделов, называвшихся одами. Каждая ода представляла собой поэтический пересказ девяти библейских песен. Другим популярным жанром стал тропарь, первоначально представлявший собой краткую молитву, следовавшую за стихом какого-либо псалма. Позднее он становится основной составной частью гимнографии. Усложняется организационное и художественное руководство хором. Появляется канонарх — монах, который ударами палки призывал братию к пению и суфлировал им; доместики осуществляли художественное обучение хоров, дирижировали, исполняли сольные партии. Певчие для хора воспитывались с детства при церквях и монастырях. Обширность и разнообразие музыкального репертуара привели к созданию литургических книг — рукописных сборников, в которых фиксировались песнопения («Стихирий», «Ирмолог»). Сложилась система нотаций — знаков, дающих певцу возможность восстановить в памяти основные мелодические контуры произведения.

Важное место отводилось музыке в жизни византийской армии, которая заимствовала многое из военной музыки римлян. Исполнялась она букциной и ее разновидностью — скинлием, трубой и ручным барабаном.

Со второй половины IX в. в византийском обществе возобновляется интерес к античной музыкальной культуре. Он был связан со стремлением византийцев понять духовные достижения древности и осознать себя наследниками греков и римлян. В конечном счете, византийская церковь всё-таки добилась желаемого результата: религиозная музыка заняла доминирующее положение в музыкальной культуре империи. Подобное положение сложилось и в театральном искусстве.

Театр эпохи эллинизма не устраивал христианскую Церковь, и она нашла для театрального зрелища новые формы и применение. Элементы театрализованных действий вошли в богослужение, сделав его более эмоциональным и впечатляющим. В литургию стали вводить диалоги на евангельские темы. Священники осваивают ряд сценических приемов (жесты, мимику, манеру говорить, двигаться и т.п.). Качественно новый момент в отношениях Церкви с театром наступает с появлением литургической драмы — мистерии. Содержанием мистерий были различные эпизоды из Ветхого и Нового Заветов. Показывали их обычно в дни крупных церковных праздников. В XI—XII вв. в Византии мистерия практически полностью вытеснила светский театр, хотя он продолжал существовать.

Ранневизантийская литература еще являлась непосредственным продолжением позднеантичной литературы. В IV—VI вв. в ней господствовали унаследованные литературные формы: речи, письма, эротические повести, эпиграммы, любовная лирика. Одновременно зарождаются новые жанры — церковная поэзия (Роман Сладкопевец) и гимнография, частично использующая народный язык и народные сказания. Эти литературные формы становятся ведущими в VII — первой половине IX в.

Говоря о жанре речи, следует упомянуть творчество императора Юлиана («К царю солнца», «К Матери богов»). Церковный вариант этого жанра представлен, например, в произведениях Иоанна Златоуста. В VII—IX вв. большую популярность приобретает жанр назидательного чтения, основу которого составляли жития святых.

Во второй половине IV в. начинается подъем риторической прозы. Постепенно сходные тенденции намечаются и в поэзии, подготавливая появление в V в. эпиграммы.

Виднейшим языческим ритором IV в. был Ливаний. Он являлся рьяным поборником муниципальных институтов. В его произведениях благоговение перед словом неразрывно связано с пафосом традиционной гражданственности («Жизнь, или О моей судьбе»). Для литературы, как и для всего искусства Византии, была характерна борьба мировоззрений.

Историком Церкви стал Афанасий Александрийский (III—IV вв.), автор «Жития преподобного отца нашего Антония» — биографии знаменитого египетского аскета. Написано произведение в форме послания. Эллинистическую модель научной прозы представлял Евсевий Кесарийский (III—IV вв.). Им была написана «Церковная история».

Основным центром церковной мысли и образования в IV в. стал каппадокийский кружок (по названию малоазийской провинции Каппадокии). Представители этого кружка являлись ревнителями христианской веры. Ядро его составляли Василий Кесарийский, прозванный Великим; Григорий Нисский и Григорий Назианзин, прозванный Богословом (его по праву называют отцом византийского классицизма).

Деятельность каппадокийского кружка стала вершиной усвоения античной словесно-мыслительной культуры в христианской Церкви.

Особое значение в историко-литературном развитии Византии имел цикл проповедей Василия Кесарийского на тему истории сотворения мира по библейской книге Бытия «Шестоднев». Эти проповеди, как ни странно, дали образец и для назидательного применения символически интерпретируемых былей о природе, о животных (басни). Оппонентами христиан были названные выше Ливаний, Юлиан и т.д. Борьба христианства и язычества продолжалась и после закрытия в 529 г. языческой Афинской академии.

Борьба нового и старого идеологий коснулась и форм литературы. Одновременно с существованием образцов чисто античного жанра — эпиграммы, складывается поэзия совершенно иного типа — гимнография.

Представителем этого направления являлся Роман Сладкопевец. Он вошел в историю как автор кондаков (слово кондакион означает палочка, на которую наматывается свиток) С IX в. кондак — особый поэтический жанр, объемом от 18 до 24 больших строф, так называемых икосов, объединенных единообразной метрической структурой и сквозным рефреном. Светская ранневизантийская поэзия была представлена в творчестве Георгия Писиды (конец VI — VII в.). Основное содержание его поэм — актуальные события эпохи («Персидский поход», «Аварская война», «Ираклиада») или события религиозные («Шестоднев, или О сотворении мира»). На литературу VIII — X вв. не могла не оказать влияния потеря Византией многих древних культурных центров в результате арабских завоеваний. Захвачены были Александрия, Антиохия, другие центры эллинистической культуры. После этого практически единственным византийским литературным языком становится греческий, усиливается и влияние греко-языческой традиции.

Среди литераторов всё чаще встречались светские люди — юристы, чиновники. Однако одновременно ослабевает авторское самосознание. Подданные императоров, всё еще продолжавшие называть себя ромеями, уже прочно усвоили христианский взгляд на мир. Все эти противоречивые процессы привели к переменам в жанровой структуре византийской словесности.

Развитие полемической литературы стимулировали споры иконоборцев и иконопочитателей, а также разногласия константинопольского и римского престолов. Эти споры завершились кристаллизацией ортодоксальной точки зрения и к размежеванию позиций отдельных группировок в литературе той эпохи.

Новый этап в развитии литературы (XI—XII вв.) ознаменовался возрождением интереса к светскому жанру — и к античным формам в литературе. Возникают литературные кружки, салоны, развивается меценатство.

Увеличивается привычный объем произведений. Складываются условия для возникновения созревшего в недрах народной поэзии героического эпоса. По некоторым подсчетам, произведения религиозного содержания составляли тогда же более 30% наименований. Основными жанрами становятся речь и письмо, которые представляют гораздо большие возможности для обсуждения общественных проблем (Феофилакт Болгарский, Евстафий Солунский, Михаил Хониат и др.). Мистические поэмы-откровения в самом начале описываемого периода создает Симеон Богослов («Божественные гимны»). Сочетание светского и духовного, античного и христианского прослеживается в творчестве Иоанна Мавропода. В этот период продолжает свое развитие астрологическая поэма, возрождается эллинистический любовно-приключенческий роман. Происходит поэтизация прозаических произведений.

Основным же результатом развития литературы Византии в этот период стала, пожалуй, попытка создать сложный образ противоречивого человека, греховного, но стремящегося к доброте.

В XIV—XV вв., когда общественные проблемы выдвинулись на первый план, заметным жанром становится сатирическая повесть, где героями выступают птицы, рыбы или плоды (Алексей Макремволит, стихотворные басни). Однако присущие гуманистической литературе жанры развиты были еще слабо (автобиографическая повесть Мануила Фила), античные формы (письмо и речь) по-прежнему привлекали крупнейших прозаиков (Димитрий Кидонис).

3. Византийская живопись и архитектура

Византийское изобразительное искусство было представлено прежде всего монументальной живописью и иконописью, которые в своем развитии прошли те же этапы становления, расцвета и упадка, что и вся художественная культура. Целью византийской художественной системы было создание на земле некоего образа небесного мира. Добиться этого можно было, только соединяя архитектуру с живописной росписью. В переходный период происходит разрушение старых изобразительных форм и определяются направления поиска новых решений и нового художественного языка, способного передать христианские идеалы. Эти поиски осуществляются и в церковной мозаике, и в фресковой живописи, и в иконописи, и в книжной миниатюре. Христианские богословы и художники уже сосредоточили внимание на разработке иконографического канона.

Преобладающими в раннехристианском искусстве Византии стали символика и геометрический орнамент, почерпнутые с Востока. Крупнейшим центром формирования изобразительного искусства была Александрия, но не только она. Значительное воздействие на византийскую культуру оказали и памятники сиро-палестинского круга. Иконопись как особый вид христианского искусства появилась в V в. Церковь санкционировала ее существование в VI столетии. Как предмет культа икона получила особое значение у восточных христиан. Но случилось это далеко не сразу. Причиной стал официальный запрет изображать Бога (императорский указ 572 г.); затем развилось движение иконоборчества. Этим был вызван упадок традиций изобразительного искусства византийской культуры. Однако именно в этот период — отчасти в ходе полемики с иконоборцами — произошло формирование византийской теории образа, изображения, иконы. Впоследствии на этой основе сформировалась теоретическая база всего византийского, а вслед за ним и старославянского, и древнегрузинского, и, отчасти, средневекового западного искусства.

Среди первых защитников иконописи был известный византийский богослов, философ и поэт Иоанн Дамаскин (ок. 675 — 754). По Дамаскину, сущностной характеристикой образа является подобие его прототипу по основным его параметрам; образ близок к оригиналу, но не является его копией. Дамаскин считает, что изображено может быть практически всё —

весь универсум, и прежде всего видимое глазу. Что касается образа Бога, то невидимого и неопишемого Бога написать невозможно, но Бога, воплотившегося, вочеловечившегося не только можно, но и необходимо изображать.

Иконопочитатели доказывали, что Писание запрещает изображать только Бога бестелесного, и призывали живописцев изображать все события земной жизни Христа. Но художник должен следовать канону — правилам иконографии, диктовавшим композицию, тип фигур и лиц, основы цветового решения.

Канон в известной мере обуславливал и образный строй, и основные сюжеты иконописи — Рождество Христа, Крещение в Иордане, Преображение на Фаворе, страдания, смерть, и символы Его Божественной природы — спасительный крест, гроб, и т.п. Так, тип Оранты (стоящая фигура с распростертыми руками) предопределял торжественность и величие; тип изображения Богоматери с прижавшимся к ней Младенцем и т.д. Икона-образ становится предметом поклонения. С появлением в христианской иконописи изображений святых и персонажей Писания объединяются две культовые функции — поминовение и поклонение. Число дошедших до нас ранневизантийских икон невелико. Все они датируются VI—VII вв. (например, иконы монастыря Св. Екатерины на Синае). Изображение в этот период было, как правило, плоскостное. Основной их чертой кажется отсутствие внутренней динамики и предпочтение число внешних связей: образ — зритель. На монументальное искусство также оказали влияние идеи отцов Церкви, видевших в образе важное связующее человека с Богом звено. Излюбленной техникой была мозаика.

Монументальная мозаика украшала стены и перекрытия церковных и светских зданий. Характерной ее особенностью можно считать употребление смальты. В цветовой гамме господствовал ярко-зеленый и золотой тона. Ярко-зеленая поверхность олицетворяла землю, фоном служил золотой цвет; одежды ангелов — белые, пурпурные одежды олицетворяли власть и т.п. Наиболее известными памятниками этого периода являются мозаичные ансамбли церкви Святого Георгия в Салониках, церковью Равенны. Одним из видов изобразительного искусства становится книжная иллюстрация (IV в.). Широко распространились кодексы — рукописи, состоящие из отдельных сброшюрованных листов с упорядоченным форматом. Кодекс пришел на смену античному свитку. В V в. получили распространение пурпурные кодексы — манускрипты, выполненные на окрашенном в пурпурный цвет пергаменте. Текст нередко писали золотом и серебром (Венская Библия, VI в.). Изменяются приемы иллюстрации. Типичными стали отдельные картинки, вшивавшиеся в книгу.

Художественная деятельность подчинялась нуждам богословия — или воле заказчика. Личность художника отступала на второй план. На византийских памятниках и в документах имя художника почти никогда не фигурирует, зато очень часто встречаются имена тех лиц, для которых данные памятники были

исполнены. Из сущности иконы вытекало требование подобия в изображении одинаковых сюжетов и персонажей; индивидуальное и тут отступало на второй план перед всеобщим и отвлеченным. Этот принцип и в дальнейшем превалировал в византийском (да и вообще в средневековом) искусстве. Правда, представления о том, как подобные принципы реализуются, менялись. Интересны мозаичные памятники VII в. (например, церковь Сант Аполлинаре ин Класе в Равенне). Ощущается отход от торжественно-величавых идеалов, преобладавших в VI в. В мозаику введен синий фон вместо золотого, за спинами фигур помещены занавеси. Живописные разработки отличаются большей легкостью и свободой. Основной задачей художника в этот период стала передача духовно-эмоциональной стороны образа, его человеческое содержание.

В IX—XII вв. основная роль в развитии изобразительного искусства принадлежала Константинополю. В художественных памятниках столицы — с большей последовательностью, чем в провинции, — разнообразные тенденции вписывались в совершенную и унифицированную систему. Постепенно эта система усваивалась и в других центрах. В расположении сюжетов на сценах собора художники тоже подчинялись правилам канона; абсида была посвящена Богородице, купол — Иисусу Христу, окруженному архангелами. По сторонам от Богородицы размещались архангелы Михаил и Гавриил. Стены абсиды украшались обычно композицией Евхаристии (принятия апостолами причастия от Христа). К этой группе сюжетов добавлялся цикл праздников — двенадцать сцен. Композиция, напоминавшая о Страшном суде, завершала этот ансамбль. Параллельно с выработкой канонов идет освоение образцов античного искусства. Возвращение к античным образцам намечилось и в рукописях, которые копировались с наибольшим приближением к оригиналу.

В XI в. в миниатюрах и мозаике утверждается классический византийский стиль, весьма распространенный на окраинах империи (Греция, Фокида). Очень интересна мозаика Дафни (конец XI в.). Отход от монументальности происходит не только в живописи, но и в манускриптах. Достигаются равновесие иллюстраций и текста, их образное и графическое единство. Возродился миниатюр на полях. Иногда при сохранении постраничных иллюстраций лист дробился на множество мелких сцен и изображений, порой фигуры вплетались в текст, образовывали очертания букв.

Заставки и инициалы воспринимались как ювелирное изделие.

В миниатюрах усиливаются декоративные мотивы, использовались изображения животных, порой имевшие символический смысл. Краски приобрели густоту и плотность.

Заметную роль в убранстве храма XI—XII вв. начали играть иконы; располагали их на алтарной преграде. Наряду с иконами, выполненными яичной темперой на деревянной доске, существовали переносные мозаичные иконы — на металлической доске, к которой прикрепляли мелкие кусочки смальты, скрепив их воском. Были и перегородчатые эмали на золоте. Вместе

с традиционными сюжетами в живописи XI—XII вв. появляются светские сюжеты — военно-триумфальные сцены и т.п.

Период с XIII до начала XV в. многие исследователи называют временем застоя и упадка, другие же полагают, что именно тогда зародился и развивался вполне самобытный палеологический стиль.

С падением столицы (1204) был уничтожен основной стержень византийской культуры. Начинается эмиграция византийских художников, вместе с нею происходит экспансия византийского искусства в Европу. Новый стиль, сформировавшийся в XIII—XV вв., проявился в том, что художники стали стремиться к оптическому единству образа. Они пытаются дать целостное пространственное построение, фигуры и архитектура у них неразрывно связаны.

Изображаются драматические эпизоды и чисто жанровые детали. Это особенно характерно для изображений святых с клеймами. В клеймах (на полях иконы) размещаются сцены из жизни подвижников. Новый стиль сказался и на оформлении манускриптов. Возрос интерес к портретным изображениям и к пространственному построению миниатюры.

Но подъем изобразительного искусства оказался недолгим, его сменил отрешенный аскетический живописный стиль, чашедший сторонников далеко за пределами Константинополя.

В византийской художественной системе христианское мировоззрение нашло блестящее выражение в архитектуре, которую с полным основанием можно рассматривать как непосредственное продолжение традиций позднеантичного мира. Принятие христианства как имперской религии дало новый импульс в развитии архитектуры. Основой становится церковное зодчество, где работали крупнейшие мастера и разрешались наиболее существенные строительные и художественные проблемы, поскольку именно храм становится основным типом общественного здания.

Для IV—V вв. характерно развитие двух типов храмов: базилики и купольного сооружения. В разработке восточного типа храма значительную роль сыграло зодчество Сирии, Малой Азии и Месопотамии, где сформировались новые архитектурные типы. Так, в Малой Азии в конце V в. были предприняты попытки соединить базилику и купол. В Египте сложилось коптское искусство, широко распространилось искусство рельефа, резьбы по кости.

В V в. массовое строительство храмов привело к типизации основных приемов и композиции. Базилика становится преобладающей. Вытянутая в плане, расчлененная продольными рядами колонн на нечетное число нефов, базилика была рассчитана на большое количество молящихся. Часто к ней примыкают баптистерий и мавзолей. Весь ансамбль размещается по оси запад—восток (алтарная часть обращена на восток). Но канонизация типа не смогла существенно воспрепятствовать развитию местных художественных традиций. В этот период меняются интерьеры храмов. Количество опор

сокращается, происходит группировка пространства вокруг центрального нефа. Массивные столпы делают пространство статичным.

Широкое распространение получило и гражданское строительство. В V в. сооружались новые крепостные стены, строились многоэтажные жилые дома. В основном крупные города сохраняли облик и планировку, близкие к античным. Центральные магистрали украшались портиками и колоннадами важнейших общественных зданий. Дворцовые комплексы занимали значительные территории. В их интерьере использовались типы и приемы, унаследованные от античного искусства. Примером могут служить мозаичные полы Большого дворца императора (V в.). В отделке широко использовались мрамор (колонны и полы), резьба и позолота (потолки). Регулярная планировка со временем утратила свое значение, улицы становились узкими и кривыми; даже в Константинополе многие из них не превышали двух с половиной метров в ширину.

Строительная активность в столице и других городах империи ощущалась в царствование Юстиниана (527—565). Именно к этому времени сложился городской ансамбль Константинополя. Самым замечательным сооружением городского ансамбля здесь стал храм Святой Софии, построенный малоазийскими зодчими Анфилием из Тралл, Исидором из Милета. София Константинопольская объединяла в своей конструкции центрический и базиликальный типы постройки — при преобладающем значении купола. В плане храм — слегка вытянутый прямоугольник, в центре которого выделен квадрат, обозначенный мощными столбами. Храм грандиозен: его длина — 77 м, диаметр купола — 31,5 м. Основу его составляет трехнефная базилика. Боковые нефы имеют по два этажа; средний, более широкий и высокий, перекрыт посередине куполом, опирается на четыре столба — при помощи парусов (треугольных изогнутых сводов). Между столбами переброшены арки. Восточная и западная арки поддерживаются полукуполом. Каждый из этих двух полукуполов опирается на три арки, за которыми находятся перекрытые сводами двухэтажные колоннады — полукруглые в плане. Средняя арка на востоке ведет в абсиду, а средняя арка на западе — в главный вход. Вся эта система, позволившая достичь органичного единства трех нефов и купола и неразрывно связанная с художественным образом храма, становится обозримой только изнутри. 40 окон, прорезанных в основании купола, создают впечатление, будто купол свободно парит над храмом.

Впечатляет вид Святой Софии и снаружи. Воздвигнутый на одном из холмов Константинополя, собор был важнейшей высотной доминантой столицы. Интерьер неожиданно контрастирует с аскетической суровостью внешнего облика храма.

На протяжении IX—X вв. зодчие формировали новую композиционную структуру, на которую оказали влияние восточные образцы. Так, воздвигнутый в середине IX в. храм, известный под турецким названием Атик-Джами, отличается тяжеловесными пропорциями, массивными глухими стенами, раздробленностью внутреннего пространства. Связь с

восточной архитектурой выдает и кладка из больших квадратов камня. Атик — один из ранних примеров типа крестово-купольного храма. Основным признаком этого типа стал купол в центре здания, укрепленный на четырех столбах, и крестообразно расходящиеся от купола рукава — крытые сводами проходы. Наружные объемы здания, приобретя большую расчлененность, группируются вокруг главного купола, повышаясь к центру здания.

Большее значение приобретает обработка стен здания снаружи. Образцовой постройкой этого типа считалась освященная в 881 г. императором Василием I пятиглавая Новая церковь в Константинополе (не сохранилась).

Другой особенностью архитектуры нового периода стало уменьшение размеров храма. Теперь он был рассчитан на небольшое количество народа — это была чаще всего монастырская или приходская церковь. В XI—XII вв. появились частные молельни богатых семейств. Общая тенденция развития церковной архитектуры этого периода заключалась в постепенном изменении пропорций. Устремленный ввысь силуэт храма придавала новый эмоциональный смысл архитектуре, рассчитанной на восприятие не только изнутри храма, но и снаружи. На территории Греции были наиболее распространены церкви, где паруса крепятся на свободно стоящих опорах (собственно крестово-купольный тип), и церкви с куполом на восьми опорах.

Развивалось и дворцовое зодчество. Миниатюры сохранили изображение константинопольских дворцов, имевших несколько этажей; их фасады украшались колоннами и орнаментальными фризами.

Сложившийся в основных чертах в конце X в., византийский стиль в XI—XII вв. начинает свое триумфальное шествие за пределами Константинополя. В первую очередь следует назвать памятники Греции. В основном продолжалось развитие уже сложившихся типов. В середине XI в. несколько изменяется и внешний облик, и интерьер храмов. Сложились несколько локальных школ. Одна из них упрочилась на греческих островах. Другая традиция возникла на Афоне, в монастырской среде. Интенсивно развивался новый стиль и в Греции.

В конце XIII — начале XIV в. шло восстановление империи. Оно сопровождалось строительной деятельностью — в первую очередь во вновь обретенной столице. Реставрировались дворцы, обновлялись росписи, отстраивались городские укрепления. Нового строили мало. Наиболее выразительная постройка этого периода — дворец, получивший позднее турецкое имя Текфур-Серай.

Со второй половины XIV в. наметилась тенденция к упадку. Важнейшими очагами художественного творчества поздней Византии стали Салоники, Мистра, Эпирское царство. Здесь, следуя старым образцам, создавали интересные памятники зодчества.

XV век стал временем заката византийской культуры. Всё чаще мастера оказывались за пределами имперских владений — главным образом в Италии, на Балканах, в Русском государстве. Сама же Византийская империя,

ослабленная внутренними распрями, оказалась бессильной противостоять натиску турок. Один за другим падали под их ударами византийские города, затем последовало поражение в битве при Варне. 29 мая 1453 г. завершилась почти тысячелетняя история государства, оставившего глубокий след в истории человечества.

На протяжении всего Средневековья Византия была главной хранительницей античной традиции. Опираясь на нее, византийская художественная мысль сумела создать оригинальную и целостную изобразительную систему. На византийской почве искусство перестало быть предметом чувственного восприятия, каким оно являлось в античном мире. Характерной чертой византийской культуры была ее способность воздействовать на народы, в начале средневековья вступившие на историческую арену. Опыт Византии сыграл существенную роль в культурном развитии стран Европы и Востока, в становлении идей Ренессанса.

СЛОВАРЬ

Акафист (от греческого бессидение) — вид церковного песнопения, при исполнении которого церковный устав не разрешает молящимся сидеть.

Алтарь — восточная часть христианского храма, отделенная алтарной преградой, а с XV в. — обычно иконостасом.

Антифон — поочередное (диалогическое) пение солиста и хора или двух хоров.

Апсида (абсида) — алтарный выступ храма, обычно полукруглый или граненый в плане.

Базилика (от греческого царский дом) — прямоугольное в плане здание, разделенное колоннами или столбами на ряд продольных галерей (нефов). В античную эпоху базилика — административное здание. В средние века — это тип христианского храма.

Гимнография — церковная поэзия.

Ересь (от греческого выбор, отбор) — учение, отступающее от официальной церковной доктрины в вопросах догматики и культа.

Икона (от греческого образ) — произведение храмового изобразительного искусства, в основе которого лежит духовная образно-смысловая система.

Иконостас (от греческого место, где стоят иконы) — ряд икон, отделяющих алтарь от остального храма.

Канон (от греческого правило, мерило) — 1. Совокупность твердо установленных правил и норм. 2. Цикл молитв и песнопений.

Клирос — в храме правое и левое крыло амвона — возвышенной части перед алтарем; на клиросе размещаются певчие.

Миниатюра — иллюстрация к книге.

Неф (от латинского корабль) — часть храма-базилики, отделенная от других колоннами или столбами.

Полифония — вид многоголосия, основанный на одновременном гармоническом сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий.

Придел — небольшая бесстолпная пристройка к храму со стороны южного или северного фасада, имеющая дополнительный алтарь для богослужения.

Псалом (от греческого *песнь*) — религиозная песня, гимн, прославляющий Бога.

Псалтырь — книга Ветхого Завета, состоящая из 150 псалмов. Занял важное место в христианском культе. Оказал влияние на фольклор и средневековую словесность. В Средневековье был основной учебной книгой для овладения грамотой.

Тропарь — краткое церковное песнопение, посвященное празднику или святому.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Культура арабо-исламской цивилизации в VII - XV вв.

1. Ислам как культурный феномен и особенности арабо-мусульманской культуры

2. Арабо-исламская художественная традиция и культура

1. Ислам как культурный феномен и особенности арабо-мусульманской культуры

Становление арабо-мусульманской культуры связано с зарождением и укреплением Арабского халифата, который под эгидой провозглашенной в VII в. пророком Мухаммедом новой монотеистической религии (ислама) распространил свою власть на обширном пространстве от Среднего Поволжья на севере до Мадагаскара на юге, от атлантического побережья Африки на западе до тихоокеанского побережья Азии на востоке. Халифат, впервые после эпохи Александра Македонского объединивший эллинистическое Средиземноморье с индо-иранским миром, стал новым центром взаимодействия и взаимообогащения различных культурных традиций. Золотой век сформировавшейся на этой основе цивилизации пришелся на IX–XII столетия, когда она по сути дела шла в авангарде развития мировой культуры, как материальной, так и научно-философской.

Религиозный контекст. Унитаризм и профетоцентризм. Наряду с христианством и иудаизмом ислам относится к «авраамическим религиям», для которых характерен монотеизм – вера в единого Бога, обладающего жизнью и волей, всезнающего и всемогущего, создателя мира. Одновременно мусульманский унитаризм (таухид) претендует на большую, по сравнению с христианством и иудаизмом, строгость и последовательность. В таких догматах, как Троица и Боговоплощение, ислам видит отступление от истинного монотеизма.

Мусульманская религия разделяет положения библейской традиции о сотворении мира в течение шести дней, о создании человека по образу Божьему (и, как подчеркивается в Священном Писании мусульман – Коране, об одушевлении человека от Духа Божьего), о прародителях Адаме и Еве, их грехопадении и удалении из перво-бытного Рая, а также и о других основных событиях священной истории, связанных с именами как ветхозаветных персонажей (в частности, Ноя, Авраама, Иакова и Иосифа, Моисея, Давида и Соломона), так и новозаветных (Захарии, Иоанна Крестителя и Иисуса Христа).

Правда, ислам не признает распятия Христа. Отрицание мученической смерти Христа отчасти обуславливается тем, что Бог, согласно Корану, простил Прародителям их проступок – а значит, и первородный грех, лишенный таким образом наследственного характера, не нуждается больше в искупительном Божественном самопожертвовании.

Как и Библия, Коран учит о конце света, Суде Божьем, Рае и Аде. Но в отличие от средневекового христианства ислам не формировал у своих

последователей обостренных апокалиптических чувств, не держал их в постоянном ожидании близкого Суда.

Для коранической эсхатологии характерно представление в конкретной, чувственной форме не только адских мук, но и райских наслаждений. Вместе с тем для обитателей мусульманского Рая (так же, как и в христианском Раю) наивысшим счастьем является духовное блаженство – лицезрение Бога.

Подобно христианству и иудаизму, ислам является богооткровенной религией: Бог сам «открывает» людям свою сущность и волю, давая им Писания и посланников-пророков.

Согласно мусульманской профетологии, каждому народу Господь даровал хотя бы одного пророка. Первым из них был Адам, а последним – Мухаммед. В Коране упоминается около тридцати пророков, среди которых фигурируют и перечисленные выше библейские лица.

Ислам учит не только об универсальности пророчества, но и о его единстве: все пророки проповедуют одну и ту же веру (догматику); варьироваться могут только законы, упорядочивающие нравственно-правовые и культово-обрядовые стороны жизни верующих. Таким образом, не только Мухаммед, но и все предшествующие ему посланники Божьи являются мусульманами, приверженцами ислама, ибо «ислам» в широком смысле слова и означает единобожие.

Божье откровение, как правило, передаётся пророкам через архангела Джабриила (библейское Гавриил) в виде «Свитков» или «Книг». Господом было ниспослано 100 свитков: Адаму – 21, Сифу – 29, Еноху (араб. Идрис) – 30, Аврааму – 10, Моисею – 10. Книг же было даровано четыре: Моисею – Тора, Давиду – Псалтырь, Иисусу – Евангелие, Мухаммеду – Коран.

Книги и Свитки представляют собой «богоизреченное», или «продиктованное», откровение, всецело исходящее от Бога как по содержанию, так и словесному оформлению.

Другая разновидность откровения – «боговдохновенное» откровение, при котором пророк причастен к его словесному выражению. К этому второму типу относятся, в частности, собственные изречения Мухаммеда (так называемые хадисы, или сунна), составляющие ядро мусульманского Священного Предания. На основе хадисов и свидетельств сподвижников Мухаммеда были составлены различные варианты его «Сиры» («Жизнеописания»). Они для мусульман аналогичны Евангелиям в их христианском понимании, тогда как Коран, будучи воплощением извечного Божьего Слова, сопоставим с самим христианским Иисусом.

Социально-этические принципы. Морально-нравственное учение ислама в своей сущности родственно иудаистской и христианской этике. По сравнению с общественно-нравственным мировоззрением арабов эпохи язычества оно представляло собой огромный шаг вперед. На место чувству родоплеменной исключительности и обособленности основатель ислама поставил идею равенства всех правоверных независимо от племени и расы, а в

противоположность языческому обычаю кровной мести Пророк призывал к терпимости и кротости.

Ислам осуждал распространенную среди некоторых племен практику заживо хоронить новорожденных девочек. Разрешением иметь не более четырех законных жен мусульманский закон существенно ограничил бытовавшую до этого неограниченную полигамию. Затруднилась и возможность развода, весьма легкая у арабийских язычников. Инициатива расторжения брака, доселе принадлежавшая исключительно мужчине, стала доступна и женщине.

С приходом ислама было реабилитировано положение вдовы и разведенной: языческий обычай левирата был отменен; отныне женщина могла свободно распоряжаться собой, в частности снова выйти замуж.

В целом, благодаря новой религии социально-правовое положение женщины существенно улучшилось. Подчиненный же статус женщины-мусульманки возник гораздо позже, отчасти на почве контактов с другими народами, обращенными в ислам. Первоначальному исламу были также чужды такие институты, как затворничество женщин, гарем и евнухи.

Воспитать чувство умеренности и серьезное отношение к жизни был призван введенный исламом запрет на вино и азартные игры. Вместе с тем в мусульманской этике отвергается аскетизм. «Лучший из вас, – говорит Пророк, – не тот, который ради небесного пренебрегает земным, и не тот, который поступает наоборот; лучший из вас тот, который берет от обоих». Верный этому духу ислам не принимает целибат, возводя брак в религиозную обязанность и призывая наслаждаться радостями семейной жизни.

Такая «заземленность», «обмирщенность» проявляется и в отношении к труду и богатству. Сам Пророк требовал, чтобы каждый мусульманин зарабатывал себе на жизнь, а известный сподвижник Мухаммеда, халиф Омар, высказался однажды, что прилагаемые человеком к приобретению жизненных средств усилия вознаграждаются Богом больше, чем участие в войне за веру.

И хотя Пророк обещал беднякам, что в Судный день они раньше богатых войдут в Рай, это вовсе не считалось признаком превосходства нищеты над богатством. Наоборот, в достатке (нажитом, естественно, дозволенным путем и «опищечном» выплатой религиозного налога – закята) усматривали знамение небесной благосклонности. «Красивая жизнь» у мусульман классической эпохи не только не была презираема, но даже поощрялась. По словам Пророка, «если Бог облагодетельствовал кого-либо из Своих рабов, Ему угодно видеть на нем признак благоденствия».

Активистская ориентация, характерная для классического ислама, легко уживалась с догматом о Божьем предопределении (кадар), о судьбе каждой твари, предначертанной богом. Преобладавшее тогда понимание этого догмата призывало человека жить и действовать так, словно никакого предопределения не существует. Каждый должен прилагать все усилия для изменения того, что можно изменить, однако стойко принимать то, что ему окажется неподвластным.

Лишь после XIII в., отчасти благодаря деятельности мусульманских мистиков-суфиев, в религиозном сознании мусульман Божественный детерминизм превращается в пассивистский фатализм.

Теократический идеал. Соотношение религии и государства, духовной и светской власти в мусульманском обществе было не столь однозначным, как это обычно представляется. В определенной мере как теократическую можно охарактеризовать власть основателя ислама, объединившего в своем лице и вероучителя, и главу светской общины – государства (командующего армией).

Теократическая идея свойственна также учению шиитов, верящих в боговдохновенность своих наставников – имамов из числа потомков Али (зятя и двоюродного брата Мухаммеда), в прямой их контакт с Богом, в богоданность их власти, не только законодательной, но и политической.

Однако «мажоритарный» ислам, суннизм, не разделял подобных идей, не признавал за халифом какой-либо собственно духовной власти. Халиф («наместник», «заместитель») замещает Мухаммеда в качестве главы общины, но не религиозного законодателя.

После смерти Пророка законодательная/духовная власть воплощается исключительно в Коране и Сунне.

В отличие от Папы Римского халиф не считался носителем сакральной благодати, а потому не мог вводить новых догматов и обрядов или учреждать такие институты, как индульгенции, интердикт, отлучение от церкви и т. п. Халифу принадлежала только исполнительная власть. Его основная задача – следить, чтобы жизнь общины протекала в соответствии с установлениями религии.

Государственная власть классического периода, хотя и считалась необходимым институтом, не была окружена религиозным ореолом. В сознании мусульман той эпохи халифами, подлинными «заместителями» Пророка (и такое понимание сохраняется до наших дней) являлись только первые четыре его преемника (Абу-Бакр, Омар, Осман и Али, правили в 632–661), известные как «справедливые халифы». Все последующие правители, хотя и носили титул халифа, в действительности были лишь обыкновенными царями (мульт). Подобную трансформацию власти, как полагают, предсказал сам Пророк: «Халифство после меня будет длиться тридцать лет, а затем наступит царствование (мульт)». И в самом деле, государственная власть приняла откровенно светский характер при Омейядах (660–750); такой же в основном она оставалась при Аббасидах (750–1258), хотя Аббасиды порой и стремились придать ей подчеркнuto религиозную, теократическую окраску.

В большинстве своем «люди религии», богословы (улямы) и юристы (факихи), явно дистанцировали себя от государственной власти, а порой и противопоставляли себя ей. И когда некоторые правители (особенно в X–XI вв.) объявили себя халифами (заместителями) самого Бога, подобные теократические претензии на деле оказались лишь пустыми декларациями. Ибо к тому времени багдадский халиф превратился в простой символ единства уже вступившей в период феодальной раздробленности империи, и реальная

власть на местах перешла в руки светских правителей из числа эмиров и султанов.

Появление института султаната как раз и ознаменовало размежевание религии и государства. Ислам (точнее суннизм) не предусматривал такого института, как церковь, то есть иерархически и территориально структурированного духовенства, аккумулирующего в себе мистическое присутствие Бога в мире и выступающего в качестве обязательного посредника между Богом и человеком.

Мусульманская вера не признает никакого посредника, осуществляющего контакт между землей и небесами, никакого органа, монополизирующего право на истолкование Священного Писания, никакой инстанции (вроде соборов и синодов), принимающей обязательные для всей общины решения по спорным вопросам. В суннитском исламе непогрешимым считается только мусульманская община (умма), вернее, ее единогласное мнение, иджма. Но иджма, обычно сводящаяся к консенсусу авторитетных богословов, как правило, только узаконивала давно утвердившиеся верования и обряды.

Аналог непререкаемого авторитета церкви можно найти лишь в теократическом шиизме, в его учении о безгрешности и непогрешимости имамов, культ которых у крайних шиитов (исмаилиты, друзы, алявиты) доходил до их фактического обожествления.

В суннитской среде существование своего рода посредника между Богом и верующими предполагалось мистиками-суфиями.

Суфизм.

Возникший еще при Омейядах первоначально принял формы аскетизма, выражавшего протест социальных низов против резкой дифференциации мусульманской общины против роскошной и праздной жизни господствующей верхушки.

В возникших между VIII–X вв. суфийских сообществах сложился устав духовного руководства: мистический путь совершенства начинающий суфий (мурид) может пройти только под началом наставника (шейха), воле которого он должен подчиняться полностью и беспрекословно.

В дальнейшем суфийские обители стали объединяться в большие и могущественные братства, или ордена (тарикаты), каждое из которых имело свою систему мистической практики, обрядов инициации и инвеституры, внешних знаков отличия.

В целом суфизм явился чрезвычайно многоликим явлением, в котором уживались самые различные социально-политические и духовно-нравственные ориентации: от превознесения нищеты до благословения богатства, от анархического неприятия государства до активной его поддержки, от граничащей с индифферентизмом веротерпимости до усердного распространения ислама силой оружия, от увлечения спекулятивным теоретизированием до острого неприятия дискурсивного мышления как сухого умствования, становящегося барьером между Богом и томящимся в любовной тоске по нему мистиком. Благодаря суфиям культ

святых, не известный раннему исламу, прочно утвердился в религиозной жизни широких масс, а во многих регионах суфизм стал едва ли не главной формой «народного» ислама.

Идеологическое многообразие. Отсутствие церкви в исламе породило другую особенность мусульманской духовной жизни: в ней не утвердилось единой, общезначимой и институционализированной ортодоксии. На протяжении всего классического Средневековья в мусульманской цивилизации сосуществовали соперничающие между собой три халифата – со столицами в Багдаде, Каире и Кордове соответственно. Внутри каждого из них также конкурировали многочисленные религиозно-политические и духовно-культурные школы.

Идеологическое многообразие арабо-мусульманского общества подкреплялось еще и тем, что наряду с исламом богооткровенными религиями были признаны также христианство, иудаизм и зороастризм. Такое сосуществование множества вероисповедных групп, с одной стороны, служило важным фактором воспитания духа веротерпимости и плюрализма, а с другой – определяло характер культуры классического ислама как не только многонациональной, но и поликонфессиональной.

Городская доминанта. Еще одной отличительной чертой арабо-мусульманской культуры классического Средневековья является ее городской характер. В мусульманском обществе культура не сосредоточивалась в замкнутых, внегородских центрах образованности, каковыми в Европе являлись монастыри, а исключительно была продуктом деятельности горожан.

Представление о характере ценностных ориентаций средневекового мусульманского бюргерства дают адибы, сочетавшие в себе широту гуманитарных интересов, разносторонность светских знаний с высокой нравственностью, утонченной воспитанностью, изысканными манерами и куртуазным поведением.

Из среды адибов вышло немало видных представителей средневекового свободомыслия, которое получило относительно широкое распространение на мусульманском Востоке. Оно принимало разнообразные формы – от трактатов на тему «о трех обманщиках» (Моисея, Иисуса и Мухаммеда) до «модельеров» (зурафа), щеголявших своим религиозным нонконформизмом и скептицизмом.

Действие факторов социально-политического и идеологического порядка определило облик классической арабо-мусульманской культуры как религиозно-светской. Более того, во многих сферах духовного творчества светское не подчинялось религиозному, а порой и выходило на первый план.

Интеллектуальный дискурс. Культ знания. В арабо-мусульманской культуре «знание» (обозначающее также «ученость», «науку») приобрело такую значительность, которой не было равных в других цивилизациях. Универсальному торжеству знания в мусульманской цивилизации отчасти способствовала сама мусульманская религия. В Коране часто подчеркивается

мысль о благоустройстве мира, его законосообразности, что служит этой основной предпосылке научно-познавательной деятельности.

Многочисленны и коранические стихи, призывающие человека к размышлению над природными объектами, ибо они несут в себе «знамения» Творца, свидетельствуют о Его искусности, мудрости и благодати. Более того, Коран объявляет человека наместником Божиим на земле, а потому призванным не только изучить мир, но и преобразовать его.

Основатель ислама Мухаммед говорил об учебе как о непрерывном процессе, длящемся «от колыбели до могилы» и требующем от человека отважных поисков мудрости.

Мухаммеду принадлежат также слова о том, что «чернила ученого как же драгоценны, как кровь мученика, павшего за веру»; или «один час размышления лучше семидесяти лет богослужения». Ревнители правоправия тщетно пытались отнести все эти и подобные им призывы на счет только религиозно-теологического знания. Формирующаяся исламская цивилизация окружала уважением и почетом всякое знание, что отражается в изречении, порой возводимом к самому Пророку: «Берите мудрость даже от уст язычника».

Общественный престиж знания определялся не только тем, что оно превозносилось как самодовлеющая ценность, превышавшая все религиозное и мирское. Считалось, что знание и образование ставят человека вровень с аристократией, дают право на власть. При широкой доступности образования, отсутствии каких-либо формальных ограничений (кастовых, расовых, этнических и даже конфессиональных) на приобретение знания перед каждым честолюбивым юношей открывалась реальная перспектива повышения личного социального статуса.

Высокому положению знания соответствовало также почтительное отношение к книге. Приобретение книг для мусульман превратилось в страстное увлечение, становясь символом общественного положения. Большое значение в развитии книжного дела и культуры вообще имело осуществление на мусульманском Востоке в VIII в. собственного производства бумаги (секрет изготовления которой был позаимствован у китайцев), впоследствии заимствованного от арабов европейцами.

Весь мусульманский мир покрылся сетью многочисленных и разнообразных библиотек – дворцовых, частных и публичных. Одной из крупнейших в конце X в. была библиотека Фатимидов в Каире, Багдаде, а также в Кордове.

В публичных библиотеках читатели, особенно приезжие и небогатые, не только пользовались книгами, но и бесплатно снабжались бумагой и письменными принадлежностями. Там же находили пристанище и материальную поддержку. Библиотечные книги можно было брать на дом без какого-либо залога. Многие библиотеки являлись одновременно своего рода научными клубами, литературными салонами.

Научные достижения.

Огромную роль в становлении и развитии культуры классического ислама играло так называемое «переводческое движение», начавшееся в VIII в. и активизировавшееся в следующем столетии, особенно с учреждением в Багдаде халифом аль-Мамуном (813–833) «Дома Мудрости», который одновременно совмещал в себе библиотеку, академию и переводческое бюро. На арабский язык, ставший языком науки и культуры для всего населения мусульманской империи, были переведены многие произведения античной, иранской и индийской мудрости.

Наибольший интерес арабы проявляли к греко-эллинистической научно-философской культуре. С греческого языка (на первых порах через сирийский и персидский) были переведены философские работы Аристотеля и Платона, медицинские труды Галена и Гиппократы, математические и астрономические сочинения Евклида и Птолемея, а также труды по химии, ботанике, фармакологии, зоологии, минералогии, земледелию, агрономии, механике и т. п. С санскрита переводились работы по астрономии, с персидского – сочинения этико-назидательного содержания. Благодаря «переводческому движению» было спасено для истории немалое число античных источников, сохранившихся таким образом лишь в арабской версии.

За эпохой переводов, длившейся около столетия, вплоть до середины IX в., последовал период собственно творческого развития унаследованных культурных традиций. В IX–XII вв. столица Аббасидов Багдад превратилась в научный центр мира. Интеллектуальная жизнь процветала и в других крупных городах мусульманского Востока.

Ученые мусульманского Средневековья (как и вообще деятели арабо-мусульманской культуры) были энциклопедически образованными людьми. В одном лице часто совмещались философ, математик, физик, медик, историк, географ, поэт и филолог. Преодолев по преимуществу спекулятивный характер древнегреческой науки, они стремились к соединению науки и практики, теоретического знания и технического действия.

2. Арабо-исламская художественная традиция и культура

Художественная традиция. Торжество поэзии. Художественный гений арабов нашел наиболее яркое выражение в поэзии. В языческой Аравии поэтическое творчество особенно культивировалось у кочевников-бедуинов, среди которых едва ли не все мужчины, а нередко и женщины могли на любой случай экспромтом слагать стихи. Каждое племя имело своего признанного поэта, призванного защитить словом его честь, а ядовитым поношением – поразить врагов. Считалось, что поэт вдохновляется духом-джинном, вследствие чего он и обладает магической заклинательной силой по отношению к явлениям природы.

Авторитет поэта был важным и при решении дел, относящихся к частной жизни: достаточно было поэту аль-Аше (570-629 гг.) произнести небольшое стихотворение, восхваляющее щедрость и гостеприимство одного своего приятеля, как тут же к бедняку-бедуину, у которого остались дома восемь

незамужних дочерей, явились свататься люди из самых знатных семей Аравии.

На ежегодных ярмарках, на которые стекался народ со всех концов Аравийского полуострова, кроме обычных торговых сделок, происходили состязания поэтов. Признанные лучшие стихи вышивались золотыми буквами на шелке и вывешивались на стенах Каабы, где им поклонялись все паломники, посещавшие Мекку. Отсюда, по одному из преданий, возникли муаллаки (букв. «подвешенные») – семь (или девять, десять) стихотворений, принадлежавших поэтам VI в. Вошедшие позже в средне-вековую арабскую культуру, муаллаки были признаны образцами для подражания, своего рода классикой.

Композиционной формой муаллак, основной для древнеарабской поэзии, является касида – ода, состоящая из 50–120 строк-куплетов. При этом стихи (бейты) имеют не только единый размер, но и единую рифму. Каждый стих классической касиды тяготеет к смысловой законченности, иногда и к сюжетно-образной самостоятельности. Его связи с другими стихами определяются не столько развитием сюжета, сколько ассоциациями, подсказанными игрой фантазии.

Касида-ода представляет собой монодраму, героем которой неизменно предстает сам поэт. В зачине, обычно повествовном, едущий по пустыне поэт останавливается у следов стоянки, покинутой племенем, к которому принадлежит его возлюбленная, и предаётся воспоминаниям о ней, описывая ее красоту и оплакивая разлуку с ней. Затем поэт, пускаясь снова в путь, переходит к описанию верного слуги – коня или верблюда, видов аравийской природы, зверей и птиц. В заключительной части касиды поэт восхваляет себя, напоминая о своих ратных и пиршественных подвигах, или лиц, которым посвящена ода, прославляет свое племя и осмеивает врагов, личных или племенных.

Древнеарабская поэзия, ассоциировавшаяся с язычеством, первоначально была встречена враждебно пророком Мухаммедом. 26-я глава Корана, озаглавленная «Поэты», порицает стихотворцев за художественный вымысел. Пророка ислама, возможно, смущало и то, что его принимали за обычного верного прорицателя или поэта. По-видимому, он имел и личные столкновения с какими-то поэтами и сказителями, которые насмешливо и непочтительно выражались о проповедуемом им учении.

Тем не менее, на последнем этапе своей деятельности Мухаммед воспользовался услугами поэтов. В его честь слагали панегирики два едва ли не самых видных современных ему поэта – Каб ибн Зухайр и Хассан ибн Сабит.

В молодости Каб ибн Зухайр высмеивал пророка Мухаммеда и писал против него язвительные сатиры, и даже был ранен в одном из столкновений с мусульманами и был объявлен вне закона. Опасаясь за свою жизнь, он явился к Пророку с раскаянием, написал хвалебную касиду в честь Мухаммеда. По легенде, поэма настолько тронула Мухаммеда, что тот набросил на плечи

поэта собственный плащ, благодаря чему касыда получила название Касиды аль-Бурда, «Касида плаща».

Хассана ибн Сабит же Пророк одарил ставшей женой Хассана невольницей Сирин, сестрой его собственной коптской невольницы-наложницы — Марии. Стихи Хассана, насыщенные коранической фразеологией, снискали ему славу отца мусульманской религиозной поэзии.

Поэзия классического ислама, однако, не стала сугубо религиозной, наоборот: она носила, за небольшим исключением, подчеркнуто светский характер. Достаточно вспомнить о главном поэте Омейядского двора — христианине аль-Ахтале (ок. 640 — ок. 710), горделиво распевавшем о нежелании принять ислам и открыто высмеивавшем мусульманский культ; или же о широкой популярности жизнерадостной любовной лирики и «винной» поэзии, поднятой на небывалую высоту Абу-Нувасом (ок. 756 — ок. 814), предшественником Омара Хайяма.

Как и во времена язычества, поэзия, признанная главной, а порой и единственной формой «высокой» литературы, занимала особое место в арабо-мусульманском обществе. При каждом дворе существовали поэты, призванные воспевать славу своего покровителя. Изучение поэзии было одним из элементов общего образования, а эрудиция в этой области считалась признаком хорошего тона.

Стихотворное искусство классического ислама укрепило характерную для древнеаравийской поэзии тесную связь с декламацией, музыкой и пением. Представления с участием поэтов, музыкантов, певцов и танцовщиц составляли главное средство светского развлечения знати и просвещенного общества, во многом определив багдадский, а затем вообще арабский стиль роскошной и красивой жизни.

Средневековая арабская поэзия достигла вершины своего развития в IX–X вв. В эту эпоху появились застольная и гедоническая лирика Абу-Нуваса, вольнодумные, философские и подчас пессимистические стихи аль-Маарри (973–1057), торжественные лирические оды аль-Мутанабби (915 — 965), который и поныне считается величайшим арабским поэтом, одним из наиболее выдающихся поэтов, когда-либо писавших на арабском языке.

В последующие столетия, особенно в XII–XIII вв., процветала мистическо-философская лирика суфизма на арабском языке (Ибн-аль-Араби (1165 – 1240), Ибн-аль-Фарид), и на персидском. Мистические стихотворения, насыщенные вакхическими и эротическими образами, пользовались широкой популярностью далеко за пределами собственно суфийской среды.

Арабская поэзия классического ислама осталась верной лиризму. Жанр эпоса, представленный на персидском языке знаменитым «Шахнаме» («Книга о царях») Фирдоуси (X–XI), так и не получил заметного развития в арабской поэзии, во всяком случае в высокой. К эпосу порой относят широко распространенный, начиная с XIII в., жанр «рыцарского романа», сира (букв. «жизнеописание» - арабский термин, обозначающий различные традиционные мусульманские жизнеописания пророка Мухаммеда, являющиеся источником

информации о его жизни и о раннем периоде ислама) – продукт коллективного народного творчества, где проза чередуется со стихами. Из более чем двадцати таких романов, дошедших до наших дней, наиболее знамениты сиры о домусульманском бе-дуинском поэте-воине Антаре, о мамлюкском султани Бейбарсе и др.

Традиция исполнения этих произведений на улицах, площадях и в кофейнях профессиональными декламаторами, аккомпанировавшими себе на рабабе-виоле, сохранилась до нашего времени.

Значительное место в арабской прозаике занимает адаб – своеобразный полудидактический - полубеллетристический жанр, предназначенный для воспитания и развлечения гуманистов-адибов (исламский термин, которым обозначается жанр морально-дидактической литературы. Литератор, взявший на себя обязанность заниматься совершенствованием наиболее деятельной части общества назывался адибом).

Один из основателей данного жанра, Ибн-аль-Мукаффа, в середине VIII в. сделал арабский перевод и осуществил литературную переработку сборника нравоучительных сказок и басен, разыгранных персонажами-животными и восходящих к индийской «Панчатантре». Эта книга, известная арабам под названием «Калиля и Димна», снискала славу Ибн-аль-Мукаффе и положила начало жанру обрамленной повести, вершиной которого стали знаменитые народные сказки «Тысяча и одна ночь».

Специфика жизни больших городов породила оригинальный вид новеллистики – макамы, цикл плутовских рассказов о приключениях и перевоплощениях ловкого бродяги (своеобразного средневекового Остапа Бендера). Макамы писались изысканной рифмованной прозой, перемешанной стихотворными вставками. Лучшие образцы их принадлежат перу аль-Хамазани (Бад' аз-Заман) (969 - 1008) и аль-Харири (1054 - 1122).

Драматическое искусство не культивировалось в арабо-мусульманской художественной традиции. Определенное развитие получил театр теней с пьесами на народном языке (а значит, только устном). Видным деятелем такого театра стал египтянин Ибн-Даниял ((1248–1311) XIII в.), написавший для него три либретто, получившие признание как принадлежащие высокой литературе, и в этом смысле были уникальными. В дальнейшем возник кукольный театр, известный как «Арагуз» – по имени основного персонажа.

Серьезный вид народной драмы представляли шиитские мистерии (та'зийа, букв. «утешение»), изображавшие трагическую гибель имама аль-Хусейна и разыгрывавшиеся в годовщину этого события.

Что же касается священного писания мусульман – Корана, то его считали уникальным в своем роде произведением, не укладывающимся в рамки традиционной поэзии или прозы. Написанная в форме ритмизированной, а иногда и рифмованной прозы, эта книга является Божественным – а не человеческим – словом, а потому не-подражаема и недостижима по своим художественным достоинствам. Именно такое совершенство формы Корана и

есть доказательство его небесного происхождения, а значит, и истинности пророческой миссии Мухаммеда.

Каллиграфия

Исключительно высокое место в художественной культуре классического ислама занимает каллиграфия, представляя собой альтернативу христианской иконографии. Почтительное отношение к письму было заложено в самой религии ислама, жившей на книге – Коране (в то время как христианство основывалось на личности – Иисусе). По представлениям мусульман, первыми Божьими творениями, появившимися еще до сотворения неба и земли, были орудия письма – перо и скрижаль (доска или таблица с текстом). Тому, кто посредством пера красиво передает слова Бога (в частности, фрагменты из Корана), пророк Мухаммед гарантировал жизнь в Раю.

Арабское письмо стало священным символом ислама. Некоторые считали, что каждая буква алфавита указывает на одно из «прекраснейших имен» Бога. Широкое распространение на протяжении всей мусульманской истории имела «наука о буквах», приписывавшая буквам магические и физические свойства, познание которых дает ключ к тайнам природы.

Эстетическое, эмоционально-художественное восприятие письма в средневековой арабо-мусульманской культуре нашло яркое выражение не только в бесконечных усилиях художников создать новые, более прекрасные формы письма, но и в многочисленных изречениях, в которых письмо сравнивается с такими объектами красоты и эмоциональной привлекательности, как драгоценности, цветы, ткани и сады. Красивый почерк описывают как приносящий радость сердцу и удовольствие глазу. «Если шафран – духи дев, то чернила – духи мужчин», – восклицал один поэт.

Почерк куфи (по имени города Куфа в Ираке) – прямолинейный, угловатый, монументальный в своих формах – был основным почерком Корана в течение более пяти веков. Впоследствии он уступает место новым неканонизированным стилям – главным образом насх («курсив»). Оба тяготели к декоративности, зачастую неся символическую нагрузку. Письмо не только составляло элемент узора, но иногда оно само представляло законченное художественное целое – своего рода фриз или панно. Порой его причудливые завитки, сливаясь воедино, создавали образы животных и даже людей, о которых сообщали эти надписи.

Мозаики и фрески. Процветание орнаменталистики в арабо-мусульманской культуре отчасти явилось следствием характерной для ислама иконоборческой тенденции, запрещающей изображение не только Бога, но и живых существ, особенно людей. В таком аниконизме отражался и унитаризм, отрицающий за Богом какие-либо антропоморфные черты, и опасение идолопоклонства, и представление о Господе как о художнике (мусаввир, букв. «оформитель»), даровавшем форму живым существам, которому, вследствие этого, нельзя подражать. С последней точки зрения человек, изображающий человека или животное, посягает на прерогативу

Творца, за что будет строго наказан в Судный день, когда от него потребуют вдохнуть жизнь в созданные им картины!

Однако запреты богословов на живопись и скульптуру в аристократической среде порой оказывались не более эффективными, чем на вино. Фигурные изображения можно увидеть на сохранившихся фресках загородных замков Омейядских халифов в Сирии или аббасидских дворцов города Самарра (в Ираке).

Но нигде в мусульманском храме – мечети – нет изображений человека или животного. Ислам, таким образом, не прибегал к помощи изобразительного искусства как к средству пропаганды своих религиозных идей, как это делали христианство и буддизм. Скульптура и особенно живопись стали чисто светскими искусствами, пользующимися покровительством правителей и знати.

Творческий талант мусульманских живописцев ярче всего проявлялся в миниатюре – многокрасочном изображении, украшавшем и иллюстрирующем рукописи. В эпоху классического ислама развивались две главные школы миниатюры – арабская (или арабо-мессопотамская, багдадская) и иранская.

Эпоха славы арабской школы приходится на конец XII в. и всю первую половину следующего столетия. Художники этой школы иллюстрировали как научные труды – «Автоматику» (Книга знаний об остроумных механических устройствах), аль-Джазари, написанную в 1206 году и иллюстрированную самим автором, «Фармакологию» (De Materia Medica (О лекарственных веществах)) Диоскорида, медицинские трактаты, так и художественные произведения – «Калилю и Димну» Ибн-аль-Мукаффы (ок. 723 - 760) и «Макамы» аль-Харири (1054-1122).

Если арабская школа испытала на себе византийские влияния, то иранская миниатюра больше тяготела к китайской художественной традиции. Чаще всего иллюстрировались «Шах-намэ» Фирдоуси, хроники ат-Табари (839-923) и Рашид-ад-Дина (ок. 1247-1318), «Пятерица» («Хамсе») классика персидской литературы Низами Гянджеви (1141—1209). Восточная миниатюра достигла вершины своего развития в творчестве художника-миниатюриста Кемаль-ад-Дин Бехзада (1455 - ок. 1536; XV–XVI вв.), Рафаэля Восточного.

Художники-миниатюристы, с легкостью преодолевшие запрет на фигурные изображения, не остановились и перед соблазном воспроизвести священные лица, к чему ригористический ислам был особенно строг. В иллюстрациях к рассказу о мистическом Небошествии (Ми'радж) Мухаммеда и к книгам по священной истории Пророк представлен иногда с завесой на лице, а иногда с открытым лицом и нимбом в виде языков пламени. Изображались также домусульманские пророки, сподвижники Мухаммада, мусульманские святые, ангелы.

«Антифигурную» установку преодолели и в другой области художественного творчества – в произведениях прикладного искусства.

Утилитарное назначение таких предметов как бы исключало богопочтительное отношение к ним, что отчасти объясняет относительную терпимость к фигурным изображениям в этой сфере. Наряду с каллиграфическими и орнаментальными мотивами фигурами людей и животных (в том числе и объемными) украшались изделия из бронзы и стекла, ткани, ковры, керамика и другие произведения художественных промыслов, получивших значительное развитие в мире классического ислама.

Арабеска.

Мусульманское искусство, особенно в его арабской разновидности, развивалось преимущественно как декоративное. Характерный для него тип орнамента, получивший на Западе название «арабеска», отражает стремление к созданию абстрактного узора, к бесконечному варьированию одних и тех же мотивов и неприятию пустоты в изобразительном пространстве.

Арабеска – сложный узорчатый орнамент из геометрических фигур, стилизованных листьев, сложное переплетение растительных, геометрических и каллиграфических (эпиграфических) элементов.

Растительные (акантовые, пальмовые, виноградные листья, трилистник, сосновые шишки; тюльпаны, розы и цветки миндаля) сильно стилизованы и перекликаются с эллинистической традицией.

Геометрические фигуры отличаются богатой абстрактностью. Окружность или звезда не столько служат предметом созерцания как совершенные, самодостаточные фигуры, что было характерно для восприятия греческих геометров, сколько отправным пунктом для создания все новых и новых фигур.

Третий элемент арабески, наиболее оригинальный, – письмо. Арабские буквы больше всего подходили для такой цели и, может быть, не имеют в этом отношении аналогов, за исключением разве что китайских иероглифов.

Оставившая богатое наследие в мусульманской Испании и через нее – в Европе арабеска была известна там и как «мореска» или «мавританский стиль» – стиль, сформировавшийся под влиянием берберского и испано-мусульманского стилей в Северной Африке и Аль-Андалусе, который особенно ярко проявился в архитектуре.

Примечательно, что европейцы не всегда осознавали мусульманский характер перенимаемых ими новшеств, воспринимая, например, арабские надписи на ввозившихся с Востока тканях лишь как геометрический орнамент.

Архитектура. Как уже говорилось, арабо-мусульманская цивилизация по преимуществу городская. В завоеванных странах арабы сохранили все существовавшие города, и когда они основывали новые, не испытывали необходимости в учреждении особого архитектурного типа города, собственно «арабского». В этом отношении средневековый арабо-мусульманский город отличается богатым разнообразием.

Общие черты, определявшие облик классического «мусульманского города», связаны главным образом с некоторыми типами культовых зданий,

прежде всего с мечетью, а также медресе (духовное училище) и мавзолеями. Дополнительные, универсальные штрихи задавали такие общественные сооружения, как бани (хаммам), госпитали, фонтаны (сабиль), караван-сарай, крытые рынки (сук, базар). Частные жилые помещения скрыты внутри дворов, а на улицу обращены лишь высокие глухие заборы, оберегающие обитателей домов от нескромных взоров.

Мечеть (от араб. масджид, «место поклонения») представляет собой основной центр и главный символ мусульманской религиозной жизни. При всем историческом и географическом многообразии архитектура мечети сохраняет ряд общих, унифицирующих элементов. Главным из них является ориентированный на Мекку молитвенный зал, к которому примыкает крытое помещение или дверь с фонтаном (или бассейном), где перед молитвой совершают малое омовение. В задней стене молитвенного зала помещается михраб – ниша, указывающая верующим направление (кяблу), куда надо обращаться во время молитвы. В михрабе видят символ мусульманского единства, ибо через него все взоры устремлены к духовному центру Вселенной – Каабе, или же символ мистического присутствия Мухаммеда в качестве предстоятеля-имама на молитве. Окрестность михраба – самое священное и наиболее украшенное место в мечети.

Справа от михраба в главных мечетях (так называемых соборных, или пятничных) стоит кафедра-минбар, с которой читают перед пятничной молитвой проповедь. При Мухаммеде минбар представлял собой высокое сиденье и в первые столетия ислама имел значение символа власти, аналогичное трону. С минбара в средние века звучали объявления и обращения правителей к народу. Здесь происходила торжественная церемония коронации правителей.

Над зданием мечети возвышается минарет (араб. манара), башня с балконом, с которой провозглашают призыв на молитву. Согласно одной из интерпретаций, минарет символизирует мусульманское единобожие, сравниваемое с указательным перстом, который мусульманин во время молитвы поднимает вверх при произнесении формулы «Нет бога, кроме Бога». Архитектурный стиль.

Мусульманская цивилизация развивала разные типы мечети, главными из которых были три: арабская, иранская и турецкая.

Арабский (или гипостильный, колонный, дворový) тип мечети сложился в первые века ислама. Такая мечеть (мечеть Омейядов в Дамаске, Ибн-Тулунa в Каире, Сиди-Укбы в Кайруане, Соборная мечеть в Кордове) имела прямоугольный план, включающий в себя многоколонный молитвенный зал, чаще всего латитудинальный, с плоским покрытием (позже – с куполом), а также просторный двор с фонтаном для омовения, окруженный крытыми галереями, в которых можно отдыхать и укрыться от зноя.

С XII в., и особенно в восточных регионах мусульманского мира стала преобладать иранская (или айванная) мечеть с относительно небольшим молитвенным залом под куполом (но без колонн), четырьмя айванами

(высокими нишами под аркой) по осям двора и монументальными порталами (с двумя декоративными минаретами) на главном фасаде. К знаменитым постройкам этого типа относятся Голубая (или Синяя) мечеть в Тебризе (Иран), Соборная и Шахская мечети в Исфахане (Иран).

Турецкий, или центрально-купольный, тип мечети, распространившийся при Османах, представлен такими шедеврами, как Сулеймание и Ахмадие в Стамбуле, Сулимие в Эдирне.

Замечательными образцами арабской светской архитектуры являлись дворцы, баснословная роскошь и сказочное величие которых производили магическое впечатление на чужеземцев, особенно западных европейцев. Для них характерны открытые дворы, окруженные колоннадами, вокруг которых группируются залы и комнаты. Они также отличались обилием зеркальных бассейнов, бьющих ввысь фонтанов и журчащих ручьев. Вокруг дворцов шумели тенистые сады. К сожалению, из этих многочисленных дворцов мало что сохранилось. Великолепным памятником арабского зодчества является дворец-крепость Альгамбра в испанской Гранаде.

Минарет мечети Аль-Кутубия («мечеть книготорговцев») — самая большая мечеть марокканского города Марракеш, известная великолепным 69-метровым минаретом, который послужил прототипом таких построек альмохадского периода, как башня Хасана в Рабате и сеvilская Хиральда. Заказчиком строительства выступил эмир Якуб аль-Мансур (правил в 1184-99 гг.) Название мечети происходит то ли от библиотеки при ней, то ли от книготорговцев, лотки которых прежде занимали площадку у мечети. Венчают минарет четыре медных шара. Внутри устроена лестница такой ширины, чтобы муэдзин мог въезжать по ней на лошади.

Мавританская архитектура — архитектурный стиль, сформировавшийся под влиянием берберского и испано-мусульманского стилей в Северной Африке и Аль-Андалусе. В мавританской архитектуре следует различать три периода:

образцом первого может служить Большая мечеть в Кордове или Мескита (исп. *mezquita* — «мечеть») (ныне католический собор) — В 784 году Абд ар-Рахман I построил мечеть в почитание своей жены. Земля была выкуплена эмиром у предыдущих владельцев. Мечеть входила в часть покоев его дворца) образцами второго или переходного периода являются башня Хиральда и Алькасар в Севилье, а о третьем периоде — периоде высшего совершенства мавританского стиля — дают наглядное представление гранадские дворцы Альгамбра и Хенералифе. Мавританский стиль ярко проявился впоследствии в архитектуре синагог Европы.

Музыка в исламе. В поисках религиозно-культурной самобытности (подчеркивая свое отличие, в частности, от христианства) ислам не допускал инструментальную музыку в сферу культа. Тем не менее пророк Мухамед терпимо относился к таким музыкальным жанрам, как военные, паломнические и праздничные (общественные и семейные) песни. Более того,

уже в начале своего пребывания в Мекке Пророк учредил азан – призыв к молитве, исполняемый гармоничным человеческим голосом. Позже он завещал верующим «украшать чтение Корана благозвучным голосом», что положило основу искусства таджвида – мелодической рецитации Священного Писания (правило орфоэпического чтения Корана и соответствующая кораническая дисциплина, посредством которой достигается правильное чтение Корана, что исключает искажения смыслового значения).

Мусульманская религиозная традиция развивала и другие виды духовной музыки. Ночами в период Рамадана (месяца поста) исполнялись специальные мелодии – фаззарийят, а по случаю дня рождения Пророка (мавлид) – гимны и песнопения, повествующие о его рождении и жизни. Музыкой сопровождалась торжества, посвященные знаменитым сражениям, в частности шиитские траурные церемонии (тазия - В шиитском исламе тазией называется религиозная мистерия, театрализованное представление в память о «мученической» смерти Хусейна ибн Али).

Особенно популярной была музыка в суфийских орденах. Главным элементом религиозной практики суфизма стал зикр, ритуальное упоминание имени Бога/Аллаха. Ритуал зикра сочетался с определенными телодвижениями, а в некоторых братствах проходил под барабанный бой. На подобных «собраниях» обычно распеваля любовные и застольные стихи, нередко сопровождаемые игрой на музыкальных инструментах, в частности струнных. Так, зикр развился в практику сама (букв. «слушание»), подчас включающий в себя экстатическую пляску. Наиболее ярко эту практику осуществляли «пляшущие дервиши» – члены ордена Мавлеви, основанного суфийским поэтом ар-Руми (ум. 1273).

Строгие теологи, как правило, осуждали эту и подобные им формы ассимиляции музыки с религиозным культом. Они допускали только вокальную музыку, объявляя музыкальные инструменты орудием сатанического искушения. Поэтому музыкальное искусство классического ислама носило преимущественно светский характер и было ориентировано, главным образом на вкусы дворцовой знати и других высших слоев городского населения.

Враждебное отношение к светской музыке со стороны богословов-ригористов стимулировали, в частности, ассоциации ее с эротическим танцем и винным застольем, а также предосудительные в глазах общества моральный облик и поведение многих женоподобных (муханнасун) артистов-музыкантов.

Складываясь как синтез древнеаравийской, персидской, византийской и других традиций, мусульманская музыка всегда сохраняла тесную связь с поэзией. По преимуществу она носила вокальный характер. Наиболее распространенным жанром являлся небольшой вокально-инструментальный ансамбль, в действительности состоявший из группы солистов, в которой доминировал один из них, обычно певец. Другая особенность музыки мусульманского Средневековья – ее микротональность (тональное богатство,

когда различаются не только полутона, но и четверти тона) при относительной скудости музыкальных фраз как таковых.

Излюбленным инструментом арабской классической музыки стала четырех- или пятиструнная лютня – аль-‘уд (отсюда – lute, лютня). Этот инструмент прославляли поэты, и он играл важную роль в теоретических и космологических построениях. Игрой на ребабе (основе европейского «ребека», своеобразной виоле) сопровождали свои декламации народные сказители. Другим распространенным струнным инструментом был трапецевидный канун (от него произошел европейский канон). Разнообразием отличались флейты и дудки. Среди ударных инструментов главным в высокой музыке был тамбурин, в то время как бубен был распространен во всех слоях общества. Барабан (табл, преобразованный европейцами в timbal), литавры (наккара, отсюда европейский накер) и цимбалы (касат) входили в состав военного оркестра, включавшего в себя также духовые инструменты – рог (бук) и трубы (нафир, м. ч. анфар, отсюда происходят европейские фанфары), и, помимо чисто военной функции, игравшие важную роль в публичных процессиях и церемониях.

Музыкальную практику арабов, их манеру пения и игры распространяли в Европе менестрели. Реминисценцией ее здесь были «Моррисовы танцоры» (от moorish, «мавританский»), показывающие представление с игрушечными лошадками и бубенчиками. От названий арабских букв, игравших роль нот в странах мусульманского средневековья, произошли европейские названия нот – до, ре ми, фа, соль, ля, си.

С падением Багдада под натиском монголов в 1258 г. и уничтожением Аббасидского халифата завершается золотой век ислама и его культуры. После XIII в. наблюдается глубокая фрагментация ранее единого культурного пространства. Отныне на первый план выступают относительно самостоятельные региональные культуры – собственно арабская, иранская, турецкая, мусульманская культура в Индии и др.

В течение последующих двух столетий, XIV и XV вв., арабская культура развивалась, хотя и не в полную силу, при мамлюках в Египте и Сирии, а также в Андалусии. Это был ее серебряный век, ознаменовавшийся преимущественно компиляциями и комментариями. Из наступившего вслед за ними экономического упадка и культурной полустагнации арабский мир начал выбираться лишь, начиная с середины XIX в.

Современная культура в арабских странах складывается в процессе сложного взаимодействия трех основных факторов – реформирования религии, возрождения классического культурного наследия и заимствования ценностей европейской (западной) цивилизации.

Общая характеристика Возрождения. Проторенессанс

1. Понятия «Возрождение» и «Ренессанс». Хронологические рамки эпохи Возрождения.
2. Исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения. Характерные черты и особенности Возрождения в Италии.
3. Гуманизм как идеология Возрождения.
4. Проторенессанс (XIII – начало XIV в.), Дученто (XIII в.): Данте Алигьери, Джотто.

1. Понятия «Возрождение» и «Ренессанс». Хронологические рамки эпохи Возрождения.

Завершение средневековой цивилизации в истории человечества связано с блестящим периодом культуры и литературы, который носит название Возрождения (или, если использовать общепринятый французский термин, Ренессанс). Эта эпоха имеет переходный характер, но именно культурные достижения этого времени заставляют нас выделить его как особый этап Позднего средневековья и начала нового времени. Возрождение дало истории культуры целую плеяду подлинных мастеров, оставивших после себя величайшие творения и в науке, и в искусстве — живописи, музыке, архитектуре, — и в литературе.

Всякое деление на периоды и эпохи условно. Но Возрождение (Ренессанс) называют именно эпохой европейской истории, хотя, прежде всего — это эпоха истории Итальянских земель.

Ренессанс — это эпоха, когда существовало множество центров власти, могущественных семейных кланов и правителей. Среди их приближенных и придворных находились самые образованные люди своего времени, строители и создатели великолепных дворцов.

С другой стороны, нередко художники, артисты, поэты становились прославленными не в родном краю, а в дальних странах. Мастера Возрождения творили свои шедевры при многих европейских дворах, поочередно получали покровительство и заказы различных высокопоставленных лиц Европы. Сами правители эпохи Ренессанса были связаны родственными и дружескими узами, и все это способствовало распространению культуры Ренессанса, моды на определенные сюжеты искусства и художественный вкус.

Споры о Возрождении, его характере, социальных и исторических корнях, хронологических рамках и особенностях развития не утихают до сегодняшнего дня.

Термин «Возрождение» (фр. Ренессанс или ит. Ринашименто) (*rinascita*, *rinascenza*) возник в Италии в XVI в. *Rinascere*, *revivere*, *reflorescere* — Возрождаемый, заново расцветающий. Впервые его употребил архитектор, живописец и, в сущности, первый историк искусства Джорджо Вазари — автор первой истории итальянского искусства эпохи Возрождения,

получившей название «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550 г.). Многочисленные определения, которыми итальянские интеллектуалы XIV–XV вв. называют расцвет науки, искусства и латинского языка в то время. Под этими понятиями они понимают новый взгляд на наследие античности, в которой они ищут ответ на вызовы пошатнувшегося реального мира. В XV–XVI вв. на была широко распространена историческая концепция, согласно которой эпоха Средневековья представлялась как период варварства и невежества, последовавший за гибелью блестящей цивилизации классической культуры. В XVI в. Возрождение рассматривалось как подъем культуры после долгих веков средневековья, и этим понятием обозначали первый (после античности), блестящий по своему смыслу, расцвет литературы, искусства и гуманитарных наук, наступивший после почти тысячелетнего упадка культуры. Историки того времени полагали, что искусство, некогда процветавшее в античном мире, впервые возродилось в их время к новой жизни.

В XIX в. для обозначения эпохи Возрождения в науке утвердился французский термин «Ренессанс» (Renaissance).

Идея Возрождения – это лишь формальное обращение к прошлому». Это не было в чистом виде возрождение прошлого, возможным было лишь переосмысление, новое прочтение культурного наследия, интерес к Античности был связан с изменением в восприятии христианской традиции.

Таким образом феномен Возрождения раньше всего возник, оформился и достиг небывалого расцвета в Италии. В период Возрождения сохранившиеся в Италии образцы античных римских памятников перестали рассматриваться как материал для нового строительства и вместо утилитарного значения приобрели символическую ценность, стали вызывать восхищение: древности начали коллекционировать и изучать представители итальянской городской образованной элиты. Поскольку итальянское средневековое общество было христианским, должен был возникнуть вопрос об отношении христианской цивилизации к языческой античной. Но за образцы Античности нередко принимали памятники раннего христианства, шедевры эпохи Поздней Античности, христианского периода истории Римской империи. Таких образцов было немало в Италии, особенно в тех итальянских землях, где долго сохранялось влияние второго Рима – Византии.

В результате знакомства с Востоком, в частности с Византией, в эпоху крестовых походов и последовавших за ними регулярных контактов с Левантом итальянцы познакомились с древними рукописями, различными памятниками античного изобразительного искусства и архитектуры. После периода подражания Византии, наследнице славы ромеев, как в изобразительном искусстве, так и в философской и эстетической мысли итальянского Возрождения произошел перелом, создание собственных моделей и образцов для подражания.

По своему характеру эпоха Возрождения (или Ренессанса) является переходной. С ней связан важный перелом в культурном развитии: конец господства средневековой культуры и начало формирования культуры Нового времени.

Эпоха Возрождения в истории мировой культуры имеет революционную, поворотную роль. Нельзя назвать такую сферу культуры, в которой бы не возникли явления, процессы, которые определили все последующее развитие: на смену церковному мировоззрению, которое господствовало безраздельно, приходит новый взгляд на мир, в центре которого стоит человек, гуманизм; в науке вместо умозрительности, далеких от действительности логических построений возникает опытное природоведение и, как результат этого, осуществляется огромный шаг вперед в познании окружающего мира и самого человека, возникает специализация в науке; объектом изучения становится и само человеческое общество, начинаются поиски путей его справедливого уклада;

образуются современные национальные европейские литературы и профессиональный театр; уникальным является исторический феномен ренессансного искусства, которое дало человечеству величественные произведения.

Хронологические рамки эпохи Возрождения

Следует учитывать, что хронологические рамки эпохи Возрождения неодинаковы для разных регионов Западной Европы и даже сфер культуры.

Италия — родина классического Возрождения. Началом Эпохи Возрождения принято считать XIII-XIV вв., когда в итальянской художественной культуре зарождались черты нового искусства. Новые черты в итальянском искусстве появились не сразу, и развивались они постепенно. Традиционно развитие итальянской культуры Возрождения делят на три периода: Раннее Возрождение (30-40 гг. XIV в. — конец XV в.), Высокое Возрождение (конец XV — 30-е гг. XVI в.) и Позднее Возрождение (40-80-е гг. XVI вв.). Ренессанс в остальных странах Западной Европы — французский, немецкий, нидерландский, или так называемый Северный Ренессанс, — наступил лишь в конце XV в., пришелся главным образом на XVI в. и закончился в конце XVI — начале XVII в.

Собственно Ренессансу предшествовала своеобразная подготовительная фаза Предвозрождения, так называемый Проторенессанс (XIII — начало XIV в.). Кроме того, в исторической литературе так же используется заимствованное из итальянского языка деление Ренессанса по векам (на основании итальянских наименований столетий): Дученто (XIII в.), Треченто (XIV в.), Кватроченто (XV в.) и Чинквеченто (XVI в.).

Разумеется, многие деятели культуры, искусства и общественной жизни Возрождения сформировались и творили на рубеже веков, поэтому и эти деления условны.

Это была эпоха без чёткого рубежа окончания, без чёткого начала, в которой художники открыли закон центральной перспективы, учёные-гуманисты превозносили достоинство человека и сформулировали политические основы современного государства. Как утверждал в 1860 г. историк из Базеля Якоб Буркхардт (Jakob Burckhardt), в период между 1300 и 1550 гг. в Италии начался прорыв Европы к современности. В этот период люди всех социальных слоёв индивидуализировались, стремились к собственной выгоде и ставили себя самих в центр мира, не взирая на христианскую мораль. Исходным пунктом этого переворота, согласно Буркхардту, было новое государство, в котором правитель, увлечённый кровью и красотой, опробовал все возможные способы власти: грандиозно и преступно, благородно и низменно одновременно.

Последующее историческое исследование основательно пересмотрело этот буркхардтовский взгляд на Ренессанс. Вместо представления о революционном переломе, создавшем новое общество из ничего, наука подчёркивала процессный характер изменения. Так, речь уже не шла о дехристианизации, а об изменении религиозной жизни, и уверенный в себе индивидуум оставался прочно включённым в систему моральных ценностей и социальных норм.

В вопросе о том, когда Ренессанс начинается и когда он заканчивается, по сей день нет окончательного единства. Тем не менее, к началу XIV в. в произведении Данте Алигьери (1265–1321) «Божественная комедия» впервые проявляется соединение античных и христианских элементов в том виде, в каком они характерны для эпохи Возрождения. И как раз эту связь прекращают реформы Тридентского собора (1545–1563) 250 лет спустя: с того момента произведения искусства и книги должны были быть однозначны в своём религиозном послании, свободных от всякого влияния языческой древности. Между этим, т.е. между Данте и Тридентским собором (1545–1563), находится Ренессанс, в период которого многое меняется, но едва ли настолько сильно, как итальянские государства. При этом следует учитывать, что хронологические рамки эпохи Возрождения не одинаковы для разных регионов Западной Европы и даже сфер культуры.

Некоторые учёные склоняются к более расширительному применению понятия «Возрождение», не ограничивая его территориальными рамками Западной Европы (или даже Италии). Среди востоковедов существует направление, обращающее внимание на ренессансные черты культуры ряда стран Азии, Закавказья в определённые исторические периоды (например, Китая VIII—XII вв., стран Закавказья XII—XIII вв.) и считающее возможным говорить о Возрождении в Китае, Закавказье. Возрождение рассматривается, таким образом, как всемирно-историческое явление. Эта проблема остаётся в науке дискуссионной.

2. Исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения. Характерные черты и особенности Возрождения в Италии.

Новая культурная парадигма возникла вследствие кардинальных изменений общественных отношений в Европе. Художники изобретают технику центральной перспективы, архитекторы возводят гигантские купола, исследователи изучают анатомию человека, наёмники становятся князьями, а папы любителями земных радостей.

В Италии раньше, чем где-либо в Европе, начинается процесс вступления Европы в новое время. Революция итальянских элит начинает новое время: учёные и художники, банкиры и князья изменяют установленный культурный и политический порядок. В течение 250 лет они создают Ренессанс, а Ренессанс создаёт их.

Почему именно Италия стала родиной этой культуры? Каковы же предпосылки ее возникновения?

Возникновение культуры Возрождения на Апеннинах было подготовлено рядом определенных локальных (местных), а также общеевропейских процессов. Ее появление (в XIV в.) и стремительная эволюция (в XV в.) объясняются, прежде всего, определенными историческими особенностями Италии XIV—XV вв.

В XIV в. Италия страдала из-за войн, междоусобиц и эпидемий. Непосредственно в гуще этих проблем начинается новая эпоха – Ренессанс. Учёные освобождаются от догм Средневековья, заново открывают античность и превозносят достоинство индивидуума.

В XIV в. после нескольких волн эпидемии «черной смерти», унесшей в некоторых крупных городах от трети до половины населения (особенно 1348 г.), происходят глобальные перемены, меняется и социальный климат исторического развития итальянских земель. Глубокие сдвиги в демографии и экономической ситуации сопровождались изменением политического строя итальянских государств.

Фундаментальные изменения в политическом устройстве Апеннинского полуострова проявляются уже в XIV в. Император и папа утратили там власть. Традиционное господство Священной Римской империи германской нации над Северной и Центральной Италией существовало практически только на пергаменте. Хотя древние вассальные законы городов-республик, таких как Флоренция, по-прежнему связывали с императором, однако управлялись они уже теперь практически самостоятельно.

После продолжительного периода борьбы отдельных слоев и партий внутри города, ограниченная демократия в коммуне сменяется периодом олигархических правлений, синьорий, тираний, когда республики уступили место единовластным правителям. 150-летний период синьорий, когда мощь коммуны зависела от наемных военных сил (кондотьеров), был переходным к эпохе Нового времени, в частности, временем превращения городов-государств в более крупные территориальные образования - региональные княжества.

В таких городах как Мантуя и Урбино формировалась новая форма правления, поощряемая фракционной борьбой внутри элит, которая

характеризовалась концентрацией полномочий в руках одного правителя, *signore*. Такой правитель поначалу обладал политической властью как отдельное лицо, но со временем многие *Signori* создавали династии.

Городские элиты усиливались, богатели, становились более уверенными в себе. Генрих VII, последний император, который пытался урегулировать политические отношения южнее Альп, погиб от лихорадки в августе 1313 г. под Сиеной. Также папы большую часть столетия не находились в Италии, а во французском Авиньоне; кроме того, в 1378 г. начинается церковный раскол, сопровождаемый двое-, а с 1409 г. на несколько лет и троепапством, каждый из которых считал себя суверенным последователем апостола Петра. Поэтому XIV столетие в итальянской исторической традиции и поэзии представляется как глубоко несчастливое время: войны, эпидемии, опустошения и массовая смертность. Крупнейшая эпидемия чумы в середине XIV в. уносит примерно треть населения. Смерть присутствует повсеместно. И как раз в этом потрясённом кризисом и болезнями мире загорается первая искра нового времени.

Причинами Возрождения послужили глубокие изменения в области экономики. В Италии раньше, чем в других европейских странах, начался процесс разложения феодальных и зарождения новых, буржуазных отношений. Для Италии характерно очень быстрое развитие городов и один из самых высоких уровней урбанизации в Европе. И этот достаточно высокий уровень урбанизации (в первую очередь Центральной и Северной Италии), по мнению большинства исследователей, был одной из основополагающих причин (или благоприятных условий) Возрождения.

Концентрация капитала позволила перейти от торговых операций, к кредитным формам. Италия — родина банковского дела. Слово банк, происходит от итальянского слова — «банко» — скамья, — имеется в виду скамья менял. Итальянские банки ведут международные валютные операции. Здесь сыграло свою роль выгодное географическое положение, которое сделало Италию главной торговой посредницей между Востоком и Европой. В результате знакомства с Востоком, в частности с Византией, в эпоху крестовых походов и последовавших за ними регулярных контактов с Левантом итальянцы ознакомились с древними рукописями, различными памятниками античного изобразительного искусства и архитектуры. Все эти древности частично перевозились в Италию, где они коллекционировались и изучались. Но и в самой Италии было немало античных римских памятников, которые также стали тщательно изучаться представителями итальянской городской интеллигенции. В итальянском обществе пробудился глубокий интерес к классическим древним языкам,

- древней философии, истории и литературе. Особенно большую роль в этом движении сыграла Флоренция, ставшая столицей Ренессанса. Из Флоренции вышел ряд выдающихся деятелей новой культуры.

Вместе с тем, развивается производство, возникают капиталистические мануфактуры. Например, во Флоренции в начале XIV в. суконные

мануфактуры производили продукцию, стоимость которой в 3 раза превышала весь городской бюджет, на некоторых предприятиях работало до 100 человек.

Формировалась новая социальная структура общества, особое значение имело отсутствие в Италии в период Позднего средневековья чётко оформленных сословий. Феодалная знать была вовлечена в городскую хозяйственную жизнь и была тесно связана с состоятельными слоями попопанства, банкирами, купцами, предпринимателями, что способствовало формированию в городах Ломбардии и Тосканы особого психологического климата и морали, нацеленной на обогащение. Рост городов-республик привёл к росту влияния таких сословий, как: ремесленники, торговцы, банкиры. Всем им была чужда иерархическая система ценностей, созданная средневековой, во многом церковной культурой и её аскетичный, смиренный дух.

Важную роль сыграло освобождение крестьян от крепостной зависимости в XIII веке. Крестьяне, получая личную свободу, и разорявшиеся ремесленники пополняли новый слой — наемных рабочих.

Богатая верхушка включала разнообразные элементы общества. Характерная особенность ранней буржуазии — сложная экономическая база (торговые, банковские операции, мануфактура, земельная собственность).

Во многих итальянских городах установилось республиканское правление. В то же время и экономическая, и политическая, жизнь того времени характеризовалась большой нестабильностью: можно было быстро разбогатеть, но также быстро и всего лишиться (гибель торговых кораблей, неплатежи должников, политические перевороты, и т.п.). Это порождало особенную психологию, когда деньги не накапливались, а тратились безоглядно.

Часть этих богатств, как правило, тратилась на возведение новых дворцов и храмов, образование детей, создание домашних коллекций. Роскошь финансовой элиты обуславливала спрос на архитекторов, художников, поэтов и просто образованных людей. Правители нуждались в секретарях, искусных дипломатах, юристах. Деловым людям был необходим штат служащих. В городах росла потребность во врачах, учителях, нотариусах. Таким образом, появляется интеллигенция, которая сыграла ведущую роль в формировании культуры Возрождения. Она, с одной стороны, безусловно, обслуживала господствующий слой, выражала его интересы. Но в то же время, пополняясь выходцами из разных сословий общества, была связана с традициями народной культуры.

Интеллектуалы создают новый образ человека и сами подают тому пример. Такие учёные как, Франческо Петрарка, учатся латыни у Цицерона, риторика которого является для них примером и руководством для собственного творчества: исторических трудов, поэзии, грамматических и риторических трактатов. В своих морально-философских текстах они призывают к тому, что человек должен вести богоугодную жизнь не в уединённости монастыря, а в гуще мира, на благо окружающих людей и государства. Вскоре их назовут

гуманистами, и они определяют идеал духовного совершенствования, идеал воспитания Запада вплоть до сегодняшнего дня.

Также духовенство поддавалось влиянию этого нового образа мысли. Гуманистическое образование и карьерный рост в церковной иерархии не воспринимался современниками как противоречие. И поэтому в XV в. убеждённые гуманисты оказываются даже на папском троне, украшают стены в Ватикане языческими античными мотивами, которые комбинируются с христианскими символами.

В первой половине XV в. происходят дальнейшие изменения. Политические отношения в итальянских государствах стабилизируются. Выделяются пять крупных политических образований, которые уравнивают друг друга: Венеция, олигархическая республика; Милан, герцогство; Флоренция, республика, управляемая в результате захвата власти Медичи в 1434 г. группировкой, связанной общими интересами; Рим, духовная выборная монархия; и Неаполь, королевство испанской Арагонской династии.

Они становятся центрами обширной сети патруляжа, внутри которой находят защиту средние и мелкие государства.

В ходе этого развития с 1430 г. формируются княжеские дворы совершенно нового типа. Двор Средневековья обходился небольшим количеством рыцарей и клириков. Но в XV в. быть придворным означало действовать во славу князя на общественной сцене. Дворы должны были блистать роскошью и великолепием, чтобы придать себе необходимую легитимность. И для этого использовались все имеющиеся средства: прославляющие тексты о тогдашних исторических событиях, искусно составленные фрески, монументальные строения и стилизованные под античность статуи.

Театральные и музыкальные представления завершают инсценировку княжеского двора. Со всей своей изобразительной силой Ренессанс в Италии выделяет элиты, он формирует новое общество – прежде всего в республиках Венеции и Флоренции, где узкий, в течение поколений прочно сидящий в седле верхний слой путём культа изящных вещей возвышается над народом, которым он правит.

К услугам наряду с гуманистами находились, прежде всего, художники, универсальные гении нового времени. В живописи картины в результате открытия закона центральной перспективы были настолько реалистичны, как никогда прежде. В скульптуре на первое место выдвинулось человеческое тело, которое впервые с периода античности снова стало свободным и эмансипированным от окружающего его пространства. И в светской архитектуре уже возводились не лишённые декора постройки, как средневековые рыцарские замки, а великолепные городские дворцы с гармоничными пропорциями.

Если до того художники, скульпторы и архитекторы были ремесленниками, работавшими в рамках цеховых уставов, то мастера Возрождения всё больше были связаны с властью предержащими. Леонардо да Винчи, например, долгое

время служил в качестве инженера и организатора праздничных торжеств у герцога Милана, в то время как Рафаэль находился на службе папской пропаганды.

В то время как при дворах правители купались в роскоши, критически настроенная интеллигенция делала волнующие открытия. Так, Никколо Макиавелли обосновывал, что традиционная мораль не пригодна для государства; и его флорентийский соотечественник Франческо Гвиччардини доказывал, что история движется в неизвестное. В результате этого становилась несостоятельной гуманистическая вера в то, что из правильно изученного прошлого можно извлечь полезные уроки для настоящего и будущего.

И Макиавелли, и Гвиччардини описали государство современности, с чёткими границами и двором в качестве постоянного правительственной резиденции князя, с чётко организованной администрацией, боеспособной армией и эффективной презентацией правителя, если даже и не в реальности, то во всяком случае в теории.

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви. Новое мировоззрение обратилось к античности, видя в ней пример гуманистических, а не аскетичных отношений.

Изобретение в середине XV века книгопечатания сыграло огромную роль в распространении античного наследия и новых взглядов по всей Европе. Ренессанс в Италии – это по существу революция средств информации.

Но для простых людей не было Ренессанса. Флорентийский бакалейщик и торговец пряностями Лука Ландуччи, который вплоть до своей смерти в 1516 г. вёл дневник, зафиксировал непрерывное следование войн, голода, казней. Там, где для позднейших историков выделялся процесс цивилизации человеческого существования – сдерживания войн, мирного решения конфликтов, там фиксирует Ландуччи вездесущую нужду повседневности. Для него блеск этой золотой эпохи был выражением высокомерия властителей, которые были такими же простыми смертными, как и он сам.

Ренессанс в Италии был движением сверху и формировал жизненное ощущение узкой элиты. В этом слое распространялось и передавалось его наследие. Гуманистические ценности оставались живы, даже когда в ходе Реформации и католической Контрреформации в середине XVI в. наметилась новая эпоха: периода законов правоправности и инквизиции.

Характерные черты и особенности Возрождения в Италии.

Отличительными чертами культуры итальянского Возрождения были индивидуализм мышления (в области права и морали); светскость (люди Возрождения подчеркивали особую роль светской культуры), что проявилось, в частности, в особенностях языка нового искусства и в его художественном содержании; бурный подъем наук, особенно гуманитарных (люди Возрождения принимали участие в формировании вполне научных основ гуманитарных знаний и в зарождении опытного естествознания; хотя сами

деятели Возрождения, как правило, естественными науками непосредственно не занимались, но проделали значительную работу по изучению, переводу и изданию сочинений античных авторов, а также выработали новые методы интерпретации текстов); реализм (прежде всего это касалось таких сфер культуры, как литература и искусство); глубокий интерес к наследию античности (отсюда и само название «возрождение»).

Для людей Возрождения античность была источником вдохновения и образцом их творчества, их мировоззрения. При чём важным было не само по себе обращение к античности, а то, какие новые идеи образовывались из данного источника, т. е. речь шла не о простой преемственности, а о творческой переработке Возрождением античного наследия.

В небывалых масштабах Возрождение реставрировало во многом утраченные в средние века связи с культурой античности, причем как с языческими — латинской и древнегреческой, так и с христианскими традициями. Пожалуй, впервые человек Возрождения осмыслил античность как совершенно самостоятельную эпоху в истории культуры, она стала важнейшим ориентиром для новой культуры Возрождения.

Отношение людей Возрождения к средневековой культуре было достаточно сложным. В целом для культуры Возрождения была характерна некая двойственность позиции по отношению к культурному наследию и традициям средневековья. Но, в общем, культура средневековья воспринималась носителями Ренессанса на явно негативном плане. Средние века для них были «темной» и варварской эпохой с соответствующей культурой. И все же средневековая культура оказала определенное воздействие на культуру Возрождения, хотя бы в силу преемственности общего для обеих культур христианского мировоззрения.

Вероятно, главное отличие Возрождения от предшествующей средневековой эпохи состояло в гуманистическом взгляде на человека. Люди Возрождения верили в величие человека, силу его воли и разума. И поэтому антропоцентризм стал характернейшей особенностью культуры Ренессанса.

3. Гуманизм как идеология Возрождения.

Новая эпоха принесла новое мировоззрение. Идеиное содержание культуры Возрождения, которое отобразилось в научных, литературных, художественных, философских произведениях, составляло гуманистическое миропонимание. Гуманизм такой своеобразной культурной эпохи, как Возрождение, имел целый ряд особенностей. Культура Возрождения неотделима от гуманистического мировоззрения, от новой философии. В эпоху Возрождения отдельные области науки и культуры ещё не полностью дифференцировались, и многие философские идеи были сформулированы не философами-профессионалами (таких было немного), а художниками, поэтами, учёными. Всё усиливавшаяся оппозиция схоластике приводит к тому, что философия перестаёт быть «служанкой богословия». Ранее всего разрыв со средневековым мировоззрением проявился в области этики. Иногда (как, например, у Петрарки, родоначальника ренессансного гуманизма) он

принимал форму возвращения к идеям позднего стоицизма, чаще — возрождения этики эпикуреизма (Лоренцо Валла, диалог «О наслаждении», 1431, и др.).

Гуманизм (от лат. *humanus* - человеческий) — общественно-философское движение, рассматривавшее человека, его личность, его свободу, его активную, созидательную деятельность как высшую ценность и критерий оценки общественных институтов.

Важную роль в формировании ренессансного гуманизма сыграла античная традиция, преклонение перед достижениями древних греков и римлян. Гуманисты не просто очень много делали для сохранения, изучения древних рукописей, памятников искусства, они считали себя прямыми наследниками античной культуры с ее абсолютно другим, чем христианское, отношением к жизни. В отличие от деятелей средневековья, в центр своих интересов гуманисты поставили человека, а не Бога. Гуманисты рассматривали человека как творца всех ценностей и своей судьбы, как существо, добивающееся успеха разумом, жизненной активностью и оптимизмом. Для них человек — венец всего живущего. Творцам новой культуры была чужда идея греховности человека и, в частности, средневековая идея греховности тела.

Идеалом становится гармония тела и души, или даже только прекрасное тело, образцом которого были древнегреческие скульптуры Фидия и Праксителя.

Родиной гуманизма, как и Возрождения, была Италия. В первой половине XV в. итальянский ученый и писатель Леонардо Бруни назвал новую светскую науку о человеке, его месте в мире и поведении в обществе термином «*humanitas*» (человеческая природа, духовная культура), от латинского слова «*humanus*» — человеческий. Поэтому часто термин «гуманизм» трактуют как синоним слов «человечность», «человеколюбие». Сами гуманисты (Франческо Петрарка, Лоренцо Валла, Леонардо Бруни) употребляли данный термин в том смысле, который вкладывался в это понятие ещё в античные времена самим Цицероном и его современниками (например, Авлом Гелием, римским ритором II в. н. э. По Авлу Гелию). В античности термин «*humanitas*» означал не столько проявление «человечности», сколько «человеческую натуру». Например, римским ритором II в. н. э. Авл Гелий писал, что «гуманизм означает не... доброе отношение и благожелательство ко всем людям без разбора», а «эрудицию и осведомленность в науке и искусствах».

В Италии XV—XVI вв. термин «*humanitas*» означал светскую образованность. Светские науки были противопоставлены науке церковной.

Отход от церковно-религиозного мировоззрения приводил к уничтожению основ средневековой религиозной морали и этики. Гуманистическая культура все больше приобретала светский характер.

Таким образом, основным признаком культуры Возрождения, в противовес церковно-феодалной культуре, является ее светский характер. Деятели Возрождения подвергали критике систему феодального мировоззрения, им

были чуждые его идеалы и догмы (идея «греховности» человека, его тела, страстей и стремлений). Систему новых взглядов определяют как антропоцентризм («антропос» с греческого языка — человек). Человек, а не Бог стоит в центре мировоззрения гуманистов.

Идеал гуманистической культуры — всесторонне развитая человеческая личность, способная наслаждаться природой, любовью, искусством, достижениями человеческой мысли, общением с друзьями. Один из итальянских гуманистов того времени — Пико делла Мирандолла в лучших античных традициях восклицал: «Большим чудом является человек!». В своем трактате «О достоинстве человека» он писал: «Бог создал человека, чтобы он познавал законы Вселенной, любил ее красоту, удивляясь ее величию... Человек может расти, совершенствоваться свободно. В ней находятся начала самой разнообразной жизни».

В противовес познанию божественного (наукам о божественном), формировавшего основу схоластической системы знания, гуманисты выдвинули новый комплекс гуманитарных знаний — *studia humanitatis*, куда входили: грамматика, риторика (традиционные для средневековой системы образования), филология (преимущественно занималась сопоставлением и выверкой текстов античных авторов), история (осмысливала деятельность сильных личностей и великих мира сего, а также изучала достижения культуры и развитие общества), педагогика (должна была сформировать гармонически — духовно и физически — совершенную личность), поэтика (занималась осмыслением как античной, так и современной поэзии) иэтика (стала стержнем всего этого комплекса), разрабатывавшей проблему достоинства человека, основанного на личных качествах и способностях, а не на богатстве и знатности.

От термина «*studia humanitatis*» произошли термины «гуманист» (знаток и приверженец *studia humanitatis*) и «гуманизм». Впервые слово «гуманист» появилось в 1490 г. А в середине XVI в. оно прочно вошло в обиход ученых. Профессионально изучением комплекса наук *studia humanitatis* занимался новый слой людей, в основном светской интеллигенции, разнородный по своему происхождению. Среди его представителей можно было встретить выходцев из самых различных слоев общества: от представителей купеческой среды и потомственных аристократов, до сыновей крестьян и ремесленников. Гуманистами в Италии стали называть знатоков и преподавателей философии, риторики, истории, поэтики, преподававших дисциплины комплекса *studia humanitatis* на младших артистических факультетах университетов. Таким образом, гуманист в те времена — это образованный человек, владеющий древними языками, знающий историю, древнюю литературу, философию, поэзию и т. д.

Сделав человека центральной фигурой культуры Возрождения, гуманисты оформили одну из важнейших черт новой идеологии — индивидуализм: не родовитость, не знатное происхождение человека, а только личные, чисто индивидуальные качества человека, его ум и талант, предприимчивость

обеспечивают его успех в жизни, богатство, могущество. Индивидуализм, который лежал в основе нового мировоззрения, был прямой противоположностью феодальному корпоративному мировоззрению, согласно которому, человек утверждал свое существование тем, что был членом какой-либо корпорации. В аграрной сфере был членом общины, в городе — цеха, гильдии и так далее. Идеализирующим выражением раннего индивидуализма было утверждение гуманистами ценности отдельной человеческой личности и всего того, что с ней связано. Это имело, бесспорно, прогрессивное значение.

Однако гуманисты склонялись в первую очередь перед «сильными» личностями, их идеал имел в виду лишь избранных и не распространялся на народную массу. Это мировоззрение скрывало в себе склонность к утверждению личного успеха, самоутверждения любой ценой.

Гуманисты значительно отошли от философских и моральных убеждений феодально-церковной культуры. Новое мировоззрение объективно содержало отрицание религии: в центре мироздания был поставлен человек, а не Бог, знание, а не вера.

Однако нельзя упрощать взаимоотношения гуманистов и церкви. Они не были атеистами, их критика не касалась основ религии, отбрасывались лишь крайности (требование аскетизма и т.д.). Среди гуманистов было много духовных лиц (Николай Кузанский был епископом, священником, стал Франческо Петрарка), часто церковные сановники, в том числе Папы Римские, становились меценатами.

Многие произведения искусства вдохновлялись библейскими сюжетами. Нередко художники, архитекторы, работали на заказ римского двора, увеличивая влияние католической церкви (Сикстинская капелла, собор Святого Петра). Внутреннее раскрепощение, свободомыслие полностью совмещалось у гуманистов с верой в Бога, конфликта с католической церковью очень долго не возникало.

Деятели Возрождения, гуманисты, были в основном филологами, историками, писателями, юристами, художниками. Гуманисты разыскивали произведения античных скульпторов, рукописи античных писателей. Были найдены сочинения многих античных авторов, в частности, Цицерона и Тита Ливия. Гуманисты возрождали «золотую латынь» минувших веков, очищая её от серьезной трансформации средневековья. Были переведены на латинский язык сочинения Аристотеля, Платона, Плутарха.

Повсюду гуманисты вызывали восхищение своими обширными познаниями и уникальным творчеством. Итальянские гуманисты приглашались духовными и светскими правителями не только Италии, но и других стран Европы. Им охотно предоставляли должности канцлеров, дипломатов, секретарей. Их приглашали ко двору многие итальянские правители, римские папы. Гуманисты образовали особую прослойку — гуманистическую интеллигенцию, вокруг которой формировалась научная и культурная среда. Под влиянием новой культуры папы начали постепенно гуманизироваться,

жить по законам возрожденческой культуры, проникающей во все сферы бытия.

Если в первой половине XV в. гуманисты отдавали предпочтение идеалу активной гражданской жизни, служению общему благу в рамках политической, хозяйственной, военной деятельности, то во второй половине XV в. очень высоко ценилось «созерцание», рассматриваемое не как уход от мира (т. е. в духе христианской традиции), а как сосредоточение на научной и литературной деятельности ради познания мира и человека. Это было продиктовано изменениями в политической (и социальной) ситуации итальянских государств — угасанием республиканских и коммунальных традиций.

4. Проторенессанс (XIII – начало XIV в.), Дученто (XIII в.): Данте Алигьери, Джотто.

Проторенессанс (от греч. *protos* — «первый» и франц. *Renaissance* — «Возрождение») — этап в истории итальянской культуры, предшествующий Ренессансу, приходящийся на Дученто (1200-е) и треченто (1300-е). Считается переходным от эпохи Средневековья к эпохе Возрождения. Термин был впервые введен швейцарским историком Я. Буркхардтом.

В итальянской культуре XIII—XIV вв. на фоне ещё сильных византийских и готических традиций стали появляться черты нового искусства — будущего искусства Возрождения. Потому этот период в истории и назвали Проторенессансом. Аналогичного переходного периода не было ни в одной из европейских стран. В самой Италии проторенессансное искусство существовало только в Тоскане и Риме. В итальянской культуре переплетались черты старого и нового. Литература становится новой по форме и по содержанию. Именно в эпоху Возрождения появляются национальные литературы — литературные произведения на национальных языках.

Для итальянской литературы этого периода характерно чувственное правдоподобие, реалистичность образов, что проявилось в поэзии школы «дольче стиле nuovo» («нового сладостного стиля») и в творчестве яркого представителя проторенессансной литературы Данте Алигьери (1265—1321). «Последний поэт Средневековья» и первый поэт новой эпохи Данте Алигьери (1265—1321) явился также создателем итальянского литературного языка. Творчество Данте Алигьери в итальянской литературе находится на грани между старым, церковно-феодальным и новым, гуманистическим мировоззрением — конец XIII, начало XIV века.

Данте — фигура огромная по мощи своего дарования, по значимости им сделанного не только для итальянской, но и для мировой литературы. Он стоит как бы на переломе двух эпох, «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени». Творивший в Италии, родине европейского Возрождения, он запечатлел в своем творчестве эту переходную эпоху.

Данте прожил жизнь, исполненную драматизма. Он родился в 1265 г. во Флоренции в семье, принадлежащей к старинному, однако небогатому дворянскому роду. Получил образование в средневековой школе, где изучал

языки, античную литературу. С юности увлекся поэзией, стал писать стихи. В восемнадцать лет записался в цех аптекарей, врачей, в который также входили книгопродавцы и художники. С молодости был втянут в кипучую жизнь Флоренции, в которой не утихало острое соперничество двух политических партий: гибеллинов и гвельфов.

Данте принял сторону гвельфов, участвовал в сражении, приведшем к их разгрому. В 1302 г. Данте и его сторонники подверглись репрессиям и преследованиям, и поэт был вынужден отправиться в изгнание, продолжавшееся девятнадцать лет. Скитаясь по Италии, Данте испытал в полной мере «горький хлеб чужбины», но так и не смог вернуться в родной город, по которому тосковал. Умер он в Равенне в 1321 г.

В годы изгнания, оказавшиеся наиболее плодотворными для Данте, создает главное произведение своей жизни — поэму «Божественная комедия». Первоначальное название произведения «Комедия» — так в средневековые назывались произведения с печальным началом и счастливым концом. Позже Боккаччо назвал её «Божественной комедией», имея в виду ее редкое совершенство, гармонию и величавую красоту.

Огромную роль в поэме играет религиозная символика, число «три», соответствующее христианской идее о Троице («Бог любит троицу»). Поэма состоит из трех частей, кантик, посвященных трем частям загробного мира: «Ад», «Чистилище» и «Рай».

В своих описаниях Данте предельно конкретен, исследователи установили, например, диаметры каждого из кругов подземного мира, соответствие между отдельными описаниями Ада и Чистилища и некоторыми итальянскими пейзажами. Свою картину загробного мира Данте творил из кусков реального мира. Как художник-гуманист, внутренне не согласный со средневековым аскетизмом, Данте возвышает любовь, прославляет человеческие страсти, активность, деятельность, жажду славы. Данте покоряет своей страстностью, субъективностью. Проходя по кругам «Ада», он сочувствует, сострадает своим героям.

Поэма — глубоко национальное произведение, в котором поэт предстает как патриот Италии, любящий родину и озабоченный ее судьбой. Поэма — образец итальянского литературного языка. Комедия написана на народном-тоscanским наречии, которое и легло в основу итальянского литературного языка. Несмотря на сложность формы, стих Данте удивительно легок и гибок. Это — результат большого поэтического мастерства.

Возникновение и характерные черты. Для искусства Проторенессанса характерны тенденция к чувственно-наглядному отражению реальности, светское начало и интерес к античному наследию.

Некоторые исследователи видят наиболее раннее проявление новых веяний в тосканской архитектуре XI—XIII вв., где полихромная мраморная облицовка, тонкие пропорциональные членения стен, использование античных деталей помогли преодолеть тяжеловесность романского стиля. Социальными предпосылками Проторенессанса в 1200-е (Дученто) явились

развитие ремесел и торговли, экономические реформы в свободных итальянских городах (особенно в Тоскане).

Для искусства этого времени характерны возникновение многочисленных местных художественных школ (флорентийской, пизанской, сиенской и др.), выделение из среды анонимных средневековых мастеров творческих индивидуальностей.

Наряду с широким распространением так называемой византийской манеры, вызванным притоком греческих мастеров после взятия крестоносцами Константинополя (1204), и с расцветом иконописи, искусству XIII в. свойственны рост реалистических тенденций в рамках традиционной византийской и готической иконографии, пробуждение интереса к реальному миру и наследию античности.

Для архитектуры Проторенессанса характерны уравновешенность и спокойствие, что проявилось в творчестве итальянского скульптора и архитектора, представителя Проторенессанса Арнольдо ди Камбио (ок. 1245— до 1310).

Арнольдо ди Камбио придаёт скупым и строгим формам итальянской готики пластическую энергию, материальную плотность, замечательна и безукоризненная соразмерность архитектурных элементов. В качестве скульптора Арнольдо ди Камбио глубоко восприняв античность, наделял образы духовной силой, пластической жизнью, ярким примером тому является гробница кардинала де Брей, церковь Сан-Доменико в Орвието, ок. 1282.

Одна из лучших работ мастера (совместно с отцом и сыном Пизано) — фонтан Фонтанте Маджоре на площади в Перудже (1278), украшенный многочисленными статуями и рельефами. Из этого фонтана запрещалось пить животных и брать воду в грязную посуду.

Для скульптуры этого периода характерны пластическая мощь и влияние позднеантичного искусства. Представитель: Никколо Пизано (около 1220 – между 1278 и 1284) - основатель школы итальянской скульптуры. Родился на юге, в Апулии, но, работая в Пизе, так сроднился с городом, что получил прозвище Пизано, с которым вошел в историю итальянского искусства.

Его главной заслугой является отказ от византийской традиции в пользу возрождения пластики античного стиля.

Самая ранняя из ныне известных работ скульптора — шестиугольная мраморная кафедра, выполненная им для баптистерия в Пизе (1260) — стала выдающимся произведением ренессансной скульптуры и оказала огромное влияние на ее дальнейшее развитие. Сделанная из белого, розово-красного и темно-зеленого мрамора, кафедра представляет собой целое архитектурное сооружение, легко обозримое со всех сторон.

В рельефах кафедры с изображениями евангельских сцен нашли отражение классицизирующие тенденции, получившие распространение в школах Южной Италии; центром этих влияний был двор императора Фридриха II.

Основание центральной колонны декорировано гротескными изображениями человеческих фигур — еретика, грешника и некрещеного, а также грифа, собаки и льва, держащих между передними лапами баранью и бычью головы и сову. Капители угловых колонн соединены между собой арками; на угловых полях, образуемых этими арками, изваяны пророки и евангелисты, на самих же капителях поставлены аллегорические фигуры шести добродетелей («Аллегория Силы»). Рельефы кафедры пизанского баптистерия обнаруживают удивительное сходство со стилистикой позднеримских саркофагов. Прототипом Аллегии Силы, очевидно, послужил древнеримский герой Геракл.

На пяти парапетах (стенках кафедры), разделенных изящными небольшими колонками в классическом стиле, скульптор представил историю жизни и смерти Христа; одна за другой следуют сцены: Благовещение, Рождество, «Поклонение волхвов», «Принесение во храм», Распятие, Страшный Суд.

В этой работе Никколо Пизано использовал традиционные мотивы и сюжеты, однако кафедра принадлежит уже новой эпохе. Общее решение рельефа свидетельствуют о том, что Никколо Пизано внимательно изучал не только работы, но и технологию античных мастеров. В то же время величественный облик его персонажей, сдержанная возвышенность и величавое достоинство персонажей выдают иное качество духовности и озарения, нежели в античном искусстве.

Главное достижение ваятеля состоит в том, что он сумел придать формам объемность и выразительность, каждое изображение обладает телесной мощью. Образы Пизано статичны, величавы и бесстрастны. Богоматерь напоминает римскую богиню Юнону, «Аллегория Силы» в виде обнаженного атлета — античного героя Геракла.

Благодаря успеху и славе, которую снискала ему кафедра пизанского баптистерия, Никколо Пизано в 1265 г. получил заказ еще на одну кафедру — для собора в Сиене. В 1265—1269 гг. Никколо Пизано создал восьмигранную кафедру для собора в Сиене — аналогичную пизанской, но большего размера и более сложную по технике исполнения и композиции.

В плане кафедра представляет собой восьмигранник, семь граней которого украшены рельефами из жизни Христа. Сюжеты те же, что и на пизанской кафедре, за несколькими исключениями. По сравнению с пизанской кафедрой, композиции в гораздо большей степени насыщены фигурами; здесь больше динамики и чувства. Вместо изящных классических колонок, обрамляющих стенки пизанской кафедры, Никколо оформил ребра фигурами библейских персонажей. Тем самым границы между сценами как бы стираются, один сюжет плавно перетекает в другой, и вся их последовательность воспринимается как один большой горизонтальный свиток. Из восьми внешних колонн ровно половина опирается на спины львов, среди которых два самца, пожирающих добычу, и две самки с детенышами. Центральная колонна опирается на группу фигур, символизирующих свободные искусства, а не на гротескные языческие символы, как в пизанской

кафедре. Все эти различия, как большие, так и малые, объясняются как желанием скульптора угодить местным вкусам, так и участием в работе Джованни Пизано, активно заимствовавшего мотивы и стилистические элементы из французской готической пластики.

Рельеф здесь глубже, контрасты света и тени резче («Апокалиптический Христос»), фигуры располагаются теснее, сцены в большей степени насыщены движением. Великолепно передано движение в сцене Путешествия волхвов. («Поклонение волхвов»). В этот период Никколо Пизано имел уже довольно большую мастерскую, среди его помощников были его сын Джованни и Арнольфо ди Камбио.

Никколо Пизано стал основателем школы скульптуры, просуществовавшей до середины XIV века и распространившей свое влияние по всей Италии.

Конечно, многое в скульптуре пизанской школы еще тяготело к прошлому. В ней сохраняются старые аллегории и символы. В рельефах отсутствует пространство, фигуры тесно заполняют поверхность фона. И все же реформы Никколо Пизано значимы. Использование классической традиции, акцентировка объема, материальности и весомости фигуры, предметов, стремление внести в изображение религиозной сцены элементы реального земного события создали основу для широкого обновления искусства.

В живописи художники добивались особой осязательности и материальной убедительности форм. Представители: Пьетро Каваллини (Рим); и в особенности флорентиец Джотто (Флоренция). Традиции искусства Проторенессанса были восприняты такими художниками Возрождения, как Брунеллески, Донателло, Мазаччо.

Гордостью эпохи является живописец Джотто ди Бондоне (1266—1337 гг.), которого обычно считают зачинателем итальянского Возрождения в живописи. Своим творчеством Джотто освободил живопись от канонов и влияния византийской иконописи. По аналогии с Данте Джотто считается последним живописцем средневековья и первым живописцем Возрождения.

В своих произведениях, написанных на религиозные сюжеты, он начинает отходить от средневекового плоскостного, двухмерного изображения. Применяет светотень для предоставления фигурам объемности. Располагая их в нескольких планах, Джотто пытался достичь глубины изображения.

Джотто был гражданином Флоренции, хотя работал также в Ассизи, Риме, Падуе, Неаполе и Милане. Яркая личность Джотто выделяется среди итальянских мастеров Проторенессанса, прежде всего, склонностью к новаторству, к созданию новой художественной манеры, предопределившей классический стиль грядущей эпохи Возрождения. Его живопись воплощает в себе идею человечности и несет первые зачатки гуманизма.

В 1290—99 гг. Джотто создал росписи Верхней церкви Сан-Франческо в Ассизи — 25 фресок, живописующих сцены из Ветхого Завета, а также эпизоды из жизни Франциска Ассизского («Чудо у источника»).

Фрески отличаются наглядностью, незамысловатой повествовательностью, наличием бытовых деталей, придающих жизненность и естественность

изображаемым сценам. Отвергнув господствовавший в искусстве того времени церковный канон, Джотто изображает своих персонажей похожими на реальных людей: с пропорциональными, приземистыми телами, круглыми (а не удлинёнными) лицами, правильным разрезом глаз и т.п. Его святые не парят над землей, а прочно стоят на ней обеими ногами. Они помышляют скорее о земном, чем о небесном, переживая вполне человеческие чувства и эмоции. Впервые в истории итальянской живописи душевное состояние героев живописного произведения передается мимикой лица, жестами, позой. Вместо традиционного золотистого фона на фресках Джотто изображен пейзаж, интерьер или скульптурные группы на фасадах базилик. В каждой композиции художник изображает лишь один момент действия, а не последовательность различных сцен, как это делали многие его современники.

В начале 1300-х гг. художник посетил Рим. Знакомство с позднеантичной живописью и произведениями П. Каваллини способствовало становлению его творческого метода.

В период между 1303 — 1306 годами создано главное произведение Джотто — фрески капеллы Скровеньи (капеллы дель Арена) в Падуе, выполненных им в 1304—1306 гг. Под непосредственным руководством Джотто был расписан центральный неф; росписи на стенах апсиды относятся к школе Джотто и выполнены после 1317 года.

Расположенные на стенах капеллы в 3 яруса, фрески живописуют сцены из жизни родителей Девы Марии — Исаака и Анны: «Иоаким среди пастухов», «Жертвоприношение Иоакима», «Сон Иоакима», «Встреча у Золотых Ворот», а также «Рождество», «Поклонение волхвов», «Бегство в Египет», «Избиение младенцев», «Крещение Христа», «Воскрешение Лазаря», «Иуда, получающий плату за предательство», «Поцелуй Иуды», «Несение креста», «Распятие», «Оплакивание Христа», «Воскресение».

Эти росписи — главное произведение и вершина творчества художника. В 1300—02 гг. Джотто выполняет росписи в церкви Бадия во Флоренции. К 1310—20 гг. исследователи относят знаменитый алтарный образ «Мадонна Оньиссанти». Композиция не подписана, однако исследователи единодушно приписывают ее Джотто.

В 1320-е гг. Джотто создает росписи капелл Перуцци и Барди во флорентийской церкви Санта-Кроче на темы житий Иоанна Крестителя, Иоанна Евангелиста и Франциска Ассизского: «Стигматизация св. Франциска», «Смерть и вознесение св. Франциска».

С 1334 г. Джотто руководил строительством собора Санта-Мария дель Фьоре и городских укреплений во Флоренции, чем снискал широкое признание среди современников и граждан Флоренции. Джотто приписывают проект кампанилы (колокольни) флорентийского собора. В 1337 г. он умер и был похоронен в соборе Санта-Мария дель Фьоре.

Джотто ди Бондоне — ключевая фигура в истории западного искусства. Преодолев византийскую иконописную традицию, стал подлинным

основателем итальянской школы живописи, а также разработал абсолютно новый подход к изображению пространства.

Раннее Возрождение

1. Архитектура Раннего Возрождения в Италии
2. Изобразительное искусство
3. Скульптура

1. Архитектура Раннего Возрождения в Италии

Расцвет искусства Возрождения наступил в XV в., прежде всего в передовой торгово-промышленной Флоренции, ставшей центром новаторства во всех видах искусства. В начале XV века Возрождение в Италии окончательно победило готику. Возникновение мощного очага ренессансной культуры во Флоренции повлекло за собой обновление всей итальянской художественной культуры. Творчество величайших мастеров Раннего Возрождения, или Кватроченто, - Донателло, Мизаччо, Боттичелли - проникнуто идеалами гуманизма, оно поднимает человека над уровнем обыденности, возвеличивая его.

В это же время ренессансный стиль оформляется и в архитектуре, на которую оказала влияние античная, готическая и византийская культура. Совершенствуется строительная техника, архитекторы Возрождения проектируют здания и часто сами осуществляют постройку, нередко они являются и скульпторами, декораторами, живописцами.

В период Кватроченто были заново открыты и сформулированы нормы классической архитектуры. Изучение античных образцов вело к усвоению классических элементов архитектуры и орнамента. В это время складываются каноны итальянской гуманистической архитектуры и появляются первые её теоретики, авторы концепции возрожденческой архитектуры. Наибольший расцвет Ренессансная архитектура пережила именно в Италии, оставив после себя два города-памятника: Флоренцию и Венецию (Затем она распространилась в другие итальянские города, во Францию, Германию, Англию, Россию и другие страны). Над созданием зданий там трудились великие архитекторы — Филиппо Брунеллески, Леон Баттиста Альберти, Донато Браманте, Джорджо Вазари и многие другие.

Архитектура Возрождения — период развития архитектуры в европейских странах с начала XV до начала XVII века в общем течении возрождения и развития основ духовной и материальной культуры Древней Греции и Рима.

Всю историю развития нового стиля в течение XV—XVI вв. можно разделить на три основных периода: 1420—1500 гг. — это период раннего Ренессанса. Ведущим архитектором этого периода был Ф. Брунеллески (1377—1446), а основным центром — Флоренция. Начиная с 1500 г. - период расцвета Ренессанса. Ведущим архитектором становится Д. Браманте (1444—1514), а центр перемещается в Рим. 1540—1580 - последний период относится

к позднему Ренессансу. Ведущим архитектором этого времени стал великий скульптор и живописец Микеланджело Буонарrotти (1475—1564).

Главное, чем характеризуется эта эпоха — возвращение в архитектуре к принципам и формам античного, преимущественно римского искусства, и не просто возвращение, а обращение к ней в новых условиях.

В течение этого периода в искусстве появляется стремление к органичному сочетанию средневековых традиций с классическими элементами. В храмовом строительстве основным типом остаётся базилика с плоским потолком или с крестовыми сводами, но в элементах — расстановке и отделке колонн и столбов, распределении арок и архитравов, внешнем виде окон и порталов, зодчие ориентируются на греко-римские памятники в стремлении создать обширные, свободные пространства внутри зданий. Впоследствии, постепенно, и в общей концепции, и в деталях основы произведений становятся образцы античного искусства.

Ниспровергая господствующую до тех пор в Европе готическую систему, утвердились новые, основанные на ордерной системе принципы, открыв новую эпоху в развитии европейского зодчества. Античная ордерная система, творчески и многообразно использованная, внесла в зодчество Возрождения логичность и соразмерность. Сложной динамике готических зданий были противопоставлены ясность структуры и четкость разделения строгих объёмов и светлых просторных интерьеров. Дворцы (палаццо) с мощными фасадами и приветливыми аркадами во дворах, виллы с террасными садами, портики и лоджии, базиликальные и центрические церкви и капеллы демонстрируют разнообразие образных возможностей, возникающих при различных сочетаниях ордера со стеной и сводом.

Архитектура заняла ведущее место в ренессансном художественном творчестве. В этот период возводятся сооружения, масштабной мерой которых становится человек. Существенно изменяется характер монументальной архитектуры, и в отличие от вертикализма пространств, соответствовавшего мировоззрению средневековья, новые формы развиваются в ширину. Архитектура характеризуется простотой и спокойствием объёмов, форм и ритма.

Ренессансные постройки вызывают ощущение статичности за счет наложения друг на друга горизонтальных этажей. Колонна, пилон, пилястра, архитрав, архивольт и свод являются основными элементами, которые Ренессанс свободно использует, создавая их различные комбинации. Используются различные ордера, которые чаще всего выстраиваются в ряд в соответствии с так называемой классической соподчиненностью — от самого тяжелого дорического в нижней части к наиболее субтильному коринфскому наверху.

Таким образом, обращение к классической традиции проявилось не только в отказе от готических форм и возрождении античной ордерной системы, но и в классической соразмерности пропорций, в разработке в храмовом зодчестве центрического типа зданий с легко обозримым пространством интерьера.

Очень важным является и изменение характера пространства. Пространство, как архитектурный компонент, организовано в отличном от средневековых представлений образе. Вместо напряженности готических ломаных линий используются строгие, в большинстве случаев прямоугольные, формы. Особенное значение в этом направлении придаётся симметрии, пропорции, геометрии и порядку составных частей. Основные геометрические фигуры в ренессансной архитектуре — квадрат, прямоугольник, куб и шар. С самого начала и через весь период Ренессанса проходит принцип художественного индивидуализма, свободного обращения к античным формам. Сложная пропорция средневековых зданий сменяется упорядоченным расположением колонн, пилястр и притолок, на смену несимметричным очертаниям приходит полукруг арки, полусфера купола, ниши, эдикулы (ниша, обрамлённая колоннами или пилястрами и увенчанная фронтоном). Первым образцом такой архитектуры можно назвать базилику Сан Лоренцо во Флоренции, построенную Филиппо Брунеллески.

Ясность, величавая гармония и жизнеутверждающая сила ренессансного стиля в архитектуре отвечали новому героическому идеалу человека. Чаще всего в оформлении зданий присутствует коринфский ордер с разнообразными видоизменениями капители. Новый стиль активно проникает в не храмовую архитектуру: дворцы правителей, городских властей и знати, ранее подобные крепостям, они сильно видоизменяются, следуя желанию архитекторов соблюсти симметричность и гармонию пропорций. Многоэтажные городские здания (ратуши, дома купеческих гильдий, университеты, склады, рынки и т.д.) в эпоху Возрождения получают более нарядный облик, возникает тип городского дворца (палаццо) - жилище богатого горожанина, а также тип загородной виллы. Эти постройки имеют гармонично просторные внутренние дворы, обнесённые в нижнем и в верхнем этажах крытыми галереями на арках, которые поддерживаются колоннами или пилястрами античной формы. Фасаду придаётся размеренность по горизонтали посредством изящных межэтажных карлизв и главного карниза, образующего сильный выступ под крышей.

По-новому решаются вопросы, связанные с планировкой городов, реконструируются городские центры. Новые перспективы градостроительству придавала регулярная планировка и целостная ансамблевая застройка городской площади или района и даже всего города.

В отличие от средневековья, когда главными заказчиками произведений были церковь и крупные феодалы, значительно расширяется круг заказчиков и изменяется их социальный состав. Наряду с церковью нередко заказы художникам стали давать и цеховые объединения ремесленников, и купеческие гильдии, и городские власти, и частные лица - как знать, так и бюргерство.

Для раннего Возрождения характерны поиски и эксперименты. Как и все искусство Раннего Возрождения, архитектура этого времени носила переходный характер, когда стиль еще окончательно не устоялся. Различие

условий, в которых формировались местные школы, породило разнообразие художественных течений. Новое искусство, победившее в начале XV века во Флоренции, далеко не сразу получило признание и распространение в других областях страны. В северной Италии еще были живы традиции византийского и готического искусства, лишь постепенно вытесняемые Ренессансом.

Но в целом перелом произошёл в Италии очень быстро, в течение одного поколения. Возникновение мощного очага Ренессанса во Флоренции повлекло за собой обновление всей итальянской художественной культуры. За пределами Тосканы выделялись полные жизнерадостной красочности постройки венецианцев (во многом ещё готические).

Во Флоренции, где было воздвигнуто много замечательных зданий, возникло новое зодчество, ознаменовавшее переворот во всем западноевропейском архитектурном мышлении. И именно под этим небом, в лучах этого солнца новая архитектура не только возникла, но и расцвела, все решительнее продвигаясь по пути к совершенству.

Стройно расчленены в своих могучих горизонтальных фасадах, без башен и арочных взлетов, величавы и статны флорентийские дворцы: палаццо Питти, палаццо Рикарди, палаццо Ручеллаи, палаццо Строцци и чудесный центральнокупольный храм Мадонны дель Карчели в Прато. Все это знаменитые памятники архитектуры Раннего Возрождения.

Во Флоренции родилась архитектура итальянского Раннего Возрождения. Основу ренессансного стиля в архитектуре заложили такие выдающиеся зодчие как Филиппо Брунеллески (1377 - 1446), Микелоццо ди Бартоломмео (1396-1472), Леон Баттиста Альберти (1404 - 1472), Антонио Филарете (ок. 1400 – ок. 1469).

Родоначальником ренессансной архитектуры и одним из крупнейших архитекторов был уроженец Флоренции Филиппо Брунеллески, который выработал свой самобытный стиль из сплава античной и романской архитектуры. Он открыл основные законы линейной перспективы, возродил античный ордер, поднял значение пропорций и сделал их основой новой архитектуры, не отказываясь в то же время от средневекового наследия. Изысканная простота и вместе с тем гармония архитектурных элементов, объединенных соотношениями «божественной пропорции» – золотого сечения, стали атрибутами его творчества. Фактически Брунеллески стал одним из «отцов» Раннего Возрождения, наряду с живописцем Мазаччо и скульптором Донателло – три флорентийских гения открыли новую эпоху в архитектуре и изобразительном искусстве.

Пройдя ученичество в ювелирном цехе, Брунеллески начал свою творческую деятельность как скульптор, приняв участие в конкурсе на создание рельефа для бронзовых дверей флорентийского баптистерия (крещальни). Разносторонне одаренный человек, сочетавший интерес к искусству с познаниями инженера, умом изобретателя, математика, он вскоре целиком отдается зодчеству. Его первой крупной работой был грандиозный восьмигранный купол (1420—1436), возведенный над построенным еще в 14

веке знаменитым собором Санта-Мария дель Фьоре или просто Дуомо (Duomo), до сих пор самая высокая постройка во Флоренции (114,5 м), спроектированная таким образом, чтобы внутри могло поместиться все население города.

Вытянутый вверх купол диаметром у основания 42 м перекрывает алтарную часть массивной базилики. Его мощный, четкий силуэт и теперь царит над городом, прекрасно воспринимаясь с далекого расстояния. Применяв новые конструкции, каркасную систему, Брунеллески сумел обойтись без лесов, соорудив пустотелый купол с двумя оболочками. Он облегчил, таким образом, вес свода и уменьшил силу распора, действующую на стены восьмигранного барабана. Впервые в западноевропейском зодчестве Брунеллески дал ярко выраженный пластический объем купола. Укрупненные масштабы форм купола, массивность, члененные крепкими ребрами, подчеркнуты изяществом и тонкой проработкой декора завершающего его фонаря. В этом сооружении, воздвигнутом во славу города, нашло воплощение торжество разума, идея, определяющая основное направление культуры Возрождения.

Брунеллески строил церковные и гражданские здания.

Одновременно с сооружением купола, в 1419—1444 годах Брунеллески руководил постройкой приюта для сирот — Воспитательного дома (Оспedale ди Санта Мария дельи Инноченти), который по праву считается первым памятником стиля Ренессанс в архитектуре. Италия еще не знала здания, которое было бы так близко к античности по своему строю, естественности облика и простоте форм. К тому же это был не храм или дворец, а муниципальный дом — приют для сирот. Графическая легкость, дающая ощущение свободного, ничем не стесненного пространства, стала отличительной особенностью этого здания, и впоследствии составляла неотъемлемую черту архитектурных шедевров Филиппо Брунеллески. Двухэтажный фасад и выходящая на площадь 9 арками лоджия уже полностью отрицает готическое стремление ввысь.

Одной из важнейших проблем итальянской архитектуры XV в. явилась разработка основных принципов сооружения палаццо (городского дворца), послужившего прототипом общественных построек позднейшего времени. В это время создается тип величественного здания, прямоугольного в плане, с единым замкнутым объемом, со множеством помещений, расположенных вокруг внутреннего двора. С именем Брунеллески связывают сооружение центральной части палаццо Питти (начато в 1440 г.) во Флоренции, выложенного из громадных, грубо отесанных каменных блоков. Шероховатость фактуры камня усиливает мощь архитектурных форм. Горизонтальные тяги-пояса подчеркивают членение здания на три этажа. Огромные восьмиметровые окна-порталы завершают впечатление горделивой суровой силы, производимое этим дворцом.

Брунеллески возвел во Флоренции целый ряд зданий, придавших архитектуре принципиально новый импульс: 1419—1428 гг. в приходской

церкви Сан Лоренцо, ставшей семейным храмом Медичи, он сначала возвел ризницу (обычно именуется Старой сакристией, (в отличие от Новой сакристии (Sagrestia Nuova), построенной Микеланджело столетием позже), а затем перестроил всю церковь (1422–1446; 1429—1443 гг. капелла (молельня) семейства Пацци (Cappella de'Pazzi), расположенная во дворе францисканской церкви Санта-Кроче (Santa Croce) во Флоренции; 1436—1487 гг. церковь Санто-Спирито (Santo Spirito), законченная уже после смерти зодчего.

Новый язык архитектуры, созданный Брунеллески и подхваченный его последователями, означал решительный разрыв со средневековым прошлым. Новый стиль искал опору и вдохновение в архитектуре древнего Рима, а также в классических деталях зданий романского стиля в Тоскане, а кроме того – в византийских и исламских постройках. Выраженный с наибольшей четкостью в интерьерах Старой сакристии и капеллы Пацци, этот стиль отличается ясной логикой композиционного решения и визуальной гармонией. Отдельные части зданий объединены системой пропорций и повторяемостью строгих геометрических форм, они подчеркнуты с помощью излюбленного приема Брунеллески – контраста ярко освещенных стеновых панелей и деталей украшения, выполненных из более темного камня. Обращаясь к своему скульптурному опыту, Брунеллески требовал пристального внимания к резным элементам – таким, как капители, пилястры, обломы, что привело к утверждению во флорентийском строительном деле новых эталонов мастерства и красоты. Пожалуй, никому другому из мастеров раннего Возрождения не удалось столь органично соединить теоретические представления с их практическим осуществлением. Умер Брунеллески во Флоренции 15 апреля 1446.

Одним крупнейших архитекторов-новаторов был также Леон Баттиста Альберти (1404-1472). Альберти известен, прежде всего, как выдающийся теоретик искусства и архитектуры; вместе с тем он и зодчий-практик, автор знаменитых архитектурных проектов, занимается живописью, ваянием и иными видами искусства, причем не только изобразительного — он хорошо разбирается в музыке и прекрасно играет на органе. Он написал «Десять книг об архитектуре» (1452), в которых излагалась новая архитектурная теория, основанная на творчестве античных зодчих.

Альберти был также ведущим теоретиком искусства живописи эпохи Возрождения. Ему принадлежит трактат «О живописи», где он сформулировал теорию искусства живописи, опираясь на античное наследие и достижения своих современников. Его трактаты «О живописи», «О статуе», свидетельствуют об основательных познаниях их автора в области математики, оптики, механики. Он ведет наблюдения за влажностью воздуха, на основе которых возник гигрометр. Задумывается над созданием геодезического инструмента для измерения высоты зданий и глубины рек и для облегчения нивелировки городов. Альберти проектирует подъемные механизмы для извлечения со дна озера затонувших римских кораблей.

Альберти-архитектор оказал большое воздействие на формирование стиля Высокого Возрождения. Альберти первым чётко изложил математические основы учения о перспективе. Вслед за Филиппо Брунеллески развивал античные мотивы в архитектуре. В архитектурной деятельности Альберти тяготел к смелым экспериментальным решениям. По его проектам был построен палаццо Ручеллаи во Флоренции (1446—1451), перестроен фасад церкви Санта-Мария-Новелла (1456—1470), церковью Сан-Франческо в Римини, Сан-Себастьяно и Сант-Андреа в Мантуе, определившие направление в архитектуре XV в.

В архитектуре городского дома исчезают следы былой замкнутости и тот «крепостной» характер, что был присущ всем другим дворцам Флоренции того времени.

Перестраивая фасад церкви Санта-Мария Новелла (1456-70), Альберти использовал в облицовке традиции инкрустационного стиля и впервые применил волюты для соединения средней части фасада с более низкими боковыми.

Постройки Альберти в Северной Италии характеризуют более значительный, более зрелый и более классический этап в его творчестве. В них Альберти свободнее и смелее пытался осуществить свою программу «возрождения» римской античной архитектуры.

Построенные по его проектам церкви Сан-Франческо в Римини (1447-68, переделана из готического храма), церкви Сан-Себастьяно (1460) и Сант-Андреа (1472-94) в Мантуе, явились важным шагом в освоении античного наследия архитектурой Раннего Возрождения.

Микелоццо ди Бартоломмео (1396—1472) - итальянский архитектор и скульптор эпохи Кватроченто, т.е. эпохи Раннего Возрождения. Как архитектор Микелоццо продолжал традиции Филиппо Брунеллески, был его учеником и последователем, преемником в строительстве флорентийского собора (1446—1451). В течение многих лет Микелоццо был придворным архитектором семьи Медичи. Он создал классические типы итальянского дворца — монументального здания с аркадным внутренним двором и ордерным декором на фасадах.

Самым крупным его произведением является палаццо Медичи — Риккарди, построенное им в 1444—1460 гг. по заказу Козимо Медичи. Композиция дворца типична для флорентийских палаццо этого времени. В плане это кубическое здание с внутренним также квадратным двором, окруженным лоджиями, и фасадами, оно стало образцом для дворцового строительства 15 в. Здание расположено на углу двух улиц, что дает возможность с наибольшей полнотой оценить в тесно застроенной Флоренции его мощный объем, выразительность деталей. Ритм горизонтальных поясов и редко расставленных больших окон на фасаде (еще сохраняющих традиционное готическое деление на две части средней колонкой), поэтажное уменьшение (от низа к верху) выпуклости руста создают впечатление сдержанной силы. Внутренний двор больше похож на парадный зал — с галереей на первом

этаже, галереей с окнами — на втором, открытой лоджией с колоннами — на третьем. Помещения второго, парадного, этажа отличаются богатым убранством: стены облицованы мрамором, позолоченные потолки отделаны лепными украшениями, полы покрыты мраморной плиткой, окна и двери имеют рельефные обрамления, мебель и двери инкрустированы мозаикой из дерева разных тонов.

Микелоццо построил и ряд вилл близ Флоренции, в которых оформился тип ренессансной виллы. Примером этому является вилла Медичи в Кареджи близ Флоренции.

При строительстве в конце 15 в. Палаццо Строцци (итал. Palazzo Strozzi) во Флоренции по заказу Филиппо Строцци за образец был взят дворец Медичи, Палаццо Медичи-Риккарди, автором которого был Микелоццо.

Архитектура Северной Италии (Милан, Болонья, Верона, Феррара и другие центры) существенно отличалась от флорентийской большей декоративностью и усложненностью своих форм. Устойчивость романоготических традиций привела к созданию смешанных форм, которые встречаются вплоть до конца XV века.

Первым значительным архитектором Милана был Антонио Аверлино Филарете (1400—1469) из Флоренции, итальянский архитектор, скульптор и теоретик искусства. По заказу папы Евгения IV он на протяжении двенадцати лет трудился над бронзовыми воротами старой (впоследствии разрушенной) базилики Святого Петра в Риме; работа была завершена в 1445 году. По приглашению Франческо Сфорца Филарете перебрался в Милан, где в 1451 году он начинает перестраивать замок — Кастелло Сфорцеско (замок Сфорца).

Антонио Филарете разработал также план идеального города, названного им Сфорцинда, очертания которого имеют вид правильной звезды с дворцом и общественными зданиями в центре и отходящими от них во все стороны улицами.

Главное произведение Антонио Филарете — гигантский строго симметричный Спедале Маджоре (Ospedale Maggiore, Большой Госпиталь) в Милане.

Несмотря на свое отрицательное отношение к готике, Филарете внес в обработку здания детали готического характера.

2. Живопись.

В XV веке изменилась не только общая направленность развития искусства, изменилось и соотношение скульптуры и живописи с архитектурой, они — стали существовать на равных, взаимно дополняя и уравнивая друг друга, тогда как ранее живопись и скульптура были подчинены зодчеству.

XV столетие явилось переломным в истории европейской культуры. Почти одновременно художники в Италии обратились к изображению земного мира и стали утверждать этическую ценность и красоту человека. Реальный мир и телесная природа человека требовали достоверного изображения пространства и заполнения его фигурами и предметами. Художники раннего итальянского Возрождения начали систематически изучать природу,

объединяя реальные мотивы единой цельной концепцией мира; они наполняли земным содержанием религиозные сцены, запечатлевали увиденные в жизни явления, широко обращались к античным сюжетам.

Поэтическая радость открытия чувственного богатства земного многообразного мира сочеталась в итальянском искусстве Возрождения с духом пытливого аналитического изучения действительности, благодаря чему пути художественного и научного познания тесно переплетались. Развитие искусства в эту эпоху тесно взаимодействует с ростом научных познаний.

С этого времени искусство Италии приобретает реалистическую направленность и жизнеутверждающий светский характер, составляющие важнейшую черту Возрождения.

Художники Раннего Возрождения используют античное наследие более широко и творчески. Стремление к познанию мира побуждает художников к его изучению, что способствует расширению их кругозора, освобождению искусства от узости цехового ремесла и созданию вспомогательных дисциплин. Система средств реалистического изображения действительности была последовательно разработана и теоретически обоснована, подкреплена научным изучением анатомии, пропорций, перспективы, светотеневой моделировки. В начале XV века Филиппо Брунеллески, флорентийский ученый и архитектор, открыл и описал законы линейной перспективы в живописи. Это позволило художникам получать совершенные изображения трёхмерного пространства на плоском полотне картины, позволило изображать реальные объёмы фигур и предметов в трёхмерном пространстве.

Античное искусство послужило итальянскому искусству не только классическим наследием, образцом, но и опорой в обращении художников к природе, к раскрытию гармонической закономерности бытия. Главной темой искусства стал человек-герой во всей полноте его жизненных сил. Сложившись во Флоренции в начале XV в., новое искусство постепенно распространялось по всей Италии, вытесняя средневековые пережитки.

В живописи произошёл решительный поворот от иконы к картине. Это стало важным шагом к развитию нерелигиозного, секулярного искусства.

Портрет и пейзаж утвердились как самостоятельные жанры. Даже религиозные сюжеты приобретали иную трактовку — художники Возрождения стали рассматривать их персонажей как героев с ярко выраженными индивидуальными чертами и человеческой мотивацией поступков.

Высокого подъёма достигло искусство фрески.

Ощущение упорядоченности мира, жизнеутверждающие героические идеалы как бы организуют и направляют радостное увлечение свежей красочностью жизненных наблюдений, подробным повествованием, игрой фантазии. Итальянские живописцы XV в. создали реалистические образы широчайшего диапазона — от нежно-лирических до суровых и мужественных, от гармонически счастливых до экспрессивных и драматичных.

При этом первые итальянские живописцы раннего Возрождения сохранили в своих работах многое из канонов средневековья. Это в первую очередь относится к знаменитому флорентийскому художнику Мазаччо (1401-1428), который являлся по сути основоположником живописи итальянского Возрождения. Он расписывал храмы фресками, писал на религиозные сюжеты. В XV в. были открыты законы перспективы. Мазаччо первым применил эти законы в живописи. Это позволило ему создавать объёмные фигуры и помещать их как бы в трехмерном пространстве.

В XV в. Флоренция становится центром ренессансной живописи в Италии. В этот период формируются основные школы живописи: флорентийская, умбрийская, северо-итальянская, венецианская.

Наиболее известными представителями флорентийской школы живописи были Мазаччо (1401—1428), Филиппо Липпи (ок. 1406-1469), Доменико Гирландайо (1449—1494) и Сандро Боттичелли (1447—1515).

К умбрийской школе принадлежали Пьеро Делла Франческо (1420—1492), а также Пьетро Перуджино (ок. 1446–1523) в Перудже и Пинтуриккьо (1454–1513).

В северо-итальянской живописи наиболее известен Андреа Мантенья (1431—1506).

Венецианская школа живописи Раннего Возрождения представлена такими выдающимися художниками как Алфонсо да Мессина (1430—1479), Джованни Беллини (1430—1516), Ритгоре Карпаччо (ок. 1455 – ок. 1526).

Флорентийская школа живописи.

Мазаччо (1401–1428) или устар. вариант Мазаччьо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Гвиди; 1401 — 1428) — великий итальянский художник эпохи Возрождения, прозванный Мазаччо (прозвище Мазаччо («Неуклюжий») (от итальянского - мазила) он получил за беспечность и рассеянность), законодатель ренессансных традиций, реформатор живописи эпохи Кватроченто. Мазаччо трудился преимущественно во Флоренции, хотя также работал в Пизе и Риме.

Несмотря на небольшую продолжительность своей жизни, он показал себя первоклассным мастером, значительно продвинул итальянскую живопись и оставил произведения, по которым учились позже Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.

Несмотря на краткость жизни и творчества Мазаччо, он оказал огромное влияние на новое формирующееся искусство. С ним на смену средневековым традициям пришли черты новой грандиозной эпохи – Возрождения. Мазаччо порвал с господствовавшими в живописи второй половины 14 в. декоративностью и повествовательностью. Он сделал решительный шаг в объединении фигуры и пейзажа, впервые дал воздушную перспективу.

В произведениях Мазаччо появился естественный горизонт, проходящий на уровне глаз изображенных людей, активно использовалась линейная перспектива. Во фресках на смену неглубокой площадке пришло изображение реального глубокого пространства. Убедительнее и богаче стало светотеневое

изображение фигур, разнообразнее их характеристики. Вместо декоративной красочности появилась сдержанная цветовая гамма, Мазаччо пришел к созданию обобщенной и лаконичной монументальной формы.

Одной из самых ранних из сохранившегося творческого наследия Мазаччо является картина, написанная около 1424 года для церкви Сант-Амброджо, «Мадонна с младенцем и св. Анной». Уже здесь он смело ставит те проблемы (композиция, перспектива, моделировка и пропорции человеческого тела), над решением которых будут работать художники на протяжении всего XV столетия.

В картине сохраняется средневековая иконографическая традиция такого рода изображений: Мария, держащая на коленях младенца Иисуса, сидит перед Анной. Удивителен образ младенца Христа: это живой, сильный ребенок, с прекрасно выписанным мускулистым телом. Он выглядит как «маленький Геракл», тем самым пролеживается связь творчества Мазаччо с античными образцами. Уже в этой работе Мазаччо ощущается обобщенность в передаче фигур, стремление уйти от мелких деталей, лаконичность композиционных построений и сюжетов, величавая простота, смелость обращения к реальному миру.

В 1426 Мазаччо создал полиптих для церкви Санта Мария дель Кармине в Пизе. Его центральная часть, «Мадонна с младенцем и ангелами», находится в Национальной галерее в Лондоне. Многие части этого алтаря утрачены, но сохранившиеся с достаточной ясностью показывают, что художника интересовали проблемы применения законов перспективы, достижения единства композиции с помощью света и изображения человеческой фигуры. На центральной доске (Мадонна с младенцем и ангелами) показана Богоматерь на троне. Среди произведений своего времени эта картина выступает как декларация нового, материалистического мироощущения, нового гуманистического отношения к человеку, внутреннего понимания красоты, утверждающего величие познания, принятия жизни и морального благородства.

Весь полиптих с его мощной пластикой и величием, патетическим драматизмом, лаконичностью и выразительностью действия знаменовал формирование нового реализма в живописи итальянского кватроченто.

В первой половине 15 в. в живописи появляется самостоятельный жанр живописи – светский портрет, созданный по единому типу: погрудные профильные изображения. Мазаччо в этом жанре написал Мужской портрет (ок. 1425).

Разрыв художника с предшествующей художественной традицией в полной мере проявился при работе над фреской «Троица» (Флоренция, церковь Санта Мария Новелла), созданной ок. 1427. Сюжет композиции традиционен: на ней изображены Бог Отец, распятый Христос и Святой Дух в виде голубя. Однако трактовка этой темы у Мазаччо необычна. Вместо образа, показанного на золотом фоне, в котором подчеркивается вневременной аспект, он поместил изображение Троицы в маленькой сводчатой капелле; при этом взгляд зрителя

оказывается обращенным снизу-вверх. Созданное здесь иллюзионистическое изображение архитектуры стало первым примером удачного и последовательного применения в живописи недавно открытого принципа линейной перспективы с единой точкой схода.

Эта фреска интерпретировалась исследователями по-разному, однако ее главная тема - победа веры над смертью. В нижней части композиции изображен скелет, лежащий на саркофаге под надписью: "Я был некогда тем, чем вы являетесь, а тем, чем я являюсь, вы еще станете". Это напоминание о бренности жизни, но в сознании верующего оно должно соседствовать с мыслью о том, что Христос тоже умер, даровав человеку спасение.

Впервые обе части фрески были выполнены с точным математическим расчетом в единой перспективе, линия горизонта, которая соответствует уровню зрения зрителя, создаёт неизвестную до того времени в живописи иллюзию реальности изображенного пространства, архитектуры, фигур. Перспективное построение фрески было средством раскрытия замысла произведения. Центрическая ориентация перспективы подчеркивала значение главных фигур. Находясь по другую сторону картинной плоскости, капелла будто принадлежала иному миру, а изображения людей, саркофаг и сами зрители относились к этому, земному миру. Новаторством отличается лаконичность композиции, скульптурная рельефность форм, выразительность лиц.

Живопись вступает в состязание со скульптурой в искусстве передачи объема. Голова Бога-Отца является воплощением величия и мощи, в лице Христа преобладает спокойствие с тенью страдания.

Вершиной творчества Мазаччо считаются фрески в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции (1427–1428), выполненные совместно с Мазолино (земляк Мазаччо Мазолино да Паникале). Во Флоренции, на левом берегу Арно, стоит старинная церковь Санта Мариа дель Кармине. Роспись была поручена Мазолино, который привлек к работе Мазаччо. Затем работу продолжал Мазаччо, а после его смерти, много лет спустя, закончил Филиппино Липпи.

Фрески Мазаччо в часовне Бранкаччи считаются шедевром ренессансной живописи, их отличают чёткость линий, жизненная конкретность в изображении персонажей и способность проникать в характеры изображаемых лиц.

Темой росписи была выбрана история апостола Петра, под аркой на простенках предполагалось расположить сцены, связанные с библейской историей первых людей. В росписях капеллы Бранкаччи представлены история грехопадения и эпизоды из жизни св. Петра, совершенные им чудесные исцеления и дела милосердия. Персонажи фресок Мазаччо наделены героическим духом, в отличие от характерных для позднеготической живописи хрупких и изящных образов.

К бесспорным шедеврам Мазаччо из фресок капеллы Бранкаччи принадлежит «Изгнание из рая», «Чудо со статиром», «Крещение Петром

неофитов», «Апостол Петр, исцеляющий больных своей тенью», «Апостол Петр, распределяющий имущество общины между бедными», «Воскрешение сына антиохийского царя». Фрески из капеллы Бранкачи будут изучать и на них учиться Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.

Во фресках Мазаччо изображаемые сцены лишены мистики, показаны как реальные события, персонажи – это земные люди. Самым известным произведением Мазаччо в капелле является Изгнание из рая. В ней все внимание сосредоточено на драматизме сюжета, постановке и пластической лепке фигур. Впервые в истории Возрождения удалось правдиво изобразить обнаженное тело, хотя фигуры показаны без детализации, лишь прописаны их основные мышцы. Здесь еще нет точного знания анатомии, но ощущается общее знание человеческого тела. Фигуры заполняют почти всю поверхность фрески. Черты лиц Адама и Евы даны эскизно, без подробностей, лишь передается их душевное состояние: смутнение, стыд, раскаяние.

Сюжет одной из самых знаменитых композиций – «Чудо со статиром» – взят из Евангелия от Матфея (17:24-27) (статир – древнегреческая монета). Три различных момента евангельской легенды объединены здесь в одной сцене. Многофигурная композиция разделена на три части: на фоне пейзажа в центре показано начало истории, когда Христос и его ученики, среди которых выделяется упомянутый Матфеем Петр (его облик традиционен — это седовласый, крепкого сложения старик, у него короткая округлая борода), были остановлены сборщиком подати.

Зритель видит спокойную пластику поз, естественность жестов, монументальную обобщенность. Лица апостолов индивидуализированы. Характер развития действия созданные образы, построение пространства принадлежали уже новому искусству. Мазаччо отказался в своем творчестве от декоративности и условности, присущих готическому искусству.

Концепцию художника выражает высказывание одного из его современников: фреска или картина является окном, через которое мы видим мир.

Это утверждение и его практическое осуществление оставались главной целью западноевропейской живописи в течение более чем четырех столетий.

В 1428 году, не завершив роспись капеллы Бранкаччи, художник уезжает в Рим и приступает там к работе в церкви Сан Клементе, где он писал фреску Голгофа, когда он неожиданно скончался в возрасте всего 28 лет.

Филиппо Липпи (ок. 1406-1469) один из крупнейших флорентийских мастеров Раннего Возрождения. Филиппо Липпи родился во Флоренции, в семье бедного мясника. В раннем детстве потерял родителей и остался на попечение тетки, и затем воспитывался в монастыре Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. В годы его отрочества там расписывали храм Мазаччо и Мазолино, и талантливый мальчик проявил большой интерес к их работе, оказавшей огромное влияние на развитие таланта будущего художника.

В этом же монастыре Липпи в 15-летнем возрасте принял монашеский постриг, обет монашества («фра» — сокращение от итал. frate, то есть брат).

Позднее, встретив монахиню из монастыря Санта-Маргерита, он покинул стены обители, чтобы жениться на Лукреции Бути, матери его будущего сына Филиппино, который тоже стал известным флорентийским живописцем. Вследствие женитьбы Липпи пришлось испытать много неприятностей и тревог, пока папа, по ходатайству флорентийского герцога Козимо Медичи Старшего, очень любившего и почитавшего творчество художника, не освободил супругов от монашеского обета и не признал их брак законным. Образ возлюбленной супруги Лукреции Липпи запечатлел в своих поэтичных Мадоннах.

Филиппо Липпи работал преимущественно во Флоренции, некоторое время в Падуе (1434), в Прато (1453-65) и, наконец, в Сполето, где и умер 9 октября 1469 г.

Значение Липпи в истории искусства состоит в том, что он после Мазаччо ещё решительнее и сильнее направил итальянскую живопись на путь натурализма, для которого были характерны: любовь к земным радостям, восхищение при виде красоты, страстность, чувственность и пылкость фантазии.

Всё это ярко проявляется в произведениях Филиппо Липпи, несмотря на то, что их темы относятся к области религиозных олицетворений. В его фигурах много искренности, увлечения жизнью, гуманности и тонкого понимания красоты, хотя они порой прямо противостоят требованиям церковной живописи. Его мадонны — очаровательные невинные девушки или нежно любящие молодые матери; его младенцы-Христы и ангелы — прелестные реальные дети, пышущие здоровьем и весельем.

Достоинство его живописи — сильный, блестящий, жизненный колорит и веселый пейзаж или народный архитектурный мотив, составляющие план картины.

Из фресковых работ этого выдающегося художника наиболее значительные находятся в соборе Прато. В 1452-1466 годах Липпи работает над созданием фресок в соборе Прато. Можно утверждать, что эти фрески — самая значительная работа Филиппо Липпи, его высшее творческое достижение (сцены из жизни св. Стефана, среди которых особенно известны «Погребение св. Стефана» и «Пир Ирода») и фрески в соборе Сполето (два ряда сцен из жизни Богоматери, в том числе известное «Коронование Марии»).

В своем творчестве Филиппо Липпи соединял достижения гуманистической мысли с глубокой религиозностью.

Липпи первым стал придавать станковым картинам круглую форму, которые вскоре вошли в употребление не только в домашних молельнях, но и церквах, вместо распространенных ранее триптихов. Флорентийские галереи содержат много произведений Липпи такого рода. Такова картина «Мадонна со сценой Рождества Богородицы на заднем плане» во дворце Питти.

Из картин Липпи интересны также: «Поклонение младенцу» в Национальной галерее искусств в Вашингтоне, «Пресв. Дева, поклоняющаяся Младенцу Христу» в берлинском музее,

две работы Липпи из Лондонской Национальной галереи – «Благовещение» и «Семь Святых» - предназначались для украшения мебели во дворце Медичи. Их прикладное значение обусловило известную композиционную сдержанность, в целом не очень характерную для художника.

Обе работы написаны в форме полукруга. Благовещение, где изображены Дева Мария и архангел Гавриил, композиционно разделено на две части. На открытой террасе богатого флорентийского дома сидит молодая женщина. Холодный тон сине-зеленого плаща, темные стены делают изображение ее силуэта очень ясным и четким. Цвет плаща контрастирует с уложенным коричневатой плиткой полом. Перспективные сокращения уводят взгляд зрителя в глубь картины. В миловидном лице юной Марии художник изобразил свой идеал женской красоты. Остается удивляться, как художнику удалось предугадать в этом образе черты своей будущей супруги, позднее неоднократно запечатленной им в других Мадоннах.

Второе произведение представляет собой с изображение семи Святых, покровителей Медичи. Центральная фигура этой симметричной композиции - Иоанн Креститель. Святые сидят на полукруглом балконе из светлого мрамора, и их яркие силуэты хорошо видны. Четверо из них облачены в монашеские рясы. Двое справа и слева от Иоанна Крестителя облачены в яркие красные одеяния, что помогает композиционно выделить центр полотна. Не исключено, что, изображая духовных покровителей Медичи, художник придал им портретное сходство с представителями этого семейства.

Доменико Гирландайо(1449– 1494) - итальянский живописец Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы, учитель Микеланджело, был одним из ведущих мастеров так называемой эпохи Лоренцо Великолепного, охватывающей последнюю треть XV века и названной так по имени одного из самых блестящих представителей правившего во Флоренции рода Медичи. Но, в отличие от своего современника Боттичелли, Гирландайо не был связан с плеядой поэтов и гуманистов, окружавших правителя Флоренции, его не привлекали античные образы, аллегории, утонченные философские идеи.

Доменико Гирландайо работал и в технике темперной живописи, и в технике фрески. Гирландайо - опытный монументалист, прекрасно владевший искусством компоновать большие многофигурные композиции, превосходный, наделенный тонкой наблюдательностью рассказчик. В своих фресковых циклах он предстает как бытописатель и историк современной ему Флоренции. Он доносит до нас неповторимое очарование той эпохи, воскрешает облик своих современников, дает нам почувствовать спокойный, неторопливый, полный достоинства ритм их жизни. Он обладал удивительной способностью легко и точно схватывать внешний облик людей и вещей. В ранний период творчества (росписи церкви в Сан-Джиминьяно, около 1475, и др.) испытал влияние ряда флорентийских и нидерландских мастеров XV в. Уже в 1470-х годах Гирландайо выполнил несколько фресковых циклов, принесших ему известность. Доменико Гирландайо часто работал вместе с

Боттичелли: он написал фреску «Св. Иероним» напротив «Св. Августина» Боттичелли в церкви Онъисанти во Флоренции (1480). Всё окружающее блаженного Иеронима представляет картину полнейшего домашнего затишья, выполненную в манере тогдашних нидерландских художников, а «Тайная Вечеря» в трапезной церкви Онъисанти отличается индивидуальностью всех персонажей.

Но временем расцвета его творчества является следующее десятилетие, когда Гирландайо получил ряд ответственных заказов и имел мастерскую со множеством учеников, среди которых в конце 1480-х годов появился юный Микеланджело.

Этот период открывает большая фресковая композиция «Призвание апостолов Петра и Андрея» (1481), выполненная на одной из стен Сикстинской капеллы, незадолго до этого сооруженной по приказу Папы Сикста IV в Ватиканском дворце в Риме. Замечателен пейзажный фон композиции: Гирландайо разворачивает перед нами общую величественную, построенную на крупных массах панораму с уходящей в глубину гладью неширокого озера, спускающимися к нему невысокими, крутыми, очень обобщенно написанными холмами и облачным небом. Гирландайо делает участниками и свидетелями происходящего события современников, изображенных с портретным сходством. Но он умело разделяет их: Христос и преклонившие перед ним колени будущие апостолы Петр и Андрей предстают на фоне озера, в то время как «свидетели» — многочисленные современники художника, среди которых немало узнаваемых персонажей, теснятся на фоне скалистых холмов. «Призвание апостолов» принесло Гирландайо несомненный успех.

Вернувшись во Флоренцию, Гирландайо приступил к созданию своего лучшего фрескового цикла (1483–1486), — росписи небольшой родовой капеллы семьи Сассетти (Франческо Сассетти был покровителем Гирландайо), посвященной Франциску Ассизскому, в церкви Санта Тринита. Лучшие из этих композиций — «Утверждение устава францисканского ордена», «Похороны святого Франциска», и «Чудесное воскрешение ребенка из семьи Сассетти» и «Чудесное воскрешение ребенка из семьи Сассетти» — располагаются одна над другой на алтарной стене, нижнюю часть которой украшает написанный Гирландайо алтарный образ «Поклонение пастухов».

В первой из этих композиций («Утверждение устава францисканского ордена»), расположенной в верхнем регистре, действие разыгрывается в узком пространстве, ограниченном спереди невысокой решеткой, а сзади — затянутым тканью парапетом. Но за ним открывается панорама главной площади Флоренции — Пьяцца делла Синьория с величественными арками лоджии деи Ланци в глубине и частью массива колоссального Палаццо Веккьо. Суровый облик этих выстроенных из серого камня зданий преобразен Гирландайо, придавшим им сияющую серебристую белизну, превратив реальную Флоренцию в подобие полного гармонии идеального города.

Последний, самый обширный фресковый цикл Гирландайо, включающий четырнадцать больших многофигурных композиций, украсил в 1486—1490 годах обширный хор (предалтарную часть) флорентийской церкви Санта Мария Новелла. Цикл, заказанный главой одного из знатных флорентийских домов Джованни Торнабуони, включает четырнадцать больших многофигурных композиций, расположенных в четыре регистра на боковых стенах хора и посвященных жизни Марии (правая стена) и Иоанна Крестителя (левая стена). Для фресок Гирландайо характерны ясность композиции, спокойная торжественность сюжетного рассказа. Чёткие по пространственному построению, нарядные и сдержанно-мягкие по колориту фрески Гирландайо, в которых действие разворачивается на фоне площадей и зданий Флоренции, изобилуют жанровыми деталями и дают богатую картину флорентийского быта. Гирландайо широко включает в них портреты современников (Лоренцо Великолепного, А. Полициано, М. Фичино и др.). Реальная Флоренция и её обитатели, современники Гирландайо не только присутствуют в каждой из сцен, но и становятся равноправными ее участниками.

Доменико Гирландайо довел направление искусства своего времени до особенной степени совершенства: портрет в широком смысле этого слова — это то, что особенно выделяется в произведениях Гирландайо, а именно помещение в церковно-исторических изображениях портретов современников для увековечения памяти о них. Просто и спокойно они присутствуют в качестве зрителей или свидетелей по сторонам священного события. Гирландайо обычно облакает фигуры зрителей в типичный для того времени костюм и окружает их богатой флорентийской архитектурой с умно рассчитанной перспективой. Формы всегда прекрасно переданы, особенно природа схвачена с поразительной реалистичностью. Технические приемы в стенописных работах Гирландайо отличаются совершенством.

В «Изгнании Иахима из храма» сам храм напоминает нарядную флорентийскую лоджию, а евангельская сцена разыгрывается на глазах двух групп любознательных, среди которых можно увидеть самого художника и его брата. «Встреча Марии и Елизаветы» проходит на одном из флорентийских холмов, с парапета которого свесились зеваки, созерцающие панораму города, а по лестнице, ведущей на площадку, поднимаются и спускаются прохожие; «Рождение Марии» и Рождение Иоанна Крестителя совершаются в дворовых покоех, и навестить роженицу являются знатные флорентийские дамы.

Красочная гамма Гирландайо, сдержанная и изысканная в фресках капеллы Сассетти, в росписях хора церкви Санта Мария Новелла более разнообразна и нарядна, но без пестроты; синее тяготеет к серебристо-голубому, красное — к вишневым, винным, лиловым тонам.

Гирландайо принадлежит ряд станковых композиций: «Поклонение волхвов» с языческим саркофагом, заменяющим ясли, 1485 (церковь Санта-Тринита, Флоренция) и портретов, в которых непосредственность наблюдений сочетается с обобщенностью и глубокой человечностью образов: «Дедушка и

внук» («Старик с ребенком»), где художник с удивительной теплотой изобразил старика с изуродованным какой-то болезнью носом, улыбающегося маленькому мальчику, также портрет Джованна Торнабуони.

Гирландайо усовершенствовал передачу воздушной перспективы.

Гирландайо не имел прямых последователей. Вместе с Боттичелли он завершил целую эпоху — Раннее Возрождение. Уже при его жизни во Флоренции начал работать Леонардо да Винчи, открывший новый период в истории искусства Италии — Высокое Возрождение.

Алессандро ди Мариано Филиппи, известный как Сандро Боттичелли (1445 — 1510) — итальянский живописец флорентийской школы, представитель Раннего Возрождения, был близок ко двору Медичи и гуманистическим кругам Флоренции, родился во Флоренции в семье кожевника

Во Флоренции молодой художник становится известным. К этому периоду относятся первые самостоятельные работы Сандро Боттичелли.

В 1469 году Сандро был представлен влиятельному политику и государственному деятелю Томмазо Содерини. С этой встречи в судьбе художника происходят крутые перемены. Содерини познакомил Боттичелли со своими племянниками Лоренцо и Джулиано Медичи. С этого времени творчество Сандро Боттичелли, а это период расцвета, связано с именем Медичи. В начале 1470-х гг. Боттичелли уже был вполне востребованным мастером и слава художника перешагнула пределы его родного города.

Одна из самых замечательных его картин «Святой Себастьян» (1474, Берлин) выполнена для старейшей церкви Флоренции Санта Мария Маджоре. Это первое документально подтвержденное религиозное произведение художника.

Приблизительно 1475–1478 гг. датируется известный шедевр Боттичелли — картина «Поклонение волхвов», заказанная художнику банкиром Джованни Лами для его фамильного алтаря в церкви Санта Мария Новелла. Богатый заказчик был близок к семейству Медичи — могущественной династии, правившей в то время Флоренцией. Считается, что некоторые фигуры «Поклонения волхвов» являются портретами членов этой семьи.

Медичи считали Боттичелли своим человеком. Он пользовался особым расположением Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи (двоюродного брата Лоренцо Великолепного), который в 1476 году решил построить роскошную виллу в Кастелло. На протяжении нескольких лет Боттичелли выполнял заказы на картины, предназначавшиеся для этой виллы. Именно в этот период художник создал два своих самых знаменитых произведения — полотна «Весна» (1478) и «Рождение Венеры» (1484).

Для понимания их смысла важен неоплатонический контекст. Крупнейший представитель флорентийской философии XV века, Марсилио Фичино следуя Платону, переработал при этом платонизм и мистические идеи поздней античности и привел их в соответствие с христианским учением. Присутствие

Венеры символизирует здесь не чувственную любовь в ее языческом понимании, а выступает как гуманистический идеал духовной любви.

Образы Весны носят космологически-духовный характер. Оплодотворяющий Зефир соединяется с Флорой, порождая Примаверу, Весну - символ живительных сил Природы. Венера в центре композиции (над ней Амур с завязанными глазами) - отождествляется с Humanitas - комплексом духовных свойств человека, проявления которых олицетворяют три Грации. Лейтмотивом творчества Боттичелли становится идея Humanitas (совокупность духовных свойств человека, олицетворенная чаще всего в образе Венеры или иногда Паллады-Минервы), или же идея высшей, идеальной красоты, заключающей в себе весь интеллектуальный и духовный потенциал человека - то есть внешней красоты, представляющей собой зеркало внутренней красоты и часть универсальной гармонии, микрокосм в макрокосме.

По своему замыслу «Рождение Венеры», близко «Весне». Соединяясь с материей, животворный дух вдыхает в нее жизнь. Нежные тона рассвета используются художником скорее в трактовке фигур, чем в трактовке окружающей их пространственной среды, они также прикрыты легким одеянием, оживленным тончайшим узором из васильков и маргариток. Оптимизм гуманистического мифа органично сочетается здесь со светлой меланхолией, характерной для искусства Боттичелли.

Но вслед за созданием этих картин противоречия, постепенно углубляющиеся в культуре и изобразительном искусстве Ренессанса, коснулись и художника. Первые признаки этого становятся заметны в его творчестве в начале 1480-х годов.

В 1480 году Боттичелли написал «Святого Августина» на алтарной преграде в церкви Оньисанти (Всех Святых) для семьи Веспуччи, одной из самых знаменитых семей города, близкой Медичи. Боттичелли немало потрудился, стараясь превзойти всех живописцев своего времени, но в особенности Доменико Гирландайо, выполнившего с другой стороны образ св. Иеронима. Работа удалась, на лице этого святого он выразил ту глубину, остроту и тонкость мысли, которая свойственна лицам, исполненным премудрости.

Недалеко от дома Боттичелли находилась больница Сан Мартино делла Скала, где в художник написал на стене лоджии фреску «Благовещение» (Флоренция, Уффици).

Став известным во всей Италии, начиная с конца 1470-ых, Боттичелли получал все более выгодные заказы от клиентов вне Флоренции.

В 1481 Римский папа Сикст IV пригласил живописцев Сандро Боттичелли, Доменико Гирландайо, Пьетро Перуджино и Козимо Росселли в Рим принять участие в оформлении только что построенной Сикстинской капеллы. Живопись стен была выполнена в течение удивительно короткого периода, только одиннадцать месяцев, с 1481 г. по 1482г. В Сикстинской капелле Боттичелли выполнил как минимум одиннадцать фигур римских пап из верхнего ряда росписей, а также три фрески основного цикла,

воспроизводящего расположенные друг против друга эпизоды из жизни Моисея и Христа: «Искушение Христа», «Юность Моисея» и «Наказание восставших левитов».

Библейские сцены изображены на фоне роскошных пейзажей, где, то и дело возникают силуэты построек Древнего Рима (например, Арка Константина в последнем эпизоде), а также настойчиво повторяются детали, отражающие дань уважения к заказчику - папе Сиксту IV из рода делла Ровере: его геральдический символ - дуб и сочетание желтого с голубым - цветов герба делла Ровере, использованное в одеянии Аарона в последней картине.

Летом 1482 года Боттичелли вернулся во Флоренцию. В 1480-х годах художник находился на вершине славы. После возвращения из Рима он пишет ряд картин на мифологические темы. Художник пишет (завершает) «Рождение Венеры», а также «Афина Паллада и Кентавр» и «Венера и Марс».

Вместо Афины Паллады (Минервы) воительницы, которую со времен далекой античности было принято изображать со шлемом, панцирем и щитом, с головой Медузы Горгоны, Боттичелли изобразил «Минерву-пацифику», атрибуты которой - копье (у Боттичелли алебарда) и ветка сливы (в картине - оливковые ветви и венок) - символизируют добродетель. Вместе с тем картину от античных памятников отличает то, что художник изобразил не физическую схватку Минервы и кентавра — «кентавромахию», но «психомахию». Существует целый ряд аллегорических толкований этого произведения. В нем видели победу Лоренцо Великолепного над Неаполем, победу Медичи над Пацци, соединение страстей и мудрости у Лоренцо. Имеется и более широкое толкование картины как победы мудрости над страстями. Предлагалось и понимание картины как вообще победы сил мира над силами разрушения. В этом случае ее содержание близко содержанию картины «Венера и Марс».

Среди произведений Боттичелли этого времени — фрески, написанные для виллы Спедалетто, алтарный образ для капеллы Барди в церкви Святого Духа и ряд аллегорий для виллы Лемми.

В годы наибольшей творческой продуктивности Боттичелли был довольно тесно связан с «двором» Лоренцо Медичи, и многие из наиболее известных произведений художника 70-80-х годов написаны им по заказу членов этого семейства; другие были навеяны стихами Полициано или обнаруживают влияние литературных споров ученых-гуманистов, друзей Лоренцо Великолепного (1449-1492), которых он собрал при своем дворе. Образованнейший человек, трезвый и жестокий политик, Лоренцо был поэтом, философом, уверовавшим в природу, как в Бога. Крупнейший меценат своего времени, он превратил свой двор в центр художественной культуры Возрождения.

К шедеврам художника в сфере портретов можно отнести портрет молодого человека, где с исключительной экспрессией передано выражение любви, а также портрет Симонеты Веспуччи.

В начале следующего десятилетия во Флоренции начались бурные политические события, изменившие жизнь Боттичелли. В 1492 году умер

Лоренцо Великолепный. Пришедший к власти его сын Пьеро оказался не слишком талантливым правителем и возмущённые флорентийцы изгнали в 1494 г. Пьеро из города.

Настало время яростного фанатика Савонаролы. Монах-доминиканец Джироламо Савонарола уже давно выступал против тирании Медичи, обличая их продажность, роскошь и разврат. Критиковал он и папство, призывая церковь к аскетизму. Его проповеди находили отклик у многих горожан: на городских площадях сжигали "суету" (драгоценную утварь, роскошные одеяния и произведения искусства на сюжеты языческой мифологии). Их сочувствие привело Савонаролу к власти во Флоренции. Под его влияние попало немало талантливых, религиозных людей искусства, не устоял и Боттичелли. В это же время у художника начали возникать сомнения в оправданности его художественной деятельности, что объясняет резкое изменение в творчестве Боттичелли с 1490-х годов до его смерти в 1510 году. Радость, поклонение Красоте навсегда ушли из его творчества. Художник стал больше тяготеть к религиозным сюжетам, даже среди официальных заказов его в первую очередь привлекали картины на библейские темы.

Об этом красноречиво свидетельствуют два алтарных образа «Оплакивание Христа» для церкви Сан Паолоино и церкви Санта Мария Маджоре. Картины датируются примерно 1495 годом и пронизаны тоской и печалью. Этот период творчества отмечен также картиной «Коронование Девы Марии», заказанной для капеллы цеха ювелиров.

Последней большой работой Сандро Боттичелли на светскую тему была «Клевета».

Трудно сказать, насколько глубоко разделял Боттичелли взгляды Савонаролы. Многие полагают, что художник вполне мог стать одним из «новообращённых». В пользу этого утверждения говорит то, насколько изменился стиль его живописи. Но правление Савонаролы оказалось недолгим. В 1498 году он был обвинён в ереси, отлучен от церкви и публично сожжен на костре. Публичная казнь произвела сильное впечатление на Боттичелли. Он пишет «Мистическое рождение», где показывает своё отношение к происходящему и где видна тематическая связь с проповедями Савонаролы. Последние из картин посвящены двум героиням Древнего Рима - Лукреции и Виргинии. Обе девушки, ради спасения чести, приняли смерть, которая подтолкнула народ к смещению правителей. Картины символизируют изгнание семейства Медичи и восстановление Флоренции, как республики.

Уже с юношеских лет Сандро несет в себе высокое стремление к красоте, чувство глубокого сострадания. Стремление к красоте определило возвышенный характер его реализма; сострадание придало физической красоте одухотворенность и человечность. Вначале изящество, порыв, уверенность, мечты. Затем стремление к нравственной красоте, страх потерять душу. Так завершается его путь - от идиллических грез юноши к страстной проповеди пророка. Чувства художника не утрачивают остроты, но становятся крайне чуткими к вопросам совести и морали. И эти его чувства еще более

обостряются под влиянием драматического зрелища продажности и испорченности, против которых вскоре направит свои удары Реформация.

В последние годы жизни Боттичелли его слава померкла. Сандро Боттичелли умер в мае 1510 г. одинокий и забытый. Вместе с художником умерла и память о нем. О нём забыли. Заново Боттичелли был открыт только в конце XIX века.

Как никакой другой живописец XV века Боттичелли был наделен способностью к тончайшему поэтическому осмыслению жизни. Он впервые сумел передать едва уловимые нюансы человеческих переживаний. Радостное возбуждение сменяется в его картинах меланхолической мечтательностью, порывы веселья - щемящей тоской, спокойная созерцательность - неудержимой страстностью.

Искусство Боттичелли беспокойное, эмоционально утонченное и субъективное, но вместе с тем бесконечно человеческое, было одним из самых своеобразных проявлений ренессансного гуманизма. Рационалистический духовный мир людей Возрождения Боттичелли обогатил и обогатил своими поэтическими образами.

К умбрийской школе принадлежали Пьеро Делла Франческо (1420—1492), а также Пьетро Перуджино (ок. 1446—1523) и Пинтуриккьо (1454-1513).

Пьеро Делла Франческо (1420—1492) - итальянский художник и теоретик, представитель Раннего Возрождения. Для его произведений характерна величественная торжественность, благородство и гармония образов, обобщенность форм, глубокая продуманность пропорций, разумная ясность перспективных построений, исполненная света мягкая нарядная красочная гамма.

Пьеро Делла Франческо (1420—1492) - итальянский художник и теоретик, представитель Раннего Возрождения. Для его произведений характерна величественная торжественность, благородство и гармония образов, обобщенность форм, глубокая продуманность пропорций, разумная ясность перспективных построений, исполненная света мягкая нарядная красочная гамма. Франческа познакомился с системой линейной перспективы, изобретенной Брунеллески и разработанной Альберти; скульптурой Донателло и Микелоццо и с искусством Мазаччо. Влияние Мазаччо преобладает в ранних работах Пьеро делла Франческа, например, в алтарном образе Мадонна делла Мизерикордия, заказанном в 1445 г. Братством милосердия Борго Сан-Сеполькро.

Он работал при дворах правителей в Перудже, Лорето, Флоренции, Ареццо, Ферраре, Урбино, Римини, Риме, но всегда возвращался в родной городок Борго-Сан-Сеполькро приблизительно в 80 километрах к юго-востоку от Флоренции, где с 1442 г. он являлся городским советником и последние два десятилетия жизни он провел именно там.

В период с 1446 по 1454 гг. Франческа создал стиль, который в основных чертах сохранился и в произведениях, относящихся уже к периоду его творческой зрелости. Для него характерны условность в изображении волос и

глаз (знаменитые миндалевидные глаза, заимствованные у персонажей Доменико Венециано) и идеализация черт лица. Высокие фигуры построены по классическому канону пропорций, но женские образы имеют удлиненные, слегка изогнутые шеи и высокие лбы – элементы позднеготического идеала красоты. Пьеро делла Франческа отдает предпочтение мягким тонам и плавным переходам в противоположность резким и темным теням.

В картинах, созданных в 50-е гг., например, Св. Иероним (1450 г.) и Св. Иероним с донатором (ок. 1452 г.), впервые появляется пейзаж. В нем заметны возникшие во флорентийской живописи под влиянием фламандской живописи тенденции к большему реализму в построении композиции и передаче деталей, использованию воздушной перспективы и панорамных видов.

Подражание фламандской технике и импрессионистическая трактовка освещенных предметов появляются уже в Портрете Сиджизмондо Малатеста, правителя Римини (1451, Лувр).

Под влиянием этого увлечения античностью Пьеро стал использовать в своих картинах классические формы, прежде всего в архитектурных фонах. Он использовал композиционный принцип, доминировавший во флорентийской живописи середины 1430-х годов: последовательное уменьшение размеров фигур от переднего к дальнему плану; фигуры первого плана определяют также размер колонн изображенных построек. Античная архитектура у Франческа совмещает в себе массивность, ясность и благородство форм с изящной легкостью орнамента. Постройки нередко оказываются незаконченными в пределах картинной плоскости, части их как будто отсечены в результате обрамления холста рамой.

На формирование стиля Пьеро делла Франческа зрелого периода оказала влияние классическая скульптура, которую он видел в Риме. прекрасное знание которой он демонстрирует в картине Крещение Христа (Лондон, Национальная галерея) и в цикле фресок Легенда о Святом Кресте (Ареццо, церковь Сан Франческо).

На картине «Крещение», написанной, вероятно, ок. 1453 г., Христос изображен стоящим в синих водах реки, в которых отражаются люди на берегу, – явное подражание фламандским мастерам. Во фреске Битва Константина с Максенцием из церкви Сан Франческо в Ареццо Пьеро делла Франческа повторяет мотив отражения. И здесь, и в Крещении пейзаж образует широкую панораму и построен строго по законам перспективы, формы несколько расплывчаты, как у Мазаччо и Мазолино, и показаны с учетом воздушной перспективы, знание которой он почерпнул из живописи фламандцев.

Фрески в церкви Сан-Франческо (Св. Франциска) в Ареццо – самая знаменитая работа Пьеро делла Франческа. Они изображают легенду об обретении Креста, на котором был распят Христос (ок. 1452—1465 гг., в главной капелле базилики).

Сцены этого знаменитого фрескового цикла не составляют строгой хронологической последовательности, а согласуются между собой по смыслу,

устанавливая соответствия между различными эпизодами в истории обретения Креста.

Пьеро делла Франческа строит большие композиции, подчеркивая положения и действия персонажей при помощи пространственных интервалов, световых и цветовых акцентов. В сцене Видение Креста Константину использован эффект ночного освещения.

Возможно, еще до отъезда в Рим в 1458 г. Пьеро делла Франческа выполнил фреску «Воскресение Христа» в ратуше Борго-Сан Сеполькро (Палаццо Коммунале), находящуюся сейчас в городском музее. В 1469 Пьеро делла Франческа закончил работу над алтарем, созданным им по заказу братства св. Августина в Борго. Алтарь был разделен на части в 17 в., и до настоящего времени сохранились только четыре доски с изображениями святых: св. Августин; св. Михаил; св. Иоанн Евангелист; св. Николай Толентинский. Фигуры объединены классическим парапетом и пейзажным фоном.

Около 1469 г. Пьеро создал еще один алтарный образ для францисканского монастыря Сант Антонио в Перудже. Алтарь имеет готическое обрамление, однако, размещение четырех святых вокруг Мадонны на троне более свободное, чем в других композициях этого типа. По тонкости замысла и красоте колорита это – одно из наиболее удачных произведений художника.

Примерно с середины 1460-х годов Пьеро делла Франческа работал при дворе Федерико да Монтефельтро – графа а с 1474 г. герцога Урбино. В Урбино по заказу этого правителя он написал картину «Бичевание» в ризнице собора в Урбино, в которой фигуры и окружающая их архитектура построены со строгим соблюдением пропорций, все геометрически выверено и изображено в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы.

В Бичевании Христа художник демонстрирует явное нежелание изображать быстрые, резкие, или часто повторяющиеся движения. Главное действие, собственно бичевание Христа, изображено слева на заднем плане, тогда как на переднем справа стоят в застывших позах спиной к происходящему три персонажа. Мучители Христа кажутся бесстрастными, остановившимися в своем движении. В картинах со строго канонической иконографией Пьеро делла Франческа предложил оригинальные колористические решения, отдавая предпочтение использованию холодных тонов и особенно большого количества оттенков синего.

По заказу герцога был написан знаменитый диптих с портретами герцогов Урбинских - самого Федерико да Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца.

Они изображены на фоне пейзажа, видимого с высоты птичьего полета (черта, характерная для фламандской живописи). В аллегорических композициях на оборотных сторонах портретов каждый из супругов представлен восседающим на триумфальной колеснице, тоже на фоне пейзажа. Портреты были созданы в память о Баттисте Сфорца после ее смерти в 1472.

Кроме того, Федерико да Монтефельтро заказал Пьеро делла Франческа алтарный образ - Алтарь Монтефельтро (Мадонна со святыми и герцогом Урбинским) (Милан, галерея Брера) для перестроенной им францисканской церкви Сан Донато, позднее переименованной в Сан Бернардино, где он изображен коленопреклоненным перед Богоматерью. Богоматерь сопровождают святые, столь спокойные и неподвижные, что их фигуры кажутся частью величественных стен, поднимающихся за их спинами. Считается, что Федерико заказал эту роспись в честь рождения наследника престола Гвидубальдо, за которой вскоре последовала смерть его супруги Баттисты Сфорца (в 1472 г.) и этим алтарным образом, хотел обеспечить протекцию всему своему роду. В центре Мадонна на троне со спящим Иисусом, далее слева направо: Иоанн Креститель, Св. Бернардин, Св. Иероним (в образе монаха-отшельника, бьющий себя камнем в грудь), Св. Франциск (показывающий стигматы), Св. Пётр Мученик (с раной на голове) и Иоанн Богослов. Позади них архангелы, а впереди коленопреклоненный сам Федерико да Монтефельтро. Сейчас уже трудно раскрыть все возможные аллегории в этой картине, такие как страусиное яйцо, символизирующее непорочное зачатие, новую жизнь, является и эмблемой рода Монтефельтро, спящий Иисус на руках Мадонны одновременно и символ материнства, и символ смерти, что ещё больше подтверждает возможный траурный оттенок этой работы. Умер живописец в октябре 1492 года.

Пьетро Перуджино (ок. 1446–1523) родился в местечке Читта-делла-Пьеве в 35 км от Перуджи в Умбрии, впоследствии стал гражданином Перуджи – столицы Умбрии. Отсюда произошло и прозвище художника – Перуджино. С 1470 он учится во Флоренции в мастерской Андреа Верроккьо (1435/36–1488). Однако в отличие от Верроккьо и его флорентийских учеников Перуджино проявляет больший интерес к чистым формам и рассеянному свету.

Умбрийская школа живописи отличалась декоративностью, изысканным изяществом формы. Под влиянием Флоренции умбрийские мастера большое внимание уделяли изображению человеческого тела и передаче глубины пространства и изображения пейзажа. Перуджино также прекрасно владел искусством монументальной живописи, был мастером четкой, гармоничной в своей ритмике композиции.

Перуджино работал во многих городах Италии, но более всего в Перудже, где он руководил большой мастерской. В 80-90-х годах XV века он был одним из самых известных художников Италии, а самым знаменитым из его учеников был Рафаэль.

В 1481 году, будучи уже известным мастером, в числе лучших художников Италии был приглашён папой Сикстом IV в Рим для росписей Сикстинской капеллы.

В Сикстинской капелле Перуджино на алтарной стене написал Вознесение богоматери в центре, Рождество и Нахождение Моисея по бокам. В 1530-е фрески Перуджино на алтарной стене были уничтожены по приказу папы Павла III (1534–1549). На их месте сейчас находится фреска Микеланджело

Буонарроти (1475–1564) Страшный суд (1535–1541). На боковой стене капеллы Перуджино была написана фреска Передача ключей (1481–1482), в которой утверждается господство католической церкви. В центре выделяется Христос и коленопреклоненная фигура Петра, который принимает из его рук символический ключ. Атмосфера наполнена спокойствием и величием. Художник вводит в композицию портреты современников и даже собственный портрет. Здесь художник создаёт многоплановую композицию. Фигуры у Перуджино отчетливо выделяются на фоне далекого пейзажа.

Перуджино писал многих своих современников. Известен Портрет Алессандро Брачези (ок. 1494), знаменитый Портрет Франческо дель Опере (1494).

Самые значительные свои произведения он создал в 1490-е годы. Наиболее известным триптихом был Мадонна со святыми (1499), в центральной части которого изображена мадонна с младенцем, на левой створке – архангел Михаил, на правой – Товий и ангел. Фоном центральной створки служит изящный пейзаж, выполненный в стиле умбрийских мастеров.

Строгостью композиционного построения отличается известная Мадонна со святыми (1493): в центре мадонна с младенцем, справа – св. Себастьян, слева – Иоанн Креститель.

В 90-е были написаны две картины Святой Себастьян, на одной художник дает погрудное изображение святого (ок. 1495), на другой – в полный рост (ок. 1494). Также в двух вариантах было написано Оплакивание (ок. 1493 и 1495)

Одно из лучших станковых произведений Перуджино, Мадонна с четырьмя святыми (ок. 1498), является замечательным примером строгой и торжественной трактовки образа мадонны.

Фреска Распятие (1496) композиционно разделена на три части написанными художником архитектурными деталями, которые и организуют композицию. Монументальность и торжественность придают фреске арки, стоящие на столбах с полуколоннами, за которыми виден типично умбрийский пейзаж. В центре помещен крест с распятой фигурой Христа, рядом с которым коленопреклоненная Мария Магдалина. В правой части триптиха – святые Иоанн и Бенедикт, в левой – богоматерь и св. Бернард.

Лучшими произведениями Перуджино считаются созданные до 1500 года. После 1500 его талант стал постепенно угасать, он начал повторяться в своих картинах. Перуджино умер в 1524 году от чумы.

Перуджино – художник, который, работая в эпоху высокого Возрождения, оставался на позициях кватроченто. В его творчестве отражено стремление к красоте и гармонии, поэтому в его произведениях видно стремление возвысить человека над повседневностью путем поэтизации изображаемых героев и сочетания лиричного пейзажа с архитектурными мотивами.

Бернардино Пинтуриккьо (1454-1513) принадлежал к последнему поколению мастеров Раннего Возрождения, работавших в годы становления Высокого Возрождения. Его стиль испытал сильное влияние Перуджино,

которому помогал при создании фресок Сикстинской капеллы Ватикана (1481—1482), особенно заметное в изображении изящных фигур, хотя ученик уделяет большее внимание декоративным эффектам, чем целостности композиции.

Пинтуриккьо более всего известен как создатель фресок; он работал в Сиене, Перудже и Риме. Его фрески выполнены в яркой и нарядной колористической гамме.

Тонкая поэтичность, богатство орнаментальных мотивов, жизненность деталей отличают как монументальные произведения (росписи апартаментов Борджа в Ватикане, 1493—94), так и его станковые полотна («Портрет мальчика»). Он сохранил свойственную многим мастерам XV в. наивную ясность взгляда на мир, бесхитростное восхищение его многообразием, яркостью красок, прелестью ландшафтов, красотой зданий, разнообразием лиц и костюмов. В несколько архаичной для конца XV в. радостной пестроте не смягченных нюансами чистых, локальных красок, манерной грации изображаемых им молодых женщин и юношей есть простодушное очарование. Безыскусность интонаций сочетается у Пинтуриккьо с утонченным дарованием декоратора. Он находит принципиально новое решение ансамбля росписей как единой декоративной системы, организующей интерьер, основанной на органическом единстве изобразительных и орнаментальных мотивов.

Две самые значительные работы художника - росписи ватиканских апартаментов папы Александра VI Борджия в Ватикане (1492-94) и библиотеки Пикколомини (папы Пия II) в Сиенском соборе с изображениями событий из жизни папы Пия II (1502-1507).

В этих фресках явственно выразился характерный стиль мастера: богатство и единство орнаментальных и изобразительных мотивов, легкий радостный колорит, тщательное тонкое письмо, живое воображение и простодушное очарование.

Объединяющим началом в этих работах становятся мотивы римской орнаментики, т. е. гротески, навеянные открытыми ок. 1480 во время раскопок росписями сводов Золотого дома Нерона в Риме. Гротески, сочетающие прихотливое богатство мотивов, изысканность рисунка, подчеркивают рисунок сводов, арок, превращая низкие сводчатые помещения апартаментов Борджа и библиотеки Пикколомини в подобие легких, стройных, нарядных павильонов, создают прекрасную оправу для полных живости и грации сюжетных композиций.

Среди произведений Пинтуриккьо - также цикл фресок со сценами из жития св. Бернардина в капелле Буфалини церкви Санта Мария ин Арачели в Риме (ок. 1481-1482) и фрески капеллы Бальони в церкви Санта Мария Маджоре в Спелло (1500-1501).

Искусству Пинтуриккьо в целом присуща светлая оптимистическая образность. Недаром с его именем связывают один из самых поэтичных портретов XV в. - «Портрет мальчика» (ок. 1490).

В этой работе Пинтуриккио выступил как своеобразный мастер, прежде всего в выборе модели: детские портреты - редкое явление в эпоху Ренессанса. Художник сумел почувствовать и психологически достоверно раскрыть детскую душу. «Портрет мальчика» Пинтуриккио способен очаровать уже с первого взгляда, останавливает наше внимание даже рядом с шедеврами Джорджоне, Тициана и Рафаэля. Перед нами тонкий поэтический образ. Лицо мальчика выполнено так старательно, словно художник опасался упустить мельчайшую подробность его внешнего облика. Между тем за каждым штрихом и мазком стоит уверенность мастера, прошедшего хорошую школу рисунка. Уверенно поставлена голова и построено лицо, тонко очерчены лоб, нос, глаза, подбородок.

Для усиления лирико-интимного впечатления мастер тонко применил особый живописный прием. Обычно наш глаз видит больше подробностей на первом плане, далекие предметы кажутся более обобщенными. Здесь сделано наоборот: лицо и фигура, особенно розовая курточка, даны обобщенным пятном, а пейзаж выписан более отчетливо. Правда, этим несколько ограничивается впечатление глубины, деревья выписаны вперед, они как венком окружают фигуру. Зато обобщенная форма лица и тела кажется более осязаемой, чем обычно. Художник достигает этим повышенное ощущение действительности.

Через несколько лет после этого Леонардо в портрете Джоконды поразит весь мир глубоким психологическим анализом и передачей воздушной дымки. В отличие от изысканной стилистики Леонардо в портрете мальчика мы находим всего лишь простодушный, незамысловатый рассказ. Но в этом простодушии есть неотразимая привлекательность. Мастеру удастся нас убедить, что у его героя нет ничего невысказанного, что в природе нет никаких тайн и в картине ничего не скрыто от нас.

В североитальянской живописи наиболее известен Андреа Мантенья (1431—1506), один из крупнейших живописцев эпохи Раннего Возрождения в Северной Италии. Мантенья сочетал в себе главные художественные устремления ренессансных мастеров XV в.: увлечение античностью, интерес к точной и тщательной, вплоть до мельчайших деталей, передаче природных явлений и веру в линейную перспективу как средство создания на плоскости иллюзии пространства.

Его творчество стало главным связующим звеном между Ранним Возрождением во Флоренции и более поздним расцветом искусства в Северной Италии.

В 1449 Мантенья приступил к созданию фресковой декорации капеллы Оветари церкви Эремитани в Падуе (разрушенной во время Второй мировой войны). Он написал сцены Святой Иаков перед Иродом Агриппой в капелле Оветари и Шествие святого Иакова на казнь (Не сохранилась).

Его художественный стиль — это жестко и отчетливо прорисованные анатомические детали, складки драпировок и элементы архитектуры.

Увлечение Мантеньи перспективой и античным искусством проявляется везде и во всем. Знание правил линейной перспективы он позаимствовал у мастеров тосканской школы, флорентийских художников, которые работали в эти годы в Падуе.

Стремление к обобщенности, монументальность соединяется у него с филигранной проработкой мельчайших деталей. Так, в одной из ранних станковых работ Мантеньи — «Молении о чаше» (1455), действие происходит на фоне величественного и сурового скалистого пейзажа с поднимающимися к небу каменными пиками скал фантастического облика, от глаза художника не ускользает засохшее дерево с полусодранной корой и вывороченный с корнями ствол с обнажившимся рисунком древесины. В жесткой линейной манере исполнены не только человеческие фигуры, но и пейзаж, где каждый камень и былинка тщательно исследованы и прописаны художником, а скалы испещрены изломами и трещинами.

В период 1456 – 1459 гг. он написал алтарный образ для церкви Сан Дзено в Вероне. Алтарный образ церкви Сан Дзено (1457–1459) в Вероне является живописной интерпретацией знаменитого скульптурного Алтаря св. Антония, созданного Донателло для базилики Сант Антонио (Санто) в Падуе. Триптих Мантеньи имеет обрамление, имитирующее элементы классической архитектуры; в боковых частях создается иллюзия пространства. Трон Мадонны и архитектура на заднем плане украшены античными мотивами; на переднем плане изображены гирлянды из роскошных фруктов.

Увлечение мастера античной классикой вновь проявилось в его картине Святой Себастьян. Святой прижат к изящной коринфской колонне, которая, по-видимому, осталась от разрушенного храма. Растения пробиваются в расщелинах камня, и фрагменты античных мраморов разбросаны у ног мученика.

В 1460, приняв приглашение маркиза Мантуи Лодовико Гонзага, Мантенья обосновался при его дворе.

Одним из самых замечательных образцов пространственно-иллюзионистической живописи Мантеньи является роспись Камеры дельи Спози в палаццо Дукале в Мантуе, законченная в 1474. Квадратное помещение визуальным образом трансформировано фресками в легкий, воздушный павильон, как будто закрытый с двух сторон написанными на стенах занавесями, а с двух других сторон открывающий изображение двора Гонзага и пейзажную панораму на дальнем плане. Свод Мантенья разделил на компартименты и поместил в них в обрамлении богатого антикизированного орнамента изображения бюстов римских императоров и сцен из классической мифологии. В верхней части свода написано круглое окно, через которое видно небо; богато одетые персонажи глядят вниз с балюстрады, исполненной в сильном перспективном сокращении. Этот фресковый ансамбль замечателен не только как один из первых в новом европейском искусстве примеров создания на плоскости иллюзорного пространства, но и как собрание очень остро и точно трактованных портретов (членов семьи Гонзага).

Цикл монохромных картин Триумф Цезаря (1482–1492) был написан по заказу Франческо Гонзага и предназначался для украшения дворцового театра в Мантуе. На девяти больших холстах изображена длинная процессия с огромным количеством античных скульптур, доспехов, трофеев. Ее движение достигает кульминации в торжественном прохождении перед Цезарем-победителем. Картины отражают обширные знания Мантеньи в области античного искусства и классической литературы.

В этом цикле и в Мадонне делла Витториа (1496), написанной в память о военной победе Гонзага, искусство Мантеньи достигло наибольшей монументальности. Формы в них объемны, жесты убедительны и ясны, пространство трактовано широко и свободно.

Для студиоло (кабинета) Изабеллы д'Эсте, жены Франческо Гонзага, Мантенья написал две композиции на мифологические темы: Марс (1497) и Минерва, изгоняющая пороки (1502, обе в Лувре).

В них заметно некоторое смягчение стиля Мантеньи, связанное с новым пониманием пейзажа.

Возведенный в рыцарское достоинство, занимающий высокое положение при дворе, Мантенья прослужил семейству Гонзага до конца жизни и умер в 1506 г.

Венецианская школа завершает развитие искусства кватроченто. XV столетие принесло в итальянские государства истинное возрождение античных традиций, но на новой основе — понятых и осмысленных человеком новой эпохи. Каждый из видов искусства оставил после себя какие-то важные решения новых задач; архитектура — тип светского палаццо; скульптура — образ человека, а не божества, как в античности; живопись разработала религиозную картину христианского или античного сюжета, но придала ей светские черты. Все это было важным вкладом кватроченто в искусство Возрождения.

Венеция всегда была самой независимой из всех итальянских городов. Ее исключительное географическое положение — на островах, в точке пересечения многих караванных путей — определило и своеобразие исторического развития города, и особое политическое устройство, и экономическую свободу. Здесь сошлись традиции восточно-христианской духовности, изощренной умозрительности ислама и языческого жизнелюбия античности.

Венецианская живопись сосредоточила в себе все особенности жизненного уклада города. В мировом искусстве она стала синонимом колористических исканий. Но для венецианца живопись в первую очередь служила прославлению родного города, воспеванию его красоты.

Венецианская школа живописи Раннего Возрождения представлена таким выдающимся художником как Антонелло да Мессина (ок. 1430—1479), который считается первым итальянцем, работавшим в технике масляной живописи. Уроженец Южной Италии, Антонелло да Мессина соединил в своем творчестве две различные художественные традиции — итальянскую и нидерландскую. Он одним из первых в Италии стал работать в технике чистой

масляной живописи, во многом заимствуя её у Ван Эйка и добиваясь глубины цвета, насыщенного светом.

Все лучшие работы, которые были написаны художником, были сделаны им в Венеции. Вскоре после прибытия в Венецию его творчество стало привлекать восторженное внимание. Венецианские власти делают ему целый ряд заказов, его живопись и, прежде всего, известная ему техника масляной живописи оказала значительное воздействие на венецианских художников. Метод построения формы цветом, а не линией и светотенью, используемый Антонелло, оказал огромное влияние на дальнейшее развитие венецианской живописи.

В Венеции Мессина написал монументальный алтарь для церкви Сан Касиано. Сохранилась только его центральная часть.

Мессина продемонстрировал венецианцам возможности передачи освещения в новой живописной технике — масляной живописи, и с этого времени венецианский колоризм основывался на разработке огромного потенциала масляной живописи.

К произведениям художника, написанные в Венеции, относится Пieta, сильно стертая, но даже в таком поврежденном состоянии она наполняет зрителя напряженным чувством сострадания. Мертвое тело Христа удерживают на крышке гробницы три ангела с остроконечными крыльями, словно рассекающими воздух. Центральная фигура, данная крупным планом, словно прижата к поверхности картины; этот прием заставляет зрителя остро сопереживать изображенному страданию.

В наиболее «классическом» из «венецианских» произведений художника — картине Св. Себастьян (1476) Мессина как бы состязается со своими северно-итальянскими современниками в мастерстве передачи линейной перспективы и в изображении героической наготы. Фигура пронзенного стрелами святого принимает огромные размеры на фоне мощенной камнем площади. Фрагмент колонны на первом плане и устремляющееся вглубь пространство утверждают принципы евклидовой геометрии в построении композиции. Гуманистический идеал человека, побеждающего страдания, находит в этом произведении одно из своих самых глубоких воплощений. В «Святом Себастьяне» Мессина добивается того синтеза ясно построенного пространства, скульптурно вылепленной формы и цвета, который оказал одно из наиболее решающих воздействий на развитие венецианской живописи вплоть до эпохи Джорджоне.

Мессина был итальянцем по рождению, но по художественному образованию он в значительной мере принадлежал к живописной традиции северной Европы. Он был одним из наиболее замечательных портретистов своего времени. Мессина внёс крупный вклад в становление ренессансного реалистического портрета. Почти треть из его сохранившихся произведений — портреты. Его портретное искусство оставило глубокий след в венецианской живописи конца XV в. — начала XVI в.

Обычно модель изображалась крупным планом погрудно; голова и плечи помещались на темном фоне. На переднем плане иногда изображался парпет с прикрепленным к нему картеллино (клочок бумаги с надписью).

В портретах Антонелло Мессина трактовка личности портретируемого становится более открытой. Изображенные люди смотрят на зрителя так пристально, словно ожидают некоего вопроса, их лица нередко оживляет улыбка.

Шедевром портретного искусства Антонелло Мессина являются: «Портрет неизвестного мужчины» (1476), так называемый «Кондотьер» (1475), где пластическая лепка лица изображенного подчеркивает его внутреннюю энергию. «Портрет молодого человека» (около 1476) и Мужской портрет (ок. 1474–1475) также является одним из лучших портретов Мессины. За исключением красной шапки, дополненной темно-красной полуской платя, палитра мастера ограничена черным, насыщенным коричневым и отдельными мазками белого и телесного цветов. Хотя внутренний мир модели раскрывается мало, лицо излучает энергию и интеллект; оно тонко моделировано светотенью. Эта игра света в сочетании с острой прорисовкой черт лица придает почти скульптурную выразительность произведениям Антонелло зрелого периода творчества.

Портреты Антонелло привлекают зрителя камерным форматом и блестящей, глянцевои поверхностью. Когда эти качества переносятся в религиозную живопись, как, например, в картине Ессе Ното вид человеческого страдания становится невыносимо мучительным. Нагой Христос, с веревкой вокруг шеи и слезами на лице, пристально смотрит на нас. Фигура почти полностью заполняет поле картины; трактовка сюжета отходит от иконописной отвлеченности в сторону передачи физической и психологической реальности образа Христа, что заставляет нас сосредоточиться на смысле его страдания.

Если в рассмотренных произведениях отсутствует даже минимальный интерес к проблеме передачи пространства, то другие работы Антонелло в этом отношении намного опережают свое время. В картине Св. Иероним в келье (ок. 1463) изображен святой, читающий за пюпитром. Его отделанный деревом кабинет находится внутри готического зала, задняя стена которого прорезана окнами в двух этажах. Изображение обрамлено аркой и бордюром на переднем плане. Яркий горчичный цвет камня подчеркивает контраст света и тени внутри напоминающего пещеру помещения. Детали – предметы на полках кабинета, птицы на переднем плане, пейзаж вдаль – переданы с такой степенью точности, достичь которой можно только при нанесении жидкой масляной краски очень мелкими мазками. Однако главное достоинство живописи этого художника заключено не столько в деталях, сколько в единстве света и воздушной среды.

В 1476 г. художник вновь в Мессине, где закончил свой последний шедевр «Мадонна Аннунциата» (ок. 1476), который требует от зрителя эмоционального участия и внутреннего переживания. Зритель словно

помещен в пространстве на место архангела, что дает ощущение мысленного соучастия. Дева Мария, сидящая за пюпитром, одной рукой придерживает свое голубое покрывало и поднимает другую руку. Она задумчива и совершенно спокойна, ее ровно освещенная, скульптурно вылепленная голова словно излучает свет на темном фоне заднего плана.

Джованни Беллини (1430—1516) — крупнейший мастер венецианской школы, заложивший основы искусства Высокого Возрождения в Венеции. Беллини сделал венецианскую школу лучшей в период Ренессанса и одной из главных в западном искусстве, проложив дорогу венецианской живописи от поздней готики и проторенессанса к новому искусству эпохи Высокого Возрождения.

Творчество Беллини превратило Венецию в важный центр ренессансного искусства, равный по значению Флоренции и Риму. Именно с творчества Беллини понятие «венецианской школы живописи» связывается с прозрачностью воздушной среды, сияющим, словно пронизанным солнцем, колоритом, ровным золотистым светом, мягкой и свободной живописной манерой.

Двоим из учеников Беллини — Джорджоне и Тициану — суждено было стать величайшими венецианскими живописцами Высокого Возрождения.

Беллини родился в Венеции и вырос в семье крупного венецианского живописца Якопо Беллини, имевшего в городе процветающую художественную мастерскую. В начальный период творчество Джованни Беллини находилось под влиянием Андреа Мантенья.

Картина «Распятие» свидетельствует о влиянии Мантенья, но в то же время обнаруживает и творческую индивидуальность самого Беллини; в свете утренней зари тело Христа как бы накладывается на речной пейзаж, очеловечивающий драму Распятия. Любовно выписанные пейзажные фоны Беллини, в которых преобладают темно-зеленые тона, соединяющиеся с цветом утренней зари или заката, пронизаны самыми разнообразными чувствами.

Возвращение из Нидерландов Антонелло де Мессины, привезшего в Италию секреты масляной живописи, помогло многим венецианским живописцам познакомиться с этой техникой. Беллини очень заинтересовали ее художественные возможности, и он начинает сначала работать в смешанной технике, а потом полностью переходит на масляную живопись.

В 1483 году Беллини получает официальное звание художника Венецианской республики. Он был очень известен и уважаем в городе, имел большую мастерскую, где учились почти все ставшие затем известными венецианские живописцы, в том числе и великие Джорджоне и Тициан. Джованни Беллини недаром называли «отцом венецианской живописи».

Драматически острые, холодные по цвету ранние работы Джованни Беллини: «Оплакивание Христа», под воздействием живописи Пьеро делла Франческа и Антонелло да Мессина сменяются гармонически ясными картинами, в которых одухотворенный пейзаж созвучен величавым

человеческим образам. С 1470-х годов пейзажи Беллини становятся более открытыми, радостными и поэтичными: «Преображение». В своих зрелых работах Беллини согласовывает состояние природы с движением души. В рациональное пространство присущее тосканской живописи, он привносит все бесконечное разнообразие мира: сельские пейзажи, итальянское небо, всю гамму человеческих чувств

Особая тема искусства Беллини — его многочисленные «Мадонны». Эти картины создавались не для церковного интерьера, но для камерного пространства дома или частной капеллы; фигуру Мадонны Беллини любил помещать на фоне открытого пейзажа: «Мадонна с деревцами» (1487), «Мадонна на лугу» (ок. 1505).

Многочисленные «Мадонны» Джованни Беллини отличаются мягкой гармонией звучных, словно пронизанных солнцем насыщенных цветов и тонкостью светотеневых градаций, спокойной торжественностью, лирической созерцательностью и ясной поэтичностью образов.

Загадочен сюжет, вероятно, самой знаменитой картины Беллини, так называемой «Озёрной Мадонна», 1490-е годы, Уффици), также известной под названием «Священная Аллегория». В ней мир преображен ровным, мягким светом, в нем царствует благоговейная тишина — Беллини создал первую из тех загадочных картин-сновидений, которыми впоследствии прославится его ученик Джорджоне.

В творчестве Джованни Беллини сформировался полный интерес к человеку гуманистический портрет. Сравнительно немногочисленные портреты Джованни Беллини как бы подготавливают расцвет этого жанра в венецианской живописи 16 столетия. Портретную схему погрудного изображения портретируемого в трехчетвертном повороте на пейзажном либо нейтральном фоне с балюстрадой на первом плане и подписью художника Беллини позаимствовал от Антонелло де Мессины и нидерландских художников. Сохранилось немного портретов бесспорно принадлежащих кисти Беллини, среди них — Портрет кондотьера (1480) Обнаженная молодая женщина с зеркалом (1505-1510), Портрет молодого человека в красном (1490), «Портрет юноши».

Портреты Беллини объединяет состояние задумчивости; устремленный в сторону взгляд подчеркивает либо склонность к мечтательности и созерцательности (Бембо), либо как в самом знаменитом и, возможно, лучшем портрете кисти художника — «Портрете дожа Леонардо Лоредана» (1501-1502) — силу характера и интеллектуальную энергию.

Портрет дожа Леонардо Лоредана был официально заказан Беллини как художнику Венецианской республики. В этом произведении дож изображен почти фронтально - вопреки существовавшей традиции изображать лица портретируемых в профиль, в том числе и на медалях, и на монетах. Четкие светотени прекрасно рисуют высокие скулы, нос и упрямый подбородок умного и волевого лица пожилого человека. На ярком сине-зеленом фоне контрастно выделяется белая с золотом и серебром парчовая мантия. Ее дож

надевал в праздник Сретения - день, когда обручался с морем, принимая на год власть над Венецией. Работа маслом помогла художнику наполнить воздухом пространство картины и тем самым сделать образ портретируемого удивительно живым.

В конце жизни Беллини обратился к сюжетам из античной мифологии; одной из последних картин художника стала мифологическая композиция «Пиршество богов» для «camerino» Альфонсо д'Эсте (около 1514, закончена Тицианом). Она относится к картинам, в которых величавым человеческим образам созвучен одухотворённый пейзаж. Красота и умиротворенность пейзажа, спокойные позы и неторопливость движений персонажей, сосредоточенность их лиц рождают атмосферу покоя, сродни безмятежной простоте буколической, и здесь Беллини остался верен своему чувству гармонии и ясности.

В работах Беллини не существует строгих различий между священным и мирским, напротив, этими темами художник как бы отвечает на излишне систематичный классицизм нового поколения. Так, например, в одной из последних картин «Опьянение Ноя» художником выражена юношеская приверженность к жизненным ценностям и легкость непринужденности существования.

Витторе Карпаччо (ок. 1460 — ок. 1526) — итальянский художник венецианской школы. Известно очень немного о жизни этого мастера. Он был сыном торговца мехом. Вероятно, он был учеником Джентиле Беллини, брата Джованни Беллини. Во всяком случае в его работах заметно его влияние.

Его великолепные картины с изображением пышных процессий, сцен из истории и священных легенд, связанных с родным городом, делают его центральной фигурой повествовательной традиции венецианской живописи. Он был мастером рассказа, выраженного средствами живописи. Его «постоянными клиентами» были религиозные общества (или, как их тогда называли, «братства») Венеции — скуолы. Три известнейших его цикла были написаны именно для них: «История святой Урсулы», «История св. Георгия» и «Жизнь св. Иеронима», и третий — «История святого Стефана», написанный в 1511-20 годах по заказу Скуола ди Сан-Стефано (братства венецианских шерстопромышленников), состоял из пяти композиций.

Первый и, пожалуй, наиболее удачный цикл картин был написан художником для Скуола ди Санта-Орсола (1490—1495). Девять его картин посвящены жизни святой Урсулы, «История святой Урсулы».

Карпаччо в подробностях изображает основные эпизоды жизни святой. Действие и персонажей он переносит в Венецию. Мы видим море, освещенное золотисто-зеленоватым цветом, столь характерным для Венеции, многочисленные гондолы, барки, лодки. За высокими аркадами мостов громоздятся бесконечные домики. Среди них возвышаются красивые венецианские палаццо или церкви, всем своим обликом напоминающие реальные постройки. Набережные и площади заполнены пестрой толпой, в которой даже не всегда можно выделить главных героев повествования.

Карпаччо как бы сам погружается в толпу и движется вместе с ней. Все его занимает: и многообразная жизнь города, и детали архитектурного убранства, и одежды. Его глаз останавливается на странной фигуре, безобразно одетой, одинокой нищей старухи. Но художник уже движется дальше, уводя наш взгляд в глубину пейзажа, подернутого голубоватой дымкой. Поражают и наблюдательность, и фантазия, и мастерство художника во владении кистью. Эти огромные картины — один из первых опытов Карпаччо в технике масляной живописи, до этого он писал темперой.

В 1502—1507 годах Витторе Карпаччо пишет для Скуола ди Сан-Джорджо дельи Скьявони цикл картин из жизни святых Георгия, Иеронима и Трифона. Со свойственной ему естественностью и непринужденностью Карпаччо ведет свой рассказ, средствами живописи достигая совершенно особого впечатления жизненности.

В этом смысле выделяется картина «Святой Иероним в келье». На ней изображена, с соблюдением всех законов перспективы, комната ученого. Вдоль стен на полках стоят книги и различные атрибуты ученых занятий, переданные художником с необычайной достоверностью и пластической осязаемостью.

В глубине рядом с дверью, ведущей в небольшую комнату, ниша с алтарем, на котором статуя благословляющего Христа и митра с посохом, символизирующими епископский сан. Очень натурально передано движение святого, который писал, но остановился и смотрит в окно.

Особенно удалось художнику выразить высокие мысли лица. Слева от Иеронима сидит небольшая собачка, словно ожидающая внимания со стороны хозяина. Это еще одна характерная для Карпаччо деталь — дань того интереса к жизни, которым был беспрдельно захвачен художник.

Глядя на «Св. Иеронима» Карпаччо, невольно вспоминаешь картину на тот же сюжет Антонелло да Мессины, написанную на пятьдесят лет раньше. У Антонелло множество тех же деталей, вышедших из-под его виртуозной кисти, — недаром он тоже венецианец. Преемственность между мастерами очевидна.

В его картинах движения разнообразны, краски сочные, особенно много красных тонов, и особенно его богатое изображение архитектурных и ландшафтных фонов приковывает взгляд зрителя. Его картины должны были наглядно продемонстрировать зрителю события из жизни святых, при этом художник изображает свои сцены, демонстрируя богатство воображения, снабжая их различными экзотическими фигурами и архитектурными постройками. Важную часть при этом составляют фигуры, одетые в восточную одежду и ориентальная архитектура.

«История святого Стефана», написанный в 1511-20 годах по заказу Скуола ди Сан-Стефано (братства венецианских шерстяников), состоял из пяти композиций. До нас дошли только четыре из них. Цикл святого Стефана стал последним творческим взлетом Карпаччо. После него он не создал уже ничего значительного. Здесь вы можете видеть две работы из этой серии —

«Проповедь святого Стефана», ок. 1514 г. и «Диспут святого Стефана в Синедрионе», 1515 г.

У Карпаччо есть картина, в которой его интерес к бытовому жанру воплотился в полной мере. Это «Две венецианки». Застылость поз и выражений лиц компенсируется здесь почти этнографической точностью в изображении одежд, особенностей быта, окружающей обстановки.

Витторе Карпаччо никогда не обращался к портрету как отдельному жанру, но у него есть своеобразное по замыслу и исполнению произведение — «Молодой рыцарь на фоне пейзажа» из собрания барона Тиссена.

Герой представлен в окружении природы на фоне замка. Со знанием подлинного натуралиста выписывает Карпаччо каждый листок, каждое растение. Кажется, что они принадлежат кисти нидерландского живописца — столь трепетно и с такой точностью воспроизведена каждая деталь изображения. И все же для Карпаччо мир природы не открывал особых глубин; природу он наделял в первую очередь символическим и даже геральдическим смыслом.

Гораздо больше его привлекала городская жизнь и место человека в ней — по современным понятиям, художник был урбанистом.

Венеция любила Карпаччо (хотя, может, и не так баловала его, как Тициана), и он платил ей взаимностью. Во многих его работах мы находим венецианские улицы и дома, с любовью и точностью перенесенные на холст. Особенно показательны в этом отношении «Чудо с реликвией», где перед нами предстает захватывающая дух панорама города. Карпаччо передал здесь атмосферу Венеции, с ее пестротой, разноголосицей, живописной толпой (все это на фоне несуетливого и величественного городского пейзажа), а «Лев святого Марка», написанный художником уже в преклонном возрасте, — это одновременно и гимн Венеции, и признание ей в своих нежных чувствах.

К середине 1510-х годов мастерская Карпаччо разрослась и стала производить довольно большое количество произведений. Но чувствуется явный упадок творческих сил. Карпаччо продолжает работать в старой манере, которая к тому времени начинает уже восприниматься как анахронизм. Ведь уже совершенно в ином стиле пишут свои картины венецианцы Джорджоне и Тициан.

Все это, видимо, осознавал и сам мастер. Картины, написанные после 1519 года, не сохранились. Несмотря на то, что Карпаччо работал и в начале XVI столетия, в историю искусства он вошел как яркий представитель зрелого кватроченто, великолепный живописец, певец Венеции.

Скульптура.

Большое распространение получила скульптура. На рубеже XIV и XV веков скульптура начала играть более самостоятельную роль. Она появилась не только в интерьерах, но и на фасадах зданий, были созданы и отдельно стоящие скульптуры, вместе с тем усилилась декоративность. Однако некоторая связь с архитектурой все же еще сохранилась.

В творчестве скульпторов получили развитие многие формы: статуя, рельеф, бюст, конный монумент, алтарная композиция, стенное надгробие и другие виды, как станковые, так и связанные с архитектурой.

Скульпторы достигли новых высот в изображении эмоций, реальной пластики человеческого тела, обнажённого или подчёркнутого одеянием, изображённого в покое или движении. Сложные сцены в многоплановых перспективных рельефах, яркая жизненность и характерность портретных бюстов, создаваемых мастерами Возрождения, прокладывали новые пути реализму в скульптуре. Крупнейшими скульпторами, формировавшими ренессансный стиль, были Лоренцо Гиберти (1381—1455), Донателло (1386—1466) и Андреа дель Верроккьо (1435/1436 - 1488), скрупулезно изучившие античные образцы, работы Фидия и Праксителя, а также римскую скульптуру.

Лоренцо Гиберти (ок. 1381—1455) — итальянский скульптор, ювелир, историк искусства. Представитель Раннего Возрождения. Гиберти занимал ведущее место в художественной жизни Флоренции первой половины XV в. Гиберти — один из величайших мастеров рельефа. Ученик своего отца — золотых дел мастера. Брунеллески и Донателло также начинали свою деятельность с ювелирного дела, но затем они решительно порвали с его традициями. Гиберти же, наоборот, всю свою жизнь оставался ювелиром, даже тогда, когда он выполнял большие монументальные заказы. Он более всего ценил изящество тонко отработанной формы, плавный бег линий, гармонию тщательно взвешанной композиции.

После смерти отца в 1422 г. Гиберти возглавил мастерскую, которая специализировалась на бронзовом литье. В его мастерской обучались и работали многие художники того времени (скульпторы Донателло и Микелоццо, Мазолини и другие мастера Раннего Возрождения). Великолепный организатор, Гиберти так сумел наладить работу, что индивидуальные пожелания помощников целиком растворились в общем стиле.

Тысячами жителей связанный с родным городом, Флоренцией, Гиберти редко его покидал. В жизни ему сопутствовала удача, его произведения неизменно нравились заказчикам. Около 1400 года Гиберти, по-видимому, ознакомился с работами французских ювелиров 70-90-х годов XIV века, во многом определивших стиль его конкурсного рельефа с 1402 года. Он посвятил себя скульптуре после 1401 г., когда победил в конкурсе на лучший рельеф для новых бронзовых дверей баптистерия во Флоренции. Делом всей жизни и главным произведением Гиберти стали бронзовые двери — северные (1403—1424), и восточные (1425—1452) — для этого баптистерия. Увидев восточные двери, Микеланджело заметил: «Они так прекрасны, что годились бы для дверей рая». Вероятно, поэтому они прозваны «Райскими».

Двадцать восемь небольших рельефов вторых северных дверей флорентийского баптистерия заключены в обрамления готической формы. Двадцать из них посвящены изображению евангельских сцен («Бичевание Христа»), в остальных представлены фигуры евангелистов и отцов церкви. В

этих рельефах готические черты — удлиненность фигур, их скользящая постановка и условный изгиб, текучая плавность складок одежд — сочетаются с живостью повествования, правдивостью и неисчерпаемым разнообразием деталей. С тонким лирическим чувством рассказывает Гиберти события евангельской легенды, вводя в композиции элементы реальной обстановки — архитектуру, растительность, скалы, море.

Знакомство с произведениями великих реформаторов Раннего Возрождения, таких, как Донателло, Брунеллески, Альберти, равно как с их теоретическими воззрениями, сформулированными в многочисленных научных трудах, оказало несомненное влияние на искусство Гиберти позднего периода. Его творческие искания достигли вершины в восточных дверях флорентийского баптистерия (1425—1452), обессмертивших имя мастера. Декорация восточных дверей включает десять квадратных композиций-рельефов из позолоченной бронзы на мотивы из Ветхого Завета. Начинается рассказ с «Сотворения неба, светил и человека» и завершается «Встречей царя Соломона и царицы Савской». В каждом рельефе мастер объединяет несколько различных эпизодов, причем эти разновременные эпизоды так искусно скомпонованы, что рассказ плавно течет, не нарушаясь. На небе зритель видит Бога-отца в окружении ангелов, на переднем плане — собственно «Сотворение Адама и Евы», в отдалении слева — «Грехопадение», справа — «Изгнание из рая».

«Ной и Потоп», своей необыкновенной выразительностью напоминающих живописные картины. Художнику удалось передать глубину пространства, насыщенного картинами природы, фигурками людей, архитектурными сооружениями.

В соответствии со смыслом отдельных сцен по бокам в нишах Гиберти расположил фигуры и головы пророков и пророчиц, а в центре, под вторым рельефом снизу, поместил автопортрет. В рельефах широко используется перспектива. Для достижения эффекта глубины Гиберти придавал огромное значение архитектурным кулисам. Не меньшее значение имели убывающие по степени рельефа планы. Наконец, строго дифференцировался размер и объем фигур в зависимости от степени их отдаления от глаза зрителя.

В статуях и головах пророков, как и в самих рельефах, много античных заимствований, которые Гиберти черпал из собственных зарисовок с древнеримских саркофагов, рельефов арки Константина, колонны Траяна и т.п. Однако эти заимствования творчески переработаны и органично включены в общий замысел произведения. В композиции сцен Гиберти обнаруживает поистине удивительную изобретательность. Особенно поражает, насколько богат его репертуар различных мотивов движения. Внимательно разглядывая рельефы, мы находим в них множество чудесных деталей, подсказанных жизнью и совсем неожиданных. Но в целом Гиберти остается и в этом, самом «ренессансном» из своих произведений, верным юношеским навыкам ювелира и своему тяготению ко всему изящному и

мелодичному. Его мало привлекает индивидуальный облик человека и возможность выразить в нем определенный склад характера.

После 1430 г. у Гиберти возрос интерес к античному искусству, он изучал памятники античности, коллекционировал их. Сблизился с гуманистами, его увлекли теоретические проблемы искусства.

В отличие от Донателло, Гиберти никогда не порывал с прошлым. Так родился уникальный симбиоз из элементов поздней готики и раннего Возрождения. Гиберти хотел остаться самим собой, но хотел и «не отстать от века», хотел сохранить лицо ювелира, ценившего изящество и добротность работы и добивавшегося особой мелодичности в композиционных построениях и певучести линий, но хотел и «подражать природе, насколько это было в его силах». Так, Гиберти, оставшись самим собой, занял место среди Брунеллески, Донателло и Мазаччо, хотя он намного им уступал в смелости и монументальности художественных решений.

Донателло (ок. 1386—1466) — один из самых выдающихся итальянских скульпторов эпохи Возрождения, реформатор скульптуры, основоположник индивидуализированного скульптурного портрета.

Донателло родился во Флоренции в семье ремесленника, чесальщика шерсти. Свою творческую карьеру он начал в качестве ювелира в Пистойе, в 1403—1407 гг. работал в бронзолитейной и ювелирной мастерской Лоренцо Гиберти, которому он помогал делать модели рельефов вторых дверей флорентийского баптистерия. В 1407 г. Донателло покинул Гиберти и начал работу в мастерских флорентийского собора. С этого времени молодой скульптор начал стремительно подниматься к вершинам своего мастерства, завоевывая авторитет не только совершенством исполнения, но также смелостью творческого мышления, новаторским подходом к искусству ваяния. Его слава быстро росла и все, что выходило из его рук, неизменно удивляло современников, удивляло своей неожиданной новизной, своеобразным духом бунтарства. Он работал во Флоренции, Сиене, Риме, Падуе. Донателло никогда не шел на компромиссы, не гнался за внешней красотой, привлекавшей широкую публику, не стремился чрезмерно отшлифовывать свои статуи, боясь лишить их свежести первоначального замысла.

В творчестве Донателло глубокий интерес к реальности во всём многообразии её индивидуальных, конкретных проявлений сосуществует со стремлением к возвышенному обобщению и героике. Эти качества проявились уже в ранних работах мастера — статуях святых, предназначенных для наружных ниш фасадов церкви Ор Сан-Микеле во Флоренции. Несмотря на то, что статуи находились в нишах, они сразу привлекали внимание суровой выразительностью и внутренней силой образов. К лучшим работам Донателло из этой серии относится также статуя апостола Марка («Св. Марк»), которую Донателло выполнил 1411-1412 годах для одной из наружных ниш церкви Ор Сан Микеле. Сосредоточенный взгляд святого полон глубокой мысли, под внешним спокойствием угадывается внутреннее горение. Все в этой фигуре

весомо и материально. Чувствуется, как нагрузка торса ложится на ноги, как тяжело свисает плотная ткань одежды. Впервые в истории итальянского Возрождения с такой классической ясностью была решена проблема устойчивой постановки фигуры. Донателло воскрешает здесь распространенный в античном искусстве прием постановки, этот мотив представлен в фигуре Святого Марка с предельной четкостью и определяет положение слегка изогнувшегося торса, рук, головы и характер складок одежды.

В своих произведениях Донателло стремился не только к объективной правильности пропорций и построения фигуры, но всегда учитывал впечатление, которое будет производить статуя, установленная на предназначенном ей месте.

Донателло утвердил принцип круглой скульптуры, которую можно было обозревать с разных сторон. К числу таких работ относится статуя «Святой Георгий», созданная в 1415-1417 гг. по заказу гильдии оружейников (чьим патроном был Св. Георгий) для наружной ниши церкви Ор Сан Микеле во Флоренции и воплощавшая идеал раннего Возрождения, порвавшего с готическими традициями изображения бесплотных пришельцев из потустороннего мира.

Статуя Георгия - одна из вершин творчества Донателло. Здесь он создает глубоко индивидуальный образ и вместе с тем воплощает тот идеал сильной личности, могучего и прекрасного человека, который был созвучен эпохе и позднее нашел отражение во многих произведениях мастеров итальянского Ренессанса. «Георгий» Донателло - стройный юноша в легких латах, небрежно наброшенный плащ покрывает его плечи. Он твердо стоит на земле, опираясь на щит, в его лице нет отрешенности средневековых святых, он энергичен и собран, его взгляд выражает решимость и гордый вызов. Героический образ юноши-патриота, готового встать на защиту флорентийской республики, ярко индивидуален, почти портретен. Это типичная черта искусства раннего Возрождения, обусловленная стремлением художника освободиться от средневекового канона, нивелировавшего человеческую личность. Скульптура «Святого Георгия» близка лучшим образцам греческой скульптуры периода высокой классики.

В 20-е гг. XV в. Донателло создал бронзовую статую Давида, - первую обнаженную статую в итальянской скульптуре Возрождения. Статуя предназначалась для фонтана во внутреннем дворе палаццо Медичи. Библейский пастух, победитель великана Голиафа, спасшего жителей Иудеи от филистимлян и затем ставший царём, - один из любимых образов Ренессанса. Донателло отказался от традиционного изображения царя Давида в виде старца с лирой или свитком в руках и представил Давида юношей в момент торжества над поверженным Голиафом. Задумчивый и спокойный Давид в пастушьей шляпе в качестве символа простонародного происхождения Давида, затеняющей его лицо, стоит подбоченясь, попирая ногами отрубленную голову врага. Чувствуется, что, создавая этот образ

библейского героя, Донателло стремился опереться на античные традиции, особенно заметно сказалось влияние античных прототипов в трактовке лица и волос: лица Давида в рамке длинных волос, прикрытых полями пастушеской шапки, почти не видно из-за легкого наклона головы. Однако смелый порыв, движение, одухотворенность уже позволяют почувствовать темперамент Донателло.

Поездка в Рим вместе с Брунеллески чрезвычайно расширила художественные возможности Донателло, его творчество обогатилось новыми образами и приёмами, в которых сказалось влияние античности. В творчестве мастера наступил новый период. Почти десять лет Донателло работал в Падуе, старом университетском городе, одном из центров гуманистической культуры.

Донателло с необыкновенным умением передавал духовную жизнь представляемого им лица. Он впервые создал отдельно стоящую статую (не связанную с архитектурой), был автором первого конного монумента – памятника кондотьеру Венецианской республики Эразмо ди Нари, прозванному Гаттамелате (Хитрой Кошкой), в Падуе, который он отлил в 1447-1453 гг., и таким образом впервые создал конный монумент эпохи Возрождения. Со времен древних римлян в Италии не было отлито ни одной подобной колоссальной статуи. В этой скульптурной работе он создал монументальный образ военачальника, главы наёмных войск, кондотьера, облачённого в доспехи, с маршальским жезлом в руке. Спокойное достоинство разлито во всё обличье Гаттамелаты, одетого в римские доспехи, с обнажённой на римский манер головой, которая является великолепным образцом портретного искусства. Почти восьмиметровая статуя на высоком пьедестале одинаково выразительна со всех сторон. Монумент поставлен параллельно фасаду собора Святого Антония, что позволяет видеть его либо на фоне голубого неба, либо в эффектном сопоставлении с мощными формами куполов. По сей день этот памятник стоит на площади перед падуанским собором Святого Антония.

Созданные Донателло образы являются первым воплощением гуманистического идеала духовной личности и отмечены печатью яркой индивидуальности и богатой духовной жизни. Основываясь на тщательном изучении натуры и умело используя античное наследие, Донателло первым из мастеров Возрождения сумел решить проблему устойчивой постановки фигуры, передать органическую цельность тела, его тяжесть, массу. Его творчество поражает разнообразием новых начинаний. Донателло возродил изображение наготы в статуарной пластике, положил начало скульптурному портрету, отлил первый бронзовый памятник, создал новый тип надгробия, попытался решить задачу свободно стоящей группы. Одним из первых он стал использовать в своих произведениях теорию линейной перспективы. Намеченные в творчестве Донателло направления надолго определили развитие европейской скульптуры.

В последние годы, проведенные во Флоренции, Донателло переживал душевный кризис, его образы становятся все более драматичными. Он создал сложную и выразительную группу «Юдифь и Олоферн» (1456-1457 гг.), статую «Мария Магдалина» (1454-1455 гг.) в виде дряхлой старухи, измождённой отшельницы в звериной шкуре.

Донателло умер в 1466 г. и погребен с большими почестями в церкви Св. Лаврентия, украшенной его работами.

Самым знаменитым учеником Донателло был скульптор и живописец Андреа дель Верроккьо (ок. 1435 — 1488), один из учителей Леонардо да Винчи. Художник родился и долгое время работал во Флоренции. Имея за плечами опыт работы в ювелирной мастерской, Верроккьо обратился к живописи и скульптуре, учась на примере произведений античного искусства, а также своих непосредственных предшественников (прежде всего Донателло).

В эпоху Раннего Возрождения художники работали почти исключительно по заказам. Поэтому в это время и была столь велика роль меценатов. Эта практика особенно распространилась во Флоренции XV века, где художественные мастерские осуществляли любые прихоти покровителей (производство посуды, архитектурные проекты и многое другое). Ученик, желавший стать художником, вначале поступал подмастерьем к мастеру и лишь после шести лет обучения мог основать собственную мастерскую. Андреа дель Верроккьо специализировался на скульптуре, но временами обращался и к живописи. В 1465 Верроккьо создал надгробие Козимо Медичи. Мастеру удалось уловить и воплотить в жизнь желание герцога увековечить свое имя. По окончании этой работы он обрел покровителей в лице представителей семейства Медичи.

Он воспитал таких гениев Возрождения как Леонардо да Винчи, Пьетро Перуджино и Сандро Боттичелли. Общие интересы к научному познанию мира легли в основу дружбы Верроккьо с его великим учеником – Леонардо да Винчи. Предание гласит, что одним из самых ярких итогов духовного союза Леонардо да Винчи и учителя стала скульптура Давида, для которой позировал молодой Леонардо. На лице бронзового Давида играет своеобразная полуулыбка, ставшая впоследствии отличительной особенностью стиля Леонардо да Винчи. Эта изящная бронзовая статуя стала символом гуманистической ренессансной культуры. Она предназначалась для виллы Медичи, но в 1576 г. Лоренцо и Джулиано передали её во дворец Синьории во Флоренции.

В 1482 г. Верроккьо уехал в Венецию для работы над своей самой внушительной скульптурой, 4-метровой конной статуей кондотьера Бартоломео Коллеони. Верроккьо умер в Венеции в 1488, так и не успев отлить её в бронзе.

Первая половина XV века характеризуется также как начало Возрождения в музыке. В это время формируется ренессансный идеал гармонии и красоты, нормы так называемого строгого стиля. В музыке, как и в других видах

искусства, усиливается тенденция к изображению разнообразия мира, причем идея разнообразия сочетается со стремлением к гармонии и соразмерности всех элементов целого. Происходит переосмысление социального статуса музыки - появляется демократическая публика, широко распространяется любительское музицирование. Возрастает роль светских жанров, появляется интерес к танцевальному искусству.

Гуманизм в его «возрожденческом» понимании влил огромные свежие силы в искусство своего времени, вдохновил, художников на поиски новых тем, во многом определил характер образов и содержание их произведений. Для музыкального искусства гуманизм означал, прежде всего углубление, в чувства человека, признание за ними новой эстетической ценности.

Наиболее серьезные и крупные музыкальные жанры того времени - месса, мотет - могли быть предназначены либо для церкви (в мастерском исполнении хорошо организованной хоровой капеллы), либо (мотет) для двора того или иного короля, князя, герцога (в художественной передаче средствами придворной капеллы). Эта церковная или придворная по назначению музыка не слишком располагала к выражению собственно личностного начала. Лишь со временем, когда в гуманистических кругах сложилась иная эстетическая атмосфера, лирика и драматизм получили более широкое и свободное воплощение сначала в итальянском мадригле, а затем в ранних образцах нового жанра - «драмы на музыке», то есть итальянской оперы.

Музыка в ряду искусств эпохи Возрождения занимала несколько особое место, как в силу ее специфики, так и в зависимости от условий ее существования в обществе. Тем не менее, она была искусством своего времени, выражала его, испытывала характерные для него трудности и противоречия, вырабатывала в соответствии с ним свой стиль.

Историческая сложность эпохи Возрождения коренилась в том, что феодальный строй еще сохранялся почти повсюду в Европе, а в развитии общества происходили существенные сдвиги, разносторонне подготавливавшие наступление новой эпохи. Это проявлялось в социально-экономической сфере (утверждение товарно-денежных отношений, зарождение мануфактур в Италии); в политической жизни (растущее значение городов, образование крупных монархий); в расширении кругозора современников - географического (открытие новых земель), научного, художественного; в преодолении духовной диктатуры церкви, в подъеме гуманизма, росте самосознания значительной личности. С особой яркостью признаки нового мировосприятия проявились и утвердились тогда в художественном творчестве, в развитии различных искусств, для которых исключительно важной оказалась та «революция умов», какую произвела эпоха Возрождения.

Высокое и Позднее Возрождение в Италии

1. Исторический фон эпохи и особенности культуры Высокого и Позднего Возрождения
2. Архитектура Раннего и Позднего Возрождения
3. Изобразительное искусство и скульптура

1. Исторический фон эпохи и особенности культуры Высокого и Позднего Возрождения

Период Высокого Ренессанса представляет собой зенит эпохи Возрождения, её кульминацию. Хронологическая его протяженность невелика, однако на основе значения и масштабов созданных в это время памятников искусства, не говоря уже об их высочайшем художественном уровне и колоссальном историческом значении, об этих десятилетиях можно было бы сказать, что они стоят иных веков.

Трудно найти в истории другой пример столь контрастного сочетания высочайшего художественного подъема страны, с одной стороны, и ее резкого экономического и политического ослабления — с другой, как в Италии конца XV и первой четверти XVI в. Турецкие завоевания лишили итальянские торговые и промышленные центры рынков на Востоке. Открытие Америки и морского пути в Индию переместило основные пути мировой торговли, оставив Италию в стороне от них. Образование по другую сторону Альп мощных централизованных монархий обчуждило слабость итальянских городских республик и тираний и их неспособность противостоять натиску колоссальных иноземных армий. Так к XVI столетию Италия оказалась в состоянии экономического и политического кризиса. Закрытие рынков, а также нарастающая конкуренция со стороны северных стран нанесли тяжелый удар по ее экономике. Купцы и предприниматели изымали капиталы из промышленности и торговли, вкладывая их в приобретение земельных владений.

Экономические и социальные изменения повлекли за собой изменения в сфере политической. К концу XV столетия среди множества самостоятельных областей Италии выделились четыре наиболее сильных государства, по существу, определявших политическое положение страны. Это Флоренция, Венеция, Милан и Папская область. Алчность и честолюбивые устремления правителей и тиранов, отбросивших всякую маскировку своей действительной власти, толкали их на территориальные захваты за счет соседей. С течением времени эти междоусобицы не только не ослаблялись, но, напротив, усиливались, так как каждое из итальянских государств в своей политике в той или иной мере опиралось на противоречия между своими соперниками. При этом самым яростным противником единства Италии оказался папский Рим, ибо только в условиях ее раздробленности римский первосвященник, используя свое положение главы католического мира, мог претендовать на роль обще итальянского арбитра и, следовательно, первого государя Италии.

Так в момент, когда единство страны было особенно необходимо, Италия оказалась разобщенной непримиримыми противоречиями. В результате, когда

войска французского короля Карла VIII вторглись в 1494 г. в Италию, они, по существу, не встретили сопротивления. Только вступив в союз с германским императором и Испанией, правители итальянских государств сумели в 1495 г. вытеснить французов, но после этого значительная часть страны оказалась в зависимости от Испании. С этого времени территория Италии стала ареной столкновений между великими державами. Первые десятилетия XVI в. явились периодом так называемых итальянских войн — опустошительных походов иноземных завоевателей, завершившихся к середине столетия почти полным захватом страны Испанией.

Но именно в этот период раскрылись еще неисчерпанные революционные возможности ренессансной Италии. Борьба за прогрессивные идеалы Возрождения достигла своего высшего напряжения. Угроза порабощения страны имела своим результатом бурный рост национального самосознания. Люди, прежде считавшиеся подданными Флоренции или Милана, после нашествия французских и испанских армий ощутили себя гражданами всей Италии. При этом рост национального самосознания среди широких масс происходил в Италии не под лозунгом создания могущественной монархии. Напротив, только в условиях торжества республиканских, демократических форм правления они видели истинную защиту своих завоеваний.

Другая важная особенность рассматриваемого периода — это коренные сдвиги в мировосприятии людей того времени, связанные с решающими событиями мировой истории и новыми важными вехами на пути развития человеческих знаний. Если прежде страны Европы были во многом разобщенными, то к началу XVI в. между ними устанавливаются более тесные и оживленные связи. Уже сами так называемые итальянские войны явились крупнейшим историческим событием общеевропейского значения. Это время, трагическое для Италии, когда войска других стран находились на ее территории, в частности Франции и многих государств, включенных в империю Габсбургов, — явилось периодом тесного контакта с Италией и ее культурой. Научные и художественные успехи Италии становятся общим достоянием, с другой стороны, расширяется кругозор самих итальянцев.

Соответственно с изменением масштабов мира изменилось и представление о масштабах самого человека: его реальные деяния и смелые подвиги подтвердили, если не превзошли, многие из предвидений гуманистов, их оценку его возможностей. Правда, Италия могла только духовно содействовать этому «открытию мира» — само практическое выполнение данной задачи, так же, как и передел этого мира, выпали уже на долю других государств. Более того, быть может, ни для одной другой европейской страны результаты Великих географических открытий не явились по своим последствиям столь трагическими, как для Италии. Но в то же время именно Италия из всех стран Европы оказалась наиболее подготовленной для выражения всей сложности и гигантской масштабности исторического бытия данной эпохи. Итальянское искусство Высокого Возрождения было прежде всего художественным выражением исторической действительности самой

Италии, но, как высшее воплощение культуры своего времени, оно было также выражением исторической действительности в более широком, мировом охвате.

Для того чтобы решить задачи, выдвинутые наступившей эпохой, должен был прежде всего измениться сам тип художника, ибо кругозор художника XV в., по своему социальному положению и общественному мировоззрению еще во многом связанного с сословием ремесленников, был слишком ограниченным для этого. Великие мастера XVI в. продемонстрировали художника нового типа — активной творческой личности, свободной от прежних мелочных цеховых ограничений, обладающей полнотой творческого самосознания и способной заставить считаться с собой сильных мира сего. Это люди огромных знаний, владеющие всей полнотой завоеваний культуры своего времени. Совокупность сложных условий данного исторического периода оказала свое влияние на особенности итальянского Высокого Возрождения, на формирование образного восприятия его художников, на изобразительный характер их произведений.

От предшествующего периода — искусства кватроченто — их образы отличаются прежде всего своим более крупным масштабом. Внешне это проявляется в распространении в архитектуре, живописи и скульптуре произведений крупных форм, а также образов сверхобычных масштабов, примерами которых могут служить «Давид» Микеланджело и его же огромные фигуры пророков и сивилл в росписи плафона Сикстинской капеллы. Укрупняются и масштабы самих архитектурных и художественных ансамблей (наиболее известные среди них — Бельведер Браманте, ватиканские станцы Рафаэля, сикстинский плафон Микеланджело) и размеры отдельных живописных композиций, фресковых и станковых, в особенности алтарных образов. Но новое понимание масштабности связано не только с размерами — даже небольшие полотна Леонардо да Винчи и Рафаэля отличаются иным, более «крупным» видением, когда каждый образ несет на себе отпечаток особого величия. Это качество неразрывно связано с другой важной особенностью искусства Высокого Возрождения — обобщенностью художественного языка. Умение увидеть во всем главное, основное, не подчиняясь при этом частностям, сказывается и в выборе темы, и в сюжетном построении, и в четкой и ясной группировке фигур, в обобщенной внешней и внутренней обрисовке героев. Эмпиризм, свойственный многим представителям кватроченто, был окончательно преодолен; их пафос аналитического исследования натуры во всех ее подробностях уступил место мощному синтетическому порыву, извлекающему из явлений действительности их глубинную суть.

Стремление к синтезу, к обобщению сказывается уже в том, что в произведениях мастеров Высокого Возрождения, в отличие от кватроченто, основное место занимает собирательный образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно. Но ренессансные мастера менее всего были склонны к отвлеченной нормативности, к противопоставлению

своих созданий реальной действительности. Напротив, идеальность образов в их понимании означала максимально концентрированное выражение качеств самой действительности. Не говоря уже о героях ярко драматического склада, — даже в образах, исполненных гармонической ясности, ощущается огромная внутренняя сила человека, спокойное сознание своей значительности. В сочетании с крупным масштабом эти качества придают образам Высокого Возрождения подлинно титанический характер, ту степень героической действенности, которой никогда не достигало искусство ни раннего, ни позднего Ренессанса.

В культуре Высокого Возрождения особенно отчетливо проявлялся ренессансный антропоцентризм. Если художники XV в. уделяли окружающей человека бытовой и природной среде подчас не меньшее внимание, чем самому человеку, то в XVI в., особенно во флорентийско-римской живописи, человеческий образ занял безусловно преобладающее положение, нередко исчерпывая собой содержание и идею произведения. Большое внимание уделяется реальному окружению человека в венецианской живописи XVI в., но и здесь человеческий образ несет в себе все качества универсального охвата действительности. В данном смысле ренессансные гуманистические идеи достигают своего предельно наглядного выражения именно в искусстве данного периода. При этом основным объектом художественного воплощения для мастеров Высокого Возрождения оказывается образ отдельной человеческой личности. Образ коллектива, человеческих масс остается вне поля их зрения. Поэтому в преобладающей части живописных произведений число действующих лиц очень невелико, и даже в композициях с большим количеством участников действующие лица воспринимаются не как единый коллектив, а как совокупность отдельных индивидов. Столь ярко выраженная повышенная значительность каждого из действующих лиц содействует их своеобразной монументализации, которая у флорентийско-римских живописцев приобретает черты самодовлеющего пластического совершенства каждой фигуры.

Необычайная «уплотненность» искусства Высокого Ренессанса сказывается уже в том, что вряд ли во всей истории искусства можно найти другой пример, когда на протяжении сравнительно короткого исторического периода в одной стране одновременно работало такое число гениальных художников. Достаточно назвать таких мастеров, как Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело во Флоренции и Риме, как Джованни Беллини, Джорджоне и Тициан в Венеции. Среди мастеров меньшего масштаба известны такие прославленные имена, как пармский живописец Корреджо, флорентийцы фра Бартоломее и Андреа дель Сарто, венецианцы Пальма Веккьо и Лоренцо Лотто, работавшие в Брешии Савольдо и Моретто, не говоря уже о множестве менее значительных живописцев. Творчество большинства из названных мастеров раскрылось целиком или в главной своей части в рассматриваемый период; некоторые же из них, и прежде всего Микеланджело

и Тициан, прожившие очень долгую жизнь, захватывают и последующий художественный этап — искусство Позднего Возрождения.

Соответственно успехам художественной практики большого подъема достигла в период Высокого Возрождения художественная теория. Многие теоретики и художники этого времени были захвачены идеей исчерпывающе определить возможности каждого из видов искусства. Как и само искусство Высокого Возрождения, теория искусства этого времени представляет собой суммирование на новой основе достижений XV в. и в то же время — новый качественный скачок. Центральное место здесь занимает Леонардо да Винчи. Его идеи, изложенные в знаменитом «Трактате о живописи», а также во многих других его записях, явились подлинной энциклопедией теоретических представлений и практических знаний своего времени. Им же выдвинута мысль о рисунке как о формообразующей основе всех трех видов пластических искусств — скульптуры, живописи и архитектуры.

Как и прежде, вопросы теории искусств оставались тесно связанными с гуманистическими идеями. В первых десятилетиях XVI в. особое внимание в сфере гуманистической мысли уделялось проблеме совершенного человека. Тема эта рассматривалась, с одной стороны, в плане формирования разносторонне развитого физически и духовно типа человека (так ее разрабатывал Бальдассаре Кастильоне в своем трактате об идеальном придворном), с другой стороны — в плане анализа норм прекрасного в применении к физической красоте человека (эту сторону развил Фиренцуола в «Трактате о красоте женщин»).

Высокий Ренессанс вызвал важные перемены в соотношении локальных художественных школ Италии. Колыбелью этого искусства, местом его возникновения была Флоренция. Здесь начали свой путь или сформировались как художники Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Но на рубеже XV-XVI вв. в качестве другого ведущего центра страны выдвигается и Рим. При этом, отмечая всю важность вклада Рима в искусство Высокого Возрождения, следует подчеркнуть, что не менее важным источником для формирования прогрессивных общественных идей, наиболее благоприятной средой для их возникновения по-прежнему оставалась Флоренция, сохранившая это положение вплоть до 1530 г. Только в двуединстве Флоренции и Рима, в объективном осознании действительной роли каждого из этих центров может быть понят сложный и противоречивый характер культуры Высокого Возрождения в Италии.

Хронологическая протяженность периода Высокого Возрождения не была одинаковой для всех областей Италии. Для Средней Италии (главным образом Тосканы и Рима) исторической вехой, отмечающей конец данного периода, являлся 1527 г. В Северной Италии — Венеции и прилегающих к ней областях конец этого этапа из-за специфических условий их исторического развития отодвигается примерно до 1540 года.

Пришедший на смену Высокому Ренессансу период Позднего Возрождения нес в себе ряд важных качественных отличий от предшествующего этапа.

Середина и вторая половина XVI в. были временем нарастающей общественной реакции. Дальнейший упадок экономики Италии в условиях иноземного господства, распространившегося на большую часть страны, сопровождался ликвидацией прежних социальных завоеваний. На реформационное движение, развернувшееся во многих странах Европы, римский католицизм ответил контрреформацией, означавшей резкое усиление церковной реакции.

Длительный кризис охватил не только государства Центральной Италии, он затронул и Венецию, которая, будучи сильно ослабленной, сохранила все же государственную независимость, немалую часть своих огромных богатств и блеск своей культуры. Этот кризис тяжело отразился также и на искусстве. Прогрессивная гуманистическая идеология, возникшая на демократической основе городских республик, была во многих центрах страны вытеснена придворной культурой, очагами для формирования которой явились дворы мелких абсолютистских правителей.

Но даже в этих тяжелых условиях прогрессивные художественные силы, представлявшие линию реалистического ренессансного искусства данного периода, отнюдь не были уничтожены. Их главной опорой стала Венеция. Те же причины, которые продлили здесь период Высокого Ренессанса до конца 1530-х гг., содействовали плодотворному развитию венецианского искусства Позднего Возрождения. Имена Тициана (в поздний период его деятельности), Веронезе, Тинторетто, Бассано, а также живописцев Бергамо и Брешии свидетельствуют о новом подъеме искусства этой части Северной Италии. Напротив, Тоскана и Папская область (куда входила, в частности, Парма) явились главными очагами другой, по существу своему антиренессансной линии, которую представляло искусство маньеризма. Утрата гуманистических идеалов, уход от реальной действительности в мир субъективных переживаний, зависимость от реакционных придворных кругов привели к тому, что в искусстве маньеризма на первый план выдвинулись ощущение дисгармонии, внутреннего смятения, черты субъективистского произвола — качества, которые вскоре вырождаются в бесплодную пустоту вычурных и манерных образов. Над общей массой подавленных художественной реакцией мастеров Центральной Италии возвышается только одна титаническая фигура — Микеланджело Буонарроти, пронесшего через всю свою жизнь верность возвышенным этическим идеалам. Сохранив всю полноту своей творческой активности, он сумел в иных исторических условиях наметить новые пути в различных видах пластических искусств — в архитектуре, скульптуре, живописи и графике. Его позднее творчество наряду с искусством венецианских мастеров составляет другой важный пласт художественной культуры Позднего Возрождения.

Залогом творческого успеха прогрессивных мастеров Позднего Возрождения было не покорное следование принципам, выработанным на протяжении предшествующего периода ренессансного искусства, а глубоко творческое претворение их в соответствии с требованиями нового

исторического этапа. Сохранив основу ренессансного мировосприятия — веру в человека, в его значительность и красоту, они смело вторглись в его духовный мир, раскрыв его во всей его сложности и подчас противоречивости. От образа отдельной личности они перешли к образу человеческого коллектива; более широко и развернуто показали активную взаимосвязь между героями и реальной средой, в которой они действуют. Сама реальная действительность получила в их произведениях более конкретное воплощение, нежели в идеально обобщенных образах мастеров Высокого Возрождения. Соответственно данным задачам они выработали новые художественные средства, новые изобразительные решения.

Как раз именно эти качества искусства Позднего Возрождения были особенно исторически перспективными, так как они содержали первоначальную формулировку многих важных принципов искусства последующего — XVII столетия. Искусство поздней фазы Возрождения несет в себе, таким образом, черты переходного этапа между двумя великими художественными эпохами — Ренессансом и XVII веком. В этой переходности заключена одна из причин того, что термин «Позднее Возрождение» не является в науке таким распространенным, как термины «Раннее» и «Высокое Возрождение». К тому же в хронологическом плане конец всей эпохи Ренессанса не может быть четко определен. Одна из причин этого заключена в том, что во второй половине XVI в. во взаимной борьбе развивается ряд направлений. Еще до того, как в последние десятилетия XVI в. завершили свой творческий путь крупнейшие представители Позднего Возрождения — в архитектуре Палладио, а в живописи Тинторетто, — в Италии были созданы первые законченные образцы произведений нового стиля, по своим особенностям находившиеся уже в русле главных направлений XVII столетия. Уже к 1575 г. относится сооружение барочного фасада церкви Джезу в Риме (архитектор Джакомо делла Порта), а к 1590-м гг. сложилось искусство основателей Болонской Академии братьев Карраччи. В те же десятилетия продолжали свою деятельность художники-маньеристы. Но при всей сложности периода Позднего Возрождения, начинающегося в 1530-х гг., а завершающегося к концу столетия, все же совершенно очевидно, что неверно сводить его только к переходной, промежуточной стадии. Бесспорно, итальянское искусство Позднего Возрождения не обладало той общей направленностью, какой при всей многочисленности и разветвленности локальных школ отличалось искусство Раннего и Высокого Ренессанса. Именно в данный период впервые в мировом искусстве в столь крупных масштабах обозначился резкий антагонизм между прогрессивными и реакционными направлениями в искусстве. Но ни многолетнее засилье маньеризма, ни формирование основ барокко и академизма не должны заслонять того, что на протяжении поздней фазы Возрождения ведущая роль оставалась за прогрессивной линией, представленной именами Микеланджело, Палладио и великих венецианцев, составляющей самую ценную часть художественного наследия данного периода. В их искусстве

достаточно явственно выражена как ренессансная гуманистическая основа, — даже там, где она выступает в трагическом преломлении, — так и преемственная связь с Высоким Возрождением. Период Позднего Ренессанса в Италии является закономерным и неотделимым от предшествующих этапов грандиозным эпилогом всей великой эпохи Возрождения.

2. Архитектура Раннего и Позднего Возрождения

Архитектура итальянского Возрождения достигает вершины своего развития в Риме в начале XVI столетия. В столице папского государства завершаются важнейшие идейно-художественные искания итальянской архитектуры, развивавшейся до того в нескольких обособленных очагах, и складывается единый общенациональный стиль. Стремление к обобщенному монументальному образу, исполненному величественности, ясной, спокойной гармонии, внутренней значительности и естественной, благородной сдержанности, — такова характерная черта нового архитектурного стиля, отмеченного также более зрелым и свободным примечением античных ордеров как целостного, выразительного и гибкого языка классической архитектуры.

Среди мастеров, собиравшихся со всех концов Италии в папский Рим, ведущее положение занял Донато д'Анжелло Браманте (1444—1514). Его творчество имело такое же основополагающее значение для Высокого Возрождения, как творчество Брунеллески для предшествовавшего периода. Первая и наиболее продолжительная часть деятельности Браманте прошла в Милане. Родившись близ Урбина, он учился живописи у Мантеньи, Пьеро делла Франческа, фра Карнезале и сформировался как архитектор под влиянием Лаураны и Альберти. Около 1472—1474 гг. Браманте появился в Милане, первоначально выступив в качестве живописца.

В сфере архитектуры Милан был очень консервативен. В Ломбардии почти до конца XV в. господствовали средневековые архитектурные формы, связанные с народными традициями кирпичного строительства и терракотового декора. Выдающееся значение творчества Браманте в миланский период его жизни состоит в том, что он сумел сочетать новые передовые стремления итальянского зодчества с умелой переработкой архитектурных традиций Ломбардии, показав необычайную жизненность нового архитектурного стиля и неисчерпаемые возможности, таившиеся в «классической» палитре архитектурных художественно-выразительных средств.

Первой архитектурной работой Браманте была перестройка начатой еще в IX в. церкви Санта Мария presso Сан Сатиро в Милане (с 1479 г.). Улица, расположенная непосредственно позади трансепта, не оставляла места для возведения алтарной абсиды, которую Браманте заменил неглубокой нишей, блестяще изобразив в ней (рельефом и живописью) иллюзорное пространство несуществующего хора, перекрытого будто бы таким же цилиндрическим сводом, каким в действительности перекрыты главный неф и боковые ветви трансепта. Эти цилиндрические своды исключительно большого для того

времени пролета (19 м), почти вдвое превышающего расстояние от их пяты до пола нефа, производят в небольшой церкви очень внушительное впечатление. Они с необычайной активностью словно лепят форму интерьера, в котором безраздельно господствует пространство средокрестия, перекрытое сферическим куполом на парусах и высоком барабане. Сохранившийся проект неосуществленного фасада церкви предвосхищает многие позднейшие решения этой важной проблемы в разработке базиликального типа церкви и свидетельствует о свободном обращении Браманте с классическими архитектурными формами уже на этом начальном этапе его архитектурной деятельности.

Браманте перестроил также маленькую надгробную часовню Сан Сатиро IX в. у северного конца трансепта, превратив ее из крестообразной постройки в круглую, с нишами и пилястрами, образующими свободный ритм, подчеркнутый светотенью. Особого упоминания заслуживают на редкость лаконичные конструктивные формы карнизов, тяг и терракотовых элементов со скупой использованным орнаментом. Контрастное противопоставление родственных по формам, но различных по пропорциям церкви и крохотной, однако пластически выразительной, крупномасштабной по своим деталям часовни наглядно подчеркивает особенности каждого из этих сооружений.

Если северная часовня является своеобразным примером внешнего облика центрического здания, воплощенного в миниатюрных масштабах, то пространственная композиция центрического интерьера разработана мастером в его лучшем раннем произведении — сакристии церкви Санта Мария presso Сан Сатиро, встроенной в углу между правой ветвью трансепта и продольного нефа. Это восьмигранное вытянутое по вертикали помещение, перекрытое куполом, круглые окна которого являются единственным источником струящегося сверху света. Стесненность пространства искусно компенсируется прямоугольными и полукруглыми нишами, врезанными в нижнюю часть стены. Во втором ярусе, над богато разработанным антаблементом, устроена узкая обходная галлерея с небольшими сдвоенными арочными проемами. Углы восьмигранника подчеркнуты изломанными в плане пилястрами — мотив, неоднократно встречающийся в позднейших брамантевских постройках. Изящные рельефы, покрывающие пилястры, фризы и профили, а также терракотовые вставки антаблемента (работы скульптора Фантуччи) — дань излюбленной ломбардцами декоративности. В итоге эта сакристия послужила прототипом для ряда родственных композиций многочисленных центрических церквей, построенных по всей Северной Италии в конце XV в. и в первой половине XVI столетия.

Среди выдающихся художников и зодчих, находившихся в Милане одновременно с Браманте, необходимо выделить гениального Леонардо да Винчи, передовые градостроительные и архитектурные идеи которого, зафиксированные в его записях и набросках, несомненно оказали влияние на развитие Браманте. Они, в частности, сказались в успешной разработке им одной из важнейших архитектурных задач Возрождения — создания

совершенного в своей симметрии кристаллически закономерного и гармоничного центрально купольного здания, в котором целостное внутреннее помещение было бы органично выражено во внешнем объеме и связано с реальным природным окружением. Леонардо было свойственно исключительно широкое понимание задач архитектуры, что отразилось в его эскизах идеальных городов с многоэтажными дифференцированными по своему назначению улицами, с движением в разных уровнях. Его увлекали идеи создания сложных жилых комплексов, ирригационных сооружений и судоходных каналов, церквей, общественных зданий и монументов, а также многие конструктивные проблемы, например, вопросы построения сводов. Важным шагом в разработке темы купольного здания явилась церковь Санта Мария делле Грацие — крупнейшая постройка Браманте в Милане (1492—1497). Необычайно просторное пространство средокрестия, перекрытого легким куполом с низким барабаном на парусах по полуциркульным подпружным аркам, свидетельствует о монументальной переработке мотивов Брунеллески и об освоении мастером опыта купольного зодчества византийского и раннехристианского времени. В легком и радостном внешнем облике церкви, темно-красные стены абсиды и барабан которой обильно украшены изящными терракотовыми деталями, пилястрами и филёнками, Браманте успешно сочетал передовые тенденции итальянского зодчества с умелой переработкой местных ломбардских традиций.

Во время первого миланского периода своей деятельности Браманте принимал участие (совместно с Леонардо да Винчи и Франческо ди Джордже Мартини) в комиссиях, неоднократно созывавшихся в связи со строительством Миланского и Павийского соборов. Заложенный в 1487 г. собор в Павии, с которым связаны имена многих зодчих (К. Рокки, Амадео, Дольчебуоно и других), строился фактически по проекту Браманте, руководившего работами в 1488—1492 гг., когда центральная часть сооружения была возведена до основания купола. Как и во Флорентийском соборе, средокрестие собора в Павии равно по ширине всей передней части собора, но завершает ее с большим изяществом и органичностью, являясь, быть может, наиболее совершенной из многих тогдашних попыток совместить базиликальный и центрический типы церковной композиции. Пространство средокрестия максимально увеличено и акцентировано тем, что все примыкающие помещения собора обращены к его центру и повышаются по мере приближения к куполу, высоко поднятому на восьми необычно стройных столбах. Грандиозный и своеобразный интерьер свидетельствует о творческом претворении опыта готической архитектуры: напоминая сложной иерархией элементов готику, он отличается от последней ясной центричностью и спокойным равновесием всего построения, выраженного и во внешнем облике собора с его ступенчатым нарастанием объемов.

Из миланских построек Браманте особый интерес представляет незаконченный двор каноники (руководства монастыря) Сант Амброджо в Милане (начат в 1492 г.). По единственной выстроенной стороне квадратного

двора с легкой аркадой в первом этаже и кирпичной стеной во втором можно составить представление обо всей задуманной Браманте композиции. Середина аркады отмечена высокой, захватывающей второй этаж аркой на коринфских столбах, и повторение этого приема на других сторонах должно было привести к необычному для архитектуры того периода четкому выделению осей двора и его центра в месте их пересечения. «Сучки» (обрубленные ветви), высеченные на каменных стволах колонн по сторонам средней арки и в углах двора, вскрывая первичное образное содержание ордера — уподобление колонны древесному стволу, одновременно подчеркивали условный характер ордерных форм. Так же условна была и первоначальная ордерная обработка второго этажа, так как тектонической основой в этой постройке остается стена, а пилястры и горизонтальные пояса служат лишь ее идеальному расчленению. Своеобразная «метафорическая» роль ордера в данном сооружении подчеркнута весьма свободным, нарушающим все каноны обращением архитектора с ордерными элементами. Как некогда Брунеллески, Браманте смело сгибает пилястры, расположенные в углах, на стыке двух стенных плоскостей, или дает нарочито условное сопряжение горизонтального пояса над аркадой с антаблементом по сторонам центральной арки. Творческие устремления Браманте полностью развернулись с его переездом в папскую столицу.

Первая документально зафиксированная постройка Браманте в Риме — законченный в 1502 г. маленький храм Темпьетто во дворе монастыря Сан Пьетро ин Монторио. Это пропущенное ясной гармонией классическое по формам круглое купольное сооружение, обработанное внутри и снаружи нишами и окруженное строгой колоннадой римско-дорического ордера. Темпьетто воспринимается уже современниками как программное произведение новой архитектурной школы и ее совершенный образец.

Следующая работа — квадратный двор церкви Санта Мария делла Паче (окончен в 1504 г.). В его оформлении Браманте применил ордерную аркаду с ионическими пилястрами на пьедесталах. Над нижним ярусом расположены столбы, обработанные в виде пучка коринфских пилястр, а над центрами арок поставлены легкие коринфские колонки (ломбардский мотив). Применение столбов в нижнем ярусе и каменный карниз вверху создают совершенно новую, отныне типичную для Рима монументальную форму внутреннего двора, резко отличающуюся от характерных для тосканской архитектуры XVI столетия дворов, завершавшихся легким свесом кровли на деревянных консолях. Хорошо выраженная тектоника замысла, лаконичные формы арок (лишенных архивольтов) и типичного для Браманте оригинального карниза, простота и вместе с тем пластическое богатство архитектурных форм, умело подчеркнутых сильной светотенью, и своеобразный ритм придают маленькому двору церкви Санта Мария делла Паче монументальную значительность и силу.

С восшествием на папский престол Юлия II Браманте становится в Риме главным архитектором. В 1505 г. он начал ряд строительных работ в Ватикане,

где уже после смерти мастера был закончен Рафаэлем двор Сан Дамазо со знаменитыми лоджиями. Другой составной частью папского дворцового комплекса должен был стать так называемый Бельведер — летняя резиденция папы, расположенная недалеко от Ватикана. Проект Браманте предусматривал соединение обоих дворцов с помощью огромного вытянутого двора (длиной около 300 м), включающего три последовательно повышающиеся террасы, которые соединены открытыми лестницами с опорными стенками, экседрами и нимфеями. Нижняя терраса, расположенная под окнами Ватиканского дворца, должна была служить для турниров и других зрелищ. На естественном склоне, отделявшем следующую террасу, были устроены места для зрителей. Большая экседра (за которой Браманте построил восьмиугольный дворик для античных скульптур), позднее надстроенная Микеланджело, завершила ансамбль. Проект содержал множество архитектурно-пространственных композиционных приемов, использованных впоследствии зодчими итальянского Ренессанса в сооружении вилл и городских ансамблей.

Браманте построил также палаццо Каприни (так называемый Дом Рафаэля), оказавший большое влияние на развитие дворцовой архитектуры. Это был уже не суровый флорентийский дворец XV в., сознательно обособленный от окружающего города, но импозантный дворец нового типа, в котором величие главного жилого этажа, обработанного парными полуколоннами и словно поднятого над улицей посредством тяжелого рустованного цоколя, раскрывалось вовне через огромные окна-балконы.

Последние годы жизни Браманте связаны с проектированием и строительством собора св. Петра в Риме. Интерес к центрально-купольному сооружению и все предшествующие постройки этого рода как нельзя лучше подготовили Браманте к решению подобной задачи. Браманте создал целый ряд планов, среди которых его, по-видимому, больше всего удовлетворял проект центрального сооружения в форме греческого креста с закругленными ветвями, мощным сферическим куполом над средокрестием, к которому тяготели и меньшие по размеру купольные капеллы, и с башнями по углам, дополняющими план почти до полного квадрата. Проект этот был принят и начато строительство главных устоев, хотя план не соответствовал традиционной для католических храмов форме латинского креста и не покрывал собой всей площади древней базилики. Сохранившиеся чертежи и рисунки позволяют оценить высокое совершенство замысла Браманте, в котором каждый отдельный элемент обладал законченностью и вместе с тем в качестве неотъемлемой части входил в общую композицию, создавая гигантский организм совершенной целостности. Обращает внимание необычайная «воздушность» плана, в котором пространство безусловно преобладает над массой, проникая во все сложно расчлененные устои и ограждающие его стены. Сохранившийся (возможно, собственноручный) набросок дает возможность заключить, что Браманте предполагал окружить собор квадратным двором с экседрами посередине каждой стороны.

Брамантовский проект собора св. Петра не был осуществлен, но заложенные в нем идеи центрально-купольного здания широко варьировались в работах многих мастеров, строивших в самых различных городах Италии. К этому типу сооружений относится церковь Санта Мария делла Консолационе в Тоди, начатая Кола да Капрарола в 1508 г. (завершена ломбардскими мастерами) и являющаяся примером великолепного соответствия внешних объемов внутреннему пространству, а также церковь Сан Бьяджо в Монтепульчано, построенная (с 1518 г.) Антонио да Сангалло Старшим (1455—1534).

Крупнейшим архитектором следующего за Браманте поколения был его земляк Рафаэль. Ко времени своего приезда в Рим (1508) двадцатипятилетний Рафаэль, несомненно, глубоко чувствовал специфику архитектуры. Дальнейшее углубленное изучение зодчества Рафаэлем сказывается в его ватиканских фресках, органично сочетающихся с композицией соответствующих помещений и отражающих в своих архитектурных фонах идеи Браманте и его замыслы собора св. Петра.

Первая постройка Рафаэля — маленькая церковь Сант Элиджо дельи Орефичи (начата в 1509г.) — представляет в плане греческий крест с очень короткими ветвями и перекрыта легким сферическим куполом с барабаном на парусах. Неоконченная снаружи, но прекрасно сохранившаяся внутри, церковь поражает скупостью, почти скептицизмом примененных в ней чисто архитектурных средств.

К церкви Санта Мария дель Постола Рафаэль по поручению папского банкира Киджи пристроил великолепно отделанную капеллу. Квадратное в плане с маленькими парусами над срезанными углами пространство капеллы, словно, не сужаясь в поперечнике, переходит в широкий цилиндр барабана, перекрытый несколько уплощенным куполом. Рафаэль работал также над проектированием и строительством собора св. Петра, руководство которым перешло к нему после смерти Браманте в 1514 году.

Важный вклад сделан Рафаэлем в дворцовую архитектуру. Если в палаццо Видони-Кафарелли Рафаэль плодотворно развивал композиционные идеи, намеченные Браманте в палаццо Каприни, то в палаццо дель Аквила он разработал новый тип фасада: внизу — просторная ордерная аркада, вверху — оштукатуренная и, несмотря на сложную обработку, целостная плоскость стены, украшенная лепниной, нишами со скульптурой и расчлененная редкими богато обрамленными окнами бельэтажа.

Еще один новый тип фасада создан Рафаэлем в палаццо Пандольфини во Флоренции, едва ли не лучшим и наиболее точно воспроизведенном архитектурном замысле мастера (построен после его смерти Франческо Сангалло). Широко раздвинутые богато обрамленные окна, составляющие важнейший элемент фасада, в сочетании со спокойной поверхностью гладкой оштукатуренной стены придают ему черты благородной сдержанной простоты. Великолепный карниз с широким фризом, рустованные углы и портал завершают собой украшение стены, самый простор и спокойствие

которой порождают впечатление богатства. В ясном и величавом фасаде палаццо Пандольфини Рафаэль отразил характерные черты своего дарования и воплотил лучшие современные представления об архитектуре частного городского дома.

Вилла Мадама в Риме, начатая Рафаэлем для кардинала Джулио Медичи (впоследствии ставшего папой Климентом VII), позволяет оценить его вклад также и в эту область архитектуры. Свободно используя опыт античного зодчества (в особенности императорских вилл и терм), Рафаэль создал проект сооружения нового типа, рассчитанного на кратковременные наезды вельможи и приспособленного для отдыха и наслаждения природой. Осуществленный фрагмент (часть центрального круглого двора и одно крыло виллы) свидетельствует об огромном размахе сооружения, органически объединенного с масштабами холмистого склона и подчиняющего полуприродный, полуискусственный пейзаж парка, с террас которого открывается великолепный вид. Отделанные росписями интерьеры широкими арочными проемами открывались на антифиладу всяких садов, под сводами которых таились гроты и водоемы.

Важной вехой в истории итальянской архитектуры — так же как в судьбах ренессансной культуры Италии в целом — оказались трагические события истории Италии в конце 20-х гг. XVI века. Они способствовали проявлению многих давно уже назревавших экономических и социальных сдвигов в итальянском обществе, сказавшихся на зодчестве.

Архитектурные вкусы стали определяться придворной и феодальной аристократией, с которой старались сблизиться и представители буржуазии, вкладывавшие свои средства в землю, а несколько позднее — воинствующей католической церковью. Примерно с начала 1530-х гг. процесс развития архитектуры утратил ту целостность и единую направленность творческих устремлений, которые были ему свойственны в первой трети XVI века. Определилось несколько различных направлений, связанных преимущественно с особенностями социальной и культурной обстановки, складывавшейся в тех итальянских государствах, в которых приходилось работать архитекторам.

Нечеткие представители старшего поколения зодчих — в их числе Перуджи и Антонио да Сангалло Младший, которые работали в Риме совместно с Браманте и Рафаэлем и возвратились в папскую столицу после ее разграбления, — пытались здесь найти компромисс между классическими принципами и новыми требованиями. В архитектуре Тосканы сильнее всего проявились кризисные тенденции, породившие в творчестве таких архитекторов, как Вазари и Амманати, качества, сближающие их с принципами маньеризма. Микеланджело, архитектурное творчество которого само по себе представляло целое направление, в своей трагической борьбе за высокие гуманистические идеалы внес в архитектуру элементы напряженной пластической выразительности, скрытой динамики и драматического столкновения внутренних сил. Наконец, в городах Северной Италии — в

Венеции, Вероне, Виченце, Генуе — нашли свое преимущественное развитие прогрессивные архитектурные тенденции. Здесь в творчестве Санмикеле, Сансовино, Палладио и Алесси были найдены новые, исторически перспективные решения в области градостроительства и архитектуры общественных и жилых сооружений.

Бальдассаре Перуцци (1481—1536), к которому восходит одно из самых изящных сооружений Высокого Возрождения в Риме, знаменитая своими росписями вилла Фарнезина (1509—1511), особенно ярко отразил новые тенденции в римской архитектуре. Построенный им палаццо Массими (начат в 1535 г.) свидетельствует не только о мастерстве зодчего, создавшего на тесном, неправильной формы участке убедительную композицию дворца с великолепным внутренним двориком, но и о новых приемах расположения зданий в городской застройке: дворец органически вписывается в улицу, повторяя ее изгиб линией фасада. Контрастное противопоставление стены верхних этажей и глубокого портика под ними придает фасаду совершенно новый характер. Вместо свойственного прежним дворцовым сооружениям постепенного облегчения масс здания от основания кверху — во внешнем облике палаццо Массими подчеркнута тяжесть верхних этажей, что придает его фасаду совершенно иную ритмическую структуру.

Деятельность Антонио да Сангалло Младшего (1485—1546), племянника Джулиано, связана в большей мере со строительством укреплений (в Анконе, Парме и других городах; крепость в Чивита-Веккья, 1515). Среди его ранних построек в Риме следует отметить банк Сан Спирито (1523—1524), срезанный угол которого с мотивом римской триумфальной арки в верхней глухой части стены — первый пример углового фасада. Его важнейшим произведением является палаццо Фарнезе — величественное трехэтажное сооружение, гладкие оштукатуренные стены которого расчленены одними лишь горизонтальными поясами. Парадно обработанный въезд в палаццо, разделенный колоннами на три нефа и перекрытый в средней части сводом, — открывает перспективу на прекрасный внутренний двор, а из аркады садовой лоджии раздается вид на берега Тибра. Аркады двора, опирающиеся на пилоны, обрамленные полуколоннами, должны были по замыслу Сангалло оставаться открытыми. Однако Микеланджело, заканчивавший строительство дворца после смерти Сангалло, внес в него существенные изменения.

Почти все известные архитекторы, находившиеся в Риме в первой половине XVI в., поочередно принимали участие в наиболее крупной строительной работе, осуществленной в Италии в эпоху Возрождения, — сооружении на месте древней базилики нового грандиозного собора св. Петра. Строительство его приобретало особое значение в связи со стремлением пап укрепить позиции католицизма и папского государства, политика требовала воплощения в новом сооружении могущества католической церкви. Здание должно было затмить собой руины языческих храмов и предшествовавшие ему христианские постройки.

С 1506 по 1514 г. строительство собора находилось в руках Браманте, который успел частично вывести центральные устои и подпружные арки храма. Дальнейшая история собора показывает неоднократное изменение основного замысла при переходе руководства строительством от одного мастера к другому и с изменением политической ситуации.

Непосредственный последователь Браманте, Рафаэль возвращается к традиционной форме плана церковных сооружений в виде латинского креста. Он задумывает купольную постройку с тремя одинаковыми абсидами, четвертая сторона которой оформлена в сильно вытянутую трехнефную базилику.

Работавший вслед за Рафаэлем Бальдассаре Перуцци снова вернулся к центрической композиции сооружения, но военные действия прервали строительство, возобновленное лишь в 1534 г. Антонио да Сангалло Младшим. В этот период в связи с усилением католической реакции и возросшим влиянием клерикальных кругов было решено вернуться к традиционной вытянутой форме плана, которая и была положена в основу большой модели Сангалло. В соответствии с ней мастер возвел южную и восточную ветви креста.

После смерти Сангалло руководство строительством собора перешло в 1546 г. к Микеланджело. Он опять возвратился к центрическому плану, в чем проявилось торжество гуманистических идеалов. Однако общий характер сооружения был сильно изменен. Микеланджело усилил массивность устоев и стен. Пожертвовав сложной расчлененностью пространств и объемов, он достиг большей слитности всей композиции. Главное пространство получило безусловное преобладание над второстепенными элементами сооружения, которые утратили самостоятельную значимость. Микеланджело возвел центральный барабан, окруженный колоннадой, и начал строительство грандиозного купола, который, однако, был завершен лишь в 1588—1590 гг. Джакомо делла Порта и получил несколько вытянутые очертания. Из четырех малых куполов, задуманных Микеланджело для того, чтобы подчеркнуть колоссальный масштаб главного купола, лишь два передних были впоследствии (в 1564—1585 гг.) возведены Виньолой. Внешний облик собора в том виде, как он был задуман Микеланджело, в наибольшей мере сохранился со стороны алтарной абсиды. Западная часть собора уже в эпоху барокко была дополнена своего рода вестибюлем, или нартексом, по проекту Карло Мадерна (с 1607 г.), и в своем окончательном виде композиция храма приобрела, таким образом, удлиненную форму.

Один из главных строителей собора св. Петра, Микеланджело Буонарроги, последний из великих мастеров Высокого Возрождения, вступил в архитектуру, уже будучи зрелым скульптором и живописцем. Не пройдя обычной архитектурной школы, он оставался в большой мере скульптором и в своем архитектурном творчестве. Его первый архитектурный заказ, полученный от Медичи, — проект фасада для церкви Сан Лоренцо во Флоренции (ок. 1515 г.). Композиция строилась на основе двухъярусной

ордерной схемы и должна была быть до предела насыщена скульптурой. Фасад так и остался неосуществленным (сохранились лишь две модели), а начатая в 1520 г. новая сакристия той же церкви, являвшаяся погребальной капеллой и памятником семьи Медичи, была закончена гораздо скромнее задуманного и лишь много лет спустя (скульптуры установлены в 1545 г.). Выполненный по проекту Микеланджело интерьер напоминает старую сакистию Брунеллески общим набором архитектурных средств: остов композиции выделен ордерами пилястр из темного камня. Однако ритм членений здесь тяжелее, а цветовой контраст производит резкое, драматическое впечатление. Здесь уже выражен ярко индивидуальный почерк мастера с его пластичностью и внутренним драматизмом.

Во Флоренции по проекту Микеланджело осуществлены также интерьеры библиотеки Лауренцианы. Стремясь сделать более значительным тесный вестибюль, предшествующий сильно вытянутому и расположенному на более высоком уровне главному залу, Микеланджело применил необычный прием: он лишил членившие стену спаренные полуколонны конструктивного смысла, заглубив их по сравнению с плоскостью стены и с архитектурой. Пластика этой композиции подчеркнута суровой цветовой гаммой серо-белых тонов. Ведущая в главный зал лестница (модель ее прислана Микеланджело из Рима в 1559 г.), криволинейные нижние ступени которой словно застыли в своем движении, предвосхищает формы барокко. После поражения Флорентийской республики, во время обороны которой Микеланджело проявил себя выдающимся военным архитектором, мастер в 1534 г. переехал в Рим, где его архитектурная деятельность началась с реконструкции пришедшей в упадок площади Капитолия (с 1536 г.). Используя остатки ранее существовавших сооружений (палаццо Сенаторов, построенного в средние века, и палаццо Консерваторов), а также античную скульптуру, Микеланджело создал здесь один из самых выдающихся градостроительных ансамблей эпохи Возрождения. Его идейный замысел связан с некогда высоким общественным значением Капитолийского холма, являвшегося центром и символом Древнего и средневекового Рима. Напротив уже начатого палаццо Консерваторов Микеланджело наметил поставить еще здание, симметричное по расположению и тождественное по архитектуре, мастерски подчинив их оба центральному сооружению ансамбля — палаццо Сенаторов, значение которого было повышено при помощи большого ордера, крупных членений и богатой двойной лестницы. Четвертая сторона получившейся трапецевидной площади не была замкнута, благодаря чему открывался прекрасный вид на город. Используя особенности рельефа, Микеланджело устроил с этой стороны торжественный подход — широкую и пологую лестницу, наверху которой он поставил античные статуи Диоскуров. Законченность ансамбля, строительство которого продолжалось и в XVII в., была предопределена Микеланджело установкой в центре площади античной конной статуи императора Марка Аврелия в 1538 г. Удачно найденный пьедестал и

вписанный в овал рисунок замощения площади содействовали закреплению центра всей композиции.

Достойна внимания пространственная связь площади Капитолия с окружающим городом — не только со стороны главного подхода, откуда открывается широкий обзор города, но и через разрывы по бокам палаццо Сенаторов (впоследствии завершенные Виньолай широкими лестницами).

Те же новые черты в понимании ансамбля Микеланджело проявил и при завершении начатого Сангалло палаццо Фарнезе, который он предполагал связать мостом с расположенной на другом берегу Тибра виллой Фарнезина. Во дворе он заложил аркады второго этажа и, обработав стену третьего яруса наложенными друг на друга пилястрами (прием, получивший широкое распространение в архитектуре барокко), придал ей особенно выразительную пластику и напряженность. Микеланджело выполнил также и огромный карниз главного фасада, который в сочетании с центральным порталом и балконом над ним придал композиции исключительную цельность и монументальность.

В середине XVI в., в период усиления общественной реакции, в Тоскане выделяется группа мастеров нового поколения, которых обычно связывают с маньеристическим направлением. Маньеризм в архитектуре не составляет полной аналогии к маньеризму в изобразительном искусстве, особенно в живописи. Это направление не получило в зодчестве столь широкого распространения. Однако и в их творчестве находят свое отражение черты кризисного мировосприятия. Многие из них были учениками и последователями Микеланджело, но, восприняв от него некоторые приемы и архитектурные мотивы, они утратили его главные содержательные качества — гуманистическую направленность и героический характер его образов. То нарушение архитектурных канонов, которое у Микеланджело воспринималось как необходимое выражение его глубоких замыслов, у них выглядит как самоцель, как проявление субъективного произвола. Особое внимание они уделяли нарочитой оригинальности замысла, индивидуальному почерку, «манере» архитектора.

Ученик Микеланджело Джорджо Вазари (1511—1574), автор известных «Жизнописаний», отличался большой свободой обращения с формой. Его наиболее известная работа — улица Уффици во Флоренции (с 1560 г.), где Вазари занимался реконструкцией городского центра. Этот узкий коридор, фланкированный с двух сторон одинаковыми фасадами с сильно выступающими карнизами, производит впечатление сценической декорации благодаря замыкающему улицу корпусу, поставленному над сквозной колоннадой и аркой, которые раскрываются на реку Арно.

Бартоломео Амманати (1511—1592), приехавший во Флоренцию уже в пору зрелости, после работы во многих городах. Его наиболее значимое произведение — дворовый фасад палаццо Питти во Флоренции (начат ок. 1560 г.) — несет в себе явные черты маньеризма. Колонны кажутся ненагруженными и разбухшими, массивная кладка — декорацией. Двор

обращен в сторону обширных поднимающихся по склону садов, разбивка которых также принадлежит Амманати. Важное градостроительное значение имел построенный Амманати мост Санта Тринита во Флоренции (вторая половина 1560-х гг.), переброшенный через Арно тремя пологими изящными арками и украшенный скульптурой.

В 40—50-е годы XVI в., когда церковь и инквизиция относились еще терпимо к гуманистам, если они развивали свои взгляды в узкой области (филологии или археологии) и не затрагивали общих вопросов мировоззрения, в римском зодчестве наметилось еще одно, «ученое», или «академическое», течение. Поддерживаемое последними представителями меценатов-гуманистов прежнего типа (крупнейшим из которых был кардинал Алессандро Фарнезе), это течение характеризовалось глубоким интересом к античной архитектуре, стремлением осмыслить истоки ее закономерностей и создать теоретическое обоснование, канон классического искусства. К этому течению следует отнести деятелей созданной еще в 1530-х годах «Витрувианской академии» Марчелло Червини, Перуцци и прежде всего Виньола.

Джакомо Бароцци да Виньола (1507—1573), учившийся у Перуцци, начал с ряда построек в Болонье, занимался археологией в Риме и после поездки в Париж (1541—1543) работал для семьи Фарнезе в ее многочисленных владениях. К числу его важнейших построек относится вилла папы Юлия III в Риме (вилла Джулия), в которой Виньола принадлежит классически ясный фасад и общая композиция, в камерных масштабах использующая некоторые черты не осуществленного Граманте замысла ватиканского дворцового комплекса. Ансамбль развивается по глубинной оси и включает два расположенных на разных уровнях павильона, обращенных своими лоджиями в два полукруглых двора с гrotтами, нимфеями и фонтанами. Различная трактовка родственных в своей основе элементов и продуманная сценически эффектная смена перспектив, последовательно раскрывающихся сквозь павильоны и завершающихся обнесенным стеною садом, составляют особенность этого ансамбля, явившегося важным этапом в развитии глубинных пространственных композиций. Окончание виллы Виньола предоставил Вазари, Амманати и другим мастерам.

Вблизи виллы (на Фламиниевой дороге в Риме) Виньола выстроил также близкий ей по характеру летний домик папы Юлия III и небольшую, лаконичную по своим объемам ораторию Сант Андреа — первую овальную в плане купольную постройку, ставшую вскоре предметом многочисленных подражаний. Виньола был, кроме того, автором многих фонтанов, в том числе одного из лучших ренессансных фонтанов — в городе Витербо, эффект которого основан на противопоставлении как бы растущих из земли каменных форм стекающим вниз по ним струям воды.

Огромный замок Капрарола, построенный близ Витербо для кардинала Фарнезе (проект 1559—1562 гг., парковые сооружения вплоть до 1625 г.), — мощное пятигранное сооружение с величественным круглым двором в центре,

прекрасными интерьерами и знаменитой круглой лестницей. Используя основания, предназначавшиеся до того для укрепленного замка (чем обусловлена пятигранная форма здания и применение элементов обычных в крепостной архитектуре), Виньола эффектно противопоставил расположенные по его углам массивные глухие выступы-бастионы и высокие стены, которые расчленены оконными проемами различных размеров в сочетании с ордерными элементами. Это сооружение наделено чертами почти гипертрофированной монументальности и представляет уникальное в своем роде соединение укрепленного замка и великолепного дворца, геометрически четкая масса которого господствует над окружающим ландшафтом.

Церковь Джезу, построенная Виньолой в Риме (1568—1584) в качестве главного храма ордена иезуитов, оказала большое влияние на последующее развитие церковной архитектуры и вне Италии. Виньола развил намеченное еще Альберти сочетание широкого и высокого главного нефа с неглубокими боковыми капеллами, достигнув большой выразительности и цельности главного пространства. Фасад церкви, выполненный в несколько переработанном виде Джакомо делла Порта (1575), предопределил развитие церковных фасадов в эпоху барокко.

Одним из первых представителей Высокого Возрождения в Северной Италии явился Джулио Романо (1492/99—1546), лучший ученик Рафаэля не только в живописи, но и в архитектуре. Первой постройкой Джулио Романо (по эскизам учителя) была знаменитая вилла Мадама под Римом. Трудно определить личный творческий вклад Романо в архитектуру виллы, но в ее замечательном декоре и росписях роль мастера была, без сомнения, значительна.

В 1524 г. Джулио Романо переселился в Мантую, где возвел несколько значительных сооружений. Наиболее интересен палаццо дель Те (1525—1535), расположенный вблизи города. Он был начат в качестве полу-утилитарного сооружения при знаменитом коневодческом хозяйстве герцогов Гонзага, для непродолжительных визитов которых имелось несколько жилых и парадных комнат, и только в процессе строительства превратился в великолепную загородную резиденцию увеселительного типа. Приземистый одноэтажный (частично с мезонином, то есть с низким полуэтажом, предназначенным обычно для размещения слуг) палаццо, возведенный по периметру обширного квадратного двора и обработанный мощным рустом и дорическим ордером (пилястры снаружи и полуколонны внутри), внешне кажется слишком суровым для увеселительного дворца. Это лишь ядро большого ансамбля, включающего хозяйственные постройки, конный двор и обширный сад с бассейном и прекрасными садовыми павильонами. Композиция ансамбля развивается по глубинной оси с запада на восток и завершается полукруглой в плане ордерной аркадой. Главный вход во двор (внешне более скромный, чем боковой северный портик с тремя арками) расположен по оси ансамбля и повторяет в уменьшенном виде трехнефный въезд римского палаццо Фарнезе. Портал на противоположной стороне двора

выходит на обращенную в сад лоджию, перекрытую цилиндрическим сводом, опирающимся на устои, каждый из которых образован четырьмя колоннами. По сторонам центральной лоджии вдоль всего фасада тянутся неглубокие галереи, устроенные, по-видимому, для наблюдения за конными состязаниями (эти состязания проводились в саду, отделенном от здания бассейном). Воздушность аркады галереи и светлая оштукатуренная плоскость стены над ними резко отличают этот фасад от остальных, придавая ему легкость и сложную пространственную структуру, объединяющую его с садом, куда из главной лоджии переброшен мостик. Лепнина, орнаменты и фрески палаццо дель Те сильно отличаются от отделки виллы Мадама и интерьеров самого Рафаэля и Перуцци, указывая на отход от стиля Высокого Возрождения.

Джулио Романо, один из первых познакомивший Северную Италию с достижениями римского зодчества, в позднем периоде своего творчества изменяет простоте и правдивости своих ранних композиций. В архитектуре его последних сооружений — таких, как палаццо ди Джустиция в Мантуе, фасад которого расчленен огромными гермами-пильстрами, и корпус (так называемая каваллериция) в мантуанском замке Гонзага (1538—1539) с его изображенной в штукатурке грубой рустикой и вынесенными на консолях витыми колоннами, — проявилось стремление мастера к многообразию и чрезмерному богатству форм, к созданию нарочито оригинальных, преувеличенно динамических композиций. Здесь можно обнаружить близость Джулио Романо к маньеристическим тенденциям в архитектуре.

Другим выдающимся мастером северо-итальянского зодчества был Микеле Санмикеле (1484—1559). Несмотря на то, что он был на пятнадцать лет старше Джулио Романо, начало самостоятельного творчества Санмикеле относится к 1530 г. Интенсивная строительная деятельность (руководство достройкой собора в Орвьето, 1509—1525 гг.; укрепления в Пьяченце, 1525—1526 гг.) принесла Санмикеле заслуженную известность прекрасного строителя и инженера-фортификатора. В качестве такового он поступает в 1530 г. на службу Венецианской республике, для которой расширяет или возводит превосходные новые укрепления в самых различных местах, начиная с Венеции (на Лидо) и заканчивая Кипром. С 1533 г. Санмикеле занят укреплениями родного города — Вероны, где впервые раскрылось в полной мере его своеобразное дарование и зрелое мастерство и где сосредоточено большинство его позднейших и наиболее важных произведений. В укрепленных воротах Вероны — первоклассных памятниках ренессансной военно-строительной техники — мастер воплотил внушительные образы неприступных форпостов могущественного государства и вместе с тем создал торжественные въезды в город (Порта Нуова, 1533—1540 гг.; Порта Сан Дзено, 1541 г.; Порта Ступа, 1557 г.). В архитектуре этих сооружений видно дальнейшее развитие приемов, введенных в употребление Сангалло и Джулио Романо, применение ордерной системы к обработке стены и в то же время распространение рустовки на колонны.

В своих великолепных веронских дворцах Санмикеле создал первые образцы нового типа этих зданий, широко распространившегося в европейской архитектуре в последующие два столетия. Палаццо Бевилаква в Вероне (1532) — характерный пример этих сооружений. Мощная рустованная стена внизу, а вверху — огромные арочные окна, обработанные наподобие античных триумфальных арок с изящным, иногда почти вычурным ордером, придают дворцам небывалое прежде великолепие. Палаццо Каносса и особенно Помпеи представляют более строгие примеры веронских дворцов мастера. Палаццо Гримани в Венеции — переработка того же архитектурного типа соответственно условиям этого своеобразного города, в котором главные фасады зданий выходят на каналы: нижний этаж палаццо Гримани обработан не рустом, а пилястрами и включает открытую на Большой канал лоджию.

Во дворцах Санмикеле необходимо отметить и более глубокие качественные отличия: в то время как во всех предшествовавших палаццо помещения статически располагались вокруг двора, у веронского мастера главным ядром сооружения служат парадные помещения верхнего, второго этажа, вокруг которых и завязывается вся композиция, торжественно разворачивающаяся по пути гостей от входа (в Венеции — причала) через парадную лестницу — к пиршественному залу с огромными окнами и — в Венеции — с традиционной лоджией.

Свое особое место в северо-итальянском зодчестве заняла архитектурная школа Генуи. Ее расцвет начался с середины XVI в., когда один из крупнейших итальянских архитекторов этого времени Галеаццо Алесси (1512—1572), умбриец по происхождению, прошедший серьезную школу в Риме по изучению построек Микеланджело, перенес свою основную деятельность в Геную. Главные достижения генуэзских мастеров связаны с дальнейшей разработкой типа городского дворца, которому они придали особую роскошь и великолепие. Генуэзские палаццо отличаются большей живописностью своего облика, дифференцированностью объемов и пространственной сложностью, по сравнению с дворцами Тосканы и Рима. Так, известные постройки Алесси — палаццо Саули (1555 г., сохранился только частично) и палаццо Леркари-Пароди (начат в 1567 г.) — представляют собой чередование расположенных на одной оси закрытых и открытых помещений — богато украшенного вестибюля, парадных лестниц, залов и внутреннего двора. Благодаря мастерскому использованию характерного для Генуи крутого рельефа эти помещения расположены на разных уровнях, поднимаясь уступами от входа до завершения анфилады, что в сочетании с искусным применением порталов, аркад и лоджий придает им впечатление исключительного пространственного богатства. Те же приемы еще более последовательно применены в палаццо Дория-Турси (1564), сооруженном наиболее даровитым из учеников Алесси — архитектором Рокко да Лурага (ум. в 1590 г.). Своими пространственными композициями работы Алесси и его школы прокладывали путь дворцовым постройкам эпохи барокко. Наружные фасады генуэзских дворцов сочетают в себе пышность с легкостью

и стройностью. Нижний этаж обычно обработан рустом, второй и третий этажи объединены каннелированными пилястрами большого ордера. Алесси строил также виллы, лучшей из которых была вилла Саули (не сохранилась).

Разлагающее влияние феодально-католической реакции, политический застой и экономический упадок, охватившие Италию в XVI столетии, меньше сказывались в Венецианской купеческой республике, которая, правда, постепенно утрачивала былое могущество, но все еще сохраняла открытый праздничный уклад жизни и гуманистическую атмосферу. По-прежнему верная духу просвещенного эпикуреизма и меценатства, венецианская знать позволяет развиваться в своих сооружениях прямым традициям предшествовавшего века, что и составило те благоприятные условия, в которых расцвело искусство Сансовино и особенно Палладио.

Якопо Татти, прозванный Сансовино (1486—1570), был известен при жизни прежде всего, как скульптор. Однако именно его архитектурная деятельность во многом определила последующее развитие венецианской архитектуры.

Сансовино построил в Венеции ряд значительных сооружений: палаццо Корнер делла Ка-Гранде (1532), выделяющийся среди предшествующих дворцовых сооружений особой торжественностью, великолепную Библиотеку Сан Марко (начата в 1536 г.), строгое здание Монетного двора (1537—1545), Лоджетту (1537—1540), расположенную у подножия кампанилы Сан Марко и напротив входа во Дворец дождей, характерную для исконной венецианской любви к декору. Он придал монументальный характер старому торговому центру Венеции в районе моста Риальто, построив большое торгово-административное здание, известное под названием Фаббрикке Нуове. Но особое значение для формирования архитектурного облика Венеции имели градостроительные работы Якопо Сансовино по застройке общественного центра города.

Возведя здание Библиотеки и снеся примыкавшую к ней хаотическую застройку, Сансовино зафиксировал южную сторону площади перед собором Сан Марко, рабил прекрасную Пьяцетту (по-итальянски — маленькую площадь) и связал центр Венеции с водной стихией, раскрыв его на лагуну и на устье главной транспортной артерии — Большого канала. Тем самым он открыл великолепные возможности для организации излюбленных венецианцами празднеств и торжественных государственных церемоний, утверждавших могущество Венецианской республики. Сансовино, таким образом, создал один из самых прекрасных ансамблей мировой архитектуры, заверченный уже после его смерти Палладио, который возвел на расположенном против Пьяцетты небольшом острове Сан Джордже Маджоре церковь и кампанилу, включив тем самым в ансамбль городского центра водный простор лагуны. Сама площадь Сан Марко приобрела свой окончательный вид после завершения строительства Новых Прокураций (начаты в 1580-х гг. Скамоцци, закончены Лонгеной в XVII в.) и торцового

корпуса, замкнувшего площадь Сан Марко с запада (построен в начале XIX в.).

Возведенная Сансовино, Библиотека Сан Марко, которая протянулась на 80 м параллельно западному фасаду Дворца дождей и выходит торцом на Большой канал, выполнена целиком из белого мрамора. Чтобы не конкурировать с собором, здание тактично решено мастером без собственного композиционного центра и представляет собой двухъярусную ордерную аркаду, богатую по пластике и светотени. Нижняя аркада образует глубокую лоджию, гостеприимно открывающуюся на площадь; библиотечный зал, занимающий половину верхнего этажа, также связывается через огромные арочные окна с пространством площади. Богатый и развитый скульптурный фриз и балюстрада, увенчанная скульптурами, помогают верхнему карнизу объединить оба этажа в единую архитектурную композицию, непревзойденную по праздничному великолепию и торжественности.

В палаццо Корнер делла Ка-Гранде Сансовино делает шаг вперед в использовании композиционных приемов, сложившихся в процессе разработки типа итальянского ренессансного дворца, применительно к особенностям венецианского быта. Вместе с Санмикеле он находит впечатляющую монументальную форму для внешнего вида палаццо, сочетая ордерные членения, лоджии, руст и другие элементы с объемно-планировочным построением, типичным для жилья богатого венецианца.

Но облик Венеции создают не только уникальные сооружения. Быть может, ни в одном другом городе ренессансной Италии массовая застройка не отличается столь эффективным использованием природных условий в функциональных и эстетических целях. К началу XVI в. здесь были выработаны своеобразные конструктивные и архитектурно-планировочные приемы, сохранившие свою жизненность и в последующие столетия. Жилые дома обычно строились в три-четыре этажа на свайных основаниях, стены предельно облегчались. Сложившиеся типы зданий — многосекционные дома для моряков, служащих и пенсионеров республики, многоквартирные здания для более состоятельного населения и многие частные дома — отличались экономной асимметричной композицией и максимальной обособленностью каждого жилища (отдельные входы и лестницы ко всем квартирам, которые группировались вокруг центральных распределительных помещений — так называемых ауле). Дворы, в условиях невероятной тесноты представлявшие особую ценность, часто составляли ядро целого комплекса многоэтажных домов. В центре двора устраивались резные каменные, мраморные и даже бронзовые колодцы, из которых брали дождевую воду. Среди этой массовой застройки выделялись внушительные особняки богатых негодантов с огромными складами, загружавшимися прямо с каналов, и монументальные дворцы венецианской знати. Высокая эстетическая культура ощущается в Венеции повсеместно. Здесь, где ценится каждая пядь земли, тщательно отделан каждый камень, будь то сходы тротуаров к воде, цветные мраморные ступени по концам бесчисленных мостиков через каналы или арка, через

которую открывается эффектный вид. В тесной застройке города площади играли роль своеобразных открытых залов, зон отдыха и покоя, перебивавших, словно паузы, живой ритм узких извивающихся улочек. В общем живописном облике города, отражающегося в водах лагуны и каналов, колоссальную роль играет цвет. Венецианцы применяют самые разнообразные строительные и отделочные материалы — от разноцветных мраморов до кирпича и простой штукатурки, окрашенной в яркие тона.

Последним из блестящей плеяды северо-итальянских архитекторов XVI в. был Андреа Палладио (1508—1580). Он был также глубоким исследователем и теоретиком архитектуры; его «Четыре книги об архитектуре», трактат, содержащий чертежи многочисленных произведений мастера, обмеры и описания античных памятников, стал настольной книгой для архитекторов последующих трех столетий. В творчестве Палладио ярко проявилось характерное для позднего расцвета гуманистической венецианской культуры отношение к античности. Если для поколения Браманте это наследие являлось источником закономерностей, познание которых открывало путь для коренной переработки форм и дальнейшего глубоко своеобразного развития зодчества, то для Палладио та же античность явилась также идеалом, который он пытался оживить, приспособив к требованиям своих заказчиков и условиям своего времени. Композиции Палладио всегда исполнены покоя, глубоко уравновешенны, «классичны» в своей гармонической цельности. Его идеалам чужды те острые противоречия кризисного характера, которые были свойственны архитекторам Центральной Италии, затронутым веяниями маньеризма.

Первая значительная постройка Палладио — знаменитая Базилика в Виченце (начата в 1549 г., окончена в 1614 г.). Это столь же крупное и подлинно гуманистическое по общему духу сооружение, как и венецианская Библиотека Сан Марко. Ее архитектурный облик, проникнутый глубокой серьезностью, торжественной монументальностью, отличается в то же время благородной простотой форм и богатством материала — белого истрийского мрамора. Ядром сооружения явилась построенная еще в середине XV в. ратуша с огромным залом во втором этаже. Окружив его галлереями в виде двухъярусной ордерной аркады, сочетавшей римскую мощь с венецианской легкостью, Палладио придал зданию величие и в то же время доступный, открытый характер общественного сооружения, тем самым развив и совместив архитектурные качества, развивавшиеся до того раздельно либо в ордерных фасадах итальянских дворцов, либо в аркадах их внутренних дворов. В основу фасадов Базилики положен так называемый палладианский мотив пролетов, средний и наиболее широкий из которых перекрыт аркой. При этом ордер получил дальнейшее развитие в устоях галлерей, развитых в глубину посредством удвоения малых колонн, поддерживающих арки. Крайние пролеты Базилики несколько уменьшены, зрительно закрепляя углы здания и завершая его фасады.

Палладио. Базилика в Виченце. Начата в 1549 г., закончена в 1614 г. Фрагмент фасада.

Подавляющее большинство построек в богатом творческом наследии Палладио составляют дворцы и виллы. С падением международной торговли и отечественной промышленности венецианское купечество стремилось обзаводиться титулами и вкладывало капиталы в сельское хозяйство. Это привело к тому, что с середины XVI в. в материковых владениях Венецианской республики (так называемой *терра-ферме*) развернулось строительство городских палаццо и сельских резиденций. Хотя честолюбивые замыслы заказчиков не всегда соответствовали их средствам (многие работы Палладио не были осуществлены полностью), создавшаяся обстановка благоприятствовала расцвету таланта мастера.

Именно в многочисленных дворцах, которыми Палладио украсил родную Виченцу, проявились глубина и необычайное богатство его творческой фантазии, виртуозное овладение всеми средствами и возможностями архитектуры. Развивая все сложившиеся до него композиционные типы палаццо и добавив к ним много новых, Палладио создал целый ряд архитектурных образов городского жилого дома, исполненных величия, внутренней значительности и благородной сдержанности. Вместе с тем каждый дворец Палладио (как и любая из его вилл) отличается глубоким своеобразием. Так, например, палаццо Тьене, представляющий лишь фрагмент более обширного замысла, поражает силой и несколько суровой замкнутостью, палаццо Капитаньо — празднично торжествен, палаццо Вальмарана аристократически изыскан, а палаццо деи Порти — сдержан и серьезен (оба последних дворца выполнены частично).

Героизированный образ ренессансного жилого дома получает в композициях Палладио дальнейшее развитие и углубление. В то время как фасад и внутренний двор во всех предшествовавших палаццо Флоренции и Рима более или менее контрастно противопоставлялись, сложная связь и сопоставление этих элементов стали у Палладио основной темой архитектурной композиции дворца, раскрывающейся зрителю в последовательной смене впечатлений. При этом все внутренние помещения палаццо органически оформляются в сложную, как бы раскрывающуюся в пространстве и времени композицию, в которой чередование высоких и низких, просторных и тесных, простых или богато расписанных помещений, различающихся также и масштабностью своей архитектурной обработки, является результатом единого глубокого замысла.

Широко применяя в своих дворцовых фасадах ордерные формы, Палладио в то же время не скрывает подлинной конструктивной основы здания — стены, искусно подчеркивая условное значение ордера самыми разнообразными приемами: перерезающими архитрав окнами, смелым расположением пилястр только в средней части фасада, по углам которого выявлялась определяющая роль стены (как, например, в палаццо Вальмарана). Но стена у Палладио — уже не аморфная масса кладки, она расчленена на основание, несущую часть

и венчание по примеру ордера. Это придавало его постройкам объемную выразительность и материальность, которые впоследствии были утеряны мастерами классицизма, немало заимствовавшими у Палладио. Ордерная логика, составляющая основу всего архитектурного мышления Палладио, и присущая зодчему творческая свобода в сочетании с благородством и возвышенностью его глубоко индивидуальных образов отличают все наследие мастера и определяют своеобразие его художественного почерка.

Мастерство Палладио в разработке пространственной композиции внутренних помещений можно проследить на примере палаццо Кьерикати. Вытянутый по фронту, но весьма неглубокий корпус не помешал мастеру создать из нескольких соподчиненных помещений чрезвычайно парадную анфиладу, главный зал которой (во втором этаже) занял всю глубину здания и получил ясное выражение в средней части фасада. Открытые колоннады по ее сторонам и внизу связывают здание с пространством расположенной перед ним площади; в сторону небольшого сада (заменившего ввиду тесноты участка традиционный двор) палаццо Кьерикати в первом этаже открывается прекрасной лоджией.

Среди многочисленных (около тридцати) вилл, выстроенных Палладио в окрестностях Виченцы и соседних городов, можно найти и скромные усадьбы (виллы Эмо, Дзено, Сарачено, Поляна) и роскошные резиденции — вилла Мазер, построенная близ Бассано и расписанная Веронезе; вилла Годи в Лонедо, вилла Триссино в Меледо и вилла Бадозер во Фратта Полезина. Несмотря на неисчерпаемое разнообразие композиционных мотивов и архитектурных форм, виллы Палладио имеют ряд общих черт. В них прежде всего обнаруживается глубокое внутреннее родство с народной архитектурой северо-итальянских усадеб и ферм (не отмечаемое обычно историками архитектуры) — те же наслы на аркадах или столбах, сочетающиеся с большими поверхностями оштукатуренных стен, те же простые объемы и тенистые лоджии. Но местные традиции Палладио перерабатывает применительно к требованиям дворянского землевладения. Каждая вилла включает более или менее развитое парадное ядро, подчиняющее себе все служебные помещения. И хотя последние в ряде вилл разрастаются в отдельные, часто широко раскидывающиеся постройки, ни одна из частей не претендует на самостоятельное существование и только вместе с остальными образует гармоничный ансамбль, симметрия которого носит не механический, а органический и вполне рациональный характер. Во всех виллах мудро учтены многообразные практические надобности сельской жизни и ее прелести, ценившиеся оседавшей на землю венецианской знатью. Характеризующиеся строгим благородством и ясным покоем архитектурные образы палладианских вилл неизменно связаны с особенностями окрестного ландшафта.

Прекрасный пример органической связи архитектуры с пейзажем дает знаменитая вилла Ротонда близ Виченцы — первое центрально-купольное сооружение светского назначения. По существу, это павильон, или бельведер,

центральный перекрытый куполом зал которого стал как бы композиционным центром широкого природного окружения, с которым его связывают ионические портики, обращенные во все четыре стороны. Хозяйственные помещения виллы, расположенной на холме, заглублены в его склоны, по сторонам дороги, ведущей к воротам усадьбы.

Театр Олимпико в Виченце, лишь начатый Палладио и законченный Скамоцци в 1579—1584 гг., — один из немногих сохранившихся памятников (наряду с театром Фарнезе в Парме, 1618 г.), характерных для эпохи увлечения античной драмой. В соответствии с камерным (по существу — дворцовым) характером гуманистического театра, обслуживавшего узкие придворные круги итальянских властителей, Палладио успешно перерабатывает витрувианские правила построения плана античных театральных сооружений и вместо круга кладет в основу своего плана эллипс, расположенный большой осью вдоль сцены, приближая к ней тем самым задние ряды аудитории. В интерьере зрительного зала, окруженного по периметру колоннадой со статуями, над которой как бы раскрывается голубое небо, написанное на плоском потолке, мастер воспроизводит черты античного римского театра. Те же черты — и в украшенной ордерной композицией сцене. Эта постоянная декорация Палладио, изображающая пять уходящих в глубину улиц, легла в основу последовавшего развития глубокой кулисной сцены современного театра.

Палладио были построены в Венеции две церкви — Сан Джорджо Маджоре (начата в 1565 г.) и Иль Реденторе (1577—1592), планы которых следуют форме латинского креста, повсеместно применявшейся с начала церковной реакции. Церковь Сан Джорджо Маджоре, к которой примыкает монастырь, также созданный Палладио, расположена на острове напротив Дворца дожей и завершает своим силуэтом важнейшие аспекты города, раскрывающиеся с Пьяцетты и из устья Большого канала. Внешняя композиция и интерьеры церквей строятся на сочетании большого и малого ордеров. Расчленения с их помощью внутренние устои, мастер словно рассказывает зрителю о возникающих в постройке усилиях и создает полный чувства ясной архитектоники и спокойного равновесия образ интерьера, структуру которого он стремится правдиво выразить на фасадах. Обе церкви представляют последовательные этапы в переработке портика античного храма применительно к фасаду христианской базилики, причем в последнем из этих произведений — церкви Иль Реденторе — мастер сумел добиться большего соответствия внешнего облика внутренней структуре храма и вместе с тем создать импозантный и праздничный вход, избежав громоздких пьедесталов под колоннами и разбив перед ним широкую лестницу.

Творчество Палладио, его дворцы, виллы, а также многократно переиздававшийся трактат, оказали огромное влияние на последующее развитие европейской архитектуры, особенно в Англии, Франции и России, в большой мере предопределив композиционные приемы, образы и эстетические идеалы архитектурного стиля классицизма.

3. Изобразительное искусство и скульптура

Еще до своего обнаружения и четкого выявления некоторые черты стиля Высокого Возрождения как бы подспудно содержатся в искусстве Кватроченто. Порой отдельные тенденции, предвосхищая искусство Чинквеченто, пробиваются наружу, сказываясь то в стремлении того или иного живописца и скульптора XV в. к повышенной степени художественного обобщения, к освобождению от власти подробностей, то в утверждении собирательного образа вместо эмпирического следования натуре, наконец, в приверженности к образам монументального характера. В этом смысле такие мастера, как Мазаччо, Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, — это как бы последовательные вехи искусства Кватроченто на пути к новому стилю. И все же само искусство Высокого Возрождения возникает не в процессе плавной эволюции, а в результате резкого качественного скачка, отделяющего его от предшествующего этапа. Переходные формы между искусством этих двух периодов выражены в творчестве лишь очень немногих мастеров. За единичными исключениями, художники-чинквечентисты как бы уже родились таковыми, точно так же как те из живописцев XV в., которые продолжали работать в первые десятилетия XVI в. (в их числе Боттичелли, Мантенья, Лука Синьорелли, Пьеро ди Козимо, Перуджино), по-прежнему оставались в своем искусстве настоящими кватрочентистами. По существу, в качестве основателя искусства Высокого Ренессанса выступил один мастер, Леонардо да Винчи. Вклад Леонардо в искусство Высокого Возрождения можно сопоставить с ролью Джотто и Мазаччо, зачинателей предшествующих этапов ренессансного искусства, с тем отличием, что соответственно условиям новой эпохи и большему размаху дарования Леонардо значение его искусства стало гораздо более широким.

Леонардо да Винчи родился в 1452 г. в селении Анкиано близ города Винчи, неподалеку от Флоренции. Он был внебрачным сыном зажиточного флорентийского нотариуса Пьеро да Винчи, мать его — простая крестьянка. Художественные способности проявились у Леонардо очень рано, и, когда в 1469 г. он вместе с семьей перебрался во Флоренцию, отец отдал его в обучение к Андреа Верроккьо. Мастерская Верроккьо была одним из очагов разностороннего художественного образования, принципы которого сложились на протяжении кватроченто. Наряду с живописью, скульптурой и ювелирным искусством здесь изучали архитектуру и строительное дело. По давнему обычаю ученики помогали мастеру в выполнении его заказов, и это, в частности, сильно затрудняет определение авторства или меры участия Леонардо в работах данного периода, нередко выполнявшихся вместе с учителем и другим его известным учеником — Лоренцо ди Креди (1459 — 1537).

Самыми ранними живописными работами этого десятилетия ныне считаются приписывавшиеся прежде самому Верроккьо «Благовещение» (Флоренция, Уффици) и портрет Джиневры де Бенчи (Вена, собрание Лихтенштейн). «Благовещение» — довольно крупная по масштабам XV века

вытянутая по горизонтали композиция (длина ее около 2,5 м) — изображает Марию, сидящую за пюпитром для чтения у входа в здание, о монументальности которого дает представление крупный руст углов и наличников портала. Перед ней коленопреклоненный ангел на усеянной цветами лужайке. Фон картины образует прекрасный пейзаж со стройными кипарисами. Несколько навязчивая детализация в духе кватроченто, с которой выписаны складки одежд, цветы, орнаментальные украшения пюпитра, не может заслонить благородной красоты облика и спокойствия движений Марии и ангела. В сочетании со смягченным цветовым строем картины эти качества, недоступные более угловатому и жесткому Верроккьо, свидетельствуют о руке более молодого художника, стоящего на пороге иного видения мира. За это говорит и более отчетливо выраженная, чем это было принято в XV в., ясная упорядоченность композиционного построения, создающая впечатление спокойного простора, — здесь угадывается предчувствие тех приемов художественной организации, которые станут характерными для мастеров Высокого Возрождения. Что касается портрета Джиневры де Бенчи, то в этом погрудном изображении молодой женщины, лицо которой отмечено выражением задумчивой сосредоточенности, мы обнаруживаем подобное же сочетание традиционных черт с предвестием нового.

Живописная манера отличается здесь своеобразной поэтической атмосферой, чему содействует необычный по своей трактовке пейзажный фон. По-видимому, во второй половине 1470-х гг. Леонардо выполнил фигуру ангела в картине Верроккьо «Крещение» (Уффици), поэтической красотой своего облика резко выделяющегося среди верроккьевских персонажей, которые в сравнении с ним кажутся сухими и прозаическими. По своей одухотворенности леонардовский ангел не уступает созданиям Боттичелли, но в то же время он свободен от утонченной нервности персонажей этого самого популярного в то время из флорентийских живописцев. Тогда же, очевидно, была написана «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа») — произведение, несущее в себе уже новый целостный замысел и представляющее первую важную веху на творческом пути Леонардо. В своей небольшой по размерам картине молодой художник избрал один из самых популярных мотивов в живописи Возрождения — изображение мадонны в интимно-лирическом плане, когда тема материнства выражается просто и безыскусственно, без той сложности идейного и изобразительного замысла, которая свойственна крупным алтарным композициям. Леонардо еще не достиг полной зрелости мастерства — это сказывается в не совсем удавшейся — слишком крупной и выглядящей несколько условно — фигуре младенца. И все же картина резко выделяется среди близких ей по теме кватрочентовских композиций, в которых образ мадонны кажется статичным, застылым не только внешне, но и внутренне, ибо в них нет такого открытого излияния чувства, как в светящейся счастьем материнства леонардовской Марии. Жизненная правда Леонардо — это высокая правда, и в соответствии с ней изобразительный язык в рассматриваемой картине отличается той

концентрированностью видения, способностью в немногом увидеть многое, которая составляет уже особенность Высокого Возрождения. Фигуры мадонны и младенца, заполняя почти всю картину, уже одной своей крупной пластикой формируют ее пространство. Какие-либо отвлекающие подробности отсутствуют. Вместо насыщенного изображениями, сильно детализированного кватрочентовского фона — только предельно лаконичный в своей выразительности мотив: окно в темной стене, одновременно показывающее, что действие происходит в интерьере, и позволяющее увидеть за его стенами чистое голубое небо. В самой живописи, не блещущей яркими красочными эффектами, вместо по-флорентийски разобщенных, пассивно сопоставленных цветовых пятен проскальзывает ощущение своеобразного единого тона.

В 1481 г. Леонардо начал небольшую картину «Св. Иероним». Это произведение, изображающее святого, который в покаянии наносит себе удары камнем, осталось незаконченным. Художника интересовала здесь в первую очередь передача глубокого драматического чувства и правдивое изображение человеческой фигуры в сложном пространственном развороте.

Около 1482 г. Леонардо выехал из Флоренции в Милан, где поступил на службу к правителю Миланского герцогства Лодовико Моро. Примечательно, что, предлагая Моро свои услуги, Леонардо рекомендовался в первую очередь как военный инженер, затем как зодчий и специалист в области гидротехнических работ и только в последнюю очередь как живописец и скульптор. Его отъезд из Флоренции был связан, видимо, с тем, что в столице Тосканы Леонардо не мог найти применения своим силам ни в осуществлении своих инженерных замыслов, ни как художник. Очевидно, он чувствовал внутреннюю враждебность к самой атмосфере двора Лоренцо Медичи, в ближайшем окружении которого культивировалось утонченное искусство таких мастеров, как Боттичелли, Филиппино Липпи и Пьеро ди Козимо, и где молодой Леонардо не мог рассчитывать на успех.

Так называемый первый миланский период в творчестве Леонардо — с 1482 до конца 1499 г. — открывает собой этап научной и художественной зрелости. В Милане Леонардо нашел более благоприятную почву для научных изысканий и для реализации своих технических проектов. В той же мере это относится к его художественной деятельности, ибо именно в этот период Леонардо становится ведущим художником Италии, ставящим и разрешающим центральные задачи своего времени во всех трех видах пластических искусств. Как архитектор он увлечен проблемой монументального центрально-купольного сооружения и вопросами проектирования идеального города. Как скульптор он занят созданием конного памятника — самой ответственной работой, какую знали мастера скульптуры кватроченто. Наконец, как живописец он работает в двух важнейших областях — в монументальной фреске и в алтарной картине. И каждое из его крупных художественных созданий было открытием новой

эпохи в искусстве, закладывающим основы для развития соответствующих жанров и типов произведений в период Высокого Возрождения.

Что касается живописных работ Леонардо, то двумя его важнейшими созданиями в первый миланский период были в станковой картине — «Мадонна в гроте», а во фресковой живописи — «Тайная вечеря».

К «Мадонне в гроте» Леонардо приступил в 1483 г., получив заказ на алтарную картину от одного из религиозных братств. Расхождения с заказчиками из-за оплаты привели к тому, что Леонардо оставил картину у себя, окончательно завершив ее между 1490 и 1494 гг.

«Мадонна в гроте» может считаться первой монументальной алтарной композицией Высокого Возрождения. Мы видим четыре расположенные на первом плане фигуры — мадонну, ангела, младенца Христа и маленького Иоанна Крестителя. Эти образы приобрели черты обобщенного величия. Образы «Мадонны в гроте» можно назвать идеально прекрасными, но с тем дополнением, что они сохраняют при этом всю полноту жизненной выразительности. В первую очередь это относится к образу самой мадонны, материнская любовь которой выражена не только в жесте ее руки, одновременно как бы благословляющем и оберегающем ее ребенка, но и в глубокой внутренней сосредоточенности, в той концентрированности душевного чувства, по сравнению с которым выглядит наивным образ юной матери в «Мадонне с цветком». Отпечаток серьезности присущ в картине даже очаровательным детям.

Кватроченто знало два преимущественных типа изображения в живописных композициях — либо статичные образы торжественного предстояния, либо подробное повествование, оживленный рассказ. В леонардовской «Мадонне в гроте» нет ни того, ни другого. Действующие лица лишены скованности, они отличаются полной свободой физических и душевных движений. Здесь нет и ясно выраженного сюжетно-повествовательного раскрытия темы; вместо четкой фиксации определенного момента (который чувствуется в «Мадонне с цветком») Леонардо нашел в картине один из важнейших изобразительных принципов Высокого Ренессанса, который можно определить, как воплощение человеческого образа в состоянии гармонического бытия, особого равновесия внутренних и внешних движений. Это не отдельный момент, это своеобразное, «длящееся» состояние.

По-новому представлено здесь и окружение действующих лиц — подобие грота среди причудливых скал, напоминающих по форме гигантские темные кристаллы, почва, усеянная разнообразными цветами. Порознь каждый камень, каждая травинка и цветок — это тончайшее изображение натуры, свидетельство огромных познаний Леонардо в геологии и ботанике, но в целом они образуют пейзаж почти фантастического характера. Это уже не фон, а своеобразная эмоциональная среда, вступающая в активную связь с человеческими образами, — недаром фигуры изображены не перед пейзажем, как это бывало прежде, а в самом пейзаже. Традиционная кватрочентовская

разобщенность первого плана и фона тем самым была окончательно преодолена.

Под стать обобщенному характеру образов, «крупному» видению натуры и само композиционное мышление Леонардо. В «Мадонне в гроте» отчетливо проявилось умение располагать фигуры согласно четкому и ясному геометрическому построению: они как бы вписаны в равнобедренный треугольник, вершина которого совпадает с головой Марии. Так Леонардо кладет начало чрезвычайно распространенной в живописи Высокого Возрождения пирамидальной композиции, способствующей созданию ясных и гармонических решений. В данной картине фигуры чувствуют себя в границах этого построения свободно и естественно, тем более что Леонардо избегает сухого геометризма, внося в композицию дополнительные оттенки. Так, утяжеляя правый нижний угол картины двумя фигурами — ангела и младенца Христа, — он уравнивает ее с помощью крупного просвета в левой верхней части, благодаря чему спокойная статика пирамидальной композиции обогащается движением по диагонали. Подобные приемы сложного динамического равновесия станут характерными для мастеров Высокого Ренессанса.

Новое внес Леонардо и в приемы объемной моделировки фигур и лиц. Флорентийские мастера, у которых линейно-объемные элементы играли ведущую роль в их изобразительном языке, издавна славились четкой, подчас даже резкой пластикой своих образов. Леонардо же не любил сильного прямого освещения, дающего слишком резкие тени и блики. Более всего, как мы узнаем из его «Трактата о живописи», его увлекал свет в сумерках в пасмурные дни, когда лица приобретают особую мягкость. Нечто от подобного освещения есть и в «Мадонне в гроте», где свет, как бы смягченный многократным отражением в скалистом гроте, не только содействует мягкой нюансированной моделировке лиц и фигур, но и сообщает образам ореол своеобразной поэзии. Эта светотень подчиняет себе и цветовое решение, в отличие от многих флорентийских мастеров он обладал более развитым чувством цвета. Оно сказывается и в «Мадонне в гроте» — в объединяющем ее цветовом тоне. Этот тон далек от богатых оттенками великолепных тональных гармоний венецианских мастеров, но в колорите «Мадонны в гроте» есть ощущение того внутреннего единства, которое отличает все это произведение в целом.

В 1495 г. Леонардо приступил к созданию своего центрального произведения — фрески «Тайная вечеря» в трапезной монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. После двух с лишним лет упорного труда роспись была открыта для обозрения, прославив имя Леонардо как величайшего художника своего времени. Но судьба этого произведения оказалась поистине трагической. Предпринятые Леонардо по его обыкновению экспериментальные работы над красками и грунтом не были удачными — красочный слой оказался недостаточно прочным, и уже в XVI в. началось разрушение фрески, которое со временем усилилось и было довершено

грубыми и неумелыми реставрациями. В 1954 г. фреска была очищена от более поздних наслоений, а остатки подлинной живописи выявлены и закреплены, благодаря чему можно получить общее представление о композиции и красочном решении леонардовского шедевра. Для того же чтобы судить более определенно о ее особенностях, приходится прибегать к старым копиям и гравюрам, а также эскизам самого Леонардо и его подготовительным рисункам.

Фреска Леонардо — это огромных размеров композиция, занимающая целиком поперечную стену большого зала монастырской трапезной. В живописи кватроченто уже сложились определенные традиции в решении этой темы — достаточно назвать работы Андреа дель Кастаньо и Гирландайо, у которых при всех несомненных реалистических устремлениях еще сохраняются некоторые признаки догматической скованности, — в частности, они отделяют Иуду от апостолов, помещая его в одиночестве по другую сторону стола.

Как и его предшественники, Леонардо изобразил Христа и апостолов за накрытым к трапезе столом. Действие происходит в представленном во фронтальной перспективе обширном помещении, стены которого увешаны коврами. Христос помещен в центре; его фигура рисуется на фоне дверного проема в глубине композиции, сквозь который открывается вид на пейзаж с пологими гористыми склонами.

Леонардо выбрал для изображения момент, который наступил после того, как Христос произнес роковые слова. «Один из вас предаст меня». Слова эти, столь неожиданные для его учеников, поражают каждого в самое сердце. Предвещая скорую гибель их учителя, они одновременно наносят удар по их чувству доверия и взаимной солидарности, ибо в рядах их оказался предатель. Так вместо религиозного таинства Леонардо воплотил в своей фреске драму человеческих чувств.

Мудрый выбор решающего момента этой драмы позволил художнику показать каждого из действующих лиц в наиболее ярком выражении его индивидуального характера. Юный мечтательный Иоанн, помещенный по правую руку от Христа, как бы бессильно поник от полученного удара; напротив, решительный Петр, сидящий рядом с ним, хватается рукой за нож, чтобы покарать возможного предателя. Находящийся по левую руку от Христа Иаков Старший красноречивым жестом недоумения развел руки в стороны, а приподнявшийся со своего места рядом с ним юный Филипп — образ высокой душевной красоты — склоняется перед Христом в порыве самопожертвования. И как контраст с ними — низменный облик Иуды. В отличие от своих предшественников Леонардо поместил его вместе с апостолами, лишь выделив его лицо падающей на него тенью. Но в этой фреске выразительны не только лица — столь же ярко характеры участников события проявляются в их движениях, в жестах. Одни лишь движения рук выражают все оттенки чувств, начиная от бессильно лежащей на столе вверх ладонью руки Христа — в этом жесте передано чувство стоической

покорности ожидающей его участи — до испуганно всплеснутых рук апостола Андрея.

Особая глубина, эмоциональная многозначность содержания фрески связаны с внутренней динамикой ее драматического построения. Изображение это не представляет застылой фиксации какого-то одного мгновения, вырванного из общего временного потока. Напротив, кажется, что действие разворачивается у нас на глазах, ибо в этой трагедии одновременно содержится и кульминация (то есть момент высшего драматического порыва), выраженная в образах апостолов, и ее разрешение, которое представляет образ Христа, наполненного спокойным сознанием неизбежности ожидающей его судьбы.

Но, сообщив полную меру выразительности каждому из действующих лиц, Леонардо сохранил в своей огромной многофигурной фреске ощущение поразительной целостности и единства. Единство это достигнуто в первую очередь безусловным главенством центрального образа — Христа. В нем причина раскрывающегося перед нами конфликта, к нему обращены все чувства его учеников. Визуально его ведущая роль подчеркнута тем, что Христос помещен в самом центре композиции, на фоне светлого проема двери, и притом словно в одиночестве — его фигура отделена от апостолов пространственными интервалами, в то время как сами они объединены по трое в различные группы по обеим сторонам от Христа. Он представляет также центр пространственного построения фрески: если мысленно продолжить уходящие в перспективу линии стен и висющих на них ковров, то они сойдутся непосредственно над головой Христа. Эта централизация выражена также и колористически. Господствующее в цветовой гамме фрески сочетание синего и красного в своем наиболее интенсивном звучании дано в синем плаще и красном хитоне Христа, в ослабленном виде оно варьируется в разных оттенках в одеждах апостолов.

Необходимо указать на новые приемы связи фрески с архитектурно-пространственным комплексом, в котором она помещена. В XV в. мастер, создающий фрески, используя предоставленную ему стену, редко стремился к активному воздействию своего произведения на весь архитектурно-художественный ансамбль. Леонардо же, располагая фреску на торцовой стене вытянутого в длину зала, учел в перспективном построении своей композиции, в ее масштабе, в расположении стола и фигур наиболее выгодные возможности для ее восприятия. Не прибегая к иллюзионистическим приемам перехода реального пространства в изображаемое, он добился за счет мощной централизации образного и композиционного построения такого эффекта, когда огромное помещение трапезной оказалось подчиненным самой фреске, увеличивая монументальность ее образов и силу ее воздействия. Стенная живопись XV в. не знала столь уверенного господства над большими пространствами, и Леонардо в этом отношении проложил путь фресковым ансамблям таких величайших мастеров Высокого Возрождения, как Микеланджело и Рафаэль.

В 1499 г. Миланское герцогство пало под ударами французов, и Леонардо да Винчи покинул город, в котором он оставался в течение восемнадцати лет. С этого времени для него начались годы скитаний. Он переезжает из одних областей Италии в другие, то выполняя художественные заказы Флорентийской республики, то в качестве военного инженера на службе у Чезаре Борджиа, инспектируя его укрепленные пункты. На протяжении последних двадцати лет своей жизни Леонардо трижды побывал во Флоренции, около трех лет провел в Риме, дважды (причем один раз в течение шести лет) имел своим местопребыванием Милан. Как художник он в этот период работал значительно меньше, чем прежде, — большую часть своего времени он отдавал науке. Тем не менее ряд произведений Леонардо, созданных в начале XVI в., представляет важнейший вклад в историю ренессансного искусства.

Около 1503 г. Леонардо выполнил портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо Джокондо. Это произведение, известное под наименованием «Джоконда», получило восторженную оценку уже у современников. Слава картины была настолько велика, что впоследствии вокруг нее складывались легенды. Ей посвящена огромная литература. Нельзя не признать, что это произведение, как одно из немногих памятников мирового искусства, действительно обладает огромной притягательной силой. Но эта его особенность связана не с воплощением некоего таинственного начала, а рождена его поразительной художественной глубиной.

Портрет Моны Лизы — это решающий шаг на пути развития ренессансного портретного искусства. Хотя живописцы кватроценти оставили ряд значительных произведений этого жанра, все же их достижения в портрете были, так сказать, непропорциональны достижениям в основных живописных жанрах — в композициях на религиозную и мифологическую тематику. Неравноправие портретного жанра сказывалось уже в самой «иконографии» портретных изображений. Собственно портретные работы XV в. при всем их бесспорном физиономическом сходстве и излучаемом ими ощущении внутренней силы отличались еще внешней и внутренней скованностью. Все то богатство человеческих чувств и переживаний, которое характеризует библейские и мифологические образы живописцев XV в., обычно не являлось достоянием их портретных работ.

Отголоски этого можно видеть в более ранних портретах самого Леонардо, созданных им в первые годы пребывания в Милане. Это «Портрет дамы с горностаем» (ок. 1483 г.), изображающий, по-видимому, Цецилию Галлерани, возлюбленную Лодовико Моро, и портрет музыканта (ок. 1485 г.). В сравнении с ними портрет Моны Лизы воспринимается как результат гигантского качественного сдвига. Впервые портретный образ по своей значимости стал на один уровень с самыми яркими образами других живописных жанров.

Мона Лиза представлена сидящей в кресле на фоне пейзажа, и уже само сопоставление ее сильно приближенной к зрителю фигуры с видимым

издалека, как бы с огромной горы ландшафтом сообщает образу необыкновенное величие. Этому же впечатлению содействует контраст повышенной пластической осязательности фигуры и ее плавного обобщенного силуэта с уходящим в туманную даль, похожим на видение пейзажем с причудливыми скалами и выющимися среди них водными протоками. Но прежде всего привлекает облик самой Моны Лизы — ее необычный, как бы неотрывно следящий за зрителем взгляд, излучающий ум и волю, и едва уловимая улыбка, смысл которой как бы ускользает от нас, — эта неуловимость вносит в образ оттенок неисчерпаемости и бесконечного богатства.

Во всем мировом искусстве найдётся немного портретов, равных «Моне Лизе» по силе выражения человеческой личности, воплощенной в единстве характера и интеллекта. Именно необычайная интеллектуальная заряженность леонардовского портрета отличает его от портретных образов кватроченто. Эта его особенность воспринимается тем острее, что она относится к женскому портрету, в котором характер модели прежде раскрывался в совершенно иной, преимущественно лирической, образной тональности. Исходящее от «Моны Лизы» ощущение силы — это органическое сочетание внутренней собранности и чувства личной свободы, духовная гармония человека, опирающегося на его сознание собственной значительности. И сама её улыбка отнюдь не выражает превосходства или пренебрежения; она воспринимается как результат спокойной уверенности в себе и полноты самообладания. Но в Моне Лизе воплощено не только разумное начало — образ ее исполнен высокой поэзии, которую мы ощущаем и в ее неуловимой улыбке, и в таинственности разворачивающегося за ней полуфантастического пейзажа.

Современники восхищались достигнутым мастером поразительным сходством и необычайной жизненностью портрета. Но значение его гораздо шире: Леонардо сумел внести в образ ту степень обобщения, которая позволяет рассматривать его как образ ренессансного человека в целом. Чувство обобщения сказывается во всех элементах изобразительного языка картины, в ее отдельных мотивах — в том, как легкая прозрачная вуаль, охватывая голову и плечи Моны Лизы, объединяет тщательно выписанные пряди волос и мелкие складки платья в общий плавный контур; это чувство в ни с чем не сравнимой по нежной мягкости моделировке лица (на котором по моде того времени удалены брови) и прекрасных холеных рук. Моделировка эта вызывает настолько сильное впечатление живой телесности, что Вазари писал, будто в углублении шеи Моны Лизы можно видеть биение пульса. Одним из средств подобной тончайшей пластической нюансировки было характерное леонардовское «сфумато» — едва уловимая дымка, окутывающая лицо и фигуру, смягчающая контуры и тени. Леонардо рекомендует для этой цели помещать между источником света и телами, как он выражается, «некий род тумана». Главенство светотеневой моделировки ощущается и в подчиненном ей колорите картины. Как многие работы Леонардо, это

произведение потемнело от времени, и его цветовые соотношения несколько изменились, однако и сейчас отчетливо воспринимаются продуманные сопоставления в тонах карнации и одежды и их общий контраст с голубовато-зеленым, «подводным» тоном пейзажа.

Вторым крупнейшим произведением Леонардо этих лет был картон к фреске «Битва при Ангиари». Начало XVI в. явилось периодом общественного подъема Флоренции, что сказалось и на художественной политике ее республиканских властей. Благодаря их заказам это время было прославлено несколькими знаменитейшими произведениями великих мастеров. Достаточно сказать, что в 1503 г., в год, когда Микеланджело завершил в основном своего «Давида», Леонардо получил заказ на роспись одной из стен огромного Зала Совета в Палаццо Веккьо. В следующем, 1504 году аналогичный заказ получил Микеланджело. Темы росписей были посвящены героическому прошлому Флоренции. Одна из стен зала, отведенная Леонардо, предназначалась для изображения битвы флорентийцев с миланцами при Ангиари в 1440 г., другая, предоставленная Микеланджело, — для битвы флорентийцев с пизанцами при Кашине в 1364г.

Параллельная работа Леонардо и Микеланджело над картонами к фрескам вылилась в беспрецедентное в своем роде соревнование двух величайших мастеров своего времени. Как бы подстегнутый соперничеством, обычно медлительный Леонардо завершил работу в короткий срок, и в 1505 г. оба картона — Леонардо и Микеланджело — были выставлены для всеобщего обозрения.

Современники называли впечатление от обоих этих произведений не иначе, как ошеломляющим. Напомним, что основные работы Леонардо были созданы в Милане, и флорентийцы, по существу, только теперь могли ознакомиться с монументальными композициями в духе нового художественного этапа — Высокого Возрождения. По словам Вазари, эти картоны явились на многие годы великой школой для всех живописцев. Но ни картон Леонардо, ни Микеланджело не дошли до нас, и мы можем судить о них только по старым копиям и гравюрам, а также по серии подготовительных рисунков.

Стоит только вспомнить батальные композиции кватроченто, чтобы увидеть, как далеко ушел от них Леонардо. Он сосредоточивает свое внимание на центральном эпизоде сражения — схватке за знамя. Трудно представить себе произведение, в котором страшная ярость битвы была бы воплощена столь наглядно и впечатляюще. Клубок переплетенных в смертельной схватке человеческих тел, воины, кричащие от ярости и возбуждения, обезумевшие кони, грызущие друг друга, пешие бойцы, оказавшиеся под копытами лошадей, руки всадников, яростно вцепившихся в ломающееся древко знамени, взмахи мечей — все это, изображенное крупным планом в огромной монументальной композиции, обрело исключительную силу воздействия. Следует, правда, учитывать, что нам приходится судить о работе Леонардо по выполненным в XVII в. рисунку школы Рубенса и гравюре Эделинко со старой

копии, которые, в соответствии с духом искусства барокко, воспроизводят леонардовскую композицию с элементами некоторого динамического преувеличения. Насколько мы можем судить по рисункам самого Леонардо (в частности, по великолепным головам воинов), образы его «Битвы» при всем их драматическом накале обладают в то же время определенной степенью гармонической завершенности, как это вообще свойственно искусству Высокого Возрождения. Но, как бы то ни было, необычайная смелость и потрясающий драматизм леонардовского замысла очевидны.

Иначе подошел к решению своей задачи Микеланджело. Отказавшись от показа самой битвы, он изобразил флорентийских воинов во время купания, когда сигнал боевой трубы извещает их о приближении врага. Подобный выбор сюжетного мотива был очень показателен для Микеланджело, художника, буквально влюбленного в красоту человеческого тела, ибо тем самым он нашел повод изобразить воинов обнаженными, ибо облачающимися в свои доспехи, чтобы броситься в битву. Нагота была для Микеланджело главным средством героического обобщения, и благодаря этому образы его картона приобрели характер возвышенного героизма и прекрасной доблести. Тем самым дух его произведения оказался в большем соответствии с требованиями общественного заказа и умонастроениями того времени, и в соревновании двух мастеров общественное мнение склонилось на сторону Микеланджело.

Так как оба картона не сохранились, мы не имеем сейчас возможности судить о превосходстве одного из них над другим. Но если подойти к оценке обеих композиций с точки зрения произведения исторической живописи в строгом смысле слова, то Леонардо окажется ближе самому духу этого жанра, нежели Микеланджело, по существу, вышедший из его рамок. При этом историзм Леонардо заключается не только в том, что, в отличие от идеальных обнаженных героев Микеланджело, он изображает своих воинов одетыми и вооруженными, — их костюмы тоже достаточно условны. Истина его образов — это жесткая правда войны, тем более суровая, что его композиция посвящена одной из многих междоусобных войн, бесплодность которых в Италии начала XVI в. ощущалась особенно остро. Во всяком случае, в композиции трудно отличить флорентийцев от миланцев и еще труднее определить, на чьей стороне симпатии самого художника. Эта «нечеткость» заложенной в ней тенденции связана, по-видимому, с общим отрицательным отношением Леонардо к войне. В целом его работа явилась очень важным вкладом в историческую живопись. Вместо мелочного хроникального повествования она дала первый пример раскрытия исторического события со всей мощью художественной образности, прежде недоступной этому жанру.

В последующие годы Леонардо мало работал как художник. В четырехлетие между 1508 и 1512 гг., будучи в Милане, он в перерывах между научными изысканиями был занят проектом конного памятника завоевателю Ломбардии французскому маршалу Тривульцио, где он снова возвращается к сложной по своему характеру скульптурной группе, помещая на высоком

постаменте всадника, который поднял на дыбы мощного коня над поверженным воином. Поиски монумента нового типа запечатлены в выполненной в мастерской Леонардо статуэтке всадника, очень динамичной и выразительной. Кроме того, мастер работал над двумя живописными произведениями — «Св. Анной» и «Иоанном Крестителем». В первой из этих композиций, где Мария с младенцем изображена на коленях у ее матери, св. Анны, чувствуется ослабление дарования Леонардо. Художник мастерски справляется со сложной группировкой фигур, но легкая улыбка на лицах Анны и Марии, ставшая у Леонардо традиционным приемом психологического оживления образов, утратила свою прежнюю глубокую выразительность. Гораздо более поэтичен выполненный еще ок. 1500 г. превосходный рисунок-картон для одноименной композиции. Что касается «Иоанна Крестителя», то данное произведение может служить свидетельством того, что Леонардо опередил своих современников не только на пути становления искусства Высокого Возрождения, но и в предчувствии его вскоре наступившего кризиса. Это изображение длиннокудрого женоподобного юноши, который в одной руке держит крест, а другой указывает на небо, по самой своей идее, по характеру образа и по монохромной живописи (обращает на себя внимание глухая светотень и темный, почти черный фон) находится в противоречии с духом предшествующего искусства Леонардо. Особенности этой картины трудно рассматривать только как результат творческого упадка самого художника — в ней уже зарождаются качества, внутренне родственные кризисным явлениям, обнаружившимся в итальянском искусстве во всей своей силе через полтора-два десятилетия.

Характеристика Леонардо да Винчи как художника была бы неполной, если не сказать о нем как о мастере рисунка, в истории которого ему принадлежит одно из самых почетных мест. Номинально по своим функциям рисунок в творчестве Леонардо, как и у других мастеров того времени, имел вспомогательное значение. Это композиционные наброски и эскизы, тщательные детали голов и фигур, драпировок, пейзажные и всякого рода другие зарисовки. Но в то же время рисунок был для Леонардо чем-то большим: при специфическом складе его художественного и научного дарования рисунок явился для него одной из форм активного восприятия мира в более широком плане. Мы уже не говорим об огромном количестве не имеющих специально художественного назначения рисунков и чертежей в его научных заметках, хотя у такого мастера, как Леонардо, зачастую нелегко провести четкое разделение между собственно художественными графическими работами и рисунками научно-вспомогательного характера. Многие из последних — хотя бы, например, его зарисовки растений в заметках по вопросам ботаники — обладают также большой художественной выразительностью. Иногда наброски, возникшие в каком-то определенном научно-техническом контексте, превращаются в создания мощной художественной фантазии, например, так называемый «Арсенал» 1487 г. — рисунок, дающий полуфантастическое изображение литейного двора.

Что касается собственно художественных рисунков, то насколько широк их репертуар, настолько же многообразна манера их исполнения. Мы находим среди них прекрасные одухотворенные лица девушек и юношей, выполненные то с натуры, то по воображению, и иногда, как антитезы им, — головы страшных уродов; штудии обнаженного тела, великолепные рисунки животных, в особенности лошадей, многие из которых связаны с работой Леонардо над конными памятниками. Леонардо впервые дал точное изображение определенной местности в своем пейзажном рисунке пером. Порой это тщательно выполненные, законченные в своем роде произведения, иногда беглые зарисовки, несущие в себе подчас всю остроту реального впечатления очевидца, как, например, быстрый рисунок пером, изображающий повешенного Бандини — одного из участников заговора Пацци против тирании Медичи. Точно так же разнообразна и техника леонардовского рисунка, в котором применяются перо, серебряный карандаш, итальянский карандаш; он первым широко использовал сангину. Отличительные особенности самой его манеры — это особая красота линий и мягкость рельефной моделировки. Так, в его великолепных рисунках голов, непосредственно выполненных с натуры (например, упоминавшийся выше этюд женской головы к «Мадонне Литта») или отмеченных большой степенью художественного воображения (голова апостола Филиппа к «Тайной вечере»), линия обладает поистине могущественной выразительностью. Не теряясь в подробностях, но и не избегая их, она исчерпывающе и в то же время без малейшего схематизма выражает само существо натуры. Линия у Леонардо — это не только очерчивающий контур, она обладает также определенными пространственно-стереоскопическими качествами, создавая реальное ощущение объема, живой пластики, которое усиливается характерной для Леонардо мягкой косою штриховкой. Слияние образной яркости и большого художественного обобщения свойственно также портретным рисункам Леонардо, среди которых высшим его достижением может считаться выполненный в последние годы жизни туринский автопортрет (сангина). Это образ человека огромной внутренней мощи, но черты его лица несут на себе отпечаток горечи, порожденной не только трудной личной судьбой, но и трагедией эпохи.

Сблик Леонардо был бы воспринят односторонне без учета того, что его художественная деятельность оказалась неразрывно связанной с деятельностью научной. В сущности, Леонардо представляет в своем роде единственный пример великого художника, для которого искусство все же не было главным делом его жизни. Если в молодости он преимущественное внимание уделял живописи, то с течением времени это соотношение изменилось в пользу науки. Трудно найти такие области знания и техники, которые не были бы обогащены его крупными открытиями и смелыми идеями. Ничто не дает такого яркого представления о необычайной универсальности гения Леонардо, как многие тысячи страниц его рукописей. Содержащиеся в них заметки в сочетании с бесчисленными рисунками, охватывают все бытие,

все области знания, являясь как бы нагляднейшим свидетельством того открытия мира, которое принес с собой Ренессанс. В этих результатах его неустанной духовной работы мы ощущаем многоликость самой жизни, в познании которой художественное и рациональное начала выступают у Леонардо в нерасторжимом единстве.

И как контраст с этой полной высшего напряжения творческой деятельностью — жизненная судьба Леонардо, его бесконечные скитания, связанные с невозможностью найти в тогдашней Италии благоприятные условия для работы. Поэтому, когда французский король Франциск I предложил ему место придворного живописца, Леонардо принял приглашение и в 1517 г. прибыл во Францию. Во Франции, в этот период особенно активно приобщавшейся к культуре итальянского Возрождения, Леонардо был окружен при дворе всеобщим почитанием, носившим, однако, скорее внешний характер. Силы художника были на исходе, и через два года, в 1519 г., он скончался.

Леонардо оставил большую художественную школу, сложившуюся в Ломбардии из его учеников и последователей. Однако воздействие на них самого мастера было плодотворным далеко не всегда. Тончайшие одухотворенные образы Леонардо да Винчи в их интерпретации становились слащавыми и условно-однообразными; бесконечно повторялись одни и те же типы и мотивы. Что касается общего влияния Леонардо да Винчи на искусство его времени, то его трудно переоценить. Можно смело утверждать, что не было ни одного крупного художника Италии и других стран в период Высокого Возрождения, который внимательно не изучал бы произведений Леонардо. И для последующих веков его искусство осталось одним из высших достижений человеческого гения.

Ещё одним выдающимся представителем блестящей эпохи Высокого Ренессанса был Рафаэль Санти, произведения которого дают наиболее яркое выражение классической линии в искусстве Высокого Возрождения, сложившейся в первые два десятилетия XVI века.

Рафаэль родился в 1483 г. в Урбино, который в XV в. стал одним из центров гуманистической культуры. Первым учителем Рафаэля был, вероятно, его отец Джованни Санти, довольно посредственный живописец, а с 1495 г. он учился у местного мастера Тимотео делла Вите. Рано проявившееся дарование открыло Рафаэлю доступ к урбинскому двору и сосредоточенным вокруг него гуманистическим кругам. Самые ранние дошедшие до нас работы Рафаэля выполнены около 1500 года, то есть примерно в семнадцатилетнем возрасте. Это почти миниатюрные по размерам композиции «Сон рыцаря» и «Три грации». Уже они могут служить свидетельством приобщения юного мастера к гуманистической культуре. Тема «Сна рыцаря» — это своеобразное преломление античного мифа о Геракле на распутье между аллегорическими воплощениями Доблести и Наслаждения. Возле юного рыцаря, изображенного спящим на фоне прекрасного ландшафта, стоят две молодые женщины. Одна из них, в строгом одеянии, предлагает ему меч и книгу, другая — ветку с

цветами. В «Трех грациях» сам композиционный мотив трех обнаженных женских фигур заимствован, по-видимому, с античной камеи. И хотя в этих произведениях еще много неуверенного, они привлекают своей наивной прелестью и поэтической чистотой. Уже здесь раскрылись некоторые особенности, присущие дарованию Рафаэля, — поэтичность образов, чувство ритма и мягкая певучесть линий. И, что самое поразительное, уже в своих первых работах юный Рафаэль обнаруживает качества художника Высокого Возрождения — они сказываются в особой гармоничности образов, в концентрированности изобразительного решения, в словно инстинктивном чувстве художественного отбора и в классической ясности композиции.

В 1500 г. Рафаэль покинул Урбино и направился в главный город Умбрии Перуджу, где поступил в мастерскую главы умбрийской школы Пьетро Перуджино. Как сообщает Вазари, Рафаэль настолько глубоко усвоил манеру Перуджино, что работы обоих мастеров было невозможно различить. Ряд произведений учитель и ученик выполнили совместно. В этом сказалось другое специфическое качество молодого Рафаэля — его большая внутренняя гибкость и творческая отзывчивость, способность глубоко и органично вживаться в строй образов различных мастеров. Но при всей близости к Перуджино в самостоятельных произведениях Рафаэля, созданных во время его пребывания в Умбрии, превосходство его дарования очевидно.

Примером этого может служить «Мадонна Коннестабиле», тоже очень небольшая картина в форме тondo. Здесь перед нами первое у Рафаэля замечательное воплощение образа мадонны, занимавшего в его искусстве исключительно важное место. Образ молодой прекрасной матери, вообще столь популярный в ренессансном искусстве, особенно близок Рафаэлю, в даровании которого было много мягкости и лиризма. В данной картине он представил Марию с младенцем за чтением книги на фоне прозрачного умбрийского пейзажа с пологими холмами вокруг озера и тонкими безлиственными деревьями. Наполненные серьезностью лица отличаются нежной, бережной моделировкой. Синий плащ Марии тонко согласован по цвету с голубым небом, с холодными оттенками зеленых холмов, озера и далеких снежных гор, и в целом цветовой строй картины рождает впечатление светлой чистоты. Образная концентрация здесь усилена как в самом действии — Мария и младенец взаимно объединены тем, что взоры их обоих устремлены на книгу, — так и в композиции — в плавном обобщенном силуэте мадонны, в линиях фигуры младенца, следующих очертаниям картины, и, наконец, в том, что сама форма картины с круглым обрамлением придает образному замыслу характер особой завершенности. Форма тondo применялась и в кватроченто, но там она использовалась иначе: либо композиция строилась без должного использования возможностей картины круглых очертаний (как это было в «Мадонне с младенцем» Филиппо Липпи), либо, напротив, очертания картины подчиняли себе естественность группировки фигур, несколько подчеркнуто выделяя эффекты линейного ритма (что можно видеть на примере некоторых работ Сандро Боттичелли). В

отличие от мастеров XV в. в картине молодого Рафаэля наметились новые элементы, когда гармоническое композиционное построение не сковывает образы, а, напротив, воспринимается как необходимое условие того ощущения естественности и свободы, которое они порождают.

В еще более высокой мере эти качества сказались в лучшем из его ранних произведений — в «Обручении Марии» (1504), завершающем собой умбрийский период его творчества. В отличие от предыдущих работ камерного характера это уже более внушительный алтарный образ. Правда, размеры его не так уж велики (высота 169 см), но весь его замысел и композиционный строй соответствуют характеру монументального изображения. Если в прежних своих работах Рафаэль скорее преобразует прежние мотивы, нежели создает новые, то «Обручение Марии» — хотя его композиционное решение перекликается в отдельных моментах с фреской Перуджино «Передача ключей» в Сикстинской капелле — производит впечатление полной новизны.

Само действие происходит не в храме, а перед ним, под солнечным голубым небом. Еще не отдавая себе полного отчета в содержании композиции, зритель уже в плену ясной упорядоченности рафаэлевской картины. На первом плане представлена сцена обручения. В центре изображен первосвященник, который сближает руки стоящих по сторонам его Марии и Иосифа, надевающего ей на палец кольцо. Слева за Марией — группа девушек, справа за Иосифом — группа женихов с жезлами. Перспективно сокращающиеся линии выложенной плитами площадки увлекают взгляд зрителя к поставленному на ступенчатом возвышении круглому храму, который как бы увенчивает собой всю картину, прекрасно согласуясь с полукруглым обрамлением ее верхней части.

Образы картины несомненно привлекательны в своем простом и естественном изяществе. Свободные повороты, легкие и гибкие движения — например, у юноши на первом плане справа, ломающего свой жезл о колено, — свидетельствуют об окончательном освобождении мастера от кватрочентеской скованности. Рафаэль обрел здесь ту красноречивую выразительность жестов и движений, ту певучесть линий, которые станут отныне характерной особенностью его образов. Чувство внутренней близости между Иосифом и Марией передано с необычайной, почти музыкальной выразительностью в линиях их сближающихся рук. И эта музыкальность во всем — в композиционной симметрии картины, которая лишена, однако, малейшего оттенка навязчивости и схематизма, в ее общей ритмике, вплоть до звучания архитектурных форм. Изображенный в картине храм с окружающим его легким портиком, который изящно переходит в высокий многогранный барабан, перекрытый легким куполом, представляет своеобразную реализацию носившейся в то время в воздухе идеи центрического купольного сооружения. Но этот архитектурный мотив прекрасен не только сам по себе — чистота его линий, красота пропорций, общий его гармонический облик воспринимаются нами как концентрированное выражение того чувства

светлой красоты, которое пронизывает всю картину. Образы изобразительного искусства здесь словно трансформируются в адекватные им образы архитектуры.

В «Обручении Марии» очень наглядно проявилось самое, быть может, сильное качество рафаэлевского дарования — его мастерство художественной организации всех элементов картины. Эта особенность неразрывно связана с присущим Рафаэлю обостренным чувством ритма, который сказывается не только в его гибких линиях, но и во всем композиционном мышлении, в соотношении масс, в пространственных интервалах и паузах, во взаимодействии фигур и их реального окружения. Именно благодаря присущей рафаэлевским произведениям внутренней «размерности» — свойству, в столь ярком выражении характерному скорее для зодчего, чем для живописца, — мастеру удается так органично включать в свои композиции архитектурные мотивы. Чувство ритмической организации распространяется даже на цветовую палитру «Обручения». Его светлый праздничный колорит построен на равномерном согласовании трех основных красочных тонов — золотистого, красного и зеленого; повторяясь в костюмах, архитектуре и пейзаже, они образуют прекрасное созвучие с легким тоном голубого неба.

Творческий прогресс Рафаэля был настолько быстрым, что мастерская Перуджино вскоре стала для него слишком тесной. В 1504 г. молодой живописец переехал во Флоренцию. Художественная атмосфера Флоренции в эти годы была насыщена новыми веяниями. То было время первых великих созданий Микеланджело и его соперничества с Леонардо в работе над батальными композициями для Зала Совета. Именно в этот период принципы искусства Высокого Возрождения начали свое распространение среди все более широкого круга художников.

В этой обстановке дарование Рафаэля мужает и крепнет. Он с увлечением изучает создания флорентийских мастеров, в особенности Леонардо и Микеланджело. С присущей ему отзывчивостью Рафаэль впитывает лучшие качества флорентийской школы этого периода — ее более крупный стиль, ярко выраженное пластическое начало, более широкий охват действительности, в сравнении с которым направленность умбрийской школы выглядела слишком однолинейной. Новые впечатления сказались уже в портретах флорентийского мецената Анджело Дони и его жены (ок. 1505 г.). Более удачен из них портрет самого Дони, простой, лишенный идеализации, но в то же время дающий четкую характеристику человека, за спокойной собранностью которого проглядывает воля и решительность.

Во Флоренции Рафаэль создал цикл «Мадонн», свидетельствующий о наступлении нового этапа в его творчестве. Принадлежащие к наиболее известным из них «Мадонна в зелени», «Мадонна с щегленком» и «Мадонна-садовница» представляют собой своего рода варианты общего мотива — изображения молодой красивой матери с младенцем Христом и маленьким Иоанном Крестителем на фоне пейзажа. Это также варианты одной темы — темы материнской любви, светлой и безмятежной. Во всех трех картинах

фигуры группируются в восходящую к Леонардо, пирамидальную композицию; плавность контуров и пластика объемов составляют основу их изобразительного языка. Мягкий лиризм этих образов усиливается уже испытанным у Рафаэля мотивом — развернутым пейзажным фоном. Лучшая из названных работ — «Мадонна в зелени», которая выделяется красотой идеального типа Марии, плавностью параболических контуров ее фигуры. Рафаэль обладал от природы колористическим даром, и если в «Мадонне в зелени» он дал пример умеренного, но тонкого использования колорита в рамках флорентийской образной системы, то в «Мадонне с щегленком» и «Мадонне-садовнице» появляется равнодушие к цвету, отрицательно сказывающееся на художественных достоинствах обеих картин.

Во Флоренции Рафаэль продолжил свои поиски в области крупной торжественной алтарной композиции, используя достижения флорентийских мастеров. В этом отношении кроме Леонардо он был чем-то обязан фра Бартоломео. Образцом произведений Рафаэля такого рода может служить монументальная «Мадонна с Иоанном Крестителем и св. Николаем» (так называемая «Мадонна Ансидеи», 1506—1507 гг.). В «Положении во гроб» (1507), крупной многофигурной композиции, Рафаэль поставил перед собой более трудную задачу — сравниться с великими флорентийцами — Леонардо и Микеланджело — в глубоком драматическом истолковании темы. Отдельные драматические и пластические мотивы в этой картине непосредственно восходят к Микеланджело: голова и тело Христа — к его скульптурной группе «Пьета», фигура женщины, поддерживающей упавшую в обморок Марию, — к его же «Мадонне Дони». Но «Положение во гроб» не стало подлинной удачей Рафаэля — его дарование пока что не созрело для решения столь сложного замысла.

В целом, однако, успехи Рафаэля во Флоренции были настолько значительными, что сделали его имя широко известным. В 1508 г. он благодаря протекции своего земляка, великого архитектора Браманте, был приглашен к папскому двору и отправился в Рим.

В то время папский престол занимал Юлий II, человек неукротимой энергии, вспыльчивый и своенравный. Приумножив с помощью военных захватов земельные владения Папской области, он внес свойственный ему размах и в художественную политику Рима. При нем в Рим были призваны лучшие мастера, и город начал украшаться монументальными памятниками архитектуры, произведениями живописи и скульптуры. Браманте начал постройку собора св. Петра. Микеланджело, до того занятый работой над проектом гробницы Юлия II, приступил к росписи потолка Сикстинской капеллы. Вокруг папского двора группировались поэты и ученые-гуманисты. В этой атмосфере творческого созидания, в общении с выдающимися представителями культуры творчество Рафаэля вступило в фазу своего наивысшего подъема.

Рафаэлю были поручены росписи апартаментов папы — так называемых станц (то есть комнат), которые включают три помещения во втором этаже

Ватиканского дворца и смежный с ними зал. Росписи станц выполнялись Рафаэлем совместно с учениками с 1509 по 1517 г. (роспись зала произведена после смерти мастера). Лучшие из ватиканских фресок Рафаэля принадлежат к величайшим созданиям ренессансного искусства. Они дают также возможность проследить основные закономерности эволюции творчества Рафаэля и искусства этого периода в целом.

Ватиканские станцы — это сравнительно не крупные помещения, перекрытые парусными сводами; длина их по продольной стороне составляет около 9 м, по поперечной — около 6 м. Каждая стена, очерченная полуциркульной аркой, образует подобие полукруглого люнета, который целиком — если не считать декоративной панели, отделяющей его от пола, заполнен фресковой композицией.

Трудно найти в истории искусств какой-либо другой художественный ансамбль, который производил бы впечатление такой образной насыщенности в идейном и изобразительно-декоративном плане, как ватиканские станцы Рафаэля. Стены, покрытые многофигурными фресками, сводчатые потолки с богатым декором из стука и позолоты, с фресковыми и мозаичными вставками, пол красивого узора — все это могло бы создать впечатление перегруженности, если бы не присущая общему замыслу Рафаэля высокая упорядоченность, которая вносит в этот сложный художественный комплекс необходимую ясность и обозримость. Укрупнился масштаб фресок: каждая стена здесь представляет собой отдельную композицию. Кроме того, в каждой фреске четко проведен принцип строго централизованной компоновки. Наконец, размеры фресок и осуществленные в них масштабные соотношения фигур и пространства соотношены с реальным архитектурным пространством самих станц.

Общая идейная программа фресковых циклов в станцах, по замыслу заказчиков, должна была служить прославлению авторитета католической церкви и ее главы — римского первосвященника. Наряду с аллегорическими и библейскими образами в отдельных фресках запечатлены эпизоды из истории папства, в некоторые композиции введены портретные изображения Юлия II и его преемника Льва X. Часто сам выбор сюжетов фресок носит в себе определенное иносказание. Но образное содержание рафаэлевских композиций не только шире этой официальной программы, но по существу своему противоречит ей, выражая идеи общечеловеческого гуманистического содержания.

В этом отношении показателен общий замысел первой из расписанных Рафаэлем станц — так называемой Станцы делла Сеньятура (что в переводе означает комната подписи — здесь скреплялись печатью папские указы). Тема росписи — четыре области духовной деятельности человека: богословие представляет фреска «Диспута», философию — «Афинская школа», поэзию — «Парнас», правосудие — «Мудрость, Умеренность и Сила». На своде над каждой фреской помещена в круглом обрамлении аллегорическая фигура, символизирующая каждый из этих видов деятельности, а в угловых частях

свода — небольшие композиции, также связанные по своей тематике с содержанием соответствующих фресок.

Таким образом, на смежных стенах христианская троица и отцы церкви в «Диспуте» соседствуют с языческими богами и поэтами «Парнаса», а в композициях свода библейское «Грехопадение» соотнесено с «Победой Аполлона над Марсием». Уже сам факт объединения в рамках общего художественного замысла образов христианской религии и языческой мифологии служит прекрасным примером истинного отношения людей того времени к вопросам религиозной догмы, тем более что этот замысел был осуществлен в резиденции самого папы. Такое объединение стало возможным только потому, что сами образы христианского культа у ренессансных художников приобрели качества, во многом противоположные культовой догматике. Это явилось отражением идей примирения христианской религии с античной культурой, которые были распространены среди ученых-гуманистов того времени, а художественная реализация этого подхода во фресках Рафаэля стала свидетельством безусловной победы светского начала над началом церковным.

Более всего культовые мотивы сказались в первой из выполненных Рафаэлем фресок — так называемой «Диспуте», — которая изображает беседу о таинстве причастия. Сам символ причастия — гостия (облатка) установлена на алтаре в центре композиции. Действие происходит в двух планах — на земле и на небесах. Внизу, на ступенчатом возвышении, расположились по обе стороны от алтаря отцы церкви, папы, прелаты, священнослужители, старцы и юноши. Их фигуры даны в живых пластически законченных поворотах и движениях; глаз сразу охватывает их выразительные силуэты. Среди прочих участников здесь можно узнать Данте, Савонаролу, благочестивого монаха-живописца фра Беато Анджелико. Над всей массой фигур в нижней части фрески, подобно небесному видению, возникает олицетворение троицы: бог-отец, ниже его, в ореоле золотых лучей, — Христос с богородицей и Иоанном Крестителем, еще ниже, как бы отмечая геометрический центр фрески, — голубь в сфере, символ святого духа, а по сторонам на парящих облаках восседают апостолы. И все это огромное количество фигур при столь сложном композиционном замысле распределено с таким искусством, что фреска оставляет впечатление изумительной ясности и красоты.

Рафаэлевский дар организации пространства развернулся здесь во всей силе. Несмотря на подчеркнутую симметрию, композиция фрески отнюдь не производит впечатления абстрактного схематизма: фигуры в нижней ее части размещены так естественно и свободно, что смягчают строгую упорядоченность верхней части. Как ведущий композиционный мотив сквозь всю фреску проходит тема взаимосвязанных огромных полукружий, по которым фигуры располагаются в пространстве. Это живой, уходящий в глубину полукруг свободно размещенных фигур в нижней части фрески и словно его идеальное отражение — более правильное полукружие апостолов

на облаках, с которым прекрасно сочетается полуциркулярная арка люнета, охватывающая всю композицию.

Но самой выдающейся фреской станц и величайшим произведением Рафаэля вообще следует признать «Афинскую школу». Эта композиция — одно из самых ярких свидетельств торжества в ренессансном искусстве гуманистических идей и их глубоких связей с античной культурой. В грандиозной анфиладе величественных арочных пролетов Рафаэль представил собрание античных мыслителей и ученых. В центре, среди персонажей, группирующихся у мощных арочных устоев, в нишах которых помещены статуи Аполлона и Минервы, изображены Платон и Аристотель. Их жесты — первый указывает на небо, второй простирает руку к земле — дают представление о характере их учения. Слева от Платона — Сократ, беседующий со слушателями, среди которых выделяется молодой Алкивиад в панцире и шлеме. Прямо на ступенях, словно нищий у лестницы храма, непринужденно расположился основатель школы циников Диоген. Внизу на первом плане — две симметрично размещенные группы: слева — склонившийся на колени с книгой в руках Пифагор с учениками; справа, тоже в окружении учеников, гибких прекрасных юношей, — Эвклид (или Архимед); низко нагнувшись, он чертит циркулем на лежащей на полу грифельной доске. Правее этой группы — Зороастр и Птолемей (в короне), каждый из них держит в руке сферу. У самого края фрески Рафаэль изобразил самого себя и живописца Содому, начавшего до него работу в этой станце. На первом плане, чуть смещенным от центра влево представлен сидящим в глубокой задумчивости Гераклит Эфесский.

Фигуры в «Афинской школе» крупнее, чем в «Диспуте», и вся фреска в целом выглядит монументальнее. Особую профилированность приобрели характеристики действующих лиц. Платон и Аристотель оказались духовным средоточием этого собрания не только благодаря своему центральному положению в композиции, но и значительностью образов. В их осанке, в походке представлено поистине царственное величие, так же как на их лицах мы ощущаем печать великой мысли. Это наиболее идеальные образы фрески; недаром прототипом Платона в рафаэлевской композиции явился человек столь незаурядного внешнего облика, как Леонардо да Винчи. Облик некоторых других философов и ученых в большей мере наделен чертами жизненной характерности. Так, в образе Эвклида, занятого решением какой-то геометрической проблемы, изображен архитектор Браманте с его мощным, увеличенным лысиной лбом. Великолепен по своей лаконичной выразительности образ стойка Зенона, помещенного вверху в правой части фрески: уже в одном силуэте его закутанной в темный плащ фигуры, отделенной интервалами от других персонажей, передано ощущение его духовного одиночества. И наконец, захватывающий своей поэтической силой образ Гераклита, образ которого создан под впечатлением пророков Микеланджело с плафона Сикстинской капеллы. По предположению

некоторых исследователей, в сумрачном Гераклите Рафаэль запечатлел облик самого Микеланджело.

Но как ни выразительна индивидуальная обрисовка героев, не менее важно то, что характерная для «Афинской школы» общая атмосфера высокого духовного подъема выражена во всем изобразительном плане фрески. Важную роль в достижении этого впечатления играет характер среды, окружающей участников сцены. Если в «Диспуте» в симметрии и геометрической правильности ее верхней части есть оттенок как бы предустановленной свыше гармонии, то реальная среда «Афинской школы» — величественная архитектура — воспринимается как деяние разума и человеческих рук, как реализация высокой творческой мысли. В то время как в персонажах «Диспуты» присутствует — в соответствии с идеей фрески — оттенок благоговейного созерцания перед лицом высшей истины, героям «Афинской школы» присуща особая внутренняя активность, повышенная духовная энергия. Зрителя захватывает чувство безраздельной мощи человеческого разума, объемлющего весь мир.

Выразительность отдельных образов и групп в «Афинской школе» усилена композиционными средствами. Так, несмотря на то, что Платон и Аристотель изображены на втором плане, среди множества других участников сцены, Рафаэль достиг их четкого выделения на фоне арки величественной анфилады. Но еще более важно, что оба они изображены не стоящими на месте, а идущими вперед, прямо на зрителя. Их торжественная поступь, словно неразрывно связанная с движением могучих архитектурных масс и арочных пролетов, не только придает главным героям фрески функции динамического центра композиции, но и придаёт им повышенную силу образного воздействия. Начавшееся из глубины, это движение как бы распространяется вширь и гармонично завершается мощным арочным охватом полукруглого обрамления фрески.

Высказано предположение, что архитектурный фон «Афинской школы» навеян проектом собора св. Петра, который в то время разрабатывал Браманте. Вне зависимости от того, восходит ли замысел фона к Браманте или принадлежит самому Рафаэлю, перед нами — самый классический из всех образов монументального зодчества Ренессанса, наиболее чистое выражение самого духа Высокого Возрождения.

Следующая за Станцей делла Сеньятура Станца д'Элиодоро расписана Рафаэлем в 1511—1514 гг. Тематика ее фресок включает эпизоды религиозных легенд и истории папства, связанные с чудесным вмешательством божества. Свое название эта станца получила по ее главной фреске «Изгнание Элиодора», в основу которой положен рассказ о сирийском военачальнике Элиодоре пытавшемся разграбить Иерусалимский храм и изгнанном оттуда небесным всадником. В этом сюжете содержался намек на изгнание французских войск из Папской области. В целом данная композиция при всех своих достоинствах не обладает захватывающей силой предшествующих фресок Рафаэля. Отчасти это, быть может, связано с тем, что Рафаэль не достиг

здесь характерной для него концентрации действия, и композиция распадается на два слабо связанных эпизода. Справа — чудесный всадник в золотых доспехах и два ангела с прутьями в руках повергают Элиодора наземь, слева, на фоне группы женщин и детей, представлен на носилках папа Юлий II, как бы созерцающий это зрелище (в числе поддерживающих носилки изображен великий немецкий художник Альбрехт Дюрер).

Фрески, помещенные на ее поперечных стенах, свидетельствуют о некоторых изменениях в стиле рафаэлевской монументальной живописи. В более ранней из них — «Мессе в Больсене» — изображена история о неверующем священнике, в руках которого облатка для причастия обогрилась во время богослужения кровью. В качестве свидетелей чуда Рафаэль представил коленопреклоненного папу Юлия II, за которым располагаются кардиналы, а еще ниже, тоже на коленях, швейцарцы из папской стражи.

В этой фреске Рафаэль показал свое блестящее композиционное искусство. Но главное в ней то, что на смену идеальным образам пришли образы; обладающие большей степенью жизненной реальности. Недаром самая интересная часть фрески — это одетые в яркие костюмы швейцарские гвардейцы, великолепные головы которых полны силы и характера. Поэтому портретное изображение Юлия II также входит в эту композицию гораздо более органично, чем в «Изгнании Элиодора». И соответственно с усилением во фреске конкретного начала претерпевает изменения ее художественный язык. Линейно-пластические средства уступают место средствам колористическим. Цвет здесь — особенно в группе швейцарцев — насыщенный, полнозвучный, обладающий особой материальностью.

Еще более сильное впечатление производит «Изведение Петра» — фреска на противоположной стене, где изображено чудесное освобождение ангелом из темницы апостола Петра (намек на освобождение папы Льва XIII французского плена и бытность его папским легатом). Новое здесь в захватывающем драматическом настроении, достигнутом смелым применением точного освещения. Освещение это господствует во всех трех частях, на которые делится фреска. Каждая из этих частей представляет собой самостоятельный композиционно законченный эпизод, и в то же время все вместе они образуют единый композиционно цельный образ. В центральной части сквозь закрытый решеткой арочный проем мы видим в темнице спящего апостола Петра в цепях, над которым склонился ангел в сияющем ореоле. Блики света горят на латах воинов, и сами воины кажутся не столько спящими, сколько ослепленными. В правой части фрески представлено, как ангел выводит Петра из темницы, в левой — в неровном свете факела и полускрытой облаками луны — возникшая среди стражи тревога. «Изведение Петра» — одна из наиболее синтетических фресок Рафаэля в смысле блестящего использования в ней всех средств художественной выразительности. Необычайно эмоционально звучит здесь архитектура — массивная кладка арочных устоев темницы и искусно обыгранный мотив решетки; сами действующие лица — Петр, ангел, закованные в сталь воины, — сохраняя

монументальную выразительность прежних образов Рафаэля, в то же время овеяны глубоким драматическим чувством. И хотя ночное освещение должно было, казалось бы, содействовать монохромному цветовому решению, может быть, привести даже к обеднению цвета, — «Изведение Петра» оказалось самой сильной и тонкой по колориту из ватиканских фресок Рафаэля.

Четвертая композиция в Станце д'Элиодоро — «Встреча папы Льва I с Атилией», так же, как и фрески следующей станцы — Станцы дель Инчендио (пожара), созданные в 1514 — 1517 гг., выполнялись уже не самим Рафаэлем, а осуществлялись по его эскизам его учениками, преимущественно Джулио Романо и Франческо Пенни. К этому времени художественный успех Рафаэля в римских кругах был настолько велик, что он был перегружен заказами, из которых далеко не все мог выполнять собственноручно. К тому же его отвлекали обязанности главного архитектора собора св. Петра и археологические изыскания, так как он должен был осуществлять наблюдение над всеми раскопками в Риме и его окрестностях.

Фрески Станцы дель Инчендио, темы которых взяты из истории папства, сильно уступают его предшествующим росписям в Ватикане. Наиболее интересна из них композиция «Пожар в Борго», по имени которой названа эта станца. Она изображает пожар, который произошел в 847 г. в римском квартале, примыкавшем к папскому дворцу, и был чудесным образом остановлен вмешательством папы Льва IV. В представленных на первом плане фигурах спасающихся от пожара людей — сына, несущего на плечах престарелого отца, юноши, соскакивающего со стены, девушки, несущей на голове кувшин (к данной фигуре сохранился эффектный рисунок, приписываемый Джулио Романо) — во всем этом много искусственной патетики, обеспечившей фреске успех в последующие века у живописцев академического стиля.

Как мы видим, эволюция творчества Рафаэля в ватиканских станцах шла от идеальных гармонических образов по линии из драматизации, с одной стороны, а с другой — к более конкретной передаче явлений действительности. Те же тенденции обнаруживаются в его станковой живописи 1510-х гг.: первая — в его сюжетных композициях, вторая — в портретах.

Как и прежде, важное место в его тематике занимал образ мадонны. Созданная вскоре по прибытии в Рим «Мадонна Альба» (ок. 1509 г.) — композиция в форме тондо — свидетельствует о дальнейшем укрупнении его стиля, об усложнении образов в сравнении с мягкими лирическими образами его флорентийских мадонн (тондо Рафаэля, «Мадонна Коннестабиле»). В Марии из «Мадонны Альба» больше душевной силы, в движениях ее чувствуется энергия и уверенность. В сильном движении представлен и младенец Христос. По-новому решена здесь и композиционная проблема круглой картины. Вместо традиционных для тондо полуфигурных изображений мастер изображает здесь фигуры целиком, что требует введения более сложных пластических мотивов. Он отходит от прежнего спокойного

решения, основанного на взаимных повторах линий, и путем более контрастного объединения мотивов пирамидальной композиции с очертаниями тондо достигает не только статического, но и динамического равновесия.

Еще более зрелый образец картины подобного типа дает «Мадонна делла седиа» («Мадонна в кресле», ок. 1516 г.). В этом произведении идеально-прекрасный характер образов соединяется с некоторыми подчеркнуто конкретными мотивами, например, на Марии мы видим яркий узорчатый платок с бахромой, какие в то время носили крестьянки в окрестностях Рима. «Мадонна в кресле» — это, пожалуй, вершина пластического стиля Рафаэля в его станковой живописи. Фигуры мадонны, младенца и маленького Иоанна тесно, без пауз заполняют круг, в который они вписаны. Крупные формы и объемы, как бы переплетаясь, переходят друг в друга; их энергичная пластика в сочетании со стягивающим их в одно целое круглым обрамлением придаёт этой лирической композиции оттенок своеобразной мощи. И сама тема материнства воплощена здесь более глубоко, нежели в прежних образах. Идея картины выражена не только в полных серьезности взглядах мадонны и Христа, но и композиционно-пластическими средствами. В объятии Марии передано чувство глубокой материнской любви, и сама форма тондо, охватывающая фигуры и объединяющая их в нерасторжимое целое, воспринимается здесь как необходимый элемент в выражении этого чувства.

В 1510-х гг. Рафаэль много работает в области алтарной композиции. Ряд его произведений этого рода, в числе которых следует назвать «Мадонну ди Фолиньо» (1511), приводят к величайшему творению его станковой живописи — «Сикстинской мадонне». Эта картина была создана в 1515—1519 гг. для церкви св. Сикста в Пьяченце и ныне находится в Дрезденской картинной галлерее. «Сикстинская мадонна» принадлежит к числу наиболее знаменитых произведений мирового искусства. В ренессансной живописи это, быть может, самое глубокое и самое прекрасное воплощение темы материнства. Для Рафаэля оно явилось также своеобразным итогом и синтезом многолетних исканий в наиболее близкой ему теме.

Рафаэль мудро использовал здесь возможности монументальной алтарной композиции. Вид на которую открывается в далекой перспективе церковного интерьера сразу, с момента вступления посетителя в храм. Издали мотив раскрывающегося занавеса, за которым, словно видение, предстает ступающая по облакам мадонна с младенцем на руках, должен производить впечатление захватывающей силы. Жесты святых Сикста и Варвары, направленный вверх взгляд ангелов, общая ритмика фигур — все служит тому, чтобы приковать внимание зрителя к самой мадонне.

Сравнительно с образами других ренессансных живописцев и с прежними работами Рафаэля «Сикстинская мадонна» демонстрирует важное новое качество — повышенный духовный контакт со зрителем. В предшествующих его «Мадоннах» образы отличались своеобразной внутренней замкнутостью — взгляд их никогда не был обращен на что-либо, находящееся вне картины;

они были либо заняты ребенком, либо погружены в себя. Лишь в «Мадонне в кресле» персонажи смотрят на зрителя, и в их взгляде присутствует глубокая серьезность, но более конкретно их переживания художником не раскрываются. Во взгляде же Сикстинской мадонны есть нечто такое, что словно позволяет нам заглянуть ей в душу. Было бы преувеличением говорить здесь о повышенной психологической экспрессии образа, об эмоциональном эффекте, но в чуть приподнятых бровях мадонны, в широко раскрытых глазах — причем сам её взгляд не фиксирован и трудно уловим, словно она смотрит не на нас, а мимо или сквозь нас, — есть оттенок тревоги и того выражения, которое появляется у человека, когда ему вдруг открывается его судьба. Это словно провидение трагической участи ее сына и одновременно готовность принести его в жертву. Драматизм образа матери оттеняется в его единстве с образом младенца Христа, которого художник наделил недетской серьезностью и прозорливостью. Важно, однако, отметить, что при столь глубоком выражении чувства образ мадонны лишён и намёка на преувеличение и экзальтацию — в нем сохранена его гармоническая основа, но, в отличие от прежних рафаэлевских созданий, она в большей мере наделена оттенками сокровенных душевных переживаний.

У Рафаэля эмоциональное содержание его образов очень ярко воплощено также в самой пластике его фигур. «Сикстинская мадонна» даёт наглядный пример присущей рафаэлевским образам своеобразной «многозначности» самых простых движений и жестов. Так, мадонна представляется нам одновременно идущей вперед и стоящей на месте; фигура ее кажется легко парящей в облаках и в то же время обладающей реальной весомостью человеческого тела. В движении ее рук, несущих младенца, угадывается инстинктивный порыв матери, прижимающей к себе ребенка, и вместе с тем — ощущение того, что ее сын не принадлежит только ей, что она несет его в жертву людям. Высокая образная содержательность подобных мотивов отличает Рафаэля от многих его современников и художников других эпох, считавших себя его последователями, у которых часто за идеальным обликом их персонажей не скрывалось ничего, кроме внешнего эффекта.

Композиция «Сикстинской мадонны» на первый взгляд проста. В действительности же это простота кажущаяся, ибо общее построение картины основано на необыкновенно тонких и в то же время строго выверенных соотношениях объемных, линейных и пространственных мотивов, придающих картине величие и красоту. Ее безупречное равновесие, лишенное искусственности и схематизма, нисколько не стесняет свободы и естественности движений фигур. Фигура Сикста, облаченного в широкую мантию, например, тяжелее фигуры Варвары и расположена несколько ниже ее, но зато занавес над Варварой тяжелее, чем над Сикстом, и тем самым восстанавливается необходимое равновесие масс и силуэтов. Такой на первый взгляд незначительный мотив, как папская тиара, поставленная в углу картины на парапете, имеет большое образное и композиционное значение, внося в картину ту долю ощущения земной тверди, какая требуется, чтобы придать

небесному видению необходимую реальность. О выразительности певучих линий Рафаэля достаточно говорит контур фигуры мадонны, мощно и свободно очерчивающий ее силуэт, полный красоты и движения.

Как создавался образ мадонны? Имелся ли для него реальный прототип? В этом отношении с картиной связан ряд старинных легенд. Исследователи находят в чертах лица мадонны сходство с моделью одного из женских портретов Рафаэля — так называемой «Дамы в покрывале» («*La donna velata*», ок. 1514 г.). Но в решении этого вопроса в первую очередь следует учитывать известное высказывание самого Рафаэля (из письма к его другу Бальдассаре Кастильоне) о том, что в создании образа совершенной женской красоты он руководится определенной идеей, которая возникает на основании множества впечатлений от виденных им в жизни красавиц. Иными словами, в основе его творческого метода оказывается отбор и синтез наблюдений реальной действительности.

1510-е гг. были временем создания лучших портретных работ Рафаэля. К числу наиболее известных среди них принадлежит портрет папы Юлия II (1511). Произведение это дает пример восприятия реального облика модели через призму определенного идеала. Таков, например, портрет графа Бальдассаре Кастильоне (1515). Художник не выделил в его образе какой-либо ведущей черты характера — напротив, создается впечатление, что он нейтрализовал эти качества, если они имелись, с тем чтобы добиться ощущения внутреннего равновесия, спокойной гармонии человеческой личности. Соответственно этому строится спокойный замкнутый силуэт фигуры, подчеркиваются крупные обобщенные массы и линии. В этом портрете Рафаэль показал себя выдающимся колористом, умеющим чувствовать цвет в его сложных оттенках и тональных переходах. Так же прекрасными колористическими достоинствами отличается «Дама в покрывале», где в качестве цветовой доминанты смело введен белый тон ее одеяния, красиво оттененный тоном покрывала.

В поздних портретах Рафаэля появляется стремление к более конкретной характеристике модели. Лучшим образцом здесь может служить «Портрет кардинала» (ок. 1518 г.). Эти же качества заметны в «Портрете папы Льва X с кардиналами Людовико деи Росси и Джулио деи Медичи» (ок. 1518 г.) — одном из первых примеров группового портрета в живописи Возрождения. Папа изображен с лупой в руке за рассматриванием украшенной миниатюрами рукописной книги, чем в духе времени подчеркнуты его гуманистические интересы. Его одутловатое лицо передано с достаточной долей объективности, так же, как и лица кардиналов. Что касается особенностей этого произведения как группового портрета, то его образы сохраняют свой замкнутый характер, они только сосуществуют, но не обладают той степенью эмоциональной взаимосвязи, которая необходима для этого вида портрета и появится уже на несколько более поздней стадии его развития, в работах Тициана.

До последних лет своей жизни Рафаэль уделял большое внимание монументальной живописи. Одной из его крупнейших работ была роспись

виллы Фарнезина, принадлежавшей богатому римскому банкиру Киджи. В 1515 г. Рафаэль выполнил в главном зале этой виллы фреску «Триумф Галатеи», которая относится к его лучшим произведениям. Она изображает прекрасную Галатею стремительно движущейся по волнам на раковине, запряженной дельфинами, в окружении тритонов и наяд. Радостная красота образов, разлитое во фреске ощущение ликующего счастья великолепно согласуются с красотой плавных и упругих линий обнаженных фигур и звучным колоритом, в котором светло-золотистые тона нагих тел оттеняются чистой синевой неба и морской глади.

В 1515 — 1516 гг. по рисункам Рафаэля его учениками были созданы огромные картоны с эпизодами из жизни апостолов. По этим картонам брюссельские мастера должны были выполнить монументальные гобелены, которые предназначались для украшения Сикстинской капеллы в праздничные дни. Лучшие из картонов, в частности «Чудесный улов» с его мощными фигурами апостолов-рыбаков, мастерски объединенными с пейзажем, принадлежат к прекрасным образцам монументального стиля Рафаэля.

Последним крупным монументальным циклом, созданным под руководством Рафаэля, была законченная в 1519 г. роспись так называемых Лоджий в Ватикане — большой арочной галлерей во втором этаже ватиканского дворца, выходящей на созданный Браманте двор Сан Дамазо. Эта роспись представляет сочетание великолепного живописного декора, мотивы для которого были почерпнуты из живописи античных подземных гробниц, так называемых гротов (откуда такие мотивы получили свое название «гротесков»), и помещенных в арочных сводах небольших фресковых композиций с эпизодами библейских легенд. Таких композиций всего пятьдесят две: они составляют так называемую Библию Рафаэля. Для этих фресок Рафаэль даже не подготавливал картонов; большей частью они осуществлялись по его беглым рисункам многочисленной группой его учеников, в числе которых были Джулио Романе, Франческо Пенни, Перино дель Вага и другие. Богатый орнаментальный декор Лоджий выполнен учеником Рафаэля Джованни да Удине, одним из прославленных мастеров декоративного искусства. К сожалению, роспись Лоджий сильно пострадала от времени и была затем испорчена грубыми реставрациями, так что о художественных достоинствах ее сюжетных композиций теперь можно составить только очень приблизительное представление.

Рафаэль принадлежал к выдающимся мастерам рисунка своей эпохи. Уже сам художественный язык его живописи свидетельствует о нем как о блестящем рисовальщике. До нас дошло большое число его композиционных набросков, эскизов, картонов и натуральных зарисовок; их количество указывает на то, что живописные произведения Рафаэля явились результатом напряженного целеустремленного труда. Особенность его рисунков — легкость и непринужденность графической манеры. Очень привлекательны его первоначальные наброски; в их певучих линиях и свободных штрихах есть

отпечаток той особой непосредственности, которую несет в себе первое движение руки, уже таящее в себе зерно созревающего замысла. Если сравнить его натурные штудии (например, «Женский портрет» 1503 — 1505 гг.) с аналогичными по типу рисунками Леонардо да Винчи, то у Рафаэля мы, пожалуй, не обнаружим такого равновесия аналитического и обобщающего начал, как у Леонардо. Обобщающая тенденция обычно выражена у Рафаэля сильнее; детали и подробности прослеживаются им с меньшим вниманием. Во многом это связано с тем, что в рафаэлевских рисунках — даже в самых беглых набросках — в первую очередь выражен единый композиционный ритм будущей картины, как это видно, например, в эскизах к «Мадонне Эстергази». Эволюция графической манеры Рафаэля идет от более легких, прозрачных рисунков типа эскиза к «Положению во гроб» (ок. 1507 г.) к повышению объемно-пластических качеств и полновесности формы в поздних работах, таких, например, как эскиз к фреске «Психея перед Венерой» в вилле Фарнезина (ок. 1518 г.).

Последние станковые произведения Рафаэля несут в себе признаки назревающего в его творчестве кризиса. Мастер многойных гармонических образов, Рафаэль необыкновенно органично выразил дух классического этапа в искусстве Высокого Возрождения. Однако в этом искусстве происходил постепенный, но неуклонный процесс нарастания драматических элементов, появления острых конфликтов, воплощение которых средствами рафаэлевского искусства было возможно только до определенного предела. Своеобразным рубежом здесь оказалась «Сикстинская мадонна». Дальнейший путь в этом направлении требовал более решительного изменения всего строя образов. Для Микеланджело образы которого всегда несли в себе черты глубокого драматизма, переход на новые пути был естественным и закономерным. Рафаэль же пытался решить новые задачи, опираясь на свою сложившуюся образную систему. Так возникали либо искусственно драматизированные образы, например, «Несение креста» (1517; Мадрид), либо работы, в которых уже ощущается оттенок академизма (цикл «Святых семейств», ок. 1518 г.). В наибольшей степени противоречия его творчества проявились в строгим алтарной композиции «Преображение» — ее завершил после смерти Рафаэля Джулио Романо. Эта картина разделяется на две части. В верхней части представлено собственно преобразование — эта более гармоничная часть картины была выполнена еще самим Рафаэлем. Внизу изображены апостолы, пытающиеся исцелить бесноватого мальчика, — здесь много искусственной патетики, в живописи появилась неприятная чернота. Симптоматично, что именно «Преображение» стало на целые столетия непререкаемым образцом для живописцев академического направления.

Рафаэль скончался в 1520 г. Его преждевременная смерть была неожиданной и произвела глубокое впечатление на современников. Ему были оказаны высшие почести, он был погребен в римском Пантеоне.

Возможно, ни один художник не пользовался такой славой в последующие столетия, как Рафаэль. Его стало синонимом классического искусства, его

произведения были окружены ореолом непогрешимого совершенства. Но приверженность к его искусству (притом искусству не лучшего периода) художников и критиков академического стиля была одной из причин того, что некоторые прогрессивные художники в своей борьбе и полемике против академизма выступали и против Рафаэля. Разумеется, в его искусстве — как и в творчестве всякого художника — можно найти отдельные слабые стороны; одни из них объясняются особенностями его времени, другие — субъективными качествами его дарования. Но это нисколько не умаляет того, что Рафаэль по достоинству занимает выдающееся место в ряду величайших мастеров эпохи Возрождения.

Наряду с великими мастерами Флоренция выдвинула в период Высокого Возрождения ряд художников, пользовавшихся большой известностью в свое время и впоследствии. Вскоре по приезде во Флоренцию Рафаэля здесь работал фра Бартоломео, Андреа дель Сарто и менее значительные мастера — Мариотто Альбертинелли, Франчабиджо и другие. Лучшие из названных живописцев были действительно одаренными художниками, и все же редко в какую-либо другую эпоху можно отметить столь заметный разрыв в творческом уровне между величайшими мастерами и художниками менее значительными, как во Флоренции в период Высокого Ренессанса. Этот разрыв особенно заметен по сравнению с quattrocento. В XV в. общий уровень искусства был необычайно высоким, и тогда произведения художников не самого первого ранга мало уступали работам лучших художников, между тем как работы фра Бартоломео и Андреа дель Сарто, не говоря уже об остальных живописцах, на фоне творений Леонардо да Винчи и Рафаэля часто кажутся малозначительными.

Итальянское Возрождение дало миру немало прославленных мастеров, но исполинская мощь творческого гения Микеланджело Буонарроти выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Мало сказать, что Микеланджело был в одинаковой степени одарен как скульптор, живописец и архитектор, ибо Леонардо и Рафаэль были также разносторонними мастерами, — и все же именно Микеланджело было суждено создать во всех этих видах искусства произведения наиболее грандиозные по своим масштабам, с исключительной силой и яркостью выразившие содержание эпохи Ренессанса. Искусство Микеланджело знаменует не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Долгий, почти семидесятипятiletний творческий путь мастера охватил огромный исторический период, полный бурных потрясений. С этим связана более сложная, чем у его современников, идейная эволюция Микеланджело, многоэтапность его искусства и исключительное многообразие его творческих решений. Наконец, в облике Микеланджело нас особенно привлекает симбиоз художника и человека.

Творческий путь Микеланджело — это наиболее яркое выражение магистральной линии в искусстве итальянского Возрождения. Данный факт объясняется не только масштабом дарования Микеланджело, но и особенностями его художественного мировосприятия и творческого метода.

Человек был в центре внимания у всех мастеров итальянского Возрождения, но именно в искусстве Микеланджело ренессансный гуманистический идеал находит свое высшее, предельно яркое выражение, ибо Микеланджело выделяет в этом идеале его основу, сердцевину, самое ценное качество — активность, действенность человека, его способность к героическому подвигу. Понятия человек и борец для Микеланджело неразделимы; он не мыслит жизни без борьбы за утверждение права человека на свободу, на полную меру раскрытия своих творческих возможностей. В этом отношении антропоцентризм Ренессанса достигает у Микеланджело не только своей вершины, но и своей крайности. Художника интересует только человек; его сфера действия, реальное жизненное окружение — все это для Микеланджело почти не существует. Этим определяется существенная особенность творческого дарования мастера: из всех видов изобразительного искусства именно скульптура, открывающая особо благоприятные возможности для обобщенно героического воплощения человеческого образа и одновременно освобождая художника от всего, что находится вне человека, привлекла наибольшее внимание Микеланджело. Сам он неоднократно называл себя только скульптором, и это справедливо не потому, что среди других видов изобразительного искусства он отдавал предпочтение скульптуре; характер его мировосприятия, безраздельное господство человека в его искусстве — все это приводило к тому, что и в своих живописных и графических произведениях он оставался прежде всего скульптором. Именно эта особенность образного мышления Микеланджело предопределила повышенную пластическую силу образов в его фресках, картинах и рисунках, она придала свой отпечаток архитектурным творениям мастера.

В отношении величайших мастеров Высокого Ренессанса нет необходимости утверждать превосходство одного из этих художников над другими: каждый из них — Леонардо, Рафаэль, Тициан — внес свой неповторимый вклад в искусство своей эпохи. И все же в одном отношении Микеланджело безусловно их превосходит, а именно насыщенностью своих образов передовой общественной идеей, высоким гражданственным пафосом, чуткостью отклика на перемены в общественном сознании. Данный факт объясняется не только личными качествами Микеланджело как патриота и гражданина — он закономерно связан с существенными особенностями его искусства. Микеланджело с исключительной яркостью воплотил расцвет человека в эпоху Возрождения, но он первый уловил симптомы надвигающегося кризиса, в его искусстве нашло самое глубокое выражение трагическое крушение ренессансных идеалов.

Микеланджело родился в 1475 г. в городе Капрезе в окрестностях Флоренции, где его отец Лодовико Буонарроти занимал должность градоправителя. Его художественное призвание проявилось рано, и вопреки воле отца он твердо решил посвятить себя искусству. В тринадцать лет он поступил в мастерскую известного флорентийского живописца Доменико Гирландайо, а через год с небольшим перешел в художественную школу при

дворе всесильного правителя Флоренции Лоренцо Медичи. Здесь он обучался под руководством престарелого Бертольдо ди Джованни, ученика Донателло и хранителя традиций флорентийской скульптуры XV столетия. Знакомство с собранными Лоренцо Медичи памятниками античного искусства и близость к крупнейшим представителям гуманистической культуры — среди них были Анджело Полициано и Пико делла Мирандола — имели большое значение для формирования молодого художника. Нужно, однако, отметить, что Микеланджело не замкнулся в тепличной обстановке гуманистического и художественного окружения Лоренцо Медичи. Пристальное изучение произведений Джотто и Мазаччо свидетельствовало о тяготении юного мастера к монументальным героическим образам.

Первые дошедшие до нас скульптурные работы Микеланджело — созданные в начале 90-х гг. XV в. рельефы «Мадонна у лестницы» и «Битва кентавров», как и первые картины Рафаэля, — это уже произведения искусства Высокого Возрождения. В небольшом рельефе «Мадонна у лестницы» от кватрочентовской скульптуры еще сохранилась техника низкого, тонко нюансированного в пластическом отношении рельефа. Но в отличие от мастеров XV в., которые вносили обычно в изображение мадонны с младенцем оттенок жанровости, подчеркивая прелесть юной матери, шаловливость ребенка, Микеланджело создает величественный образ мадонны, полный сдержанной внутренней мощи; он смело наделяет младенца почти атлетическим сложением. Этому произведению уже свойствен героический дух, отличающий образы Микеланджело.

Рельеф «Битва кентавров», изображающий схватку лапифов с кентаврами, свидетельствует об исключительной быстроте, с которой происходило творческое формирование Микеланджело. Трудно представить себе, что это произведение выполнено семнадцатилетним юношей, — настолько смело и необычно его решение, настолько ярко раскрылось здесь дарование гениального скульптора. Первое впечатление от рельефа — это напряженный драматизм схватки и небывалая пластическая активность скульптурных форм. Клубок сцепленных в смертельной борьбе тел можно уподобить переливающейся лаве; все здесь в предельном напряжении сил; сложная многофигурная композиция пронизана единым как бы пульсирующим ритмом. В этом произведении впервые выдвигается основная тема искусства Микеланджело — тема борьбы, и для характеристики рассматриваемого периода показательно, что, несмотря на драматизм ситуации, образное решение рельефа лишено трагического звучания — напротив, напряженная борьба воспринимается здесь как апофеоз героического человека, его силы и красоты. Недаром при большой драматической выразительности каждой фигуры в отдельности рельеф в целом производит впечатление большой внутренней гармонии.

Поразительная пластическая энергия рельефа, обилие и разнообразие мотивов движений обнаженных тел, сложное и свободное размещение кажущихся округлыми фигур — во всем этом Микеланджело предвосхищает

не только приемы, но и сюжетные и композиционные мотивы своих будущих произведений. Перефразируя известное изречение, можно сказать, что как весь дуб заключен в желуде, так весь последующий Микеланджело содержится в этом юношеском рельефе, — недаром сам скульптор питал к этому произведению особую привязанность на протяжении всей своей долгой жизни.

90-е гг. XV столетия в истории Флоренции ознаменованы изгнанием Медичи и установлением республиканского строя. Это время формирования общественного сознания Микеланджело. Его политические симпатии были всецело на стороне Савонаролы. В 1495—1496 гг. Микеланджело совершил поездку в Болонью, где изучал произведения Якопо делла Кверча, оказавшиеся ему особенно близкими героическим складом своих образов. В 1496 г. он выезжает в Рим, где остается до 1501 г. В Риме к этому времени были уже открыты многие знаменитые древние скульптуры, в том числе «Лаокоон» и «Бельведерский торс», и Микеланджело был захвачен образами античного искусства. Он отдал им дань в своем «Вакле», произведении, еще не обладавшем подлинной оригинальностью. Крупнейшей же работой этих лет, выдвинувшей молодого скульптора в число первых мастеров Италии, была мраморная группа «Пьета» (1498—1501). Выполненная на рубеже XV и XVI столетий, «Пьета» открывает в творчестве Микеланджело период, отмеченный непоколебимой верой в торжество гуманистических идеалов Ренессанса, цельностью героических образов, классической ясностью монументального художественного языка. Для творческих исканий молодого мастера показателен уже сам выбор значительной и ответственной темы — скорби богоматери, оплакивающей умершего сына. Эта тема трактуется с глубиной, недоступной мастерам XV в. Всегда тяготевший к образам патетического характера, Микеланджело в этой группе дал пример углубленно психологического раскрытия драматической коллизии. Смело нарушив традицию, он изобразил богоматерь юной, тем самым оттенив ее особую духовную чистоту. Высокая одухотворенность образа Марии, благородная сдержанность ее чувства лишают трагическую тему оттенка безысходности, сообщая скорби молодой матери просветленный характер. В этой группе Микеланджело показал себя мастером, свободно справляющимся с трудностями композиционного построения, чувствующим эмоциональную содержательность жеста. Сколько выразительности, например, в склоненной голове Марии, в движении ее отведенной в сторону левой руки, в котором мы угадываем раздумье, скорбное недоумение, вопрос. Но по своей пластической обработке эта группа представляет известный шаг назад в сравнении с «Битвой кентавров», живая свободная пластика которой сильно опередила свое время. Моделировка объемов в римской «Пьете» довольно детализирована — это относится, в частности, к складкам одежды; поверхность мрамора гладко отполирована в духе общепринятых тогда традиций.

Сопутствуемый славой, Микеланджело в 1501 г. возвращается во Флоренцию. Здесь он смело берется за исполнение колоссальной статуи

Давида из огромного блока мрамора, над которым уже в свое время работал один неудачливый скульптор и, как всеми считалось, безнадежно его испортил. Несмотря на необычный масштаб скульптуры и трудности, возникшие из-за формы каменного блока, Микеланджело блестяще справился с задачей. Выработка условий заказа на эту статую и обсуждение вопросов ее установки осуществлялись при участии должностных лиц Флорентийской республики, представителей цехов и выдающихся художников, а открытие монумента в 1504 г. превратилось в народное торжество. Данный факт свидетельствует о том, что уже современники отдавали себе отчет в большом общественном значении этого произведения, — недаром архитектор Джулиано да Сангалло прямо назвал статую Давида общественным памятником.

Достаточно вспомнить прославленные статуи юного Давида работы Донателло и Верроккьо, чтобы убедиться, как далеко ушла от скульптуры XV в. монументальная пластика Высокого Возрождения. В отличие от своих предшественников Микеланджело изобразил Давида перед совершением подвига. Прекрасное лицо юноши полно гнева, взор грозно устремлен на врага, рука сжимает пращу. Гигантские размеры статуи (ее высота — около 5,5 м), невиданные еще в ренессансной скульптуре, неразрывно связаны с одним из главных качеств героического образа в искусстве Высокого Возрождения, впервые с такой наглядностью выраженным в этом произведении, — образ человека приобретает здесь подлинно титанический характер. В соответствии с этим преобладающая сторона в содержании «Давида» — пафос героического действия. Образ победителя Голиафа приобретает более широкий смысл — это олицетворение безграничной мощи свободного человека; юношеская отвага Давида перерастает в несокрушимую уверенность в способности человека преодолеть любые преграды. В «Давиде» у Микеланджело впервые появляется новая черта внутренней характеристики — невиданная до того концентрация волевого напряжения, придающая образу героя грозную, устрашающую силу. Сами флорентийцы, по свидетельству Вазари, создавали гражданственный смысл «Давида», установленного перед Палаццо Веккьо, зданием городского самоуправления, в качестве призыва к мужественной защите города и справедливому управлению им.

Художественный язык «Давида» отличается ясностью и простотой: выразительный силуэт, четкий контур, ясные членения, отсутствие противоречивых элементов в трактовке движения и в скульптурной моделировке — все служит максимально отчетливому выражению основы образа — концентрированной целеустремленной воли.

В эти же годы Микеланджело был занят своим первым крупным произведением монументальной живописи — картоном к «Битве при Кашине». Мастерским образцом его работы в станковой живописи может служить изображение святого семейства в картине в форме тондо — так называемая «Мадонна Дони».

В 1505 г. по приглашению папы Юлия II Микеланджело едет в Рим. Здесь ему поручается выполнение гробницы папы. Составленный мастером проект еще больше превосходил своей смелостью и грандиозностью традиционные гробницы XV в., чем его «Давид» превосходил кватрочентовские статуи. Вместо скромного по размерам приставленного к стене надгробия Микеланджело задумал гробницу Юлия II в виде величественного мавзолея, который со всех сторон должен был быть украшен мраморными статуями (общим числом около сорока) и бронзовыми рельефами. Все их он предполагал выполнить собственноручно. Однако этому дерзновенному замыслу не суждено было сбыться. Папа охладил к задуманному памятнику и оскорбительно отнесся к Микеланджело. Гордый своим достоинством художника, Микеланджело самовольно покинул Рим и выехал во Флоренцию. На неоднократные предложения Юлия II вернуться он отвечал отказом, и только нажим со стороны флорентийских властей, опасавшихся ухудшения отношений с Римом, вынудил его примириться с папой.

В 1508 г. Юлий II предложил Микеланджело расписать потолок Сикстинской капеллы. Хотя сам Микеланджело согласился на это предложение с большой неохотой, считая себя в первую очередь скульптором, а не живописцем, эта роспись стала самым грандиозным из его творений. Осуществленная на протяжении четырех лет в труднейших условиях, так как Микеланджело работал один, без помощников, она была поистине титаническим подвигом, под стать деяниям самих микеланджеловских героев. Достаточно сказать, что общая площадь росписей плафона составляет более 600 кв. м, а число фигур достигает нескольких сот.

Сикстинская капелла представляет собой высокое длинное помещение 48 м длиной, 13 м шириной и 18 м высотой, перекрытое плоским сводом. Наличие окон в боковых стенах определило характер произведенного Микеланджело членения потолка. С помощью иллюзорно переданных живописью элементов архитектуры плафон разделен на ряд частей. Среднюю часть занимают девять сцен библейской легенды о сотворении мира и жизни первых людей на земле; по углам каждой из этих композиций расположены фигуры обнаженных юношей. По боковым сторонам свода изображены семь пророков и пять сивилл (прорицательниц). В остальных частях росписи — в парусах свода, распалубках и люнетах над окнами — изображены отдельные эпизоды из Библии и так называемые предки Христа. Наделяя главные фигуры, в частности пророков и сивилл, большими размерами, Микеланджело добился с помощью такой разномасштабности наилучшего выявления отдельных сцен и фигур.

Четырехлетний срок, в течение которого была выполнена роспись, был насыщен важными историческими событиями. Положение Италии, раздираемой внутренними противоречиями, разоряемой иноземными захватчиками, все ухудшалось. Тревога за судьбу родины, чувства художника-гражданина, превыше всего ставящего свободу человека, нашли отражение в

тех образах сикстинского плафона, которые были выполнены в последние годы работы над ними.

Общий замысел сикстинского плафона в некоторых отношениях остается неясным. Неизвестно, какой общей идейной программой связано содержание композиций, расположенных посредине свода; до сих пор убедительно не объяснено, почему Микеланджело ориентировал эти композиции таким образом, что осмотр их должен начинаться с «Опьянения Ноя», а завершаться «Отделением света от тьмы», то есть в порядке, обратном последовательности событий в Библии; неясным остается смысл сцен и образов в композициях распалубок и люнетов. Но при всей неясности отдельных сюжетных мотивов и нерасшифрованности возможных символических сопоставлений подлинная основа содержания росписи совершенно очевидна — она с исключительной яркостью выражена не только в сюжетных композициях, но и в «бессюжетных» образах и даже в фигурах, имеющих чисто декоративное назначение, — это апофеоз творческой мощи человека, прославление его телесной и духовной красоты.

Выбранные для сюжетных фресок эпизоды первых дней творения очень показательны для выражения этой идеи. В «Сотворении Солнца и Луны» летящий в космическом пространстве Саварф (одно из названий Бога), представленный в облике старца титанической мощи, в бурном порыве, как бы в экстазе творческой энергии, одним движением широко распростертых рук творит светила. Образ человека здесь наделен безграничной силой демиурга, создающего миры. В «Сотворении Адама» пробуждение человека к жизни истолковано Микеланджело как высвобождение дремлющих в нем сил в результате волевого импульса творца. Протягивая руку, Бог касается руки Адама, и это прикосновение вселяет в Адама жизнь, энергию, волю. По-новому решает Микеланджело тему в «Грехопадении», подчеркивая в своих героях чувство гордой независимости: весь облик Евы, смело протягивающей руку, чтобы принять запретный плод, выражает вызов судьбе. Драматизм общего замысла во фреске «Потоп», ее отдельные трагические мотивы — мать, прижимающая к себе ребенка, старик-отец, несущий бездыханное тело сына, — не могут поколебать веру в несокрушимость человеческого рода. Пророки и сивиллы — это титанические образы людей огромной силы страстей и яркости характеров. Мудрой сосредоточенности Иоилия противостоит апокалиптически иступленный Незекииль; потрясающий своей одухотворенной красотой образ Исаяи, изображенного в минуты раздумья, контрастирует с неистовым Даниилом, — молодой пророк представлен делающим записи во время чтения, но все его движения отличаются такой энергией и стремительностью, что этот, казалось бы, незначительный мотив преобразен кистью Микеланджело во вдохновенный творческий акт. Кумская сивилла наделена сверхчеловеческой мощью и необычайной мужественностью; кажется, что она принадлежит к племени не людей, а гигантов; напротив, Дельфийская сивилла, изображенная в момент прорицания, молода и прекрасна, глаза ее широко раскрыты, весь облик полон

вдохновенного огня. Наконец, самый трагический образ росписи — пророк Иеремия, погруженный в скорбное тяжелое раздумье. На свешивающемся свитке помещены начальные буквы его пророчеств: «Стала вдовою владычица народов; государыня областей подпала под иго. И от дочери Сиона ушло благолепие ее». Образ Иеремии был непосредственным откликом Микеланджело на бедствия, которые переживала Италия.

Показательно, что даже персонажи, играющие в росписи вспомогательно-декоративные функции, наделены всей полнотой образно-эмоциональной выразительности. В фигурах обнаженных юношей, так называемых рабов, расположенных по углам сюжетных композиций, Микеланджело воплотил такую безудержную радость и полноту жизни, развернул такое богатство и разнообразие пластических мотивов, что, не будь этих фигур, роспись потеряла бы значительную долю вызываемого ею впечатления ликующей силы.

В росписи сикстинской капеллы Микеланджело пришел к полной зрелости своего мастерства. В общей композиции плафона он решил труднейшую задачу, найдя такое его членение, которое, несмотря на обилие фигур, давало возможность достичь не только логической последовательности изображений и ясной обозримости каждой из бесчисленных фигур в отдельности, но и впечатления декоративного единства гигантской росписи. В соответствии с принципами монументальной живописи Возрождения, роспись не только не разрушает архитектуру свода и стен, а, напротив, обогащает ее, выявляя ее структуру, усиливая ее пластическую ощутимость. В живописи фигур пластическое начало доминирует — в этом отношении фрески капеллы служат наглядным выражением известных слов Микеланджело: «Наилучшей будет та живопись, которая ближе всего к рельефу».

Изобразительный язык Микеланджело за несколько лет работы в капелле пережил некоторую эволюцию: более поздние фигуры крупнее по размерам, усилилась их патетическая выразительность, усложнилось их движение, но характерная для Микеланджело повышенная пластичность, чеканная ясность линий и объем сохраняются в них в полной мере. И хотя Микеланджело дал в росписи пример умелого использования цвета, в целом образы сикстинской капеллы кажутся скорее изваянными мощной рукой скульптора, нежели созданными кистью живописца.

Скорбные трагические черты отдельных образов капеллы усиливаются в композициях распалубок и люнетов, выполненных мастером в последний год его работы в капелле. Если в персонажах, помещенных в распалубках, преобладают настроения покоя, созерцательности, тихой печали, то в люнетах действующие лица охвачены беспокойством, тревогой; покой переходит в застылость и оцепенение. В изображениях предков Христа, где казались естественными чувства родственной близости, внутренней солидарности, Микеланджело воплотил совершенно иные переживания. Одни из участников этих сцен полны равнодушия, другие охвачены чувством взаимной отчужденности, недоверия, откровенной вражды. В некоторых образах,

например, старика с посохом, матери с ребенком, скорбь переходит в трагическое отчаяние. В этом смысле поздние части росписи сикстинского потолка открывают собой следующий этап в творческой эволюции мастера.

Главные произведения Микеланджело во втором десятилетии XVI в. связаны с работой над гробницей папы Юлия II. После смерти папы его наследники заключили с Микеланджело контракт о возобновлении работы над надгробием более скромных размеров и с меньшим количеством статуй. Для этого варианта мастер выполнил статуи двух пленников (или рабов) (ок. 1513 г.), и статую Моисея (1515—1516).

Образы «Пленников» — ярчайшее свидетельство того, что Микеланджело, быть может, первым из художников Возрождения осознал трагедию ренессансной Италии. Основной темой в его искусстве данного периода становится тема неразрешимого конфликта человека и враждебных ему сил. Образ победителя, сметающего на своем пути все преграды, сменяется образом героя, гибнущего в борьбе с противодействующими ему силами. Прежняя монолитность характера человека единой цели уступает место более сложному, многоплановому решению образа. Соответствующие изменения происходят и в творческом методе скульптора. Ранее Микеланджело применял одну основную точку зрения на статую или группу, наиболее полно выражавшую образный замысел. Затем мастер переходит к показу образа в его становлении, изменении, что достигается введением сложных мотивов движения, рассчитанных на несколько аспектов зрения, сменяющих друг друга в процессе восприятия и в совокупности составляющих законченный многоплановый образ. Так, обходя статую «Скованного пленника» справа налево, зритель сначала ощущает бессилие тела, сохраняющего вертикальное положение только потому, что оно приковано; движение закинутой назад головы выражает мучительное страдание. Но по мере продолжения обхода зритель замечает, как тело начинает крепнуть, наливаться силой, мышцы растут, напрягаются, и, наконец, напряжение достигает предела — перед нами уже не пленник, бессильно пребывающий в оковах, а могучий герой в полном расцвете сил; в мощном движении его поднятой головы угадывается гордый вызов. Мощь пленника настолько велика, усилие, совершаемое им, настолько значительно, что связывающие его путы, кажется, неминуемо будут разорваны. Но этого не происходит. Продолжая двигаться влево, зритель замечает, что напряжение ослабевает, мышцы утрачивают крепость, и преобладающим оказывается выражение безысходного страдания. В «Умиравшем пленнике» — прекрасном герое, сломленном в борьбе за свое освобождение, в большей мере доминирует главная, фронтальная точка зрения, однако и здесь обход статуи дает возможность почувствовать все внутреннее движение образа — от чувства нестерпимой муки до умиротворенного покоя и ощущения растекающегося по телу смертного сна.

Помимо новых качеств образно-композиционного мышления «Пленники» дают пример нового чувства пластической формы, необычайно живой, осязаемой и в то же время одушевленной передачи человеческого тела. Та

живая пластическая стихия, которая как предвестие прорвалась в юношеской «Битве кентавров», выразилась здесь во всей своей мощи в качестве характерной особенности художественного метода зрелого Микеланджело.

В созданном несколько лет спустя после «Пленников» «Моисее» Микеланджело возвращается к образу человека несокрушимой мощи. В разгневанном пророке, который, увидев отступничество своего народа от закона, готов разбить скрижали завета, скульптор создал могучий образ народного вождя, человека цельного характера и вулканической силы страстей. Сравнение «Моисея» с наиболее близким ему по духу «Давидом» дает возможность уловить особенности искусства Микеланджело на новом этапе его творческой эволюции. Юношеская отвага «Давида» выражала безграничную уверенность человека в способности преодолеть любые преграды. Энергия, активная действенность были выражены в нем настолько органично, что сам гигантский масштаб статуи не казался преувеличенным. Образ «Моисея», напротив, свидетельствует о том, что воля человека наталкивается на препятствия, для преодоления которых необходимо напряжение всех его сил. Микеланджеловская выразительность и мощь достигает здесь крайней заостренности: повышенное волевое напряжение образа выражено не только в устрашающе грозном взгляде Моисея, но и в гиперболизированной мощи его телосложения, в напряжении мускулатуры; оно чувствуется в каждой детали — от резко смятых складок одежды до бурно извивающихся прядей огромной бороды пророка.

В 1519 г. Микеланджело начал работу над четырьмя другими статуями пленников для гробницы Юлия II, оставшимися незаконченными и использованными впоследствии архитектором Буонталенти при украшении грота в садах Боболи во Флоренции. Эти произведения знаменуют следующую ступень в творческом методе Микеланджело.

Главная тема этих статуй та же, что и в «Пленниках», но здесь она получила иное преломление. Сюжетные мотивы, положенные в основу этих образов, остаются для нас неясными; закрепившиеся за статуями названия — «Пробуждающийся раб», «Атлант» — носят чисто условный характер. Однако идейное содержание их очевидно: все четыре статуи представляют варианты единого конфликта — борьбы человека со сковывающими его силами. В качестве одного из главных средств для выражения этой темы служит взаимоотношение художественного образа и материала. Микеланджело уподоблял работу скульптора высвобождению пластического образа из каменного блока. Нигде эта связь образа с глыбой камня, концентрированность движения, собранность пластических форм не обнаруживаются в его творчестве с такой силой, как в этих четырех статуях. Фигуры настолько плотно заполняют собой мраморные блоки, что могут служить наглядной иллюстрацией к словам Микеланджело о том, что хорошая статуя должна остаться невредимой даже в том случае, если она скатится с горы.

В силу незавершенности этих статуй зритель видит не конечный результат творческого процесса, а сам процесс зарождения, становления образа, который протекает как бы у нас на глазах и потому обладает особой интенсивностью художественного воздействия. Но высвобождение образа происходит в результате мучительной борьбы, столкновения человеческой воли с косной материей. Могучим напряжением человек пытается преодолеть гнет камня, но усилия его оказываются тщетными, и звучание образов приобретает трагический характер. Характерная для Микеланджело патетическая выразительность скульптурных форм достигает в этих статуях своей вершины. В большинстве из них лица лишь едва намечены; отсутствие головы в статуе «Атлант» кажется даже оправданным — она как бы раздавлена чудовищной тяжестью камня, но пластика могучих тел исчерпывающе выражает сложное, противоречивое содержание этих образов. В данном случае сама незаконченность статуй стала одним из важнейших средств художественного воздействия. Микеланджело вводит в скульптуру новый фактор образной выразительности: необработанные части каменного блока оказываются как бы материализованным выражением окружающей человека среды. Так идея конфликта пластического образа и материала приобретает более широкий смысл трагического конфликта человека и мира.

Произведением, завершающим фазу Высокого Возрождения в творчестве Микеланджело и одновременно кладущим начало новому художественному этапу, явилась флорентийская капелла Медичи. Работа над ней, растянувшаяся почти на пятнадцать лет (с 1520 по 1534 г.), была на длительный срок прервана важными событиями в истории Италии. Разгром Рима в 1527 г. означал не только конец независимости Италии, но и наступление кризиса ренессансной культуры.

Флоренция, ответившая на разгром Рима вторым изгнанием Медичи и установлением республики, оказалась осажденной войсками императора и папы. Именно во время наибольшей опасности, в период одиннадцатимесячной осады, Микеланджело обнаружил свою верность республиканским убеждениям. Назначенный Военным Советом республики на ответственный пост руководителя фортификационных работ, он во многом способствовал обороне города. После падения Флоренции и восстановления господства Медичи над ним нависла смертельная угроза. Микеланджело спасло лишь то, что тщеславие папы победило его мстительность: Климент VII Медичи хотел обессмертить свой род в произведениях великого мастера.

Настроения Микеланджело, вынужденного в условиях полного порабощения Флоренции и режима жесточайшего террора продолжать прерванную работу над усыпальницей Медичи, не могли не сказаться на характере замысла и образного решения этого комплекса.

Усыпальница Медичи — это капелла при церкви Сан Лоренцо, построенная и украшенная целиком по проекту Микеланджело. Она представляет небольшое, но очень высокое помещение, перекрытое куполом; белые стены расчленены пилястрами темно-серого мрамора. В капелле две гробницы —

герцогов Джулиано Немурского и Лоренцо Урбинского; они размещены друг против друга, у противоположных стен. Третья стена — против алтаря — занята статуей мадонны, по сторонам от нее — статуи святых Космы и Дамиана, выполненные учениками Микеланджело. Проект Микеланджело не был осуществлен полностью.

В гробницах Джулиано и Лоренцо Микеланджело решительно отошел от сложившегося в XV в. традиционного типа надгробия с портретной статуей покойного, представленного лежащим на смертном одре в окружении рельефов и статуй, которые изображают богородицу, святых и ангелов. Прежние несложные принципы сочетания в надгробиях различных статуй и рельефов сменились у Микеланджело глубокой эмоциональной взаимосвязью образов. Отвлеченная идея противопоставления жизни и смерти приобретает у него одновременно поэтическую реальность и глубокий философский смысл. Джулиано и Лоренцо Медичи представлены в глубоком раздумье; помещенные на их саркофагах статуи — «Утро», «Вечер», «День» и «Ночь», символы быстротекущего времени — представляют собой своего рода образную конкретизацию их размышлений. В статуях обоих герцогов Микеланджело отказался от всякого подобия портретного сходства, представив их в качестве идеальных героев. Усыпальница Медичи в этом смысле менее всего памятник двум малозначительным представителям рода Медичи — значение ее более широкое.

Входящий в капеллу зритель сразу оказывается в окружении образов, полных тревоги и беспокойства. Ставленные в узких нишах статуи Лоренцо и Джулиано, мучительно, почти конвульсивно изогнутые фигуры времен суток, соскальзывающие с закругленных крышек саркофагов и тем не менее удерживаемые на них неведомой силой, пульсирующая пластика стен, расчлененных сложной системой пилястр, ниш и глухих окон, устрашающая выразительность лица Дня, как бы еще не оформившегося из глыбы камня, и трагической маски — атрибута Ночи — на всем лежит печать острого диссонанса, не находящего выхода напряжения. Это общее впечатление усиливается при рассматривании отдельных статуй — ушедшего в свои думы Лоренцо, преисполненного силы, но утратившего решимость Джулиано и особенно аллегорических образов — запечатленного в муках пробуждения Утра, погружающегося в сон Вечера, преувеличенной и в то же время бесцельной энергии Дня, тяжелого сна Ночи. Концентрация воли, целеустремленная активность прежних героев Микеланджело ныне утрачены; физическая мощь образов капеллы Медичи тем сильнее оттеняет их духовный надлом. Только статуя мадонны — одна из вершин пластического гения Микеланджело, — помещенная в центре стены против алтаря и потому занимающая в капелле главенствующее положение, трактована в ином плане. По драматической выразительности, по богатству и многообразию сложных композиционных и пластических мотивов она не уступает другим статуям капеллы, однако ее особая привлекательность заключена в том, что глубокое

душевное волнение мадонны не переходит в надлом, могучий лиризм этого образа не искажен диссонансами.

В капелле Медичи Микеланджело выступил как гениальный мастер художественного синтеза. Им дано здесь не только архитектурно оправданное объединение элементов зодчества и скульптуры — Микеланджело приводит их к эмоциональному единству, основанному на активном взаимодействии архитектурных форм и пластических образов. При всей сложности и противоречивости многих контрастных мотивов капелла Медичи воспринимается как художественный организм, спаянный единым чувством, единой идеей.

В 1534 г. Микеланджело покидает Флоренцию, где он не мог чувствовать себя в безопасности, и навсегда переселяется в Рим. Этот последний, римский период его творчества протекает в условиях усиливающейся общественной реакции. Контрреформация начинает свое наступление против традиций духовной культуры Возрождения. Во многих художественных центрах господствующее положение заняли художники-маньеристы.

В атмосфере нарастающего духовного одиночества Микеланджело сблизился с религиозно-философским кружком, который группировался вокруг известной поэтессы Виттории Колонны. Но как во времена Лоренцо Медичи творческие интересы юного Микеланджело далеко выходили за пределы узкого круга придворных гуманистов, так и теперь образные идеи великого мастера выходят далеко за рамки робких религиозно-реформаторских тенденций его друзей.

Историческая действительность выдвинула новые задачи перед искусством, и художественный идеал Микеланджело претерпевает изменения. Но если его герои в значительной степени утратили цельность характера и действенность натуры, то они все же в полной мере сохранили свою этическую высоту. То, что мировоззрение Микеланджело сложилось в своей основе в период подъема ренессансной культуры, определило главную особенность его отношения к миру: человек для него навсегда остался высшей ценностью. Именно в этом коренное различие между Микеланджело и художниками маньеристического лагеря, искусство которых свидетельствует об утрате веры в человека и нигилистическом отношении к этическим ценностям.

Крупнейшим живописным произведением этого периода был «Страшный суд» (1535—1541) — огромная фреска на алтарной стене Сикстинской капеллы. Религиозную тему Микеланджело воплощает как человеческую трагедию космического масштаба. Грандиозная лавина могучих человеческих тел — возносимых праведников и низвергаемых в бездну грешников, творящий суд Христос, подобно громовержцу обрушивающий проклятье на существующее в мире зло, полные гнева святые-мученики, которые, указывая на орудия своих мучений, требуют возмездия для грешников, — все это еще полно мятежного духа. Но хотя сама тема страшного суда призвана воплощать торжество справедливости над злом, фреска не несет в себе утверждающей идеи — напротив, она воспринимается как образ трагической катастрофы, как

воплощение идеи крушения мира. Люди, несмотря на их преувеличенно мощные тела, — лишь жертвы возносящего и низвергающего их вихря. Недаром в композиции встречаются такие полные устрашающего отчаяния образы, как святой Варфоломей, держащий в руке кожу, содранную с него мучителями, на которой вместо лица святого Микеланджело изобразил в виде искаженной маски свое собственное лицо.

Композиционное решение фрески, в котором, в противовес ясной архитектурной структуре, подчеркнуто стихийное начало, находится в единстве с идейным замыслом. Доминировавший прежде у Микеланджело индивидуальный образ ныне оказывается захваченным общим человеческим потоком, и в этом художник делает шаг вперед в сравнении с замкнутостью самодовлеющего индивидуального образа в искусстве Высокого Ренессанса. Но, в отличие от венецианских мастеров Позднего Возрождения, Микеланджело еще не достигает той степени взаимосвязи между людьми, когда возникает образ единого человеческого коллектива, и трагическое звучание образов «Страшного суда» от этого только усиливается. Ново для Микеланджело и отношение к колориту, который приобрел у него здесь несравненно большую, нежели прежде, образную активность. Уже само сопоставление обнаженных тел с фосфоресцирующим пепельно-синим тоном неба вносит во фреску ощущение драматической напряженности.

Ноты трагического отчаяния усиливаются в росписи капеллы Паолина в Ватикане (1542—1550), где Микеланджело исполнил две фрески — «Обращение Павла» и «Распятие Петра». В «Распятии Петра» люди в оцепенении взирают на мученическую смерть апостола. В них нет силы и решимости противостоять злу: ни гневный взгляд Петра, образ которого напоминает требующих возмездия мучеников «Страшного суда», ни протест юноши из толпы против действий палачей не могут вывести застывших в неподвижности зрителей из состояния слепой покорности.

Однако трагический характер этих произведений не означал отказа Микеланджело от прежних гражданственных идеалов. Созданный им в конце 1530-х гг. бюст Брута был своеобразным откликом художника на убийство флорентийского деспота герцога Алессандро Медичи, совершенное его родственником Лоренцино. Вне зависимости от побуждений, которыми руководился Лоренцино, его поступок воспринимался художником как светлый подвиг. Микеланджело часто повторял: «Тот, кто убивает тирана, убивает не человека, а зверя в образе человека». В бюсте Брута он создал образ гордого неспящего республиканца, облик которого дышит доблестью и благородством. Подлинно героическое содержание этого образа выделяет его среди других произведений Микеланджело данного периода, отмеченных чертами надлома, и заставляет вспомнить творения первых десятилетий XVI в. Но, в отличие от «Давида» и «Моисея», в которых микеланджеловская мощь, предельное напряжение воли, составляло основную черту внутренней характеристики образа, подчинявшую себе все другие стороны личности, образная характеристика «Брута» отличается большей широтой и

многоплановостью. Воля и решимость, с такой пластической наглядностью выраженные в гордом повороте головы Брута, не заслоняют других его качеств — мощи интеллекта и большой этической высоты, переданных в тонких оттенках мысли и чувства. Духовное богатство личности в сочетании с ясным сознанием благородной цели составляет особую привлекательность микеланджеловского «Брута».

Искусство Микеланджело последних двух десятилетий его жизни отмечено глубокими противоречиями. Это было время дальнейшего усиления реакции, искоренения остатков ренессансного свободомыслия. Дух этого времени ярко отразился в одном факте: Павел IV Караффа, основатель инквизиции, счел микеланджеловский «Страшный суд» произведением слишком смелым и из-за наличия в нем множества обнаженных фигур недостаточно пристойным, приказав внести во фреску соответствующие исправления. Они были произведены учеником Микеланджело Даниелем да Вольтерра, задрапировавшим некоторые фигуры. В жизни Микеланджело — это время крушения надежд, утраты друзей и близких, полного одиночества престарелого мастера. Черты трагического мироощущения Микеланджело наиболее отчетливо проявились в его скульптурных произведениях и в рисунках.

«Пьета» (или «Положение во гроб») и «Распятие» — таковы наиболее характерные темы в поздней скульптуре и графике Микеланджело. Если Христос в «Пьета» из Палестрины еще воспринимается как образ павшего героя, то в «Положении во гроб» во Флорентийском соборе (ок. 1550—1555) — четырех фигурной группе, которую мастер предназначал для собственного надгробия, — образы утратили столь характерную для Микеланджело телесную мощь и идеальную красоту. Герои титанического склада уступили место образам, так сказать, человеческого масштаба; их главной чертой стала повышенная одухотворенность. В образной характеристике действующих лиц акцент перенесен с действия на переживание; движения, жесты утратили прежнюю повышенную энергию — они стали естественными, угловатыми, почти неловкими в своей непреднамеренности, и возросла их эмоциональная содержательность. Излом обнаженной фигуры мертвого Христа, как бы концентрирующий в себе трагическое содержание этого произведения, горе матери, которая, принимая тело сына, прижимается к нему лицом и коленями, скорбь Никодима, бережно опускающего тело Христа, — во всем здесь обнаруживается высокая человечность, внутренняя солидарность между близкими, воспринимаемая как излучение неотразимого чувства. В этих качествах, представленных в «Положении во гроб», Микеланджело не только вышел за границы характерной для Ренессанса индивидуальной обособленности образов, но и предвосхитил методы мастеров последующего, XVII столетия.

Еще решительней тенденции к нарастающей одухотворенности образов выражены в последнем скульптурном произведении Микеланджело — в «Пьета Ронданини». Прижатые друг к другу, вытянутые, угловато-

изломанные тела Христа и богоматери, их лица, едва вырисовывающиеся из каменной глыбы, кажутся бесплотными. Здесь уже нет многообразия эмоциональных оттенков, присущих флорентийской «Пьета», — безраздельно доминирует чувство безграничной скорби и печали, трагического одиночества человека.

Сходные черты обнаруживаются в его поздних графических работах. Подобно Леонардо да Винчи и Рафаэлю, Микеланджело принадлежит к величайшим мастерам рисунка своей эпохи. Рисунок был для него не только одним из слагаемых его изобразительного языка: Микеланджело считал рисунок основой, первоэлементом всех видов пластического искусства — скульптуры, живописи и зодчества.

В графике Микеланджело мир образов тот же, что и в его скульптуре и живописи, — здесь безраздельно господствует образ сильного и прекрасного человека. Энергия пластической лепки, колоссальная сила обобщения — таковы особенности его графической манеры. Первоначально рисунок — в качестве этюда или наброска с натуры и композиционного эскиза — имел в творчестве Микеланджело, как и у других мастеров Ренессанса, чисто вспомогательное значение. Начиная с 20-х гг. XVI в. отношение к рисунку в искусстве Возрождения меняется. В нем начинают ценить фиксацию первого творческого импульса, наиболее непосредственное выражение творческой фантазии, индивидуальный графический почерк мастера. Рисунок становится самостоятельным видом искусства; появляются законченные графические композиции, которые отличаются тщательной разработкой сюжета. Ряд подобных композиций выполнен Микеланджело в 30—40-х гг.; из них наиболее значительны варианты на сюжеты «Падения Фаэтона» и «Воскресения Христа», выделяющиеся богатством творческой фантазии и силой чувства. Как в скульптуре и в живописи Микеланджело, эволюция рисунка в его творчестве идет по линии нарастания одухотворенности и эмоциональной выразительности образов. Сама графическая манера от чеканных рисунков первого десятилетия XVI в. с их твердым контуром и повышенной пластичностью формы эволюционирует к большей мягкости, живописности. Контуры становятся легче, перо вытесняется сангиной, итальянским карандашом.

В самых поздних графических произведениях Микеланджело драматическая напряженность достигает небывалой для рисунка силы. В различных вариантах «Распятия», изображающих Христа на кресте с богородицей и Иоанном по обеим сторонам, контуры фигур растворяются в бесчисленных повторных штрихах, словно образующих вокруг фигур особую эмоционально насыщенную среду, которая многократно усиливает выразительность каждого движения. Трагизм мироощущения достигает здесь душераздирающей силы. Каждый из рисунков — это воплощение одиночества человека, бессильного и обреченного на страшную судьбу, каждый насыщен чувством неизбывной скорби.

Но позднее творчество Микеланджело не исчерпывается образами, полными безысходного трагизма. В архитектуре, которой мастер уделял в этот период свое основное внимание, он создал произведения, которые в новых условиях продолжают и развивают героическую ренессансную тему. В противовес его скульптурным и графическим работам в главных архитектурных созданиях Микеланджело — соборе св. Петра и Капитолийской площади в Риме — драматическое столкновение сил завершается торжеством высоких гуманистических представлений.

Микеланджело скончался в Риме в 1564 г. Тело его было тайно вывезено родственниками во Флоренцию и погребено в церкви Санта Кроче.

Историческое значение творчества Микеланджело колоссально. Его влияние на современников было огромно — начиная с таких величайших мастеров, как Рафаэль, и кончая множеством подражателей маньеристического склада, для которых обращение к его произведениям означало чаще всего только внешнее заимствование отдельных мотивов.

Не менее значительно его воздействие на искусство последующих эпох. В трудах зарубежных искусствоведов Микеланджело нередко фигурирует как первый архитектор и художник искусства барокко. Безусловно, зодчие и скульпторы барокко во многом опирались на достижения Микеланджело, но следует, однако, подчеркнуть коренное качественное различие между принципами искусства Микеланджело и мастеров барочного направления. Основная тенденция архитектурных образов Микеланджело, отличающихся при всей своей героической мощи особой телесностью, «человечностью», принципиально противоположна тяге мастеров барокко к иррациональному, к растворению форм в безудержной пространственной динамике. Точно так же скульптурные произведения Микеланджело при всем драматизме замысла и динамике пластических форм своей ярко выраженной гуманистической идейной основой отличаются от экстатических образов барокко, патетика которых порождена не силой характера и волевым напряжением героя, а вызвана некими внешними силами, увлекающими фигуры в общем динамическом потоке.

Время жизни Микеланджело отмечено сильными противоречиями, нашедшими отражение в его искусстве. Но, подобно тому как на протяжении всего периода Высокого Возрождения Микеланджело находился в числе наиболее прогрессивных мастеров, так в период кризиса ренессансной культуры он наряду с Тицианом, другим величайшим мастером Высокого Возрождения, в новых исторических условиях оставался носителем великой реалистической традиции Ренессанса.

Сам идеальный стиль Высокого Возрождения возник как результат выражения образов огромной внутренней силы. У Леонардо, Рафаэля, Микеланджело формы нового искусства, его изобразительный язык неразрывно связаны с глубочайшим содержанием их образов, с их повышенной масштабностью. Но если элементы созданного ими нового изобразительного языка были вскоре усвоены другими, менее крупными

мастерами того времени, то вместить в эти формы столь же значительное содержание эти мастера оказались не в состоянии. Отсюда ощущение недостаточной наполненности, а нередко и бессодержательности их произведений, несоответствия между величавым изобразительным строем их работ и незначительностью их персонажей. Живописцы XV в. вдохновлялись в первую очередь самой действительностью, пафос художественного освоения которой составлял основную направленность их искусства, причем в этом освоении каждый художник решал посильную ему задачу. Основная же тенденция искусства Высокого Возрождения направлена в сторону синтеза явлений действительности в собирательных образах идеального строя. Такая задача была по силам далеко не каждому художнику, и нет ничего удивительного в том, что на долю многих из них выпал удел следовать приемам, выработанным ведущими мастерами того времени. В этих условиях верность укоренившимся схемам часто заменяла подлинно творческое решение художественных проблем.

Фра Бартоломео был ровесником Микеланджело — он родился в 1475 г (ум. в 1517 г.), учился у Пьеро ди Козимо, но в большей мере был обязан Леонардо да Винчи и Микеланджело. Фра Бартоломео был пламенным почитателем Савонаролы, под влиянием которого он стал монахом монастыря Сан Марко. Но в искусстве ему подчас не доставало глубокой эмоциональности, и трезвый расчет нередко торжествовал над чувством.

Стихия фра Бартоломео — это большие алтарные картины. Как об этом свидетельствуют его основные работы, например, «Мадонна со св. Анной» (1510—1513), «Воскресший Христос с четырьмя евангелистами» (1510), «Положение во гроб» (1510) и другие, основным достоинством его было композиционное мастерство. Он легко справлялся с крупными полотнами, применяя в них принципы нового стиля. Однако во многих из них отдельные приемы — симметрия, подчеркнутая центральная ось, пирамидальная группировка фигур — выглядят слишком обнаженно. А так как образы его далеко не всегда отличаются подлинной глубиной содержания, то в некоторых его композициях чувствуется оттенок своеобразной бутафории. Ощущение это связано также с тем, что у фра Бартоломео нет свойственной флорентийцам крепости пластической формы, отчего его персонажи лишаются той внутренней силы, которая оправдывала бы применяемые им монументально-импозантные группировки.

Андреа дель Сарто (1486—1531), как и фра Бартоломео, учился у Пьеро ди Козимо и также изучал творчество великих флорентийских мастеров. В его искусстве лирическое начало выражено сильнее, чем у фра Бартоломео, и в целом он мастер более разносторонний. Он работал и во фреске, и в станковой живописи, где кроме алтарных композиций проявил себя также как портретист. В его образах много мягкости и изящества, которыми он иногда злоупотреблял. Сарто обладал редким для флорентийца качеством — чувством колорита, который в сочетании с мягкой вуалирующей светотенью придает его образам особую поэтичность, нередко, к сожалению,

переходящую во внешнюю красоту. К более ранним его фресковым работам принадлежит фреска «Рождество Марии» в церкви Аннунциаты (1514). Образец его зрелой манеры — фреска полукруглого люнета в клуатре этой же церкви, так называемая «Мадонна с мешком». Эта трехфигурная композиция — лучшая монументальная работа Сарто — по красоте линий и масс, по общему решению заставляет вспомнить произведения Рафаэля, хотя и не обладает их содержательностью. В станковых произведениях Сарто есть оттенок особой импозантности образов в сочетании с их несколько нарочитой поэтизацией, примером чего может служить одно из самых известных его созданий — «Мадонна с гарпиями» (1517). Лучшим образцом его портретного искусства может служить портрет скульптора, очень выразительный по благородному облику модели и тому ореолу поэзии, которым художник сумел, не переходя в слащавость, окружить этот яркий образ. Привлекает и колорит лондонского портрета, в котором красиво сопоставлены различные оттенки глубоких темно-пепельных тонов.

Из художников тосканского круга следует назвать Джованни Антонио Бацци, по прозвищу Содома (1477—1549). Ломбардец по происхождению, он сформировался как живописец под воздействием школы Леонардо да Винчи. Переселившись около 1500 г. в Сиену, он стал наиболее известным среди сиенских мастеров первых десятилетий XVI века. Содома работал как мастер фрески (росписи капеллы св. Екатерины церкви Сан Доменико, начатые в 1526 г., и в Палаццо Пубблико в Сиене), и как автор алтарных образов. Приглашенный в Рим богатым банкиром Агостино Киджи, Содома участвовал в росписях его виллы Фарнезина. В лучшей из его фарнезинских фресок — «Бракосочетании Александра Македонского и Роксаны» — заметно воздействие Рафаэля. Мягкие женственные образы Содомы нередко несут в себе отпечаток слащавой красоты, как об этом свидетельствует одно из самых известных его произведений — созданный между 1525 и 1531 гг. «Св. Себастьян».

В период Высокого Возрождения своё дальнейшее развитие получило зародившееся в прошлом столетии искусство гравюры. Её наиболее крупные достижения связаны с именем Маркантонио Раймонди (ок. 1480 — ок. 1527/28), обогатившего и развившего технику резцовой гравюры на меди. Боловец по происхождению, Маркантонио был очень многим обязан изучению произведений немецких и нидерландских мастеров — Дюрера (у которого он в своих ранних работах заимствовал пейзажные фоны) и Луки Лейденского. В Италии, в искусстве которой гравюра не имела такого значения, как в заальпийских странах, самостоятельные гравюрные композиции не получили широкого распространения, и преобладание в XVI в. оказалось на стороне репродукционной гравюры, воспроизводившей главным образом произведения живописи.

Около 1510 г. Маркантонио переселился в Рим, и с этого времени в истории итальянской гравюры открывается новая страница. В Риме, где он сблизился с Рафаэлем, окончательно сложился его классический скульптурный стиль,

резко отличающийся от линейно-тональных решений резцовой гравюры XV века. Особенности гравюр Маркантонио отнюдь не сводятся к простому репродуцированию. Он воспроизводил работы других художников с изменениями и добавлениями в композиции, — например, в гравюре «Купающиеся солдаты» по картону Микеланджело «Битва при Кашине» он ввел совершенно новый пейзажный фон; он придавал большую степень законченности композициям, выполнявшимся по беглым рисункам Рафаэля. Не менее важно, что графический стиль его листов не имитирует изобразительную манеру воспроизводимой картины, фрески или рисунка, а отвечает прежде всего требованиям языка и техники самой гравюры. Поэтому лучшие произведения Маркантонио (например, «Избиение младенцев», выполненное по рисунку Рафаэля) представляют самостоятельную художественную ценность.

При всей своей кратковременности период Высокого Возрождения отличался поразительной насыщенностью многообразными, зачастую противоречивыми художественными явлениями. Одним из ярких примеров этого рода может послужить творчество Корреджо.

На первый взгляд его произведения могут быть восприняты как непонятное исключение из общей картины Высокого Возрождения. Каким бы разным не было творчество Леонардо да Винчи, Рафаэля и Микеланджело, как бы они ни отличались от своих венецианских современников, все же творчество названных мастеров в целом содержит в себе определенную единую направленность, воплощая разные стороны общего художественного идеала, признаки общей образной системы. Искусство Корреджо включает в себе нечто иное — определённое утверждение качеств, свойственных позднему Возрождению, и предвосхищение новых художественных идей и приемов, характерных для искусства Барокко XVII — XVIII столетий. И тем не менее искусство Корреджо не может быть сочтено некоей исторической случайностью — оно является закономерным выражением своей эпохи.

Творческая деятельность Антонио Аллегри, прозванного по наименованию своего родного города Корреджо (ок. 1489/94—1534), протекала преимущественно в Парме, главном городе области Эмилия (в Северной Италии). В 1516 г. Парма была включена в состав папских владений и оказалась тем самым включённой в орбиту воздействия римской культуры. Слабое развитие народно-демократического элемента в сочетании с феодальными традициями, возродившимися в период римского господства, одновременно светского и теократического, — таковы были условия, которые начиная с 1520-х гг. способствовали превращению Пармы в один из главных центров маньеристической культуры. Здесь работали такие живописцы, как Пармиджанино, Бедоли, Приматиччо, Никколо дель Аббате. Корреджо был самым выдающимся мастером пармской школы, но не ее главой, так как при отдельных признаках общности с творчеством других ее представителей — как правило, художников более молодого поколения — его искания в целом шли в ином русле.

Вклад Корреджо значителен и во фресковой, и в станковой живописи. Уже в первой своей крупной работе — росписи монастыря Сан Паоло в Парме (1518—1520) — он продемонстрировал своеобразие и прихотливость фантазии, расписав потолок одного из залов в виде увитого зелеными гирляндами трельяжа беседки, в овальные отверстия которого заглядывают путти с охотничьими трофеями. Между 1520 и 1524 гг. Корреджо был занят росписью церкви Сан Джованни Эвангелиста в Парме. В ее среднем куполе он изобразил в центре парящую фигуру Христа, а по окружности расположил восседающих на облаках апостолов. Здесь впервые в купольной композиции чинквеченто применен визуальный прорыв в пространство, в соответствии с чем фигуры изображены видимыми в ракурсах снизу-вверх. Идеи, выдвинутые в XV в. Мантеньей и Мелоццо да Форли, получили здесь свое четкое выражение, так как наряду с применением ракурсов, смело использованных этими кватрочентистскими мастерами, Корреджо внес в свою фреску повышенную динамику, которая придала композиции необходимую степень внутреннего единства и жизненной пульсации.

Еще дальше он пошел в начатой в 1524 г. росписи огромного купола Пармского собора — главном произведении его зрелого стиля в монументальной живописи. Во фреске, изображающей вознесение Марии, он создал грандиозную композицию из многих сотен полуобнаженных фигур, образующих целый сонм ангелов и святых, в окружении которых почти неразличимы главные персонажи росписи. Обилие фигур, бесконечное разнообразие сложных пластических мотивов граничат здесь с перегруженностью. В столь необычном для ренессансного искусства растворении индивидуального человеческого образа в массе парящих в облаках фигур, так же, как и в безудержной динамике всей росписи, обнаруживается прямое предвещие вихревых плафонных и купольных композиций барокко.

Другие особенности искусства Корреджо прослеживаются в станковой живописи, где он выступил как мастер монументальных композиций, также, как и произведений более камерного масштаба. Уже в одной из ранних его работ — огромной алтарной картине «Мадонна со св. Франциском» (1514—1515) — повышенная оживленность действующих лиц, некоторое нарушение равновесия в их расположении вступают в противоречие с традиционно симметричным архитектурным построением фона. Вскоре Корреджо окончательно освобождается от замкнутого равновесия алтарных образов Высокого Возрождения; его влекут к себе более острые и динамические решения. Так, в «Мадонне со св. Себастьяном» в образах действующих лиц появляется особая возбужденность, оттенок аффектации в движениях и жестах; прежняя четкая ясность группировки сменились свободным динамическим расположением фигур мадонны, святых, ангелов и путти. Вместо самодовлеющей выразительности индивидуальных образов перед зрителем возникает некое нерасторжимое целое. Здесь явственно обнаруживается характерный для Корреджо новый эстетический идеал

человека; он подчеркивает в своих героях грацию вместо силы, миловидность вместо величавой красоты. При этом образы его оказались лишенными той глубокой содержательности, которая является особенностью мастеров Высокого Возрождения.

К самым зрелым по стилю алтарным композициям Корреджо относятся «Мадонна со св. Иеронимом» — так называемый «День» (1527—1528), яркая, светлая по колориту картина, и «Рождество» — знаменитая «Ночь» (ок. 1530 г.), подлинный шедевр мастера. Поразительный по смелости замысла, по силе и тонкости выполнения эффект ночного освещения имеет здесь прежде всего образный смысл: сильный свет, исходящий от младенца и почти ослепляющий пастухов, сообщает событию характер чуда. Этому главному источнику света вторит далекий отблеск зари на горизонте, который, увлекая взгляд зрителя в глубину картины, словно приобщает к действию всю окружающую природу. Мастерски, в сплошном световом потоке написано полное радости и любви склоненное над младенцем лицо мадонны. Вместо традиционной симметричной композиции перед нами — сложное диагональное построение, сильный контраст словно выступающих из плоскости холста фигур первого плана и прорыва в далекую глубину, эффектные ракурсы, повышенная динамика движений. В умении основной живописный эффект картины превратить в ее образное зерно, в чистых формах ее торжественной представительности — особой «развернутости» образов, их более активной взаимосвязи со зрителем, в подчинении всего колористического строя картины единому тону мы улавливаем многие из приемов алтарной композиции XVII века в стиле барокко.

Еще более показательны в этом отношении поздние произведения Корреджо на мифологические темы, в их числе, «Леда» и «Даная». Лучшие из работ этого рода, парные композиции «Юпитер и Ио» и «Ганимед» (ок. 1530 г.), удивляет своей непохожестью на произведения того времени. Необычный для ренессансной картины вытянутый вверх формат, в который, однако, несмотря на сложные мотивы движений, искусно вписаны фигуры, эффектная живопись — все это, и в особенности сам дух этих картин, своим утонченным гедонизмом и холодной чувственностью напоминает работы живописцев XVIII в. В них нет уже свойственного мастерам Высокого Возрождения сочетания внутренней мощи образа и его высокой правды; красота этих полотен граничит с красотой.

Но при всей неожиданности многих из решений Корреджо и близости их к искусству барокко они прежде всего — порождения своего времени. Отдельные свойственные его искусству тенденции в менее развитой форме можно обнаружить у его старших современников. Принцип эмоционального оживления образов, сам характер их внутренней экспрессии восходят к Леонардо да Винчи, так же, как и мягкость пластической моделировки и особое внимание, уделяемое светотени. Специфический оттенок гедонизма, применение системы эффектных ракурсов в несколько ином аспекте проявились в рафаэлевском фресковом цикле «История Психеи» в вилле

Фарнезина. Но то, что только намечалось и зарождалось в первые два десятилетия XVI в., получило условия для своего более полного развития в 20-х гг. Это десятилетие было своего рода смутным временем в искусстве Центральной Италии: уже завершалась фаза Высокого Ренессанса, но еще не наступила стадия позднего Возрождения. Закончили свой жизненный путь Леонардо да Винчи и Рафаэль Санти; для пережившего их Микеланджело это были годы сложных противоречивых исканий, а принадлежавшие к новому поколению живописцы маньеристического лагеря только совершали свои первые шаги. Творчество Корреджо оказалось как раз одним из наиболее характерных явлений данного промежуточного этапа, сочетая в себе и его кризисные черты и зарождавшиеся в это время исторически перспективные факторы. В период, когда характер искусства нового этапа еще не сложился, а мощные творческие импульсы предшествующей фазы еще не были исчерпаны, оказались возможными художественные решения, опережавшие свое время. Будучи уже отделенным некоей гранью от великих живописцев Высокого Ренессанса, пармский мастер в то же время в целом далек и от маньеристов, соприкасаясь с ними только в отдельных моментах, поскольку творчество их несло в себе разложение великих художественных ценностей Возрождения

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ

Культура Китая в средние века и Новое время

Периодизация, основные этапы и направления в развитии китайской художественной культуры. Проникновение буддизма в Китай. Школа Чань. Чаньская живопись. Памятники китайско-буддийского изобразительного искусства. Пагоды как особенность архитектурного стиля Поднебесной. «Железная пагода». Монастыри. Шаолинь. Особенности китайского зодчества. История дворцового архитектурного ансамбля. «Запретный город» в Пекине. Храмовое строительство. Храм Неба. Арки и мосты. Монументальная скульптура. Декоративно-прикладное искусство: лак, шелк, фарфор.

Китайская живопись: основные направления и техники. Оформительские принципы живописного произведения. Живопись Ван Вэя. Трактат Цзин Хао «Записи о законах кисти» и развитие живописно-теоретической мысли. Сочетание живописного и поэтического искусства. Школа «художников-литераторов». Академия живописи Сюаньдэ. Живописные школы и направления второй половины Минской эпохи. Школа «У». Живопись эпохи Цин.

Основные виды и жанры китайской литературы. VII в. – «золотой век» китайской поэзии. Танская классическая лирика. Поэзия Ли Бо и Ду Фу. Возникновение книгопечатания и дальнейшее развитие литературной традиции. Происхождение и развитие театрального искусства. Основные художественно-композиционные особенности китайской драмы. Китайский роман. Развитие общественной мысли Китая в эпохи Мин и Цин. «Великое единение» Кан Ювэя. Европейское влияние на китайскую художественную культуру. Пекинская опера.

Культура Китая в Новейшее время

Проблема соотношения китайских и западных культурных традиций. Движение за «новую культуру». Литературная революция 1917–1921 гг. Политизация литературы. Всекитайская ассоциация работников литературы и искусства. Борьба Коммунистической партии Китая с инакомыслием и пропаганда новых социалистических ценностей. Политическая лирика. Влияние «культурной революции» на художественную культуру Китая. Особенности изобразительного искусства. Развитие театра и кино. Художественная культура в последней четверти XX – начале XXI в.

Культура Японии в средние века и Новое время

Периодизация и основные этапы и направления в развитии японской художественной культуры. Синтоизм. Богиня Аматаэрасу. Проникновение буддизма в Японию и слияние свойств синтоистских и буддийских божеств. Специфика храмового строительства. Храм Тодайдзи. Буддийская скульптура.

Культ природных форм и красоты обыденного в архитектуре. «Цивилизация сосновой иглы» – идея отображения мироздания в одном предмете. Дзен-буддизм в японской художественной культуре. Сады как особый вид искусства. Философские сады камней: цукияма и хиранива. Чайная церемония тяною. Икебана. Бусидо и формирование кодекса самурайской этики.

Возникновение и развитие литературы. Японская иероглифическая письменность. Кодзики («Записки о деяниях древности») – первый памятник японской письменности. Средневековая японская поэзия. Стихотворные антологии. Тánка. Хайку. Развитие книгопечатания в Японии. Развлекательная литература гэсаку. Зрелищные искусства и музыка. Классический театр кабуки. Кукольный театр дзёрури. Народная эстрада ёсэ. Театр но. Средства художественной выразительности в японском театральном искусстве. Японская живопись. Гравюра на дереве укиё-э. Японская традиционная архитектура. Декоративно-прикладное искусство. Деревянные скульптуры Энку. Искусство мелкой пластики – нэцкэ.

Японская школа неоконфуцианства и развитие конфуцианских идей. Национальное культурное движение Кокугаку и развитие идеологии национального возрождения. Школа Митоку. Революция Мэйдзи и ее влияние на развитие художественной культуры Японии. «Общество шестого года Мэйдзи». Кокутай – синтез синтоизма, бусидо и конфуцианства. Превращение синтоизма в государственную религию и рост националистических настроений.

Литература и искусство эпохи Мэйдзи. Жанровые разновидности повествовательной литературы. Поэзия Кобаяси Исса. «Стихи нового стиля». Формирование японской концепции реалистического романа Нового времени: «Сущность романа» Мубоути Сёё. Литературное творчество общества «Кэнбюся». Расцвет романтизма в японской литературе. Творчество Мори Огай. Натуралистическая школа. Выделение скульптуры в качестве отдельного жанра пластического искусства.

Культура Японии в Новейшее время

Новелистика Акутагава Рюноске. Ясунава Кавабата – лауреат Нобелевской премии за «искусство воплощения национального духа Японии». Юкио Мисима. Философская проза Кобо Абэ и специфика японского авангарда. «Студия Абэ Кобо». Гуманистические идеалы в творчестве Кэндзабуро Оэ. Художественные особенности традиционного японского интерьера. Храм Мэйдзи – крупнейшее синтоистское святилище Новейшего времени. Изобразительное искусство. Гутай – ассоциация художников в послевоенной Японии. Творчество Дзиро Ёсихары. Развитие музыкального искусства. Ямада Косаку – первый классик японской оперной и симфонической музыки. Музыка Японии конца XX – начала XXI в. Додзин-музыка. Караоке. Японский кинематограф и пропагандистское искусство эпохи Сёва. Киноассоциация великой Японии. Послевоенное кино: основные

направления и жанры. Фильмы Куросавы. Поворот к постмодернизму. Такаши Миике. Мультипликация. Японские комиксы манга. Аниме.

Культура Индии в средние века и Новое время

Вытеснение буддизма индуизмом. Развитие индуистской архитектуры и скульптуры. Индуистская архитектура за пределами Индии. Ангкор-ват – храмовый комплекс в Камбодже, посвященный богу Вишну. Театральное искусство Индии. Танцевальная мимика. Художественная культура мусульманской Индии. Влияние ислама на индийское искусство. Строительство мечетей. Силхский Золотой храм в Амритсаре. Миниатюра в индийском искусстве. Изготовление тканей: муслим, парча, кашемир. Ювелирное искусство.

Проблема индо-мусульманского культурного сближения. Сикхизм. Индийское национальное возрождение. Рам Мохан Рой. Свами Вивекананда. Культурно-просветительская деятельность «Брахмо Самадж» и «Арья Самадж». Просветительская деятельность Саид Ахмед-хана. Теория двух наций. Влияние Теософского общества на распространение индийской культуры в мире. Гандизм и его влияние на развитие художественной культуры. Бенгальское Возрождение. Рабиндранат Тагор – первый из неевропейцев, удостоенных Нобелевской премии по литературе. Бенгальская школа живописи. Архитектура и скульптура. Декоративно-прикладное искусство.

Культура Индии в Новейшее время

Развитие литературной традиции в Новейшее время. Творчество Р.К. Нараяна. Автобиографические произведения. Творчество Джавахарлала Неру. Поэзия XX в. Распространение индийской религиозной традиции за пределами Индии. Международное общество сознания Кришны. Рост популярности «Бхагавадгиты». Индийская живопись и графика. Амрита Шер-Гил – синтез национального и европейского искусства. Скульптура. Национальный музей Индии. Индийская архитектура. Храмовое строительство в Новейшее время. Города и градостроительство после обретения независимости. Чандигарх. Мемориалы. Радж-Гхат. Театральная жизнь Индии. Ассоциация народных театров. Музыкальное и танцевальное искусство. Индийская киноиндустрия. Болливуд. Праздники в современной Индии.

Художественная культура Османской империи

Падение Константинополя и превращение города в центр Османской империи. Исламизация Стамбула и градостроительство. Комплекс Фатиха. Строительство дворцов и мечетей. Голубая мечеть. Культовые места. Религиозная жизнь. Коран. Суфизм. Арабо-персидское влияние на литературу Османской империи. Литературные жанры. Книжное дело и каллиграфия.

Миниатюры и изделия из керамики. Декоративное искусство. Ковры. Образ животного в искусстве Османской империи. Театральное искусство.

Арабо-мусульманская культура в Новейшее время

Арабо-мусульманские традиции и проблема вестернизации. Ликвидация султаната и халифата в Турции. Реформы государственного строя, законодательства, культуры и быта. Модернизация Ирана при Реза Пехлеви. Литература Турции и Ирана. Гражданская позиция турецкого писателя Орхана Памука. Современная арабская литература. Развитие кинематографа в мусульманских странах: кино Алжира, Египта, Ирака, Ирана, Сирии, Турции и других мусульманских государств. Особенности киноязыка режиссера Маджида Маджиди. Изобразительное искусство и литература. Культура арабских нефтедобывающих монархий. Религиозный фундаментализм культур стран Ближнего Востока и Передней Азии. Арабо-мусульманская философия.

Художественная культура народов Африки

Полиморфизм африканской культуры. Религиозные верования и культы. Культура Нок в Нигерии как наиболее ранняя скульптурная традиция. Скульптура сао. Терракотовые и бронзовые скульптуры Ифе и культурная традиция Бенина. Искусство народов акад в современной Гане. Бытовое искусство народов Африки, его стиль и форма. Скульптура из дерева, глины и кости. Изготовление масок. Маски бауле. Ткачество. Ткань из рафии с геометрическим рисунком в Конголезской зоне. Ткачество в Гвинейской зоне. Сценическое мастерство. Танцевальное искусство. Христианская культура в Африке. Церковь в Лалибеле (Эфиопия). Распространение исламской культуры в Африке.

Открытие африканской культуры в Европе. L'art negre. Возникновение африканского национализма (С. Кроутер, Дж. Хортон). Культурный национализм Э. Блайдена. Негритюд. Литература народов Африки. Франкоязычная и англоязычная словесность. Воле Шойинка (Нигерия) – первый лауреат Нобелевской премии по литературе из Африки. Африканская поэзия. Современный африканский театр. Влияние европейского театра. Пути развития африканского киноискусства. Всеафриканская федерация кинематографистов.

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

5.1. Европейская художественная культура XVII–XVIII вв.

Становление нового типа научной деятельности и новой картины мира. Новации в сфере материального производства. Главная идея Нового времени – познание окружающей действительности. Основные проблемы художественной культуры этого периода: национальные школы, стили и методы, жанры. Усиление политического и культурного влияния Франции. Роль искусства в обосновании идеологии монархического режима. Развитие научного знания и переход от религиозно-мистической формы познания к рационально-эстетической. Особенности художественной культуры Нового времени. Формирование идей Просвещения. Просвещение во Франции, Англии и Шотландии и Германии. Художественные стили барокко и рококо. Сентиментализм. Обращенность к античной и римской классике, представление о мире как о логически организованном соразмерном единстве, подчинение стихии чувств разуму и личного общественному. Идеологические и эстетические основы классицизма.

Италия конца XVI – начала XVIII в. и формирование стилевого направления в искусстве Западной Европы. Роль дворянско-церковной культуры зрелого абсолютизма в возникновении стиля барокко. Барокко и неоклассицизм в итальянской архитектуре. Барокко в творчестве Франческо Борромини. Архитектура и скульптура Лоренцо Бернини. Творчество Аннибале и Агостино Карраччи. Итальянская живопись XVIII в. Джованни Баттиста Тьеполо – представитель стиля барокко в Венеции начала XVIII в. Творчество Каналетто и Франческо Гварди.

Французское барокко. Живопись барокко и ее характерные черты. Архитектура классицизма XVII в. Синтез живописи, скульптуры, садово-паркового искусства в художественном образе архитектурных ансамблей классицизма. Версаль – самый значительный памятник классицизма в архитектуре Франции. Никола Пуссен – основоположник классицизма во французской живописи. Французская живопись и скульптура XVI–XVIII вв. Английская живопись XVIII в. Живописные серии Уильяма Хогарта. Портретная живопись Томаса Гейнсборо.

Испанская живопись. Реализм как тенденция и направление в искусстве XVII в. Реформа Караваджо и признание эстетической ценности реальной действительности. Влияние Караваджо на искусство XVII в. Веласкес и его творчество. Народная культура и жанр «бодегонес».

Живопись Голландии и Фландрии. Жизнь и творчество Рембрандта. Эволюция жанра портрета. «Ночной дозор». Бытовой жанр и тема «маленького человека» в голландской живописи XVII в. Разнообразие жанровой живописи – бытовые сцены, портрет, пейзаж, натюрморт. Крестьянская тема в творчестве Адриана ван Остаде. Городские

низы в жанровых картинах Яна ван Стена и буржуазного быта в творчестве Габриеля Метсю и Герарда Терборха. Интерьер в голландской жанровой живописи. Интерьеры Питера де Хоха. Расцвет жанровой живописи в творчестве Яна Вермеера Делфтского. Натюрморт – тема реалистической живописи XVII в. Питер Клас. Виллем Хеда. Расцвет натюрморта в искусстве Фландрии. Франс Снейдерс. Открытие национального пейзажа в творчестве Якоба ван Рейсдала. Синтетический образ Голландии в пейзажах Саломона ван Рейсдала. Питер Пауль Рубенс – глава фламандской школы живописи.

Галантный век. Культ наслаждения феномен галантной культуры. Рококо – стиль галантной культуры. Архитектура рококо. Живопись Антуана Ватто и Франсуа Буше. Жан Батист Шарден.

Литература и театр. Литература Великобритании. Писатель Просвещения Джонатан Свифт. Путешествие Гулливера. Пьесы Ричарда Бринсли Шеридана. «Школа злословия». Поэзия Роберта Гернса. Театр во Франции. Сюжеты, признаки и нормативные требования классицизма к драматическому действию (единство места; единство времени; единство действия). Жан Расин и его трагедии. «Комеди Франсез». Пьер Огюст Бомарше и французская драматургия XVIII в. «Севильский цирюльник» и «Свадьба Фигаро». Театр Англии и Италии. «Золотой век» театра. Гоцци, Гольдони. Литература и театр Германии. «Буря и натиск».

Музыка. Поиски новых форм синтеза искусств. Исторические предпосылки появления оперы в музыкальной культуре Италии. «Камерата» графа Джованни Барди и Якопо Корси во Флоренции. Винченцо Галилей и его «Диалог о старинной и современной музыке». Первые оперы флорентийской камераты – «Дафна» и «Эвридика». Опера Клаудио Монтеверди «Орфей». Опера и развитие профессиональной инструментальной музыки XVII в. Появление новых, демократических форм музыкального исполнительства (церковные концерты с включением светской музыки, развитие инструментальных ансамблей и сольного исполнительства, проникновение в исполнительскую школу традиций народного импровизаторства). Музыкальная и исполнительская виртуозность. Появление новых музыкальных жанров (ричеркар, канцона, каприччио, токката, fuga, вариации, партита, соната, концерт). Доменико Скарлатти и формировании жанра сонаты. Скрипка и скрипичное искусство. Народное происхождение скрипки. Скрипичные мастера XVII в. – Амати, Страдивари, Гварнери. Скрипичные композиторы и исполнители. Совершенствование инструментального ансамбля и появление жанра «кончерто grosso». «Времена года» Антонио Вивальди. «Кончерто grosso» как предшественник симфонии XVIII в. Творчество Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя. Австрия XVIII в. как центр музыкальной культуры Западной Европы. Венская классическая школа музыки. Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг Ван Бетховен.

Художественная культура Европы и Америки в XIX в.

Особенности художественной культуры XIX в

XIX в. как «век науки». Научные открытия и их влияние на социокультурный процесс. Индустриальное общество и культура повседневности в XIX в. Основные черты художественной культуры XIX в. Художественные стили и направления. Ампи́р. Романтизм. Реализм. Натурализм. Развитие философской и общественной мысли. Техника и быт, город и жилище. Викторианство. Джентльмен как культурное явление. Дендизм.

Архитектура XIX в.

Архитектура Франции, Англии и Германии. Неоготика. Русская архитектура. Русский Ампи́р. Архитектурные ансамбли Петербурга и Москвы. Псевдорусский стиль. Эклектика и неорусский стиль.

Скульптура XIX в.

Итальянская скульптура Антонио Канова и Медардо Россо. Датский скульптор Бертель Торвальдсен. Немецкий скульптор фон Шадов. Огюст Роден. Русская скульптура: классицизм и реализм.

Живопись XIX в.

Испанская живопись. Творчество Франсиско Гойя. Французская живопись. Жак Луи Давид – основоположник французского неоклассицизма. «Клятва Горациев». «Смерть Марата». «Коронование Жозефины». Ученики Давида Анн-Луи Жироде и Антуан Гро. Романтические идеи во французской живописи первой половины XIX в. Творчество Теодора Жерико и Эжена Делакруа. Реалистическая живопись. Графика и карикатуры Оноре Домье. Барбизонская школа. Парижские художественные Салоны. Импрессионизм. Работы Эдуарда Мане «Завтрак на траве», «Олимпия». Картина «Впечатление. Восход солнца» Клода Моне. Огюст Ренуар. Эдгар Дега. Тулуз-Лотрек. Пуантизм и научная концепция цвета в картинах Жоржа Сера и Поля Синьяка. Постимпрессионизм как художественное явление. Поль Сезанн и его эстетическая программа. Винсент Ван Гог. Декоративизм Гогена. Живопись Германии. Романтизм Рунге и Фридриха. Назарейская школа живописи. Стилль бидермайер и живопись Менцеля. Английская живопись. Блейк. Пейзажи Констебля и Тернера. «Братство прерафаэлитов». «Симфонии» и ноктюрны Уистлера. Русская живопись. Романтизм. Кипренский и Щедрин. Ранний реализм в русской живописи. Тропинин и Верещагин. Академическая живопись. Брюллов и Иванов. Реализм. Федотов. Критический реализм. Передвижники. На пути к модерну. Поленов. Васнецов и Левитан.

Литература и театр XIX в.

Сентиментализм. Английский сентиментализм. Дж. Томсон. Т. Грей. С. Ричардсон. Л. Стерн. Сентиментализм во французской литературе. Аббат Прево, Ж.Ж. Руссо. Н.М. Карамзин и «Бедная Лиза». Л.Н. Толстой. Ф.М. Достоевский. Романтизм в литературе. Немецкий романтизм. Г. фон Клейст, Г. Гейне и Э.Т. А. Гофман. Английский романтизм. Дж. Г. Байрон. П.Б. Шелли. Дж. Китс. Французский романтизм. Ф. Шатобриан. А. де Виньи. Ж. де Сталь. А. Мюссе. Ж. Санд. В. Гюго. П. Мериме. Романтизм в русской литературе. Критический реализм в европейской литературе. Английская литература классического реализма. Французская литература классического реализма. Критический реализм в русской литературе. Натурализм в европейской литературе. Романтический театр в Англии, Германии и Франции. Натурализм в театре. Русский театр XIX в.

Европейская музыка XIX в.

Симфоническая и инструментальная музыка. Опера и оперетта. Музыка романтизма Германии, Польши и Венгрии Э.Т.А. Гофман, Р. Шуман, К. Вебер. Р. Вагнер, Ф. Лист. Ф. Шопен. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза. Итальянская музыка XIX в. Дж. Россини. В. Беллини, Г. Доницетти. Французская и венская оперетты. Д. Обер. Русская музыка XIX в.

РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.

Культура Европы и Америки рубежа XIX – начала XX в.

Художественная культура рубежа XIX – начала XX вв. Общая характеристик художественной культуры. Декаданс как феномен европейской культуры. Символизм. Символизм во французской, бельгийской и австрийской литературе. Ж. Мореас, С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо. М. Метерлинк и Р.М. Рильке. Русская культура Серебряного века. Русский символизм. А. Блок и его поэма «Двенадцать». Символизм в русском изобразительном искусстве. К. С. Петров-Водкин и цветовая символика его полотна «Купание красного коня». Роль М.А. Врубеля в формировании эстетики символизма в живописи. Акмеизм. Английская литература. Фантастические романы Г. Уэльса. Неореализм Р.Л. Стивенсона и Р. Киплинга, Т. Гарди. Дж. Голсуорси. Декаданс Г. Д'Аннунцио. Театр конца XIX – начала XX вв. Новая драма и символизм. Режиссерский театр. Реалистический театр Б. Шоу и итальянский веризм. Европейская музыка рубежа XIX–XX вв. Поздний романтизм в музыке. Музыкальный импрессионизм и веризм. К. Дебюсси. М. Равель. Веризм и итальянская опера. Новая венская оперетта. Европейская архитектура. Модерн. А. Гауди. Неоклассицизм и функционализм.

Скульптура, живопись и графика рубежа XIX–XX вв. Французская скульптура. Э. Бурдель и А. Мафоль. Русская скульптура. О. Бёрдслей. Французские художники-символисты. Группа «Нави». Примитивизм А. Руссо. Художники модерна. Русская живопись Серебряного века. «Мир искусства», «Голубая роза», Союз русских художников.

Особенности художественной культуры Америки. Североамериканская литература. Американская живопись. Архитектура. Музыкальная культура. Художественная культура Латинской Америки.

6.2. Культура постсовременности

Общая характеристика культуры XX в. Постмодерн

Проблема кризиса европейской культуры XX века в трудах Н. Данилевского, О. Шпенглера, И. Хейзинги, П. Сорокина. Культура и цивилизация. Философия культуры XX века. Интуитивизм А. Бергсона. Символическая теория культуры Э. Кассирера. Структурная антропология К. Леви-Стросса. Теория художественного творчества З. Фрейда. Теологическая концепция творчества П. Тиллиха. Зигмунд Фрейд и его теория психоанализа. Влияние фрейдизма на творческую практику искусства: литературу, поэзию, кино, живопись.

Потеря национальных признаков искусства, формирование общеевропейской мировой художественной культуры. Отказ от традиций предшествующих столетий, поиски нового языка искусства и новых форм

в искусстве. Разнообразие и кратковременность художественных течений и направлений, их деление на два потока – возрастание субъективного отношения к предметному миру (экспрессионизм, фовизм, сюрреализм); анализ и отказ от предметного мира (кубизм, конструктивизм, абстракционизм).

Особенности культуры первой половины XX в. Социально-политические процессы. Культура либеральных демократий. Культура фашизма (Италия, Германия). Советская культура.

Культура второй половины XX в. Массовая культура и формирование единой мировой культуры. Кризис современной культуры и постмодернизм. Модернизм и авангард. Эстетика постмодернизма. Особенности художественной культуры в СССР. Социалистический реализм.

Архитектура XX в.

Модерн и неоклассицизм. Баухауз. Функционализм. Ле Корбюзье. Русский конструктивизм. Органическая архитектура. Ф.Л. Райт. Экспрессионизм в архитектуре. О. Нимейер. Архитектура середины XX в.: брутализм и новое барокко. Постмодернизм в архитектуре. Деконструктивизм и хайтек.

Живопись и новые направления художественного творчества

Живопись Западной Европы и США. Начало разрушения формы предмета и произвольная цветовая моделировка в деятельности группы фовистов: Анри Матисса, Мориса де Вламинка, Андре Дерена. Кес ван Донген. Живопись экспрессионизма. Художественная группа «Мост». «Синий всадник». Эмиль Нольде. «Крик» Эдварда Мунка. Дадаизм и «реди-мейд». Тристан Тцара. Марсель Дюшан. Сюрреализм. Рене Магритт и его произведения. Жизнь и творчество Сальвадора Дали. Кубизм. Жорж Брак. Пабло Пикассо. Эстетические задачи кубизма. Картина «Авиньонские девушки» и начало анализа предметного мира. Аналитический и синтетический кубизм. Орфизм и пуризм. Футуризм. Умберто Боччони. Неопластицизм. Конструктивный геометризм в композициях Пита Мондриана. Неоэкспрессионизм Ансельм Кифер. Дэмьен Хёрст. Ташизм. Неоабстракционизм. Джексон Поллок. Поп-арт в Великобритании и США. Р. Раушенберг. Р. Гамильтон Э. Уорхол. Русская и советская живопись XX в. Художники «Бубнового валета». Неопримитивизм. Лучизм. М. Ларионов, Н. Гончаров, М. Шагал. Абстрактная живопись. Творчество В. Кандинского. Теория психофизического воздействия красочных созвучий в книге «О духовности в искусстве». Аналитическое искусство. П. Филонов. Кубофутуризм и супрематизм. К. Малевич и его теория супрематизма. Конструктивизм. В. Татлин. Андеграунд и нонконформизм. «Лианозовцы» и «Митьки». М. Шемякин. Соц-арт. Московский концептуализм.

Литература XX – начале XXI в.

Натурализм в литературе. Физиологический роман Э. Золя. Творчество Т. Драйзера. Ф.Т. Маринетти. Футуризм в литературе и театре Италии и России. Неоромантизм в литературе (Ж. Верн, Р. Роллан, Э. Верхарн, Э. Войнич, Р. Киплинг, А.К. Дойл). Творчество М. Пруста, Дж. Джойса и Ф. Кафки. Сюрреализм в литературе. Г. Аполлинер. А. Бретон. П. Элюар. Имажизм в Великобритании и России. Экзистенциализм в литературе. Ж.П. Сартр А. Камю. Литература «потерянного поколения». Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк. Реализм в европейском романе XX в. (Т. Манн, Т. Уайлдер. У. Фолкнер, Ф.С. Фицджеральд, У. Голдинг).

Реализм латиноамериканского романа (Ж. Амаду, П. Коэльо, Х. Л. Борхес, П. Неруда, Г. Г. Маркес). Научная фантастика и фэнтези. Детективный жанр в современной литературе. Русская и советская литература. Русский авангард. Русская реалистическая литература первой половины XX в. Соцреализм и «полузапрещенная литература» ОБЭРИУ. Д. Хармс. Литература второй половины XX – начала XXI в.

Театр в XX – начале XXI в.

Европейский и американский театр. Л. Пиранделло и Ю.О Нил. Французская интеллектуальная драма. Театр абсурда. Эпический театр Б. Брехта. Польский экспериментальный театр. Русский театр XX в. Синтетический театр Таирова. «Условный театр Мейерхольда. Театральная жизнь, режиссеры и актеры второй половины XX – начала XXI в.

Музыка в XX – начале XXI в.

Музыкальный авангард 1920-х гг. Новая венская школа – музыкальный экспрессионизм. Неоклассицизм и неофольклоризм. Музыкальный авангард второй половины XX в. «Конкретная музыка», алеаторика. Джаз: история и современность. Свинг. Рок-н-ролл. Музыкальные фестивали. Рок-музыка и поп-музыка: направления и стили. Советская музыка.

Кинематограф в современной культуре

Кинематограф братьев Люмьер. Ж. Мельес. Немое кино. Рождение Голливуда. Голливуд и европейский кинематограф. 1920х –1940-х гг. Дж. Форд. М. Кёртиц, У. Дисней. Р. Клер, Ж. Ренуар А. Корда. А. Хичкок. Г.В. Пабст, З. Дудов, Дж. фон Штернберг, Л. Рифентшаль Советское кино. Кино второй половины 1940-х – начала 1960-х гг. Итальянский неореализм. Французская «новая волна» и «молодые рассерженные» английского кино. Кинематограф США. Советское кино. Кино 1960-х – 1970-х гг. Кино США. С. Кубрик, С. Крамер, Дж. Кассаветис, Ф.Ф. Коппола, С. Спилберг. Итальянское и французское кино. Л. Висконти, М. Антониони Р. Росселини, В. де Сика и Дж. де Сантис, Ф. Феллини, Б. Бертолуччи, Ж.Л. Годар, К. Лелюш, Л. Бунюэль. Фильмы И. Бергмана. Современный кинематограф.

Кино 1980-х – 2000-х гг. К. Кислевский. Э. Кустурица, Л. фон Триер, К. Тарантино. Дж. Камерон.

Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI

В.

Неформальное искусство. Ар брют. Кобра. Спациализм. Монохромное искусство. Новый реализм. Поп-арт. Эйнвайронмент и хэппенинг. Флюксус. Арте повера. Ленд-арт. Боди-арт. Видео-арт. Оп-арт. Гиперреализм. Минимализм. Концептуальное искусство. Трансавангард. «Новый реализм», аккумуляции и ассамбляжи. Концептуализм. Кинетизм. Граффити. Инсталляции. Эстетика взаимоотношений. Консюмеризм. Контркультура и мейнстрим. Подростковые и молодежные субкультуры. Битники, хипстеры, хиппи. Глобализация шоу-бизнеса. Современные формы массовой культуры.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА (3 СЕМЕСТР)

Семинар 1. Литература Древнего Египта.

Вопросы:

1. Развитие древнеегипетской литературы: периодизация и жанры.
2. Светская литература.
3. Религиозная литература. «Книга мертвых».
4. Миф об Осирисе в древнеегипетской художественной культуре.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 2. Пирамиды и гробницы Древнего Египта.

Вопросы:

1. Пирамиды в Гизе. Особенности строительства и теории происхождения.
2. Долина царей. Гробница Тутанхамона.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 3. Культура Междуречья.

Вопросы:

1. Особенности литературного стиля. Эпос о Гильгамеше.
2. Искусство Древнего Вавилона.
3. «Висячие сады» Семирамиды.
4. Библиотека Ашшурбанипала.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 4. Религия древнего Ирана.**Вопросы:**

1. Истоки религиозных верований.
2. Заратустра и зороастрийская религиозно-философская система.
3. Авеста как древнеиранский литературный памятник.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 5. Литературная традиция Древней Индии.**Вопросы:**

1. Религиозная литература.
2. Эпическая литература.
3. Светская литература.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.

2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 6. Искусство Древнего Китая.

Вопросы:

1. Развитие письменности в Древнем Китае.
2. Декоративно-прикладное искусство.
3. Религиозно-философские системы древнего Китая.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 7. Искусство архаической Греции.

Вопросы:

1. Архитектура и складывание ордерной системы.
2. Скульптура.
3. Керамика и живопись.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 8. Древнегреческий театр.

Вопросы:

1. Происхождение драмы и театра. Организация драматических представлений.
2. Древнегреческая трагедия.
3. Древнегреческая комедия.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 9. Искусство классической эпохи Древней Греции.

Вопросы:

1. Архитектура.
2. Скульптура.
3. Живопись.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 10. Искусство эпохи эллинизма.

Вопросы:

1. Градостроительство.
2. Архитектура.
3. Скульптура.
4. Живопись и декоративно-прикладное искусство.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 11. Литература древнеримской республики.

Вопросы:

1. Возникновение древнеримской литературы.
2. Театральное искусство.
3. Поэзия и проза поздней республики.
4. Историческая литература.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 12. Искусство в эпоху принципата.

Вопросы:

1. Архитектура.
2. Расцвет античного урбанизма.
3. Скульптура и рельеф.
4. Живопись.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.

3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

Семинар 13. Культура эпохи домината.

Вопросы:

1. Позднеантичная философия и литература.
2. Христианская литература. Христианство и неоплатонизм.
3. Архитектура и строительство.
4. Раннехристианское искусство.

Литература:

1. Садохин, А. П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
2. Сокольникова, Н. М. История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр «Академия», 2007. – 304 с.
3. Емохонова, Л. Г. Мировая художественная культура: Учеб. пособие для студ. сред. пед. учеб. заведений. - 5-е изд., перераб. и доп. - М.: Издательский центр «Академия», 2001. – 544 с.
4. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.

РАЗДЕЛ II. СРЕДНЕВЕКОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Семинар. 1-2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье.

Вопросы:

1. Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании.
2. Искусство ирландцев и англосаксов. Искусство Скандинавского полуострова.
3. Франкское искусство в период Меровингов и Каролингов.
4. Оттоновский ренессанс (конец X – начало XI вв.).

Литература:

- Ильина, Т.В. История Искусств. Западноевропейское искусство. Учебник 4-е изд. М., 2007.
- Верман К. История искусства всех времён и народов. В 3 т. Т.2. Европейское искусство средних веков. М., СПб., 2003.
- Всеобщая история архитектуры. М., 1973. Т. 4.
- Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1999.
- Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
- Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М., 2004.
- Добиаш-Рождественская О.А. История письма в средние века. М., 1987.
- История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение. М., 1998.
- Козьякова М.И. История. Культура. Повседневность. Западная Европа: от античности до XX в. М., 2002.
- Львова, Е. П. [и др.]. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века: очерки истории / Е. П. Львова [и др.]. - М., 2006.
- Нессельштраус Ц.Г. Искусство раннего Средневековья. СПб., 2000.
- Киселёва Л.И. Письмо и книга в Западной Европе в средние века. М., 2003.
- Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.

Семинар 3-4.: Художественная культура Высокого и Позднего средневековья.

Вопросы:

1. Романский стиль.
2. Готический стиль.
3. Круглая скульптура и рельеф в средневековом соборе.
4. Средневековая монументальная живопись и витраж.
5. Средневековая книжная миниатюра.
6. Декоративно-прикладное искусство.
7. Средневековый орнамент.

Литература:

- Ильина Т.В. История Искусств. Западноевропейское искусство. Учебник 4-е изд. М., 2007.
- Верман К. История искусства всех времён и народов. В 3 т. Т.2. Европейское искусство средних веков. М., СПб., 2003.
- Всеобщая история архитектуры. М., 1973. Т. 4.
- Гнедич П.П. Всемирная история искусств. М., 1999.
- Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
- Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств. М., 2004.
- Добиаш-Рождественская О.А. История письма в средние века. М., 1987.
- История мировой культуры. Наследие Запада. Античность. Средневековье. Возрождение. М., 1998.
- Киселёва Л.И. Письмо и книга в Западной Европе в средние века. М., 2003.
- Львова, Е. П. [и др.]. Мировая художественная культура. От зарождения до XVII века: очерки истории / Е. П. Львова [и др.]. - М., 2006.
- Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. М., 1981.

Семинар 5-6. Художественная культура Византийской империи в VI–XV вв.

Вопросы:

1. Формирование византийской художественной традиции. Искусство и архитектура раннехристианского периода и эпохи Юстиниана.
2. Архитектура и изобразительное искусство в период «Македонского ренессанса»
3. Византийская литература VII–XI.
4. Византийская литература XI–XIII вв.
5. Византийское изобразительное искусство и архитектура XI–XV вв.
6. Интеллектуальная жизнь Византии в XIV – XV вв. Роль византийского влияния на художественную культуру стран Балканского полуострова, Южной Италии и Древней Руси.

Литература:

- Аверинцев С. С. Византийская литература IX—XII вв. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 2. — 1984. — С. 351—359.
- Банк А.В. Прикладное искусство Византии. М., 1967.
- Гийу Андре. Византийская цивилизация. Екатеринбург., 2005.
- Культура Византии. Вторая половина VII – XII в. / Отв. ред. З. В. Удальцова. М., 1989.
- Гранстрем Е. Э. Унциальный период византийской письменности.- «Византийский временник», XXIX, 1968.
- Гранстрем Е. Э. К вопросу о византийском минускуле // Византийский временник. Т. XIII. М., 1958.

- Даркевич В.П. Светское искусство Византии.. М. 1975.
- Каждан А. П. Книга и писатель в Византии. М., 1973.
- Комеч А.И. Особенности пространственной композиции Софийского собора в Константинополе.// Византийский временник, 1973, т. 34. с. 187.
- Культура Византии. IV – первая половина VII в. / Отв. ред. З.В. Удальцова. М., 1984.
- Культура Византии. Вторая половина VII – XII в. /Отв. ред. З.В. Удальцова. М., 1989.
- Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1947 – 1948.
- Липшиц Е. Э. Очерки истории византийского общества и культуры. VIII – первая половина IX века. М.; Л., 1961.
- Лихачева В.Д. Искусство Византии IV –XV вв. Л. 1986.
- Медведев И.П. Византийский гуманизм XIV – XV вв. М., 1976.
- Памятники византийской литературы IV – IX вв. / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. м., 1968.
- Протоиерей Николай Агафонов. Иоанн Дамаскин. М., 2007.

Семинар 7-8. Художественная культура арабо-исламской цивилизации в VII - XV вв.

Вопросы:

1. Ислам как культурный феномен.
2. Особенности арабо-мусульманской культуры.
3. Исламская литературно-художественная традиция. Арабо-исламская поэзия и проза.
4. Каллиграфия. Прикладное искусство. Арабеска. Миниатюра.
5. Арабская архитектура. Культовые здания, дворцы и мавзолеи. Влияние византийского и османского искусства.
6. Арабо-исламская культура на Пиренейском полуострове. Мавританский стиль.

Литература:

- Андалусская поэзия. М.: Художественная литература, 1988.
- Арабская поэзия средних веков. М., 1975.
- Арабская средневековая культура и литература. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1978.
- Васильев Л. С. История Востока, в 2 т. – Москва: Юрайт, 2014.
- Васильев Л. С. История религий Востока. – М., 1988.
- Верман К. История искусств всех времен и народов. – М., 2001.
- Гибб Х. А. Р. Арабская литература. Классический период. М., 1960.
- Грюнебаум Г.Э. Классический ислам. Очерк истории (600 - 1268). – М., 1988.
- Грюнебаум Г.Э. Основные черты арабо-мусульманской культуры. – М., 1981.
- Жемчужное ожерелье. Антология арабской средневековой поэзии и прозы. М., 1996.

- Живая история Востока: Сб. очерков по истории средневекового Востока / Сост. О.Е. Непомнин. – М., 1998.
- История Востока. В 6 т. Т. 2. Восток в средние века / Гл. редкол.: Р.Б. Рыбаков (пред.) и др.; [Отв. ред. Л.Б. Алаев, К.З. Ашрафян]. — М., 2013.
- История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. – М., 1985.
- Каптерева, Т.П. Искусство средневекового Востока / Т.П. Каптерева, Н.А. Виноградова. - М.: СПб. [и др.] : Питер, 1989.
- Куделин А. Б. Арабская литература. Поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М., 2003.
- Куделин А. Б. Классическая арабо-испанская поэзия (конец X – середина XII в.). М., 1973.
- Культура Востока. Древность и раннее средневековье. - М.: Аврора, 1978.
- Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука", 1979.
- Леви-Провансаль Э. Арабская литература в Испании. М., 1967.
- Литвинский, Б.А. Восточный Туркестан и Средняя Азия в системе культур древнего и средневекового Востока / Б.А. Литвинский. - М.: Книга по Требованию, 2012.
- Ланда Р. С. В стране аль-Андалус через тысячу лет. – М., 1993.
- Мировая художественная культура / Под ред. Б.А. Эренграсс. – М., 2001.
- Пиотровский М.Б. Коранические сказания. - М., 1991.
- Риер Я.Г. История средневековых цивилизаций: Учеб. пособие для студентов ист. специальностей вузов: В 5-ти ч. Ч.1: Западная, Центральная и Южная Европа в V - X вв.; Ч.2: Азия, Африка и Америка в V - XV вв. – Могилёв, 2001.
- Средневековая андалусская проза. М.: Художественная литература, 1985.
- Стародуб Т.Х. Реконструкция архитектурного типа раннего мусульманского дворца // Восток, 2006. - №5.
- Традиционное искусство Востока. Терминологический словарь / Под. ред. Т.Х. Стародуб.- М., 1997.
- Фильштинский И. М. История арабской литературы. V – начало X века. М., 1985. С. 35–70.
- Фильштинский И.М. Очерк арабо-мусульманской культуры (VII-XII вв.). – М., 1971.
- Шидфар Б. Я. Андалусская литература. М., 1970.
- Шидфар Б. Я. Образная система арабской классической литературы (VI–XII вв.). М., 1974. С. 9–58.

Семинар 9. Художественная культура народов доколумбовой Америки в VI - XV вв.

Вопросы:

1. Художественная культура ацтеков. Литература. Архитектура. Каменная скульптура.

2. Культура цивилизация майя. Иероглифическая письменность. Литература. Драматическое искусство. Архитектура. Пирамидальный храм. Монументальная скульптура и изобразительное искусство майя.
3. Культура инков. Архитектура, прикладное искусство. Музыка и театр.

Литература:

- Гуляев В.И. Древнейшие цивилизации Мезоамерики. М., 1971.
- История литератур Латинской Америки. Т. 1. М., 1985
- Кецаль и голубь. Поэзия нагуа, майя и кечуа. М., 1983.
- Кинжалов Р.В. Искусство древней Америки. М., 1962.
- Кинжалов Р.В. Культура древних майя. Л., 1971.
- Кинжалов Р. Орел, кецаль и крест. М., 1991.
- Кнорозов Ю.В., Гуляев В.И.. Заговорившие письмена. // Наука и жизнь. 1979. №2.
- Кнорозов Ю.В. Письменность индейцев майя. М.-Л., 1955.
- Леон-Портилья М. Философия нагуа. М., 1961.
- Мифы народов мира. Т. 1, 2. М., 1994.
- Пачакути Йамки Салькамайва, Куприенко С.А. Доклад о древностях этого королевства Перу / пер. С. А. Куприенко. — К.: Видавець Купрієнко С.А., 2013. — 151 с.
- Салливан У. Тайны инков. М., 2000.
- Соди Д. Великие культуры Месоамерики. М., 1985.
- Стингл М. Тайны индейских пирамид. М., 1984.
- Талах В.Н., Куприенко С.А. Америка первоначальная. Источники по истории майя, науа (астеков) и инков / Гед. В. Н. Талах, С. А. Куприенко.. — К.: Видавець Купрієнко С.А., 2013.

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМАЦИИ (5 СЕМЕСТР)

Семинар 1: Архитектура Раннего Возрождения в Италии: великие архитекторы, заложившие основу ренессансного стиля в архитектуре.

Вопросы:

1. Филиппо Брунеллески (1377—1446).
2. Микелоццо ди Бартоломмео (1396-1472).
3. Леон Баттиста Альберти, (1404 - 1472).
4. Антонио Филарете (ок. 1400 – ок. 1469).

Литература:

1. Абрамсон М.А. От Данте к Альберти. М., 1979.
2. Алпатов М.В. Итальянская архитектура и монументальная живопись в эпоху Возрождения // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
3. Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988.
4. Арган, Д.К. История итальянского искусства: в 2-х т / Д.К. Арган. - М., 1990. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение как исторический тип культуры / Л.М. Баткин. - М., 1991.
5. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. - М., 1995.
6. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1963.
7. Бицилли, П.М. Место Ренессанса в истории культуры / П.М. Бицилли. - СПб., 1996.
8. Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. И. Борзова. - СПб., 2004.
9. Брагина, Л.М. Культура Западной Европы в эпоху Возрождения / Л. М. Брагина, О.И. Варьян, Б.М. Володарский. - М., 1996.
10. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт - М., 1996.
11. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. - М., 2001.
12. Гиппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века, т. 1-2. М., 1977.
13. Всеобщая история искусства, т. 3. М., 1962.
14. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
15. Данилова И.Е. Альберти и Флоренция. М., 1997.
16. Данилова, И.Е. Брунеллески и Флоренция: Творческая личность в контексте ренессансной культуры / И.Е. Данилова. - М., 1991.
17. Дживелегов А.К. Леон-Баттиста Альберти и культура Ренессанса // Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. М., 1937. [Т.] II. С. 157-183.
18. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М., 1990. Зелинский, Ф.Ф. Возрожденцы / Ф.Ф. Зеленский. - СПб., 1997.
19. Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. - М., 1993.

20. Искусство Итальянского Ренессанса: Антология. – М.: Издательство: Копетанн, 2014
21. История искусства: Ренессанс. - М.: АСТ, 2003.
22. Лисовский В. Архитектура эпохи Возрождения. Италия. СПб., 2007.
23. Рёскин Д. Семь светочей архитектуры. СПб., 2007.
24. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2003.

Семинар 2: Скульптура Раннего Возрождения: Крупнейшие скульпторы, формировавшие ренессансный стиль

Вопросы:

1. Лоренцо Гиберти (1381—1455)
2. Донателло (1386—1466)
3. Андреа дель Верроккьо (1435/1436 - 1488)

Литература:

1. Абрамсон М.А. От Данте к Альберти. М., 1979.
2. Андросов С. Андреа Верроккьо. Л., 1984.
3. Арган, Д.К. История итальянского искусства: в 2-х т / Д.К. Арган. - М., 1990. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение как исторический тип культуры / Л.М. Баткин. - М., 1991.
4. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. - М., 1995.
5. Бицилли, П.М. Место Ренессанса в истории культуры / П.М. Бицилли. - СПб., 1996.
6. Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. И. Борзова. - СПб., 2004.
7. Брагина, Л.М. Культура Западной Европы в эпоху Возрождения / Л. М. Брагина, О.И. Варьяж, Б.М. Володарский. - М., 1996.
8. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт - М., 1996.
9. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. - М., 2001.
10. Виппер Г.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века, т. 1-2. М., 1977.
11. Всеобщая история искусства, т. 3. М., 1962.
12. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985.
13. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
14. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1-2. М., 1978.
15. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М., 1990. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. Очерки. Отв. ред. М.Ю. Давыдова. М., 2001.
16. Зелинский, Ф.Ф. Возрожденцы / Ф.Ф. Зеленский. - СПб., 1997.
17. Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. - М., 1993.

18. Искусство Итальянского Ренессанса: Антология. – М.: Издательство: Копемапп, 2014
19. История искусства: Ренессанс. - М.: АСТ, 2003.
20. Либман М.Я. Скульптура в художественной культуре Возрождения // Из истории зарубежного искусства. Материалы научной конференции «Вишперовские чтения – 1988». М., 1991. С. 43-51.
21. Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. СПб., 1991.
22. Смирнова И.А. Искусство Италии конца XIII–XV веков. М., 1987.
23. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2003.

Семинар 3: Живопись Раннего Возрождения. Флорентийская школа живописи

Вопросы:

1. Мазаччо(1401—1428)
2. Филиппо Липпи (ок. 1406-1469)
3. Доменико Гирландайо(1449—1494)
4. Сандро Боттичелли (1447—1515)

Литература

1. Алпатов М.В. Итальянская архитектура и монументальная живопись в эпоху Возрождения // Алпатов М.Р. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
2. Арган, Д.К. История итальянского искусства: в 2-х т / Д.К. Арган. - М., 1990. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение как исторический тип культуры / Л.М. Баткин. - М., 1991.
3. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1963.
4. Бицилли, П.М. Место Ренессанса в истории культуры / П.М. Бицилли. - СПб., 1996.
5. Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. И. Борзова. - СПб., 2004.
6. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Буркхардт - М., 1996.
7. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. - М., 2001.
8. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века, т. 1-2. М., 1977.
9. Всеобщая история искусства, т. 3. М., 1962.
10. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985.
11. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
12. Гращенков В.Н. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание, вып. 21. М., 1986. С. 254-276. (Перепечатано: Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005. С. 253-277).

13. Гращенков В.Н. Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения, 1-2 // Советское искусствознание' 75. М., 1976. С. 132-157; Советское искусствознание' 76, вып. 1. М., 1976. С. 113-136.
14. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
15. Данилова И. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
16. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1-2. М., 1978.
17. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М., 1990. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. Очерки. Отв. ред. М.Ю. Давыдова. М., 2001.
18. Зелинский, Ф.Ф. Возрожденцы / Ф.Ф. Зеленский. - СПб., 1997.
19. Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. - М., 1993.
20. Искусство Итальянского Ренессанса: Антология. – М.: Издательство: Копетанн, 2014
21. История искусства: Ренессанс. - М.: АСТ, 2003.
22. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М., 1972.
23. Ротенберг Е. Станковая картина итальянского кватроченто // Искусствознание. 1/03. М., 2003. С. 5-71.
24. Смирнова И.А. Искусство Италии конца XIII–XV веков. М., 1987.
25. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
26. Степанов, А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2003.

Семинар 4: Живопись Раннего Возрождения.

1. Умбрийская школа живописи: Пьеро Делла Франческо (1420—1492) Пьетро Перуджино (ок. 1446–1523) и Пинтуриккьо (1454-1513).
2. Североитальянская школа живописи: Андреа Мантенья (1431—1506).
3. Венецианская школа живописи: Антонелло да Мессина (1430—1479). Джованни Беллини (1430—1516), Витторе Карпаччо (ок. 1455 – ок. 1526).

Литература:

1. Алпатов М.В. Итальянская архитектура и монументальная живопись в эпоху Возрождения // Алпатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963.
2. Арган, Д.К. История итальянского искусства: в 2-х т / Д.К. Арган. - М., 1990. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение как исторический тип культуры / Л.М. Баткин. - М., 1991.
3. Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1963.
4. Бицилли, П.М. Место Ренессанса в истории культуры / П.М. Бицилли. - СПб., 1996.

5. Борзова Е. П. История мировой культуры / Е. И. Борзова. - СПб., 2004.
6. Букхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Я. Бурхардт - М., 1996.
7. Буркхардт, Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / Я. Буркхардт. - М., 2001.
8. Виппер Б.Р. Итальянский ренессанс XIII–XVI века, т. 1-2. М., 1977.
9. Всеобщая история искусства, т. 3. М., 1962.
10. Головин В.П. Скульптура и живопись итальянского Возрождения: влияния и взаимосвязь. М., 1985.
11. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. - М., 1998.
12. Гращенков В.Н. Флорентийская монументальная живопись раннего Возрождения и театр // Советское искусствознание, вып. 21. М., 1986. С. 254-276. (Перепечатано: Гращенков В.Н. История и историки искусства. Статьи разных лет. М., 2005. С. 253-277).
13. Гращенков В.Н. Гуманизм и портретное искусство раннего итальянского Возрождения, 1-2 // Советское искусствознание' 75. М., 1976. С. 132-157; Советское искусствознание' 76, вып. 1. М., 1976. С. 113-136.
14. Гращенков В.Н. Портрет в итальянской живописи Раннего Возрождения. М., 1996.
15. Гращенков В.Н. Портрет в творчестве Пьеро делла Франческа // Искусство Западной Европы и Византия. М., 1978. С. 9-39.
16. Данилова И. От Средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
17. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения, т. 1-2. М., 1978.
18. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. - М., 1990. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. Очерки. Отв. ред. М.Ю. Давидова. М., 2001.
19. Зелинский, Ф.Ф. Возрожденцы / Ф.Ф. Зеленский. - СПб., 1997.
20. Ильина, Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. - М., 1993.
21. Искусство Итальянского Ренессанса: Антология. – М.: Издательство: Копетани, 2014.
22. История искусства: Ренессанс. - М.: АСТ, 2003.
23. Лазарев В.Н. Старые итальянские мастера. М., 1972.
24. Ротенберг Е. Станковая картина итальянского кватроченто // Искусствознание. 1/03. М., 2003. С. 5-71.
25. Смирнова И.А. Искусство Италии конца XIII–XV веков. М., 1987.
26. Смирнова И.А. Монументальная живопись итальянского Возрождения. М., 1987.
27. Степанов А. Искусство эпохи Возрождения. Италия. XIV–XV века. СПб., 2003.

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ

Семинар 1-3. Художественная культура Китая.

1. Развитие художественной культуры с династии Вэнь по династию Мин.
2. Культура Китая эпохи Цин.
3. Культура Китая Новейшего времени.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 4-6. Художественная культура Японии.

1. Культура Японии в средние века.
2. Культура Японии Нового времени.
3. Культура Японии Новейшего времени.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 7-9. Художественная культура Индии

1. Культура Индии в средние века.

2. Культура Индии Нового времени.
3. Культура Индии Новейшего времени.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 10. Художественная культура Османской империи.

1. Влияние ислама на культуру Османской империи
2. Архитектура
3. Декоративно-прикладное искусство
4. Литература и зрелищное искусство

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 11. Особенности художественной культуры в странах мусульманского мира.

1. Развитие литературной и философской традиции в странах мусульманского мира.
2. Изобразительное искусство.

3. Кинематограф.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 12. Художественная культура народов Африки

1. Культура народов Африки в средние века
2. Культура народов Африки Нового времени
3. Культура народов Африки Новейшего времени

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Семинар 1. Основные тенденции художественной культуры эпохи Просвещения.

1. Становление нового типа научной деятельности и новой картины мира. Новации в сфере материального производства.
2. Просвещение во Франции, Англии и Шотландии и Германии.
3. Художественные стили барокко и рококо. Сентиментализм.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 2-3. Живопись и скульптура.

1. Французская живопись и скульптура XVII–XVIII вв.
2. Английская живопись XVIII в.
3. Итальянская живопись XVIII в.
4. Творчество Рубенса
5. Реализм в западноевропейской живописи XVII–XVIII вв.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 4-6. Музыка

1. Творчество И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя
2. Венская классическая школа музыки. (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Ван Бетховен).

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 7. Архитектура и декоративно-прикладное искусство

1. Барокко и неоклассицизм в итальянской архитектуре. Л. Бернини
2. Французское барокко. Версаль
3. Галантный век. Рококо – стиль галактной культуры.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 8-9. Архитектура XIX в.

1. Архитектура Франции, Англии и Германии. Неоготика.
2. Русская архитектура. Псевдорусский стиль. Эклектика и неорусский стиль.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 10. Скульптура XIX в.

1. Итальянская скульптура А. Канова и М. Россо
2. Датский скульптор Б. Торвадсен
3. Немецкий скульптор Г. фон Шадов
4. Огюст Роден
5. Русская скульптура: классицизм и реализм

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 11-12. Живопись XIX в.

1. Франсиско Гойя
2. Французская живопись
3. Живопись Германии
4. Английская живопись
5. Русская живопись

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.

2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 13-14. Европейская музыка XIX в.

1. Симфоническая и инструментальная музыка. Опера и оперетта.
2. Музыка романтизма Германии, Польши и Венгрии
3. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза.
4. Итальянская музыка XIX в.
5. Французская и венская оперетты.
4. Русская музыка XIX в.

Литература.

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.

Семинар 1. Художественная культура Европы

1. Общая характеристика художественной культуры
Декаданс как феномен европейской культуры. Символизм
2. Театр на рубеже веков.
3. Европейская музыка на рубеже веков.
4. Европейская архитектура. Модерн. А. Гауди. Неоклассицизм и функционализм. П. Беренс
6. Скульптура, живопись и графика.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 2-3. Архитектура XX в.

1. Модерн и неоклассицизм. Баухауз.
2. Функционализм. Де Корбюзье. Русский конструктивизм.
3. Органическая архитектура. Ф.Л. Райт.
4. Экспрессионизм в архитектуре. О. Нимейер.
5. Архитектура середины XX в.: брутализм и новое барокко.
6. Постмодернизм в архитектуре.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.

5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 4-5. Живопись Западной Европы и США.

1. Фовизм
2. Экспрессионизм
3. Кубизм
4. Орфизм и пуризм
5. Футуризм
6. Дадаизм и «реди-мейд»
7. Сюрреализм
8. Неоэкспрессионизм. Ташизм
9. Неоабстракционизм
10. Поп-арт
11. Дизайн. История дизайна.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. - 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 6. Русская и советская живопись XX в.

1. Художники «Бубнового валета»
2. Неспримитивизм. Лучизм.
3. Абстрактная живопись.
4. Аналитическое искусство.
5. Кубофутуризм и супрематизм.
6. Конструктивизм.
7. Социалистический реализм.
8. Андеграунд и нонконформизм.
9. Московский концептуализм.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 7-8. Литература в XX – начале XXI в.

1. Натурализм в литературе
2. Футуризм в литературе и театре Италии и России
3. Неоромантизм
4. Творчество М. Пруста, Дж. Джойса и Ф. Кафки
5. Сюрреализм в литературе
6. Имажизм в Великобритании и России
7. Экзистенциализм в литературе
8. Литература «потерянного поколения»
9. Реализм в европейском романе XX в.
10. Реализм латиноамериканского романа
11. Научная фантастика и фэнтези
12. Детективный жанр в современной литературе
13. Советская литература.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 9. Европейский и американский театр.

1. Л. Пиранделло и Ю. О Нил

2. Французская интеллектуальная драма
3. Театр абсурда
4. Эпический театр Б. Брехта
5. Польский экспериментальный театр.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 10-11. Музыка в XX – начале XXI в.

1. Музыкальный авангард 1920-х гг.
2. Новая венская школа – музыкальный экспрессионизм.
3. Неоклассицизм и неофольклоризм.
4. Музыкальный авангард второй половины XX в. «Конкретная музыка», алеаторика.
5. Джаз: история и современность.
6. Рок-музыка и поп-музыка, направления и стили.
7. Советская музыка.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 12-13. Кинематограф в современной культуре

1. Кинематограф братьев Люмьер. Немое кино.
2. Голливуд и европейский кинематограф 1920-х –1940-х гг.
3. Кино второй половины 1940-х – начала 1960-х гг.
4. Кино 1960-х –1970-х гг.
5. Современный кинематограф (1980-е – 2000-е гг.)

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

Семинар 14-15. Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI в.

1. Неформальное искусство.
2. Подростковые и молодежные субкультуры.
3. Современные формы массовой культуры.

Литература:

1. Горелов, А. А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М : Флинта, 2016. – 512 с.
2. Драч, Г. Паниотовой В. История искусств: учебное пособие / Кол. авт.; под ред. Г.В. Драча, Т.С. – 2-е изд. - М.: КНОРУС, 2017. – 680 с.
3. Махов, Н.М. Онтология искусств: История, теория, философия «старого» и «нового» искусства / Н.М. Махов. – М: Ленанд, 2016. – 456 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015. – 975 с.
5. Толстикова, И. И. Мировая культура и искусство : учеб. пособие / И.И. Толстикова ; под науч. ред. А.П. Садохина. – 2-е изд., испр. и доп. — М. : ИНФРА-М, 2017. – 418 с.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Вопросы к зачету по учебной дисциплине **Мировая художественная культура (3 семестр)**

1. Понятие «культура». Мировая культура сквозь призму цивилизационного подхода.
2. Египетская религия.
3. Возникновение египетской письменности. Египетская литература
4. Египетское искусство.
5. Возникновение письменности Междуречья. Литература Междуречья
6. Особенности религии Междуречья.
7. Искусство Междуречья.
8. Развитие научных знаний Междуречья.
9. Культура Северного средиземноморья.
10. Древнееврейская культура. Библия как культурно-исторический памятник.
11. Искусство Древнего Ирана
12. Литература древней Индии.
13. Искусство древней Индии.
14. Развитие письменности в Китае.
15. Древнекитайская литература.
16. Мифологические воззрения в Древнем Китае.
17. Буддизм в Китае.
18. Искусство Древнего Китая.
19. Минойская культура.
20. Микенская культура.
21. Мифология Древней Греции.
22. Древнегреческая эпическая литература.
23. Древнегреческая поэзия.
24. Искусство Древней Греции.
25. Философия Древней Греции в архаический период
26. Философия Древней Греции в классический период.
27. Древнегреческий театр: трагедия и комедия.
28. Мифология Древнего Рима.
29. Литература Древнего Рима.
30. Древнеримский театр.
31. Древнеримская философия. Стоики.
32. Искусство Древнего Рима.
33. Возникновение и развитие христианства в Римской империи.
34. Позднеантичная христианская философия.

**Вопросы к зачету по учебной дисциплине Мировая художественная
культура (6 семестр)**

1. Общая характеристика социокультурной ситуации: Предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы.
2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье. Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании.
3. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье. Искусство ирландцев и англосаксов. Искусство Скандинавского полуострова.
4. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье. Франкское искусство в период Меровингов.
5. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье. Искусство периода Каролингов.
6. Клерикальная традиция в западноевропейской художественной культуре X–XV вв. Клерикальная литература и музыка.
7. Формирование светской художественной культуры. Городская и рыцарская литература. Театр.
8. Архитектура и изобразительное искусство Высокого и Позднего средневековья: романский и готический стиль.
9. Искусство западноевропейской книжной миниатюры.
10. Народная культура западноевропейского Средневековья. Героический эпос и фольклор.
11. Формирование византийской художественной традиции. Искусство и архитектура раннехристианского периода и эпохи Юстиниана.
12. Архитектура и изобразительное искусство в период «Македонского ренессанса».
13. Византийская литература VII–XI. Рукописная книга IX–XII веков – хранилище текста и художественный памятник.
14. Византийская литература XI–XIII вв.
15. Византийское изобразительное искусство и архитектура XI–XV вв.
16. Интеллектуальная жизнь Византии в XIV – XV вв. Роль византийского влияния на художественную культуру стран Балканского полуострова, Южной Италии и Древней Руси.
17. Ислам как культурный феномен и особенности арабо-мусульманской культуры.
18. Исламская литературно-художественная традиция. Арабо-исламская поэзия и проза.
19. Исламская каллиграфия. Прикладное искусство. Арабеска. Миниатюра.
20. Арабская архитектура. Культовые здания, дворцы и мавзолеи. Влияние византийского и османского искусства.
21. Арабо-исламская культура на Пиренейском полуострове. Мавританский стиль.
22. Художественная культура ацтеков. Литература. Архитектура. Каменная скульптура.

23. Культура цивилизация майя. Иероглифическая письменность. Литература. Драматическое искусство. Архитектура. Пирамидальный храм. Монументальная скульптура и изобразительное искусство майя.

24. Культура инков. Архитектура, прикладное искусство. Музыка и театр.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Вопросы к зачету по учебной дисциплине Мировая художественная культура (7 семестр)

1. Понятия «Возрождение» и «Ренессанс». Хронологические рамки эпохи Возрождения.
2. Исторические предпосылки возникновения, характерные черты и особенности культуры Возрождения.
3. Гуманизм как идеология Возрождения
4. Проторенессанс, эпоха Дученто (XIII – начало XIV в.): Данте Алигьери, Джотто.
5. Архитектура Раннего Возрождения в Италии: великие архитекторы, заложившие основу ренессансного стиля в архитектуре
6. Скульптура Раннего Возрождения: крупнейшие скульпторы
7. Живопись Раннего Возрождения: Флорентийская школа живописи
8. Живопись Раннего Возрождения: Умбрийская школа живописи
9. Северо-итальянская школа живописи
10. Живопись Раннего Возрождения: Венецианская школа живописи
11. Высокое Возрождение - высочайший взлет искусства, основанного на традициях гуманистической культуры
12. Архитектура Высокого Возрождения
13. Скульптура Высокого Возрождения
14. Живопись Высокого Возрождения
15. Литература Высокого Возрождения
16. Театр и музыка в эпоху Возрождения
17. Позднее Возрождение: академизм и маньеризм как проявления кризиса гуманизма в искусстве Западной Европы. Зрелый маньеризм и появление барокко
18. Архитектура и скульптура Позднего Возрождения
19. Литература Позднего Возрождения
20. Специфика северного гуманизма. Пантеизм как философская основа Северного Ренессанса. Бюргерская литература
21. Искусство Северного Возрождения. Появление пейзажа как самостоятельного жанра. Жанр портрета.
22. Альбрехт Дюрер, живописец и гравёр. Другие крупные немецкие художники того времени - Лукас Кранах, Ганс Гольбейн.
23. Искусство Нидерландов XVI в. – «романизм» как одно из направлений в нидерландской живописи. Жанр портрета, бытовая картина. Величайший художник Нидерландов - Питер Брейгель
24. Развитие английской прозы и драмы во второй половине XVI - начале XVII в. Творчество Уильяма Шекспира
25. Искусство Испании: Эль Греко и Диего Веласкес
26. Возникновение маньеризма в литературе и его основные черты. Творчество Торквато Тассо, Сервантеса, Лопе де Вега.

РЕПОЗИТОРІЙ БГПУ

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебная программа

Пояснительная записка

Учебная программа по учебной дисциплине «Мировая художественная культура» предусмотрена образовательными стандартами и типовым учебным планом подготовки студентов по специальности 1-02 01 02 История и мировая художественная культура.

Представленная программа направлена на обеспечение подготовки квалифицированного специалиста-предметника (учителя истории и отечественной и мировой художественной культуры), владеющего фундаментальными знаниями в области истории мировой культуры и культурологии, умеющего применять полученные знания на практике, в процессе преподавания отечественной и художественной культуры в школе.

Цель учебной дисциплины – сформировать знание о художественной культуре и устойчивый интерес учащихся к пониманию культурных доминант различных исторических эпох и стилей, приобщить их к этическим и эстетическим ценностям мировой культуры, развить толерантное отношение к миру, способность воспринимать свою национальную культуру как уникальную часть мировой культуры.

Изучение учебной дисциплины предусматривает решение следующих **задач**: развитие художественно-эстетического вкуса и чувств; ассоциативно-образного мышления; творческих способностей; адекватного восприятия и критической оценки произведений искусства; толерантного отношения к культурным традициям и поведенческой мотивации различных народов; приобретение необходимых навыков для осознанного формирования собственной культурной среды и непрерывного расширения кругозора. Приобретенные на базе предмета «Мировая художественная культура» компетенции могут стать основой для духовного и гражданского становления личности, ее социализации на базе гуманистических и общечеловеческих ценностей.

Место учебной дисциплины в системе подготовки специалиста, определяется тем, что художественная культура является важнейшей составляющей мировой истории; она является инструментом обмена человеческим опытом, она объединяет народы, страны, поколения, прошлое, настоящее и будущее; знание мировой художественной культуры расширяет кругозор человека, а ее изучение вырабатывает творческий взгляд на реальность, делает более продуктивной деятельность в профессиональной сфере.

«Мировая художественная культура» является межпредметной дисциплиной, интегрирующей знания. Ее изучение и анализ современных культурных реалий непосредственно связаны с большинством изучаемых

дисциплин гуманитарного цикла. «Мировая художественная культура» непосредственно связана с такими учебными дисциплинами как «История средних веков», «Новая и новейшая история стран Европы и Америки», «Новая и новейшая история стран Азии и Африки», «Новая и новейшая история стран Латинской Америки», «Художественная культура Беларуси», «Методика преподавания мировой художественной культуры». Для изучения учебной дисциплины «Мировая художественная культура» необходимо также наличие у обучающихся академических компетенций по таким учебным дисциплинам, как «Музееведение», «Религиоведение», «История древних цивилизаций», формирование которых необходимо обеспечить в рамках компонента учреждения высшего образования.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- специфику образного постижения действительности в мировой художественной культуре;
- основные достижения и ценности мировой художественной культуры;
- закономерности развития художественного сознания;

уметь:

- анализировать и обобщать художественные смыслы искусства;
- раскрывать социальную значимость произведения;
- определять ценностные установки в искусстве конкретной исторической эпохи;

владеть:

- культурологическими и цивилизационными подходами к изучению мировой культуры;
- методами искусствоведческого анализа мировой и художественной культуры.

Изучение учебной дисциплины «Мировая художественная культура» должно обеспечить формирование у студентов академических, социально-личностных и профессиональных компетенций.

Требования к академическим компетенциям

Студент должен:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

АК-10. Уметь регулировать взаимодействия в образовательном процессе.

Требования к социально-личностным компетенциям.

Студент должен:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Быть способным к осуществлению самообразования и совершенствовать профессиональную деятельность.

Требования к профессиональным компетенциям.

Студент должен быть способен:

ПК-1. Управлять учебно-познавательной и учебно-исследовательской деятельностью обучающихся.

ПК-3. Организовывать и проводить учебные занятия различных видов и форм.

ПК-7. Организовывать и проводить воспитательные мероприятия.

На изучение учебной дисциплины отведено 592 часа (15 зач. ед.), из них 330 часов – аудиторные занятия. Распределение аудиторных часов по видам занятий: 180 часов – лекции, 150 часов – семинары. На самостоятельную работу отводится 190 часов.

На управляемую самостоятельную работу по учебной дисциплине отводится 50 часов, из них 28 часов лекций, 22 часа семинарских занятий.

Текущая аттестация проводится в соответствии с учебным планом по специальности в форме зачетов (3, 6 и 7 семестры) и экзаменов (7 и 8 семестры). Форма получения высшего образования – дневная.

РАСПРЕДЕЛЕНИЕ БЮДЖЕТА УЧЕБНОГО ВРЕМЕНИ

Название учебной дисциплины	Семестр	Количество часов учебных занятий						Самостоятельная (внеаудиторная) работа	Форма текущей аттестации
		всего	аудиторных	Из них					
				лекции	практические	семинарские	лабораторные		
Мировая художественная культура	3		56	28		28		32	зачет
Мировая художественная культура	6		34	18		16		19	зачет
Мировая художественная культура	7		50	28		22		29	зачет
Мировая художественная культура	7		56	24		26		29	зачет
Мировая художественная культура	7		60	32		28		33	экзамен
Мировая художественная культура	8		80	50		30		48	экзамен
Всего часов			330	180		150		190	

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА

1.1. Художественная культура первобытного общества и Древнего Востока

1.1.1. Введение в дисциплину. Культура первобытного общества.

Предмет и задачи курса «Мировая художественная культура». Понятие «художественная культура». Место и роль искусства в жизни человека и общества. Роль художника в искусстве. Жанрово-видовое многообразие художественной культуры. Средства художественной выразительности. Взаимосвязь и взаимопроникновение видов искусства. Прекрасное в искусстве.

Представления первобытных людей о мире. Анимизм. Тотемизм. Фетишизм. Магия. Зарождение искусства. Искусство каменного века. Первобытный натурализм и реализм. Наскальная живопись. Семантика звериной символики. Первобытная скульптура. Геометрический стиль. Орнамент. Функция первобытного абстракционизма. Аграрная неолитическая революция. Искусство эпохи бронзы. Мегалитическая архитектура: менгиры, дольмены, кромлехи.

1.1.2. Культура Древнего Египта

Общая характеристика культуры древнего Египта, ее периодизация. Возникновение письменности. Развитие литературы, ее жанры. Религиозная и светская литература. Сказки, речи и поучения. Миф об Осирисе и Исиде. Образ женщины и матери в древнеегипетской культуре

Египетская религия. Генотеизм. Особенности религиозных культов, роль жречества в египетском обществе. Атрибуты богов в древнеегипетской художественной культуре. Зооморфизм. Мифология: основные образы и идеи, мифологические циклы. Представления египтян о душе и загробной жизни. Мумификация.

Египетский канон. Человек в древнеегипетском искусстве. Скульптура, рельеф и живопись. Развитие портретного искусства. Религиозная реформа Эхнатона. Амарнское искусство. Орнаментальные и сюжетные росписи сосудов. Мاستабы. Пирамиды. Гробницы. Храмовое строительство. Долина царей. Идея вечной жизни в египетской архитектуре и некрополях. Декоративно-прикладное искусство. Предметы дворцового интерьера в некрополях фараонов и в гробнице Тутанхамона.

1.1.3. Культура Междуречья

Возникновение и развитие письменности. Клинопись. Возникновение литературы и ее развитие в шумеро-аккадский период. Особенности литературного стиля. Развитие литературы в Междуречье. Эпос о Гильгамеше.

Человек в культуре Месопотамии. Возникновение библиотек и архивов. Библиотека Ашшурбанипала. Литература Ассирии.

Особенности религии Междуречья. Структура мира и пантеон богов. Развитие космогонических и теогонических представлений в шумеро-аккадскую эпоху. Мифы о сотворении человека и природного мира. Культ Мардука в Вавилоне. Жречество.

Искусство Месопотамии. Особенности архитектуры в шумерское, вавилонское и ассирийское время. Зиккураты. Шумерские печати. Адоранты. Скульптура и живопись. Архитектурные памятники Вавилона. Глазурованный кирпич и скульптурный рельеф как средство декора дворцов и общественных сооружений. Дорога процессий и Ворота богини Иштар. «Висячие сады» Семирамиды. Дворец Ашшурбанипала в Ниневии.

1.1.4. Культура Восточного Средиземноморья

Храм обелисков в Библе. Находки кладов в Библе. Саркофаги в царских могильниках Библа. Дворцы Угарита и Эблы. Возвышение Тира и Сидона. Строительство Тира Хирамом. Скульптура и декоративно-прикладное искусство. Бронзовое литье. Производство стекла и пурпура. Слоговое письмо Библа. Складывание алфавитного письма. Финикийский алфавит.

Религиозные представления народов Сирии и Финикии. Баал, Астарта и Эшмун. Складывание монотеизма. Иудаизм и древнееврейская литература. Ветхий завет. Храм Соломона. Упадочное изобразительное искусство в Иудее.

1.1.5. Культура Древнего Ирана

Древнеперсидское искусство. Основные черты эламской и мидийской культуры. Царский дворец в Экбатанах. Особенности ахеменидского дворцового стиля. Дворцовые комплексы в Пасаргадах, Персеполе и Сузах. Гробница Кира. Гробница Дария I. Бехистунская надпись. Скульптура, рельеф и живопись. Образ человека в искусстве. Дворцовое зодчество во времена Сасанидов. Купольная и арочная конструкции.

Религиозные верования древних персов в художественной культуре. Заратустра и создание зороастрийской религиозно-философской системы. Авеста. Содержание зороастризма. Культовая система. Погребальный обряд персов. Зерванизм и митраизм. Тавроктония. Литературные произведения Древней Персии.

1.1.6. Культура Древней Индии

Санскрит. Религиозная литература Древней Индии. Веды, брахманы, упанишады. Ведийская религия. Индуизм: пантеон богов и религиозный культ. Атрибуты богов. Мифы о сотворении и устройстве мира. Эпическая литература: «Махабхарата» и «Рамаяна». Другие литературные направления: политические трактаты, философские произведения, поэзия и драма. Буддизм: ранняя история, вероучение, религиозная организация. Буддийская

литература. Джатаки. Буддийская иконография. Тантризм и его отображение в изобразительном искусстве. Джайнизм.

Архитектура и изобразительное искусство. Художественная культура Хараппской цивилизации (печати, письменность, особый керамический орнамент, женские терракотовые фигурки). Искусство в магадхско-маурийскую и кушано-гуптскую эпохи. Храмовое строительство. Пещерная архитектура. Буддийские ступы. «Фрески» Аджанты. Гандхарская скульптура. Светская скульптура матхурской школы. Школа Амаравати.

1.1.7. Культура Древнего Китая

Развитие письменности в Древнем Китае. Материалы для письма: кости животных бамбуковые планки, шелк. Изобретение бумаги. Каллиграфия. Литература и ее жанры. Развитие музыки и роль музыки в формировании древнекитайской поэзии. Деятельность музыкальной палаты (Юэфу).

Образная система китайского искусства: абстрактно-символическая образность; цветовая символика; предметно-символическая образность; растительные и мифологические образы древнекитайской художественной культуры. Иконография персонажей историко-легендарного и божественного пантеонов.

Эпоха Чжаньго – «золотой век» древнекитайской философии. Развитие конфуцианства и даосизма. Литературные памятники религиозно-философских систем. Даосская литература. Персонажи конфуцианского и даосского пантеонов. Культ и иконография Лао-Цзы. Конфуцианские эстетические установки.

Особенности зодчества и скульптуры. Памятники погребального искусства. Гробница Цинь Шихуанди и ее артефакты. Великая Китайская стена. Декоративно-прикладное искусство. Лаковое производство. Ювелирное искусство. Керамика Древнего Китая.

1.2. Художественная культура Древней Греции

1.2.1. Культура Крито-микенской Греции

Специфика минойской культуры. Письменность. Особенности дворцового строительства. Дворец в Кноссе. Дворцовые помещения. Фресковая живопись. Красота природы в минойской живописи. Минойские печати. Религия. Культовые предметы. Религиозные ритуалы. Тавромахия. Фестский диск.

Особенности микенской культуры. Вторжение ахейцев и появление индоевропейской культуры в Древней Греции. Дворцовое строительство. Фресковая живопись. Шахтовые и купольные гробницы. Керамика крито-микенской эпохи. Декоративно-прикладное искусство.

1.2.2. Культура архаичной Греции

Мифология Древней Греции. Антропоморфические представления о богах и явлениях природы. Происхождение Вселенной и древнегреческие боги. Пантеон Олимпийских богов. Мифология в искусстве. Женский образ в мифологии.

Народные традиции и идеология тирании. Древнегреческий эпос: «Илиада» и «Одиссея». Дидактическая литература. «Труды и дни» Гесиода. Древнегреческая лирика. Басни Эзопа. Возникновение и развитие философии. Семь греческих мудрецов. «Мера» как критерий жизненного поведения. Натурфилософия и гилозоизм (Фалес, Анаксимандр, Анаксимен). Диалектическое учение Гераклита. Элейская школа. Апории Зенона. Орфики и пифагорейцы.

Складывание ордерной системы: дорический и ионический ордера. Особенности храмовой архитектуры. Храм Аполлона в Дельфах. Возникновение монументальной скульптуры. Многофигурные рельефы. Курсы и коры. Керамика и вазопись. Типы сосудов. Ковровый стиль вазописи. Чернофигурный стиль.

1.2.3. Культура классической Греции

Происхождение драмы и театра. Организация драматических представлений и устройство театра. Театральные сооружения. Средства художественной выразительности в театральном искусстве. Древнегреческая трагедия. Сатировская драма. Древнегреческая комедия. Обличительное направление творчества Аристофана. Человек в древнегреческой культуре.

Философские и исторические произведения. Атомистическая теория. Академия Платона и формирование идеализма в качестве отдельного направления философской мысли. Философия Аристотеля. Историческая литература как художественное повествование. «История» Геродота. Историческая критика Фукидида. Разработка образа идеального правителя Ксенофонтом. Сфистика и ее влияние на развитие культуры Древней Греции. Риторика и искусство красноречия.

Развитие искусства классической Греции. Афинский Акрополь. Архитектурный ансамбль в Олимпии. Галикарнасский мавзолей. Греческая скульптура ранней, высокой и поздней классики. Краснофигурная роспись в греческой вазописи. Полигнот – мастер композиционного рисунка и многофигурной композиции. Открытие линейной перспективы и светотени. Зевксис, Паррасий, Тиманф.

1.2.4. Культура эпохи эллинизма

Общие черты культуры эпохи эллинизма. Взаимодействие древневосточной и эллинистической культур. Религиозный синкретизм. Обожествление царской особы. Распространение идей мессианства. Религия и скептицизм. Замена полисного патриотизма космополитизмом, коллективизма индивидуализмом, рационализма мистикой. Учения стоиков и Эпикура.

Социальный протест киников. Скептики. Новая Академия. Идеалы безмятежной жизни. Эвгемер и Ямбул: гражданская актуальность социальной утопии.

Направления эллинистической литературы. Возрождение героического эпоса в эпоху эллинизма. Связь литературы с театром. Смены в театральном действии. Новая комедия. Комедия нравов. Менандр. Мимы. Эпиграммы. Александрийская поэзия. Проза. Появление библиотек. Библиотеки в Александрии, Антиохии и Пергаме.

Дальнейшее развитие ордерной системы: коринфский ордер. Грандиозность, роскошь и помпезность в градостроительстве. Архитектурные памятники: Александрийский (Фаросский) маяк, Колосс Родосский, Пергамский алтарь. Скульптура эпохи эллинизма. Александрийская, Пергамская и Родосская школа зодчества. Искусство глиптики: инталии и камеи.

1.3. Художественная культура Древнего Рима

1.3.1. Римская культура Царского гериода

Этрусское художественная культура и ее влияние на древнеримскую культуру. Храмы этрусков. Антефиксы. Фрески этруских некрополей. Скульптура этрусков. Этрусские саркофаги. Прикладное искусство: керамика, бронзовые цисты и зеркала, изделия из кости и золота. Сосуды буккери.

Особенности древнеримской мифологии. Формирование государственного пантеона. Культ Юпитера, Марса и Квирина. Храмовое строительство. Храм Юпитера Капитолийского и capitoлийская триада: Юпитер, Юнона и Минерва. Плебейская триада: Церера, Либер и Либера. Культ Януса. Атрибуты римских богов.

Возникновение жреческой организации. Коллегия понтификов. Фециалы. Весталки. Фаруспики и авгеры. Ауспиции. Знамения и их истолкования. Формализм и практицизм официальной религии.

1.3.2. Культура Римской республики

Архитектура в Римской республике. Тусский ордер. Обий характер построений в Риме IV–III вв. до н.э. Новые тенденции в архитектуре II в. до н.э. Смены в технологии строительства и переход к монументальным постройкам. Декоративность и конструктивные изменения в строительстве. Разнообразие типов строений. Римская архитектурная мысль – трактат Витрувия «Об архитектуре».

Римский скульптурный портрет. Точность и сходство римского портретного искусства. Этрусский портрет IV–II вв. до н.э.: бронзовый портрет Брута. Рельеф. Инталии. Погребальные сооружения. Надгробия. Живопись. Декоративные стили. Использование перспективных правил в росписи стен. Росписи вилл в Помпеях.

Развитие литературы и театра. Начало художественной литературы – Ливий Андроник. Комедии Плавта и Теренция. Поэзия I в. до н.э. Философская поэма «О природе вещей» Лукреция Кара. Древнеримская проза. Римское красноречие. Развитие исторической литературы. Саллюстий. Новый литературный стиль Цезаря. Энциклопедические произведения. Марк Теренций Варрон.

1.3.3. Культура в эпоху принципата

Образ жизни и тип особы римского общества. Ощущение уверенности, горделивости и мощности римских граждан. Система культурных ценностей: стиль жизни, уровень благоустройства, честь за величие государства, обращение к общечеловеческим ценностям. Противоположные черты: психология послушания, сервилизм, паразитизм, абсолютизация материальных выгод жизни. Римский стоицизм.

Греко-римская литература. «Золотой век» римской литературы: Вергилий, Гораций, Овидий. Литература I–II вв. н.э., ее направления: официальный, придворный, оппозиционный. Рисунок нравов и повседневной жизни в эпиграммах Марциала. Тема общественных пороков в сатире Ювенала. Римское общество в прозаичных произведениях Петрония, Плутарха и Апулея. Принципиальный скептицизм Лукиана.

Искусство архитектуры и градостроительства и условия его подъема. Расцвет античного урбанизма. Система элементов городской планировки. Появление новых материалов и технологий в строительстве. Общие характеристики и особенности именитых построек: Пантеона, Колизея, терм Нерона, Траяна, Каракалы, Форума Траяна. Архитектурная модель римского дома.

Скульптура и изобразительное искусство. Неоаттическая школа – копирование шедевров античной пластики. Монументальность скульптуры. Идеализация и реализм скульптурных образов. Рельефные композиции. Рельефы колонн Траяна. Живопись: стили и образы. Узоры помпейских монументальных росписей. Провинциальное искусство. Фаюмские портреты. Библиотека Цезаря в Эфесе.

1.3.4. Культура эпохи домината

Стремление реформировать языческую религию. Философия Ямвлиха. Учение Прокла – последняя система неоплатонизма. Неоплатонизм и христианство. Философская система Августина. Формирование христианской догматики. Христианская иконография.

Позднеантичная и христианская литература и философия. Воссоздание римской литературной традиции. «Латинская антология». Античные реминисценции в христианской литературе. Римская историография. Лактанций, Евсевий, Иероним – христианское понимание истории.

Архитектура и строительство. Монументализация архитектурных форм в IV в. Термы Диоклетиана. Базилика Максенция. Архитектура времен

Константина – последний этап римского античного зодчества. Строительство Константинополя. Портретное искусство. Раннехристианское искусство. Культовые построения. Искусство катакомб. Ранние росписи. Схематизм и духовное напряжение образов. Мозаичные композиции.

РАЗДЕЛ 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

2.1. Формирование средневекового типа культуры в странах Западной Европы (конец V–IX вв.)

2.1.1. Предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы.

Исторические условия становления средневековой культуры. Проблема перехода от античности к средневековью. Взаимосвязь и временное несовпадение культурных, социально-экономических и политических процессов. «Темные века». Варварские вторжения, христианизация варварских народов. Мавзолей Теодориха в Равенне. «Варварское» искусство: «Звериный» стиль, кельтская орнаментика. Синтез античных, христианских и германских культурных традиций и элементов. Хронологические рамки, географические ареалы, главные культурные центры. Основные ментальные категории западноевропейского Средневековья. Представления о пространстве, времени, труде, богатстве, праве. Образ смерти в западноевропейской культуре. Смерть как ментальная категория.

2.1.2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье.

Поворот в самоосмыслении римской традиции – культура и образование как ценность. Боэций и его философские труды. «Тривиум» и «квадриум». Кассиодор как политик и просветитель. Кассиодор о проблеме «культура и церковь».

Христианство как культурная традиция. Восточная и западная патристика, основные проблемы и идеи. Учение Августина и его значение для развития христианской философии и теологии. Монашество как культурная форма и его роль в развитии средневековой культуры и образовании.

Германская культурная традиция и ее значение для формирования средневекового типа культуры в странах Западной Европы. Синтез христианских и германских ценностей. Германские эпические произведения как отражение эволюции германских представлений под влиянием распространения христианства. Романизация германского уклада жизни на новой территории. Изменения бытовой культуры. Германские историки и «Истории». Иордан. Григорий Турский.

Дороманское искусство. Искусство Меровингов: зодчество, книжная миниатюра, пластика. Каролингское Возрождение: архитектура, книжная миниатюра, монументальная живопись. «Дворцовая Академия». Алкуин,

Эйнгард и др. Рукописи. «Евангелие Годескалька». Завершение переходного этапа. Формирование средневекового типа культуры.

2.2. Западноевропейская средневековая культура X–XV вв.

2.2.1. Клерикальная традиция в западноевропейской художественной культуре X–XV вв.

Традиция средневековой философии. Схоластика. Фома Аквинский. Развитие науки: Теократическая и рационалистическая тенденции. Западноевропейская средневековая мистика. Клерикальная литература. Музыка как составляющая церковного католического бытия, духовности. Клерикальная традиция и художественная культура. Образно-смысловая система средневекового искусства. Библейские мотивы и сюжеты в живописи и литературе.

Западноевропейская система образования X–XV вв. Основные типы школ. Формирование средневековых университетов. Организационная структура, система обучения. Средневековое западноевропейское студенчество.

2.2.2. Формирование светской художественной культуры

Эпоха рыцарства. Рыцарский идеал. «Культура замка». Поэзия трубадуров и рыцарский роман. Куртуазная литература и традиция. Культура при дворе герцогов Бургундских. Графья Лимбурги и «Великолепный часослов герцога Беррийского».

Средневековый западноевропейский город как явление художественной культуры. Городской уклад жизни: изменение системы ценностей, культурных смыслов и жизненных практик. Формирование слоя средневековых «интеллектуалов». Городская литература и театр. Фаблю и шванки. Творчество загантов.

Народная культура западноевропейского Средневековья. Народная культура в зеркале культуры элитарной. «Культура безмолвствующего большинства». Героический эпос. Покаянные книги. «Exempla». Фольклорные произведения.

Карнавальная и народная смеховая культура (массовые праздники, пародийная литература, «площадная брань»). «Народная религиозность» западноевропейского Средневековья. Проблема дохристианских пережитков. Народные религиозные представления и догматическое вероучение. Местные культы и восприятие «сверхъестественных сил» народной религиозностью. Народные представления и ереси. Ведьмы как явление культуры.

2.2.3. Архитектура и искусство Высокого и Позднего средневековья: романский и готический стиль

Западноевропейское средневековое искусство как явление культуры. Романское искусство. Особенности архитектурного стиля. Романские храмы. Замки феодалов.

Готическое искусство. Готическая архитектура: особенности стиля. Эмоциональность и мистичность готической скульптуры. Витражная техника. Символизм средневекового искусства. Собор как образ вселенной. Паломнические базилики.

2.3. Культура Византии и средневековой Руси

2.3.1. Художественная культура Византийской империи в VI–XV вв.

Периодизация византийской культуры. Христианская культура Византии. Континуитет римской цивилизации в ранней Византии. Символический язык византийского искусства. Понятие художественного канона. Иконография византийского искусства. Понятие иконы, священного образа на Востоке и Западе христианского мира. Святая София Константинопольская. Мозаика. Мозаики Равенны. Иконоборчество: причины и последствия для византийской культуры.

Византийская литература: «поэтические» жития святых. Духовная поэзия. Развитие художественной культуры при Комнинах. Константинопольские интеллектуалы. Иоанн Мавропод, Михаил Пселл. «Хронография» Пселла. Придворная панегирическая поэзия.

Особенности византийской архитектуры и духовно-художественной традиции. Искусство и архитектура Византии и их влияние на культуру православных стран.

Философия и теология. Образование в Византии. Константинопольский университет. Паламатские споры, исихазм. Великая Схизма и 1204 год: вехи разрыва Востока и Запада христианского мира. Константинополь как культурный центр христианской империи.

2.3.2. Художественная культура средневековой Руси

Истоки культуры Древней Руси. Особенности средневековой русской культуры. Принятие христианства и соединение художественных культурных традиций восточных славян и Византии. Культурное взаимодействие между Русью и Западом. Культурные связи Руси с Передней и Средней Азией.

Духовные ориентиры средневековой Руси. Основы видения мира и роль христианского мировоззрения в художественной культуре средневековой Руси. Своеобразие литературы Киевской Руси, периода раздробленности, Северо-Восточной Руси и Московского государства. Проблема жанров средневековой литературы. Сказка и сказочные образы в искусстве. Монастыри как центры книжной культуры. Возрастание влияния церковной идеологии в литературе XV в.

Восприятие и преломление византийской традиции в русской архитектуре. Крестово-купольный тип храма. Сюжеты росписи храма. Самобытные черты и особенности архитектуры центров Русского государства: Киев (византийская традиция), Владимир (декоративная резьба по белому камню), Новгород (суровая монументальность). Роль Новгорода и Пскова в сохранении традиций и памятников культуры домонгольского времени. Московская архитектура. Кремль (башни, храмы, дворцы, исторические памятники). Укрепления Москвы. Превращение Москвы в общерусский архитектурный центр. Памятники зодчества шатрового стиля. Каменное строительство в русских городах и монастырях.

Монументальная и станковая живопись. Влияние исихазма на развитие изобразительного искусства на Руси (XIV–XVI вв.). Иконописный канон. Образы Спаса и Богородицы в древнерусской живописи. Структура иконостаса. Четыре великих мастера: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, Симон Ушаков. Духовное наследие Феофана Грека. Отражение в иконописи обострения отношений Новгорода с Москвой. Оформление московской школы живописи. Влияние Сергия Радонежского на творчество Андрея Рублева и Дионисия.

2.4. Культура арабо-исламской цивилизации в VII–XV вв.

2.4.1. Ислам как культурный феномен и особенности арабо-мусульманской культуры

Ислам как культурный феномен. Проповедь Мухаммеда. Коран и Сунна. Основные направления ислама и формирование культурных традиций: сунниты и шииты. Суфизм.

Особенности арабо-мусульманской культуры. Городская доминанта. Ведущие центры культуры: Дамаск, Багдад, Кордова, Каир Бухара и Хорезм. «Эпоха мусульманского Возрождения».

Исламский ригоризм. Запрет фигуративных изображений. Исламская религиозно-философская мысль. Материалистические и атеистические тенденции. Ал-Кинди, Ибн Рушд.

2.4.2. Арабо-исламская художественная культура

Образование и культ знания. Крупнейшие представители арабо-исламской науки и литературы эпохи Средневековья: Аль-Бируни, аль-Хорезми, Аль-Баттани, Альхазен, Ибн Сина, Улугбек и др.

Исламская художественная традиция. Арабо-исламская поэзия и проза. Стили и жанры. Омар Хайям – «царь философов Востока и Запада». Низами, Рудаки, Навои. Исторические и народные мотивы в поэзии Фирдоуси. Поэма «Шахнаме» («Книга царей»). «Тысяча и одна ночь». Театр.

Арабо-исламское изобразительное искусство. Каллиграфия. Прикладное искусство. Арабеска. Миниатюра. Багдадская школа миниатюры. Миниатюра Ирана. Арабская архитектура и ее региональные особенности.

Культовые здания, дворцы и мавзолеи. Влияние византийского и османского искусства. Ткачество. Символика ковров. Музыка в исламе.

Арабо-исламская культура на Пиренейском полуострове. Мавританский стиль. Культура Ирана и Средней Азии после распада Арабского халифата.

2.5. Художественная культура народов доколумбовой Америки в VI–XV вв.

2.5.1. Художественная культура народов доколумбовой Америки в VI–XV вв.

Художественная культура ацтеков. Литература. Архитектура. Каменная скульптура. Культура цивилизации майя. Иероглифическая письменность. Литература. Драматическое искусство. Архитектура. Пирамидальный храм. Монументальная скульптура и изобразительное искусство майя. Культура инков. Архитектура, прикладное искусство. Музыка и театр.

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМАЦИИ

3.1. Исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения. Проторенессанс (XIII - начало середины XIV в.)

Хронологические рамки эпохи Возрождения. Проблема периодизации. Исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения в Италии. Средние века и Возрождение: проблема соотношения. Мировоззренческие основы ренессансной культуры. Основные признаки культуры Возрождения. Проторенессанс. Литература. Данте Алигьери. Архитектура Проторенессанса: Арнольфо ди Камбио. Скульптура Проторенессанса: Никколо Пизано. Живопись Джотто.

3.2. Раннее Возрождение (середины XIV–XV вв.)

Ренессансный антропоцентризм. Гуманизм как идеология и ценностная основа культуры Возрождения. Ренессансная концепция человека. Модификация средневековой христианской традиции. Гуманизм и церковь. Расширение интеллектуального кругозора гуманистов. Отношение к античной культуре. Освоение греческого культурного наследия. Упрочение ренессансной идеологии в крупных итальянских городах XV в.

Литература Раннего Возрождения. Творчество Франческо Петрарки, Джованни Боккаччо, Колуччо Салютати. Леонардо Бруни и античный стоицизм. Учение о человеке Леона Батиста Альберти. Лоренцо Валла и эпикуреизм. Неоплатонизм эпохи Возрождения. Платоновская академия. Марсилио Фичино и Пико делла Мирандола. Влияние неоплатонизма на литературу эпохи Возрождения. Возрастающая роль древних языков. Возрождение античных литературных жанров и расцвет неолатинской поэзии.

Искусство Раннего Возрождения. Деятельность и творчество Филиппо Брунеллески, Микелоццо ди Бартоломео, Альберти, Антонио Филарете. Скульптура: Гиберти, Донателло, Верроккьо. Основные итальянские школы живописи. Живопись Мазаччо и Боттичелли.

3.3. Высокое Возрождение (конец XV – 30-е гг. XVI в.)

Культурная обстановка в Италии XVI в. Расширение сферы влияния гуманистической идеологии и оппозиция ей. Высочайший взлет искусства, основанного на традициях гуманистической культуры. Мастера Высокого Возрождения. Леонардо да Винчи – художник-ученый. Рафаэль. Микеланджело. Венецианская школа. Джорджоне. Тициан.

Литература Высокого Возрождения – расцвет героической поэмы. Пульчи в Италии, Камоэнс в Испании. Соперничество неолатинской поэзии и поэзии на итальянском языке. Бембо как теоретик национального литературного языка; Бембо и зарождение петраркизма. Проблема предклассицизма. Аристократическое направление в ренессансной литературе. «Пастораль как общеевропейский ренессансный жанр. Аркадия» Саннадзаро. Синтез гуманистических ценностей и аристократической галантности в «Придворном» Кастильоне. Возникновение маньеризма и его основные черты. Творчество Тассо.

Роль Италии в создании ренессансной драматургии и театра. Разрыв гуманистов с религиозно-дидактической драмой Средневековья и обращение к античным образцам. Возрождение античной теории драмы (поэтики Аристотеля и Горация) и возникновение ренессансной трагедии на античные мифологические и исторические сюжеты (Триссино и др.) Создание и развитие теории драмы. Возникновение и развитие «кровавой мелодрамы»; создание жанра трагикомедии. Музыка Высокого Возрождения и формирование национальных музыкальных школ.

3.4. Позднее Возрождение (40–80-е гг. XVI в.)

Венеция – главный центр позднеренессансного искусства во второй половине XVI столетия. Обогащённое новыми формами творчество великих мастеров в позднего Возрождения – Палладио, Веронезе, Тинторетто. Разрыв между искусством и наукой, красотой и пользой, между духовной и физической жизнью человека в последние десятилетия XVI в. как проявление кризиса гуманизма в венецианской школе.

Зарождение гуманистического движения в Испании, его национальные особенности и место в духовной жизни страны. Связь испанского гуманизма с католической традицией; влияние «христианского гуманизма» и эразмианства; гуманистический синтез «ученого» и народного начал. Развитие литературы в Испании. Гуманизм и мистицизм в испанской лирике XVI в. Роман и его жанровые разновидности. Жизнь и творчество Сервантеса. Развитие испанской драмы. Лопе де Вега. Искусство Испании. Эль Греко и Диего Веласкес.

Кризис идеи гуманизма, осознание прозаичности складывающегося буржуазного общества. Томмазо Кампанелла. Академизм и маньеризм как проявления кризиса гуманизма в искусстве Западной Европы. Зрелый маньеризм.

3.5. Северное Возрождение (конец XV – начало XVII в.)

Специфика северного гуманизма. Критический рационализм немецких гуманистов и борьба со схоластической авторитарностью. Пантеизм как философская основа Северного Ренессанса. Немецкая литература эпохи Возрождения. Риторическая культура и неолатинская литература немецких гуманистов конца XV в. (Цельтис и др.). Религиозно-этические взгляды и деятельность Рейхлина. «Письма темных людей» как гуманистическая сатира на церковный обскурантизм. «Диалоги» Ульриха фон Гуттена как антиклерикальный памфлет. Возникновение и популярность «литературы о глупцах». Сатира и морализм в «Корабле дураков» Себастьяна Бранта. Бюргерская литература. Сакс как крупнейший представитель бюргерской литературы. Северное Возрождение и деятельность Эразма Роттердамского.

Французская литература в эпоху Возрождения. Жизнь и творчество Франсуа Рабле. Деятельность Гийома Бюде и Лефевра д'Этапля. Жанр новеллы. Творчество Ронсара. Поздний Ренессанс и «Опыты» Монтеня. Гугенотская поэзия и её религиозная направленность.

Возникновение гуманистического движения в Англии и его специфика. Оксфордский кружок гуманистов. Жизнь и деятельность Томаса Мора. «Утопия». Развитие английской прозы и драмы во второй половине XVI – начале XVII в. Театры Англии. Творчество Шекспира. Кристофер Марло. Бен Джонсон.

Искусство Северного Возрождения. Появление пейзажа как самостоятельного жанра. Жанр портрета. Альбрехт Дюрер, живописец и гравёр. Другие крупные немецкие художники того времени – Лукас Кранах, Живописные и графические портреты Гольбейна. Французская живопись. Искусство Нидерландов XVI в. – «романизм» как одно из направлений в нидерландской живописи. Жанр портрета, бытовая картина. Величайший художник Нидерландов – Питер Брейгель-старший. Использование народных пословиц, развитие жанра и пейзажа в творчестве художника.

3.6. Художественная культура эпохи Реформации и Контрреформации

Культурно-исторические условия и предпосылки Реформации. Критика Лютером схоластической картины мира. Противопоставление веры и разума. Новое понимание «божественного» и «человеческого». Лютер и Эразм Роттердамский: реформация и гуманизм. Борьба за религиозную толерантность. «Мирская аскеза». Детерминизм Кальвина. Общие принципы отношения Реформации к культуре и специфика культурной жизни в новых условиях (Цюрих и Женева). Своеобразие ценностно-нормативной стороны

жизни. Идеология протестантизма как основа развития культуры Нового времени.

Влияние Реформации и Контрреформации на развитие науки и искусства. Научная революция и формирование полицентрической картины мира. Николай Коперник и Джордано Бруно. Галилео Галилей и Иоганн Кеплер. Появление барокко. Барокко в архитектуре и живописи. Рубенс, Караваджо, Рембрандт. Изменения в сфере народной культуры в XVI–XVII вв. «Изгнание магии» и ведовские процессы, их влияние на коллективные бытовые представления.

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ

4.1. Художественная культура Китая

4.1.1. Культура Китая в средние века и Новое время

Периодизация, основные этапы и направления в развитии китайской художественной культуры. Проникновение буддизма в Китай. Школа Чань. Чаньская живопись. Памятники китайско-буддийского изобразительного искусства. Пагоды как особенность архитектурного стиля Поднебесной. «Железная пагода». Монастыри. Шаолинь. Особенности китайского зодчества. История дворцового архитектурного ансамбля. «Запретный город» в Пекине. Храмовое строительство. Храм Неба. Арки и мосты. Монументальная скульптура. Декоративно-прикладное искусство: лак, шелк, фарфор.

Китайская живопись: основные направления и техники. Оформительские принципы живописного произведения. Живопись Ван Вэя. Трактат Цзин Хао «Записи о законах кисти» и развитие живописно-теоретической мысли. Сочетание живописного и поэтического искусства. Школа «художников-литераторов». Академия живописи Сюаньдэ. Живописные школы и направления второй половины Минской эпохи. Школа «У». Живопись эпохи Цин.

Основные виды и жанры китайской литературы. VII в. – «золотой век» китайской поэзии. Танская классическая лирика. Поэзия Ли Бо и Ду Фу. Возникновение книгопечатания и дальнейшее развитие литературной традиции. Происхождение и развитие театрального искусства. Основные художественно-композиционные особенности китайской драмы. Китайский роман. Развитие общественной мысли Китая в эпохи Мин и Цин. «Великое единение» Кан Ювэя. Европейское влияние на китайскую художественную культуру. Пекинская опера.

4.1.2. Культура Китая в Новейшее время

Проблема соотношения китайских и западных культурных традиций. Движение за «новую культуру». Литературная революция 1917–1921 гг. Политизация литературы. Всекитайская ассоциация работников литературы и

искусства. Борьба Коммунистической партии Китая с инакомыслием и пропаганда новых социалистических ценностей. Политическая лирика. Влияние «культурной революции» на художественную культуру Китая. Особенности изобразительного искусства. Развитие театра и кино. Художественная культура в последней четверти XX – начале XXI в.

4.2. Художественная культура Японии

4.2.1. Культура Японии в средние века и Новое время

Периодизация и основные этапы и направления в развитии японской художественной культуры. Синтоизм. Богиня Аматаэрасу. Проникновение буддизма в Японию и слияние свойств синтоистских и буддийских божеств. Специфика храмового строительства. Храм Тодайдзи. Буддийская скульптура.

Культ природных форм и красоты обыденного в архитектуре. «Цивилизация сосновой иглы» – идея отображения мироздания в одном предмете. Дзен-буддизм в японской художественной культуре. Сады как особый вид искусства. Философские сады камней, цукияма и хиранива. Чайная церемония тяною. Икебана. Бусидо и формирование кодекса самурайской этики.

Возникновение и развитие литературы. Японская иероглифическая письменность. Кодзики («Записки о древних древности») – первый памятник японской письменности. Средневековая японская поэзия. Стихотворные антологии. Тanka. Хайку. Развитие книгопечатания в Японии. Развлекательная литература гэсаку. Зрелищные искусства и музыка. Классический театр кабуки. Кукольный театр дзёрури. Народная эстрада ёсэ. Театр но. Средства художественной выразительности в японском театральном искусстве. Японская живопись. Гравюра на дереве укиё-э. Японская традиционная архитектура. Декоративно-прикладное искусство. Деревянные скульптуры Энку. Искусство мелкой пластики – нэцкэ.

Японская школа неоконфуцианства и развитие конфуцианских идей. Национальное культурное движение Кокугаку и развитие идеологии национального возрождения. Школа Митогаку. Революция Мэйдзи и ее влияние на развитие художественной культуры Японии. «Общество шестого года Мэйдзи». Кокутай – синтез синтоизма, бусидо и конфуцианства. Превращение синтоизма в государственную религию и рост националистических настроений.

Литература и искусство эпохи Мэйдзи. Жанровые разновидности повествовательной литературы. Поэзия Кобаяси Исса. «Стихи нового стиля». Формирование японской концепции реалистического романа Нового времени: «Сущность романа» Цубоути Сёё. Литературное творчество общества «Кэнбюся». Расцвет романтизма в японской литературе. Творчество Мори Огай. Натуралистическая школа. Выделение скульптуры в качестве отдельного жанра пластического искусства.

4.2.2. Культура Японии в Новейшее время

Новеллистика Акутагава Рюноскэ. Ясунава Кавабата – лауреат Нобелевской премии за «искусство воплощения национального духа Японии». Юкио Мисима. Философская проза Кобо Абэ и специфика японского авангарда. «Студия Абэ Кобо». Гуманистические идеалы в творчестве Кэндзабуро Оэ. Художественные особенности традиционного японского интерьера. Храм Мэйдзи – крупнейшее синтоистское святилище Новейшего времени. Изобразительное искусство. Гутай – ассоциация художников в послевоенной Японии. Творчество Дзиро Ёсихары. Развитие музыкального искусства. Ямада Косаку – первый классик японской оперной и симфонической музыки. Музыка Японии конца XX – начала XXI в. Додзин-музыка. Караоке. Японский кинематограф и пропагандистское искусство эпохи Сёва. Киноассоциация великой Японии. Послевоенное кино: основные направления и жанры. Фильмы Куросавы. Поворот к постмодернизму. Такаши Миике. Мультипликация. Японские комиксы манга. Аниме.

4.3. Художественная культура Индии

4.3.1. Культура Индии в средние века и Новое время

Вытеснение буддизма индуизмом. Развитие индуистской архитектуры и скульптуры. Индуистская архитектура за пределами Индии. Ангкор-ват – храмовый комплекс в Камбодже, посвященный богу Вишну. Театральное искусство Индии. Танцевальное искусство. Художественная культура мусульманской Индии. Влияние ислама на индийское искусство. Строительство мечетей. Стиль Моголов. Мавзолей. Тадж-Махал. Красный форт. Сикхский Золотой храм в Амритсаре. Миниатюра в индийском искусстве. Изготовление тканей: муслим, парча, кашемир. Ювелирное искусство.

Проблема индо-мусульманского культурного сближения. Сикхизм. Индийское национальное возрождение. Рам Мохан Рой. Свами Вивекананда. Культурно-просветительская деятельность «Брахмо Самадж» и «Арья Самадж». Просветительская деятельность Саид Ахмад-хана. Теория двух наций. Влияние Теософского общества на распространение индийской культуры в мире. Гандизм и его влияние на развитие художественной культуры. Бенгальское Возрождение. Рабиндранат Тагор – первый из неевропейцев, удостоенных Нобелевской премии по литературе. Бенгальская школа живописи. Архитектура и скульптура. Декоративно-прикладное искусство.

4.3.2. Культура Индии в Новейшее время

Развитие литературной традиции в Новейшее время. Творчество Р.К. Нараяна. Автобиографические произведения. Творчество Джавахарлала Неру. Поэзия XX в. Распространение индийской религиозной традиции за пределами Индии. Международное общество сознания Кришны. Рост

популярности «Бхагавадгиты». Индийская живопись и графика. Амрита Шер-Гил – синтез национального и европейского искусства. Скульптура. Национальный музей Индии. Индийская архитектура. Храмовое строительство в Новейшее время. Города и градостроительство после обретения независимости. Чандигарх. Мемориалы. Радж-Гхат. Театральная жизнь Индии. Ассоциация народных театров. Музыкальное и танцевальное искусство. Индийская киноиндустрия. Болливуд. Праздники в современной Индии.

4.4. Художественная культура Османской империи

Падение Константинополя и превращение города в центр Османской империи. Исламизация Стамбула и градостроительство. Комплекс Фатиха. Строительство дворцов и мечетей. Голубая мечеть. Культовые места. Религиозная жизнь. Коран. Суфизм. Арабо-персидское влияние на литературу Османской империи. Литературные жанры. Книжное дело и каллиграфия. Миниатюры и изделия из керамики. Декоративное искусство. Ковры. Образ животного в искусстве Османской империи. Театральное искусство.

4.5. Арабо-мусульманская культура в Новейшее время

Арабо-мусульманские традиции и проблема вестернизации. Ликвидация султаната и халифата в Турции. Реформы государственного строя, законодательства, культуры и быта. Модернизация Ирана при Реза Пехлеви. Литература Турции и Ирана. Гражданская позиция турецкого писателя Орхана Памука. Современная арабская литература. Развитие кинематографа в мусульманских странах: кино Алжира, Египта, Ирака, Ирана, Сирии, Турции и других мусульманских государств. Особенности киноязыка режиссера Маджида Маджиди. Изобразительное искусство и литература. Культура арабских нефтедобывающих монархий. Религиозный фундаментализм культур стран Ближнего Востока и Передней Азии. Арабо-мусульманская философия.

4.6. Художественная культура народов Африки

Полиморфизм африканской культуры. Религиозные верования и культы. Культура Нок в Нигерии как наиболее ранняя скульптурная традиция. Скульптура сао. Терракотовые и бронзовые скульптуры Ёфе и культурная традиция Бенина. Искусство народов акан в современной Гане. Бытовое искусство народов Африки, его стиль и форма. Скульптура из дерева, глины и кости. Изготовление масок. Маски бауле. Ткачество. Ткань из рафии с геометрическим рисунком в Конголезской зоне. Ткачество в Гвинейской зоне. Сценическое мастерство. Танцевальное искусство. Христианская культура в Африке. Церковь в Лалибеле (Эфиопия). Распространение исламской культуры в Африке.

Открытие африканской культуры в Европе. *L'art negre*. Возникновение африканского национализма (С. Кроутер, Дж. Хортон). Культурный

национализм Э. Блайдена. Негритюд. Литература народов Африки. Франкоязычная и англоязычная словесность. Воле Шойинка (Нигерия) – первый лауреат Нобелевской премии по литературе из Африки. Африканская поэзия. Современный африканский театр. Влияние европейского театра. Пути развития африканского киноискусства. Всеафриканская федерация кинематографистов.

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

5.1. Европейская художественная культура XVII–XVIII вв.

Становление нового типа научной деятельности и новой картины мира. Новации в сфере материального производства. Главная идея Нового времени – познание окружающей действительности. Основные проблемы художественной культуры этого периода: национальные школы, стили и методы, жанры. Усиление политического и культурного влияния Франции. Роль искусства в обосновании идеологии монархического режима. Развитие научного знания и переход от религиозно-мистической формы познания к рационально-эстетической. Особенности художественной культуры Нового времени. Формирование идей Просвещения. Просвещение во Франции, Англии и Шотландии и Германии. Художественные стили барокко и рококо. Сентиментализм. Обращенность к античной и римской классике, представление о мире как о логически организованном соразмерном единстве, подчинение стихии чувств разуму и личного обществу. Идеологические и эстетические основы классицизма.

Италия конца XVI – начала XVII в. и формирование стилевого направления в искусстве Западной Европы. Роль дворянско-церковной культуры зрелого абсолютизма в возникновении стиля барокко. Барокко и неоклассицизм в итальянской архитектуре. Барокко в творчестве Франческо Борромини. Архитектура и скульптура Лоренцо Бернини. Творчество Аннибале и Агостино Карраччи. Итальянская живопись XVIII в. Джованни Баттиста Тьеполо – представитель стиля барокко в Венеции начала XVIII в. Творчество Каналетто и Франческо Гварди.

Французское барокко. Живопись барокко и ее характерные черты. Архитектура классицизма XVII в. Синтез живописи, скульптуры, садово-паркового искусства в художественном образе архитектурных ансамблей классицизма. Версаль – самый значительный памятник классицизма в архитектуре Франции. Никола Пуссен – основоположник классицизма во французской живописи. Французская живопись и скульптура XVI–XVIII в. Английская живопись XVIII в. Живописные серии Уильяма Хогарта. Портретная живопись Томаса Гейнсборо.

Испанская живопись. Реализм как тенденция и направление в искусстве XVII в. Реформа Караваджо и признание эстетической ценности реальной

действительности. Влияние Караваджо на искусство XVII в. Веласкес и его творчество. Народная культура и жанр «бодегонес».

Живопись Голландии и Фландрии. Жизнь и творчество Рембрандта. Эволюция жанра портрета. «Ночной дозор». Бытовой жанр и тема «маленького человека» в голландской живописи XVII в. Разнообразие жанровой живописи – бытовые сцены, портрет, пейзаж, натюрморт. Крестьянская тема в творчестве Адриана ван Остаде. Городские низы в жанровых картинах Яна ван Стена и буржуазного быта в творчестве Габриеля Метсю и Герарда Терборха. Интерьер в голландской жанровой живописи. Интерьеры Питера де Хоха. Расцвет жанровой живописи в творчестве Яна Вермеера Делфтского. Натюрморт – тема реалистической живописи XVII в. Питер Клас. Виллем Хеда. Расцвет натюрморта в искусстве Фландрии. Франс Снейдерс. Открытие национального пейзажа в творчестве Якоба ван Рейсдала. Синтетический образ Голландии в пейзажах Саломона ван Рейсдала. Питер Пауль Рубенс – глава фламандской школы живописи.

Галантный век. Культ наслаждения феномен галантной культуры. Рококо – стиль галантной культуры. Архитектура рококо. Живопись Антуана Ватто и Франсуа Буше. Жан Батист Шарден.

Литература и театр. Литература Великобритании. Писатель Просвещения Джонатан Свифт. Путешествие Гулливера. Пьесы Ричарда Бринсли Шеридана. «Школа злословия». Поэзия Роберта Бернса. Театр во Франции. Сюжеты, признаки и нормативные требования классицизма к драматическому действию (единство места; единство времени; единство действия). Жан Расин и его трагедии. «Комеди Франсез». Пьер Огюст Бомарше и французская драматургия XVIII в. «Севильский цирюльник» и «Свадьба Фигаро». Театр Англии и Италии. «Золотой век» театра. Гоцци, Гольдони. Литература и театр Германии. «Буря и натиск».

Музыка. Поиск новых форм синтеза искусств. Исторические предпосылки появления оперы в музыкальной культуре Италии. «Камерата» графа Джованни Барци и Якопо Корси во Флоренции. Винченцо Галилей и его «Диалог о старинной и современной музыке». Первые оперы флорентийской камераты – «Дафна» и «Эвридика». Опера Клаудио Монтеверди «Орфей». Опера и развитие профессиональной инструментальной музыки XVII в. Появление новых, демократических форм музыкального исполнительства (церковные концерты с включением светской музыки, развитие инструментальных ансамблей и сольного исполнительства, проникновение в исполнительскую школу традиций народного импровизаторства). Музыкальная и исполнительская виртуозность. Появление новых музыкальных жанров (ричеркар, канцона, каприччио, токката, fuga, вариации, партита, соната, концерт). Доменико Скарлатти и формировании жанра сонаты. Скрипка и скрипичное искусство. Народное происхождение скрипки. Скрипичные мастера XVII в. – Амати, Страдивари, Гварнери. Скрипичные композиторы и исполнители. Совершенствование инструментального ансамбля и появление жанра «концерто grosso». «Времена года» Антонио

Вивальди. «Концерто grosso» как предшественник симфонии XVIII в. Творчество Иоганна Себастьяна Баха, Георга Фридриха Генделя. Австрия XVIII в. как центр музыкальной культуры Западной Европы. Венская классическая школа музыки. Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт, Людвиг Ван Бетховен.

5.2. Художественная культура Европы и Америки в XIX в.

5.2.1. Особенности художественной культуры XIX в

XIX в. как «век науки». Научные открытия и их влияние на социокультурный процесс. Индустриальное общество и культура повседневности в XIX в. Основные черты художественной культуры XIX в. Художественные стили и направления. Ампи́р. Романтизм. Реализм. Натурализм. Развитие философской и общественной мысли. Техника и быт, город и жилище. Викторианство. Джентльмен как культурное явление. Дендизм.

5.2.2. Архитектура XIX в.

Архитектура Франции, Англии и Германии. Неоготика. Русская архитектура. Русский Ампи́р. Архитектурные ансамбли Петербурга и Москвы. Псевдорусский стиль. Эклектика и неорусский стиль.

5.2.3. Скульптура XIX в.

Итальянская скульптура Антонио Канова и Медардо Россо. Датский скульптор Бертель Торвальдсен. Немецкий скульптор фон Шадов. Огюст Роден. Русская скульптура: классицизм и реализм.

5.2.4. Живопись XIX в.

Испанская живопись. Творчество Франсиско Гойя. Французская живопись. Жак-Луи Давид – основоположник французского неоклассицизма. «Клятва Горациев». «Смерть Марата». «Коронование Жозефины». Ученики Давида Анж-Луи Жироде и Антуан Гро. Романтические идеи во французской живописи первой половины XIX в. Творчество Теодора Жерико и Эжена Делакруа. Реалистическая живопись. Графика и карикатуры Оноре Домье. Барбизонская школа. Парижские художественные Салоны. Импрессионизм. Работы Эдуарда Мане «Завтрак на траве», «Олимпия». Картина «Впечатление. Восход солнца» Клода Моне. Огюст Ренуар. Эдгар Дега. Тулуз-Лотрек. Пуантилизм и научная концепция цвета в картинах Жоржа Сера и Поля Синьяка. Постимпрессионизм как художественное явление. Поль Сезанн и его эстетическая программа. Винсент Ван Гог. Декоративизм Гогена. Живопись Германии. Романтизм Рунге и Фридриха. Назарейская школа живописи. Стилль бидермайер и живопись Менцеля. Английская живопись. Блейк. Пейзажи Констебля и Тернера. «Братство прерафаэлитов». «Симфонии» и ноктюрны Уистлера. Русская живопись. Романтизм. Кипренский и Щедрин. Ранний

реализм в русской живописи. Тропинин и Верещагин. Академическая живопись. Брюллов и Иванов. Реализм. Федотов. Критический реализм. Передвижники. На пути к модерну. Поленов. Васнецов и Левитан.

5.2.5. Литература и театр XIX в.

Сентиментализм. Английский сентиментализм. Дж. Томсон. Т. Грей. С. Ричардсон. Л. Стерн. Сентиментализм во французской литературе. Аббат Прево, Ж.Ж. Руссо. Н.М. Карамзин и «Бедная Лиза». Л.Н. Толстой. Ф.М. Достоевский. Романтизм в литературе. Немецкий романтизм. Г. фон Клейст, Г. Гейне и Э.Т. А. Гофман. Английский романтизм. Дж. Г. Байрон. П.Б. Шелли. Дж. Китс. Французский романтизм. Ф. Шатобриан. А. де Виньи. Ж. де Сталь. А. Мюссе. Ж. Санд. В. Гюго. П. Мериме. Романтизм в русской литературе. Критический реализм в европейской литературе. Английская литература классического реализма. Французская литература классического реализма. Критический реализм в русской литературе. Натурализм в европейской литературе. Романтический театр в Англии, Германии и Франции. Натурализм в театре. Русский театр XIX в.

5.2.6. Европейская музыка XIX в.

Симфоническая и инструментальная музыка. Опера и оперетта. Музыка романтизма Германии, Польши и Венгрии. Э.Т.А. Гофман, Р. Шуман, К. Вебер. Р. Вагнер, Ф. Лист. Ф. Шопен. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза. Итальянская музыка XIX в. Дж. Россини. В. Беллини, Г. Доницетти. Французская и венская оперетты. Д. Обер. Русская музыка XIX в.

РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.

6.1. Культура Европы и Америки рубежа XIX – начала XX в.

Художественная культура рубежа XIX – начала XX вв. Общая характеристика художественной культуры. Декаданс как феномен европейской культуры. Символизм. Символизм во французской, бельгийской и австрийской литературе. Ж. Мореас, С. Малларме, П. Верлен, А. Рембо. М. Метерлинк и Р.М. Рильке. Русская культура Серебряного века. Русский символизм. А. Блок и его поэма «Двенадцать». Символизм в русском изобразительном искусстве. К. С. Петров-Водкин и цветовая символика его полотна «Купание красного коня». Роль М.А. Врубеля в формировании эстетики символизма в живописи. Акмеизм. Английская литература. Фантастические романы Г. Уэльса. Неореализм Р.Л. Стивенсона и Р. Киплинга, Т. Гарди. Дж. Голсуорси. Декаданс Г. Д'Аннунцио. Театр конца XIX – начала XX вв. Новая драма и символизм. Режиссерский театр. Реалистический театр Б. Шоу и итальянский веризм. Европейская музыка рубежа XIX–XX вв. Поздний романтизм в музыке. Музыкальный импрессионизм и веризм. К. Дебюсси. М. Равель. Веризм и итальянская опера.

Новая венская оперетта. Европейская архитектура. Модерн. А. Гауди. Неоклассицизм и функционализм.

Скульптура, живопись и графика рубежа XIX–XX вв. Французская скульптура. Э. Бурдель и А. Майоль. Русская скульптура. О. Бёрдслей. Французские художники-символисты. Группа «Нави». Примитивизм А. Руссо. Художники модерна. Русская живопись Серебряного века. «Мир искусства», «Голубая роза», Союз русских художников.

Особенности художественной культуры Америки. Североамериканская литература. Американская живопись. Архитектура. Музыкальная культура. Художественная культура Латинской Америки.

6.2. Культура постсовременности

6.2.1. Общая характеристика культуры XX в. Постмодерн

Проблема кризиса европейской культуры XX века в трудах Н. Данилевского, О. Шпенглера, И. Хейзинги, П. Сорокина. Культура и цивилизация. Философия культуры XX века. Интуитивизм А. Бергсона. Символическая теория культуры Э. Кассирера. Структурная антропология К. Леви-Стросса. Теория художественного творчества З. Фрейда. Теологическая концепция творчества П. Тиллиха. Зигмунд Фрейд и его теория психоанализа. Влияние фрейдизма на творческую практику искусства: литературу, поэзию, кино, живопись.

Потеря национальных признаков искусства, формирование общеевропейской мировой художественной культуры. Отказ от традиций предшествующих столетий, поиски нового языка искусства и новых форм в искусстве. Разнообразие и кратковременность художественных течений и направлений, их деление на два потока – возрастание субъективного отношения к предметному миру (экспрессионизм, фовизм, сюрреализм); анализ и отказ от предметного мира (кубизм, конструктивизм, абстракционизм).

Особенности культуры первой половины XX в. Социально-политические процессы. Культура либеральных демократий. Культура фашизма (Италия, Германия). Советская культура.

Культура второй половины XX в. Массовая культура и формирование единой мировой культуры. Кризис современной культуры и постмодернизм. Модернизм и авангард. Эстетика постмодернизма. Особенности художественной культуры в СССР. Социалистический реализм.

6.2.2. Архитектура XX в.

Модерн и неоклассицизм. Баухауз. Функционализм. Ле Корбюзье. Русский конструктивизм. Органическая архитектура. Ф.Л. Райт. Экспрессионизм в архитектуре. О. Нимейер. Архитектура середины XX в.: брутализм и новое барокко. Постмодернизм в архитектуре. Деконструктивизм и хайтек.

6.2.3. Живопись и новые направления художественного творчества

Живопись Западной Европы и США. Начало разрушения формы предмета и произвольная цветовая моделировка в деятельности группы фовистов: Анри Матисса, Мориса де Вламинка, Андре Дерена. Кес ван Донген. Живопись экспрессионизма. Художественная группа «Мост». «Синий всадник». Эмиль Нольде. «Крик» Эдварда Мунка. Дадаизм и «реди-мейд». Тристан Тцара. Марсель Дюшан. Сюрреализм. Рене Магритт и его произведения. Жизнь и творчество Сальвадора Дали. Кубизм. Жорж Брак. Пабло Пикассо. Эстетические задачи кубизма. Картина «Авиньонские девушки» и начало анализа предметного мира. Аналитический и синтетический кубизм. Орфизм и пуризм. Футуризм. Умберто Боччони. Неопластицизм. Конструктивный геометризм в композициях Пита Мондриана. Неоэкспрессионизм Ансельм Кифер. Дэмьен Хёрст. Ташизм. Неоабстракционизм. Джексон. Поллок. Поп-арт в Великобритании и США. Р. Раушенберг. Р. Гамильтон Э. Уорхол. Русская и советская живопись XX в. Художники «Бубнового валета». Неопримитивизм. Лучизм. М. Ларионов, Н. Гончаров, М. Шагал. Абстрактная живопись. Творчество В. Кандинского. Теория психофизического воздействия красочных созвучий в книге «О духовности в искусстве». Аналитическое искусство. П. Филонов. Кубофутуризм и супрематизм. К. Малевич и его теория супрематизма. Конструктивизм. В. Татлин. Андеграунд и нонконформизм. «Лианозовцы» и «Митьки». М. Шемякин. Соц-арт. Московский концептуализм.

6.2.4. Литература XX - начале XXI в.

Натурализм в литературе. Физиологический роман Э. Золя. Творчество Т. Драйзера. Ф.Т. Маринетти. Футуризм в литературе и театре Италии и России. Неоромантизм в литературе (Ж. Верн, Р. Роллан, Э. Верхарн, Э. Войнич, Р. Киплинг, А.К. Дойл). Творчество М. Пруста, Дж. Джойса и Ф. Кафки. Сюрреализм в литературе. Г. Аполлинер. А. Бретон. П. Элюар. Имажизм в Великобритании и России. Экзистенциализм в литературе. Ж.П. Сартр А. Камю. Литература «потерянного поколения». Р. Олдингтон, Э. Хемингуэй, Э. М. Ремарк. Реализм в европейском романе XX в. (Т. Манн, Т. Уайлдер, У. Фолкнер, Ф.С. Фицджеральд, У. Голдинг).

Реализм латиноамериканского романа (Ж. Амаду, П. Коэльо, Х. Л. Борхес, П. Неруда, Г. Г. Маркес). Научная фантастика и фэнтези. Детективный жанр в современной литературе. Русская и советская литература. Русский авангард. Русская реалистическая литература первой половины XX в. Соцреализм и «полузапрещенная литература». ОБЭРИУ. Д. Хармс. Литература второй половины XX – начала XXI в.

6.2.5. Театр в XX – начале XXI в.

Европейский и американский театр. Л. Пиранделло и Ю.О Нил. Французская интеллектуальная драма. Театр абсурда. Эпический театр Б.

Брехта. Польский экспериментальный театр. Русский театр XX в. Синтетический театр Таирова. «Условный театр Мейерхольда. Театральная жизнь, режиссеры и актеры второй половины XX – начала XXI в.

6.2.6. Музыка в XX – начале XXI в.

Музыкальный авангард 1920-х гг. Новая венская школа – музыкальный экспрессионизм. Неоклассицизм и неофольклоризм. Музыкальный авангард второй половины XX в. «Конкретная музыка», алеаторика. Джаз: история и современность. Свинг. Рок-н-ролл. Музыкальные фестивали. Рок-музыка и поп-музыка: направления и стили. Советская музыка.

6.2.7. Кинематограф в современной культуре

Кинематограф братьев Люмьер. Ж. Мельес. Немое кино. Рождение Голливуда. Голливуд и европейский кинематограф. 1920-х – 1940-х гг. Дж. Форд. М. Кёртиц, У. Дисней. Р. Клер, Ж. Ренуар. А. Горда. А. Хичкок. Г.В. Пабст, З. Дудов, Дж. фон Штернберг, Л. Рифенштал. Советское кино. Кино второй половины 1940-х – начала 1960-х гг. Итальянский неореализм. Французская «новая волна» и «молодые рассерженные» английского кино. Кинематограф США. Советское кино. Кино 1960-х – 1970-х гг. Кино США. С. Кубрик, С. Крамер, Дж. Кассаветис, Ф.Ф. Коппола, С. Спилберг. Итальянское и французское кино. Л. Бускетти, М. Антониони. Р. Росселини, В. де Сика и Дж. де Сантис, Ф. Феллини, Б. Бертолуччи, Ж.Л. Годар, К. Лелюш, Л. Бунюэль. Фильмы И. Бергмана. Современный кинематограф. Кино 1980-х – 2000-х гг. К. Киселевский. Э. Кустурица, Л. фон Триер, К. Тарантино. Дж. Камерон.

6.2.8. Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI в.

Неформальное искусство. Арт-брют. Кобра. Спациализм. Монохромное искусство. Новый реализм. Поп-арт. Энвайронмент и хэппенинг. Флюксус. Арте повера. Ленд-арт. Боди-арт. Видео-арт. Оп-арт. Гиперреализм. Минимализм. Концептуальное искусство. Трансавангард. «Новый реализм», аккумуляции и ассамбляжи. Концептуализм. Кинетизм. Граффити. Инсталляции. Эстетика взаимоотношений. Консюмеризм. Контркультура и мейнстрим. Подростковые и молодежные субкультуры. Битники, хипстеры, хиппи. Глобализация шоу-бизнеса. Современные формы массовой культуры.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ДИСЦИПЛИНЫ
«МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА»**

Номер раздела, темы занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов				Самостоятельная (внеаудиторная) работа	Методические пособия, средства обучения	Литература	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические (семинарские) занятия	Лабораторные занятия	Управляемая самостоятельная работа				
3-й семестр									
1.	РАЗДЕЛ I. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА (56 ч.)	30	26		8	32			
1.1.	Художественная культура первобытного общества и Древнего Востока	4	4		2				
1.1.1.	Введение. Культура первобытного общества 1. Введение в дисциплину.	2				2	Презентация Power Point	3; 4; 9	
	1. Культура первобытного общества	2							
1.1.2.	Культура Древнего Египта 1. Общая характеристика. Периодизация 2. Религия и мифология	2					Презентация Power Point	4; 12; 16	

	3. Реформа Эхнатона. Амаранское искусство 4. Древнеегипетское искусство 5. Архитектура								
1.1.2.1.	Литература Древнего Египта 1. Развитие древнеегипетской литературы: периодизация и жанры 2. Светская литература 3. Религиозная литература. «Книга мертвых» 4. Миф об Осирисе в древнеегипетской художественной культуре	2						14	Рефераты опрос
1.1.3.	Культура Междуречья 1. Возникновение и развитие письменности и литературы 2. Религиозные представления в Междуречье 3. Искусство народов Междуречья 4. Архитектура и скульптура.	2				1	Презентация Power Point	14	
1.1.3.1.	Культура Междуречья 1. Особенности литературного стиля. Эпос о Гильгамеше 2. Искусство Древнего Вавилона 3. «Висячие сады» Семирамиды 4. Библиотека Ашшурбанипала	2				1		9; 14	Рефераты, составление теста
1.1.4.	Культура цивилизаций Восточного Средиземноморья 1. Искусство Восточного Средиземноморья 2. Литература и религиозные воззрения в Сирии и Финикии 3. Древнееврейская религия. Библия	2			2			3; 14; 16	Рефераты, коллоквиум
1.1.5.	Культура Древнего Ирака 1. Древнеперсидское искусство	2					Презентация Power Point	3; 4; 5	

	2. Развитие письменность и литературной традиции в Древнем Иране 3. Религиозные верования в Древнем Иране								
1.1.5.1.	Религия древнего Ирана. 1. Истоки религиозных верований 2. Заратустра и зороастрийская религиозно-философская система 3. Авеста как древнеиранский литературный памятник	2				1		3; 4; 14	Работа с источниками рефераты
1.1.6.	Культура Древней Индии 1. Религиозная литература 2. Развитие религиозных верований в Древней Индии 3. Архитектура и изобразительное искусство	2				1	Презентация Power Point	6; 11; 14	
1.1.6.1.	Литературная традиция Древней Индии 1. Религиозная литература 2. Эпическая литература 3. Светская литература	2					Презентация Power Point	14	Работа с источниками
1.1.6.2.	Религия Древней Индии 1. Ведийская религия 2. Индуизм 3. Буддизм 4. Джайнизм	2				1		14	Работа с источниками, составление теста
1.1.7.	Культура Древнего Китая 1. Гробница Цинь Шихуанди 2. Великая Китайская стена 3. Древнекитайская мифология и литература	2					Презентация Power Point	12; 13; 14	
1.1.7.1.	Искусство Древнего Китая. 1. Развитие письменности в Древнем Китае 2. Декоративно-прикладное искусство	2				2		12; 13	Работа с источниками опрос

	3. Религиозно-философские системы древнего Китая								
1.2.	Художественная культура Древней Греции	8	8		2				
1.2.1.	Культура Крито-микенской Греции 1. Минойская художественная культура 2. Микенская художественная культура	2				1	Презентация Power Point	4; 14	
1.2.2.	Культура архаической Греции 1. Мифология Древней Греции 2. Эпическая литература 3. Древнегреческая лирика 4. Философская литература					1	Презентация Power Point		
1.2.2.1.	Искусство архаической Греции 1. Архитектура и складывание ордерной системы 2. Скульптура 3. Керамика и вазопись		2			1		12; 13	Рефераты коллоквиум
1.2.3	Культура классической Греции 1. Древнегреческий театр 2. Философия классической эпохи 3. Риторика и искусство красноречия 4. Историческая литература					1	Презентация Power Point	9; 14	
1.2.3.1.	Древнегреческий театр 1. Происхождение драмы и театра. Организация драматических представлений. 2. Древнегреческая трагедия 3. Древнегреческая комедия		2			1		7; 9; 14	Тест
1.2.3.2.	Искусство классической эпохи Древней Греции 1. Архитектура 2. Скульптура 3. Живопись		2			1		7; 10; 12	Презентация Power Point

1.2.4.	Культура эпохи эллинизма 1. Общие черты культурной эпохи эллинизма 2. Развитие религиозных и философских воззрений. 3. Литература и театр	2			2	1	Презентация Power Point	10; 11; 12; 13; 14	
1.2.4.1.	Искусство эпохи эллинизма 1. Градостроительство 2. Архитектура 3. Скульптура 4. Живопись и декоративно-прикладное искусство		2			2		10; 12; 13	Устный опрос, реферат
1.3.	Художественная культура Древнего Рима	6	6			1			
1.3.1.	Римская культура царского периода 1. Художественная культура древних этрусков 2. Особенности древнеримской мифологии и формирование государственного пантеона богов 3. Храмовое строительство	2					Презентация Power Point	12; 13; 14	
1.3.2.	Искусство древнеримской республики 1. Архитектура 2. Римский скульптурный портрет 3. Живопись. Росписи вилл в Помпеях	2					Презентация Power Point	13	
1.3.2.1.	Литература древнеримской республики 1. Возникновение древнеримской литературы 2. Театральное искусство 3. Поэзия и проза поздней республики 4. Историческая литература		2			1		14	Устный опрос, работа с источниками

1.3.3.	Культура в эпоху принципата 1 Система культурных ценностей 2. Римский стоицизм 3. «Золотой век» римской литературы	2				1	Презентация Power Point	14	
1.3.3.1.	Искусство в эпоху принципата 1. Архитектура 2. Расцвет античного урбанизма 3. Скульптура и рельеф 4. Живопись	2			2		Презентация Power Point	10; 12	Рефераты
1.3.4.	Культура эпохи домината 1. Позднеантичная философия и литература 2. Христианская литература. Христианство и неоплатонизм 3. Архитектура и строительство 4. Раннехристианское искусство		2			2		10; 16	Рефераты
	ВСЕГО за семестр	28	28		8	32			зачет
2	РАЗДЕЛ II. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ	18	16		4	19			
2.1.	Формирование средневекового типа культуры в странах Западной Европы (конец V–IX вв.)	4	4						
2.1.1	Предпосылки формирования средневековой культуры Западной Европы 1. Проблема перехода от античности к средневековью 2. «Варварское» искусство 3. Основные ментальные категории западноевропейского Средневековья	2				2	Презентация Power Point	3; 5; 6; 20	
2.1.2.	Развитие художественной культуры в Раннее средневековье 1. Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании	2	4		2				

	2. Искусство ирландцев и англосаксов. Искусство народов Скандинавского полуострова 3. Франкское искусство в период Меровингов 4. Искусство периода Каролингов					2	Презентация Power Point	13; 14; 16; 20	Рефераты, коллоквиум
2.2.	Западноевропейская средневековая культура X–XV вв.	6	4						
2.2.1.	Клерикальная традиция в западноевропейской художественной культуре X–XV вв. 1. Клерикальная литература 2. Клерикальная традиция и художественная культура	2				2		7; 20	Работа с источниками
2.2.2.	Формирование светской художественной культуры 1. Рыцарская культура 2. Городская культура 3. Народная культура западноевропейского Средневековья	2	2			2	Презентация Power Point	3; 4; 5	Работа с источниками, опрос
2.2.3.	Архитектура и искусство Высокого и Позднего средневековья: романский и готический стиль 1. Романский стиль в архитектуре, живописи и скульптуре 2. Готический стиль в архитектуре, живописи и скульптуре	2	2			2	Презентация Power Point	13	Рефераты, опрос
2.3.	Культура Византии и средневековой Руси	4	4						
2.3.1.	Художественная культура Византийской империи в VI–XV вв. 1. Ранневизантийский (позднеримский) период с IV по VII вв.	2	2			2	Презентация Power Point	13; 14	Рефераты,

	2. Средневизантийский период с VII по XII вв. 3. Поздневизантийский период с XIII до середины XV вв.								КОЛЛОКВИУМ
2.3.2.	Художественная культура средневековой Руси 1. Истоки культуры Древней Руси и духовные ориентиры 2. Древнерусская литература 3. Восприятие и преломление византийской традиции в русской архитектуре и живописи	2	2		2	2	Презентация Power Point	7; 13; 14	Коллоквиум
2.4.	Культура арабо-исламской цивилизации в VII–XV вв.	4	2						
2.4.1.	Ислам как культурный феномен и особенности арабо-мусульманской культуры 1. Ислам и формирование культурных традиций 2. Особенности арабо-мусульманской культуры. Городская доминанта	2				2	Презентация Power Point	4; 5	
2.4.2.	Арабо-исламская художественная традиция и культура 1. Арабо-исламская поэзия и проза 2. Арабо-исламское изобразительное искусство и архитектура	2	2			2	Презентация Power Point	11; 13; 14	Рефераты
2.5.	Художественная культура народов доколумбовой Америки в VI–XV вв.		2						
2.5.1.	Художественная культура народов доколумбовой Америки в VI – XV вв. 1. Художественная культура ацтеков 2. Художественная культура цивилизации майя 3. Художественная культура инков		2			1		4; 7; 9	Рефераты, коллоквиум
	ВСЕГО за семестр	18	16		4	19			зачет

3.	РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМАЦИИ	28	22		8	29			
3.1.	Исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения. Проторенессанс (XIII – начало середина XIV в.) 1. Хронологические рамки и исторические предпосылки возникновения культуры Возрождения 2. Проторенессанс. Литература. Архитектура. Скульптура. Живопись	4	-			4	Презентация Power Point, учебная литература	3–7	Работа с источниками, рефераты
3.2.	Раннее Возрождение (середина XIV–XV вв.) 1. Гуманизм как идеология и ценностная основа культуры Возрождения, и его этапы 2. Литература Раннего Возрождения 3. Архитектура, скульптура и живопись Раннего Возрождения	6	4			5	Презентация Power Point, учебная литература	3–7	Работа с источниками, рефераты
3.3.	Высокое Возрождение (конец XV – 30-е гг. XVI в.) 1. Искусство Высокого Возрождения: архитектура, живопись и скульптура 2. Литература Высокого Возрождения 3. Театр и музыка периода Высокого Возрождения	5	3		2	5	Презентация Power Point	3–7	Работа с источниками, рефераты
3.4.	Позднее Возрождение (40–80-е гг. XVI в.) 1. Венецианская школа живописи 2. Академизм, маньеризм и появление барокко 3. Гуманистическое движение в Испании, его национальные особенности. Литература и искусство Испании 4. Кризис идеи гуманизма	4	4		4	5	Презентация Power Point	3–7	Работа с источниками, рефераты

3.5.	Северное Возрождение (конец XV – начало XVII в.) 1. Понятие и специфика Северного Возрождения. 2. Немецкий гуманизм и немецкая литература эпохи Возрождения 3. Художественно-литературный процесс во Франции в эпоху Возрождения 4. Возникновение гуманистического движения в Англии и его специфика 5. Искусство Северного Возрождения. Появление пейзажа как самостоятельного жанра. Жанр портрета, бытовая картина	6	6			6	Презентация Power Point	3–7	Работа с источниками рефераты
3.6.	Художественная культура эпохи Реформации и Контрреформации 1. Реформация и культура. Специфика культурной жизни в новых условиях. Изменения в сфере народной культуры 2. Идеология протестантизма и новые тенденции в литературе и искусстве 3. Барокко в архитектуре и живописи	2	2		2	4	Презентация Power Point	9; 11; 14	Рефераты
	ВСЕГО за семестр	26	22		8	29			зачет
4.	РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ	26	24			29			зачет
4.1.	Художественная культура Китая 1. Развитие художественной культуры с династии Вэнь по династию Мин 2. Культура Китая эпохи Цин 3. Культура Китая Новейшего времени	6	6			5	Презентация Power Point	4	Рефераты
4.2.	Художественная культура Японии 1. Культура Японии в средние века 2. Культура Японии Нового времени	6	6			5	Презентация Power Point	4; 16	Работа с источниками

	3. Культура Японии Новейшего времени								
4.3.	Художественная культура Индии 1. Культура Индии в средние века 2. Культура Индии Нового времени 3. Культура Индии Новейшего времени	6	6			5	Презентация Power Point	7; 16	
4.4.	Художественная культура Османской империи 1. Влияние ислама на культуру Османской империи 2. Архитектура 3. Декоративно-прикладное искусство 4. Литература и зрелищное искусство	2	2			5	Презентация Power Point	12; 13; 14	Тест
4.5.	Арабо-мусульманская культура в Новейшее время	2	2		2	4			
4.5.1.	Культура исламского мира в условиях вестернизации и глобализации 1. Арабо-мусульманские традиции и проблема вестернизации в художественной культуре стран мусульманского мира 2. Влияние религиозного фундаментализма на художественную культуру стран Ближнего Востока и Передней Азии	2			2		Презентация Power Point	7; 9; 16	коллоквиум
4.5.2.	Особенности художественной культуры в странах мусульманского мира 1. Развитие литературной и философской традиции в странах мусульманского мира 2. Изобразительное искусство 3. Кинематограф		2					8; 12; 13; 14	дискуссия
4.6.	Художественная культура народов Африки 1. Культура народов Африки в средние века 2. Культура народов Африки Нового времени	2	4		6	5	Презентация Power Point	15; 16	Рефераты, коллоквиум

	3. Культура народов Африки Новейшего времени								
	ВСЕГО за семестр	26	24		8	29			зачет
5.	РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ	32	28		10	33			
5.1.	Европейская художественная культура XVII–XVIII вв.	14	14		6				Рейтинговая контрольная работа № 1
5.1.1.	Основные тенденции художественной культуры эпохи Просвещения. 1. Становление нового типа научной деятельности и новой картины мира. Новации в сфере материального производства 2. Просвещение во Франции, Англии и Шотландии и Германии 3. Художественные стили барокко и рококо. Сентиментализм	2	2			2	Презентация Power Point	3; 5; 6; 10	Рефераты, дискуссия
5.1.2.	Живопись и скульптура. 1. Французская живопись и скульптура XVII–XVIII вв. 2. Английская живопись XVIII в. 3. Итальянская живопись XVIII в. 4. Творчество Рубенса 5. Реализм в западноевропейской живописи XVII–XVIII вв.	4	4			4	Презентация Power Point	3; 5; 6	Презентация Power Point, рефераты
5.1.3.	Литература и театр. 1. Театр во Франции, Англии и Италии. «Золотой век» театра 2. Английские романы и Р. Бёрнс 3. «Буря и натиск». Литература и театр Германии	2				2	Презентация Power Point	5–7; 9	Опрос

5.1.4.	Музыка 1. Творчество И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя 2. Венская классическая школа музыки. (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Ван Бетховен)	4	6		6	9	Презентация Power Point	7; 11; 16	Тест
5.1.5.	Архитектура и декоративно-прикладное искусство 1. Барокко и неоклассицизм в итальянской архитектуре. Л. Бернини 2. Французское барокко. Версаль 3. Галантный век. Рококо – стиль галантной культуры	2	2			2		6; 10; 12	Коллоквиум
5.2.	Художественная культура Европы и Америки в XIX в.	18	14						2
5.2.1.	Особенности художественной культуры XIX в. 1. XIX в. как «век науки». Научные открытия и их влияние на социокультурный процесс 2. Ампи́р. Романтизм. Реализм. Натурализм 3. Развитие философской и общественной мысли	2				2	Презентация Power Point	5; 6	Рейтинговая контрольная работа № 2
5.2.2.	Архитектура XIX в. 1. Архитектура Франции, Англии и Германии. Неоготика 2. Русская архитектура. Псевдорусский стиль. Эклектика и неорусский стиль	2	4			2	Презентация Power Point	10; 12	Презентация Power Point, рефераты
5.2.3.	Скульптура XIX в. 1. Итальянская скульптура А. Канова и М. Россо 2. Датский скульптор Б. Торвадсен 3. Немецкий скульптор Г. фон Шадов 4. Огюст Роден	2	2			2	Презентация Power Point	7; 9; 13	Презентация Power Point, рефераты

	5. Русская скульптура: классицизм и реализм								
5.2.4.	Живопись XIX в. 1. Франсиско Гойя 2. Французская живопись 3. Живопись Германии 4. Английская живопись 5. Русская живопись	4	4			2	Презентация Power Point	13; 16; 19	Рейтинговая контрольная работа № 3
5.2.5.	Литература и театр XIX в.								
5.2.5.1.	Литература XIX в. 1. Сентиментализм 2. Романтизм 3. Реализм в европейской литературе 4. Натурализм в европейской литературе	4				2	Презентация Power Point	6; 9; 14	Тест
5.2.5.2.	Театр XIX в. 1. Романтический театр в Англии, Германии и Франции 2. Натурализм в театре 3. Русский театр XIX в.	2				2	Презентация Power Point	3; 5; 14	Рефераты
5.2.6.	Европейская музыка XIX в. 1. Симфоническая и инструментальная музыка. Опера и оперетта 2. Музыка романтизма Германии, Польши и Венгрии 3. «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза. 4. Итальянская музыка XIX в. 5. Французская и венская оперетты. 4. Русская музыка XIX в.	2	4		4	2	Презентация Power Point	3–7; 9	Рефераты
	ВСЕГО за семестр	32	28		10	33			экзамен
6.	РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В.	50	30		12	48			

6.1.	Культура Европы и Америки рубежа XIX – начала XX в.	4	2						Рейтинговая контрольная работа № 1
6.1.1.	Художественная культура Европы 1. Общая характеристика художественной культуры Декаданс как феномен европейской культуры. Символизм 2. Театр на рубеже веков. 3. Европейская музыка на рубеже веков. 4. Европейская архитектура. Модерн. А. Гауди. Неоклассицизм и функционализм. П. Беренс 6. Скульптура, живопись и графика	2	2				Презентация Power Point	1; 9; 14; 16	Рефераты
6.1.2.	Художественная культура Америки 1. Американская литература. 2. Американская живопись. 3. Архитектура. 4. Музыкальная культура	2					Презентация Power Point	14; 16; 19	Тест
6.2.	Культура постсовременности	46	28						
6.2.1.	Общая характеристика культуры XX века. Постмодерн 1. Проблема кризиса европейской культуры XX в. в трудах Н. Данилевского, О. Шпенглера, И. Хейзинги, П. Сорокина. Культура и цивилизация. 2. Философия культуры XX в. 3. Особенности культуры первой половины XX в. 4. Массовая культура и формирование единой мировой культуры.	2					Презентация Power Point	2; 16	Рефераты, дискуссия
6.2.2.	Архитектура XX в. 1. Модерн и неоклассицизм. Баухауз.	8	4						

	2. Функционализм. Ле Корбюзье. Русский конструктивизм. 3. Органическая архитектура. Ф.Л. Райт. 4. Экспрессионизм в архитектуре. О. Нимейер. 5. Архитектура середины XX в.: брутализм и новое барокко. 6. Постмодернизм в архитектуре.						Презентация Power Point	1; 2; 12; 17	Тест
6.2.3.	Живопись и новые направления художественного творчества								Рейтинговая контрольная работа № 2
6.2.3.1.	Живопись Западной Европы и США 1. Фовизм 2. Экспрессионизм 3. Кубизм 4. Орфизм и пуризм 5. Футуризм 6. Дадаизм и «реди-мейд» 7. Сюрреализм 8. Неоэкспрессионизм. Ташизм 9. Неоабстракционизм 10. Поп-арт 11. Дизайн. История дизайна	6	4				Презентация Power Point	2; 9; 17	Рефераты
6.2.3.2.	Русская и советская живопись XX в. 1. Художники «Бубнового валета» 2. Неопримитивизм. Лучизм. 3. Абстрактная живопись. 4. Аналитическое искусство. 5. Кубофутуризм и супрематизм. 6. Конструктивизм. 7. Социалистический реализм. 8. Андеграунд и нонконформизм. 9. Московский концептуализм.	4	2				Презентация Power Point	1; 2; 13; 16	Рефераты
6.2.4.	Литература в XX – начале XXI в.	6	4						

	1. Натурализм в литературе 2. Футуризм в литературе и театре Италии и России 3. Неоромантизм 4. Творчество М. Пруста, Дж. Джойса и Ф. Кафки 5. Сюрреализм в литературе 6. Имажизм в Великобритании и России 7. Экзистенциализм в литературе 8. Литература «потерянного поколения» 9. Реализм в европейском романе XX в. 10. Реализм латиноамериканского романа 11. Научная фантастика и фэнтези 12. Детективный жанр в современной литературе 13. Советская литература						Презентация Power Point	14; 18; 19 9; 14; 18; 19	Опрос
6.2.5.	Театр в XX – начале XXI в.								Рейтинговая контрольная работа № 3
6.2.5.1.	Европейский и американский театр. 1. Л. Пиранделло и Ю. О Нил 2. Французская интеллектуальная драма 3. Театр абсурда 4. Эпический театр Б. Брехта 5. Польский экспериментальный театр	2	2				Презентация Power Point	18	Опрос
6.2.5.2.	Русский театр XX в. 1. Синтетический театр Таирова. 2. Условный театр Мейерхольда. 3. Театральная жизнь, режиссеры и актеры второй половины XX в.	2					Презентация Power Point	18	Рефераты
6.2.6.	Музыка в XX – начале XXI в. 1. Музыкальный авангард 1920-х гг.	4	4						

	2. Новая венская школа – музыкальный экспрессионизм. 3. Неоклассицизм и неофольклоризм. 4. Музыкальный авангард второй половины XX в. «Конкретная музыка», алеаторика. 5. Джаз: история и современность. 6. Рок-музыка и поп-музыка: направления и стили. 7. Советская музыка.						Презентация Power Point	18	Опрос
6.2.7.	Кинематограф в современной культуре 1. Кинематограф братьев Люмьер. Немое кино. 2. Голливуд и европейский кинематограф 1920-х –1940-х гг. 3. Кино второй половины 1940-х – начала 1960-х гг. 4. Кино 1960-х –1970-х гг. 5. Современный кинематограф (1980-е – 2000-е гг.)	6	4		6			17; 18	дискуссия, опрос
6.2.8.	Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI в. 1. Неформальное искусство. 2. Подростковые и молодежные субкультуры. 3. Современные формы массовой культуры.	6	4		6			16–19	Презентация Power Point, рефераты
	ВСЕГО за семестр	50	30		12	48			экзамен
	Всего:	180	150		50	190			

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Основная:

1. Бертолина, Дж. Течения в искусстве. От импрессионизма до наших дней / Дж. Бертолина; пер. с итал. – М.: Омега, 2012. – 384 с.
2. Бореев, Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история): учебник / Ю.В. Борев. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. – 495 с.
3. Горелов, А.А. История мировой культуры: учебное пособие / А.А. Горелов. – М.: Флинта, 2016. – 512 с.
4. Емохонова, Л.Г. Мировая художественная культура: учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования / Л.Г. Емохонова. – М.: ИЦ Академия, 2013. – 544 с.
5. Культурология. История мировой культуры: учебник для студентов высших учебных заведений / под редакцией Н.О. Воскресенской. – Москва: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 743 с.
6. Маркова, А.Н. Культурология. История мировой культуры: учебник для студентов вузов / А.Н. Маркова, Ф.О. Айсина, Е.М. Скворцова. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 759 с.
7. Мировая художественная культура: учебное пособие для студентов высших учебных заведений: В 2-х т. / под ред. Б.А. Эренгросс. – М.: Высшая школа, 2009.
8. Разлогов, К. Мировое кино история искусства экрана / К. Разлогов; Российский институт культурологии. – М.: Эксмо, 2011. – 687 с.
9. Садохин, А.П. История мировой культуры: учебное пособие / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевидкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2016. – 975 с.
10. Флетчер, Б. История архитектуры / Б. Флетчер. – М.: Архитектура-С, 2012. – 767 с.

Дополнительная:

1. Борзова, Е.П. История мировой культуры: учеб. пособие для вузов искусств и культуры / Е.П. Борзова. – М.: Омега-Л, 2004. – 669 с.
2. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. / гл. ред. Н. Д. Колли; НИИ теории, истории и перспектив. проблем сов. архитектуры. – М.: Стройиздат, 1966–1975.
3. Всеобщая история искусств: в 6 т. / редкол.: Б.В. Веймарн [и др.]. – М.: Искусство, 1956–1966.
4. История всемирной литературы: в 8 томах / Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького; гл. редкол: Г.П. Бердников (гл. ред.), А.С. Бушмин, Ю.Б. Виппер (зам. гл. ред.). – М.: Наука, 1983–1994.
5. Культуры Африки в мировом цивилизационном процессе / отв. ред. Р.М. Исмаилова. – М.: Издательство «Восточная литература» РАН, 1996. – 335 с.

6. Культурология. Энциклопедия. – В 2-х т. / гл. ред. и автор проекта С.Я.Левит. – М.: РОССПЭН, 2007.

7. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн / Е.П. Львова [и др.]. – СПб.: Питер, 2007. – 464 с.

8. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л.М. Баженова, Л.М. Некрасова, Н.Н. Курчан, И.Б. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2008. – 432 с.

9. Словарь по мировой художественной культуре / под ред. А.П. Садохина. – М.: Академия, 2001. – 408 с.

10. Словарь средневековой культуры / отв. ред. А. Я. Гуревич. — М.: РОССПЭН, 2003. – 632 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

**ПЕРЕЧЕНЬ ЗАДАНИЙ УПРАВЛЯЕМОЙ
САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ ПО
УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ**

**Многоуровневые задания для управляемой самостоятельной
работы студентов**

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО МИРА (8 ч.)

**Тема 1.1.4. Культура цивилизаций Восточного Средиземноморья (2
ч., лекция)**

1. Искусство Восточного Средиземноморья
2. Литература и религиозные воззрения в Сирии и Финикии.
3. Древнееврейская религия. Библия.

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. выделить основные особенности и тенденции в культуре Восточного Средиземноморья;
2. определить влание культурных достижений Восточного Средиземноморья на развитие мировой культуры.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. раскрыть общее и особенное в искусстве Восточного Средиземноморья и сравнить его с искусством других цивилизаций Древнего Востока. Составить таблицу;
2. разработать фрагмент занятия с использованием материалов по ближневосточной художественной культуре с использованием мультимедийной презентации.
3. подобрать перечень литературы по теме «Культура цивилизаций Восточного Средиземноморья».

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- моделирование фрагмента урока.

Тема 2.4. Культура эпохи эллинизма (2 ч., лекция)

1. Общие черты культурной эпохи эллинизма.
2. Развитие религиозных и философских воззрений.
3. Литература и театр.

Контрольные вопросы и задания:**А) Уровень воспроизведения учебного материала:**

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. выделить основные особенности и тенденции в культуре эллинизма, знать содержание наиболее известных произведений и концепций;
2. определить влияние культурных достижений эллинизма на развитие других культур.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. раскрыть особенное в культуре эллинизма и сравнить ее с культурой классической Греции и культурами цивилизаций Древнего Востока. Составить таблицу.
2. разработать фрагмент занятия с использованием материалов по истории культуры эллинизма с использованием мультимедийной презентации.
3. подобрать перечень литературы по теме «Культура эллинизма».

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- моделирование фрагмента урока.

Тема 3.3.1. Искусство в эпоху принципата (2 ч., семинар).

1. Архитектура
2. Расцвет античного урбанизма.
3. Скульптура и рельеф.
4. Живопись.

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. выделить основные особенности и тенденции в культуре Древнего Рима эпохи принципата.
2. знать представителей художественной культуры эпохи принципата, распределить их по группам, выделить характерные особенности каждой из групп. Составить таблицу.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. раскрыть общее и особенное в культуре эпохи принципата и сравнить ее культурой Древнего Рима периода республики. Составить таблицу.
2. разработать фрагмент занятия с использованием материалов по искусству эпохи принципата с использованием мультимедийной презентации.
3. подобрать перечень литературы по теме «Культура эпохи принципата».

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- моделирование фрагмента урока.

Тема 3.4. Культура эпохи домината (2 ч., семинар)

1. Позднеантичная философия и литература
2. Христианская литература. Христианство и неоплатонизм.
3. Архитектура и строительство.
4. Раннехристианское искусство

Контрольные вопросы и задания:**А) Уровень воспроизведения учебного материала:**

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. выделить основные особенности и тенденции в культуре эпохи домината;
2. определить влияние культурных достижений эпохи домината на последующее развитие мировой культуры.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. раскрыть общее и особенное в культуре эпохи домината и сравнить ее с римской культурой предшествующего периода и с культурой Древней Греции. Составить таблицу;
2. разработать фрагмент занятия с использованием материалов по истории культуры Древнего Рима эпохи домината с использованием мультимедийной презентации;
3. подобрать перечень литературы по теме «Культура эпохи домината».

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ (4 ч.)

Тема 2.1.2. Развитие художественной культуры в Раннее средневековье (2 ч., семинар)

1. Искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании
2. Искусство ирландцев и англосаксов. Искусство Скандинавского полуострова
3. Франкское искусство в период Меровингов
4. Искусство периода Каролингов

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

- а) представить общие характерные черты и особенности искусства остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании;
- б) представить общие характерные черты и особенности искусства ирландцев и англосаксов, искусства Скандинавского полуострова;
- в) представить общие характерные черты и особенности франкского искусства в период Меровингов;
- г) представить общие характерные черты и особенности искусства периода Каролингов.

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) охарактеризовать особенности искусства остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании: архитектура, мозаику, книжную миниатюру, пластику (с указанием основных памятников художественной культуры);
- б) дать характеристику особенностям искусства ирландцев и англосаксов. Искусство Скандинавского полуострова: архитектура, пластика, книжная миниатюра (с указанием основных памятников художественной культуры);
- в) дать характеристику особенностям франкского искусства в период Меровингов: архитектура, книжная миниатюра, пластика (с указанием основных памятников художественной культуры);
- г) дать характеристику особенностям искусства периода Каролингов: Каролингское Возрождение: архитектура, книжная миниатюра, монументальная живопись с указанием основных памятников художественной культуры).

В) Уровень применения знаний на практике:

- а) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников (искусство остготов и лангобардов в Италии и вестготов в Испании) представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: поворот в осмыслении римской традиции; германская культурная

традиция и ее значение для формирования средневекового типа культуры в остготском, лангобардском и вестготском королевствах; синтез христианских и германских ценностей в остготских и лангобардских памятниках архитектуры, мозаики, пластики, книжной миниатюры;

б) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников (искусство ирландцев и англосаксов и искусство Скандинавского полуострова) представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: Германская культурная традиция и ее значение для формирования средневекового типа художественной культуры и искусства у ирландцев, англосаксов, а также народов Скандинавского полуострова; христианские и языческие мотивы в архитектуре, пластике, книжной миниатюре;

в) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников (франкского искусства в период Меровингов) представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: синтез христианских и германских ценностей; романизация германского уклада жизни на новой территории; изменения в сфере культуры, формирования средневекового типа художественной культуры у франков и его проявления в архитектуре, книжной миниатюре, пластике;

г) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников (искусство периода Каролингов) представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: Каролингское Возрождение как проявление нового этапа в развитии культуры; поворот в осмыслении римской традиции; культура и образование как ценность.

Форма контроля: коллоквиум.

Тема 2.3.2. Художественная культура средневековой Руси (2 ч., семинар)

1. Истоки культуры Древней Руси и духовные ориентиры
2. Древнерусская литература
3. Восприятие и преломление византийской традиции в русской архитектуре и живописи

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

- а) укажите основные истоки культуры Древней Руси, её общие характерные черты и особенности и духовные ориентиры;
- б) укажите основные характерные черты и особенности древнерусской литературы;
- в) укажите основные проявления восприятия и преломление византийской традиции в русской архитектуре и живописи.

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) дать характеристику особенностям средневековой русской культуры и её духовным ориентирам. Определить роль христианского мировоззрения в художественной культуре средневековой Руси;
- б) описать своеобразие литературы Киевской Руси, периода раздробленности, Северо-Восточной Руси и Московского государства с указанием его проявлений в конкретных произведениях;
- в) дать характеристику художественным культурным традициям восточных славян и Византии в русской архитектуре и живописи. Раскрыть роль христианского мировоззрения в художественной культуре средневековой Руси.

В) Уровень применения знаний на практике:

- а) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: Особенности средневековой русской культуры. Принятие христианства и соединение художественных культурных традиций восточных славян и Византии. Культурное взаимодействие между Русью и Западом. Культурные связи Руси с Передней и Средней Азией. Основы видения мира и роль христианского мировоззрения в художественной культуре средневековой Руси;
- б) на основании памятников древнерусской литературы представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: своеобразие литературы Киевской Руси, периода раздробленности, Северо-Восточной Руси и Московского государства; проблема жанров средневековой литературы;

монастыри как центры книжной культуры; Возрастание влияния церкви в литературе XV в.;

в) на основании рассматриваемых исторических документов и культурных памятников представить развёрнутый анализ по следующим вопросам: крестово-купольный тип храма; сюжеты росписи храма; самобытные черты и особенности архитектуры центров Русского государства; роль Новгорода и Пскова в сохранении традиций и памятников культуры домонгольского времени; монументальная и станковая живопись. Иконописный канон; четыре великих мастера: Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий, Симон Ушаков.

Форма контроля: коллоквиум.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И РЕФОРМАЦИИ (8 ч.)

Тема 3.3. Высокое Возрождение (2 ч., лекции)

1. Искусство Высокого Возрождения: архитектура, живопись и скульптуры
2. Литература Высокого Возрождения
3. Театр и музыка периода Высокого Возрождения

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) укажите основные особенности искусства Высокого Возрождения: архитектуры, живописи и скульптуры;
- б) укажите основные особенности литературы Высокого Возрождения;
- в) укажите основные особенности и черты театра и музыки периода Высокого Возрождения.

В) Уровень применения знаний на практике:

- а) дать развёрнутую характеристику особенностям архитектуры, живописи и скульптуры Высокого Возрождения с указанием основных памятников и произведений художественной культуры;
- б) дать развёрнутую характеристику особенностям литературы Высокого Возрождения с указанием основных жанров, произведений и их авторов;
- в) дать развёрнутую характеристику особенностям театра и музыки периода Высокого Возрождения с указанием основных жанров и их особенностей.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

3.4. Позднее Возрождение (4 ч., семинары)

1. Венецианская школа живописи.
2. Академизм, маньеризм и появление барокко.
3. Гуманистическое движения в Испании, его национальные особенности. Литература и искусство Испании
4. Кризис идеи гуманизма.

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) укажите основные особенности венецианской школы живописи;
- б) укажите основные черты академизма и маньеризм и сферы их проявления;
- в) укажите основные особенности гуманистического движения в Испании;
- г) укажите основные признаки кризиса идеи гуманизма в культуре и искусстве.

Контрольные вопросы и задания:

В) Уровень применения знаний на практике:

- а) дать развёрнутую характеристику венецианской школе живописи как главного центра позднеренессансного искусства с указанием конкретных произведений;
- б) дать развёрнутую характеристику проявлениям академизма маньеризма в искусстве и архитектуре с указанием основных произведений;
- в) дать развёрнутую характеристику гуманистического движения, литературы и искусства в Испании;
- г) провести сравнительный анализ венецианской школы живописи и маньеризма, составить таблицу общих черт и различий.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

3.6. Культура эпохи Реформации и Контрреформации (2 ч., лекция)

1. Специфика культурной жизни в условиях Реформации.
2. Идеология протестантизма и новые тенденции в литературе и искусстве.
3. Барокко в архитектуре и живописи
4. Изменения в сфере народной культуры

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) знать основные особенности и тенденции развития культуры в период Реформации;
- б) знать основные особенности идеологии протестантизма и новые тенденции в литературе и искусстве;
- в) знать основные черты барокко в архитектуре и живописи;
- г) знать основные изменения в сфере народной культуры.

В) Уровень применения знаний на практике:

- а) провести сравнительный анализ взглядов Лютера и Эразма Роттердамского, составить таблицу общих черт и различий;
- б) провести сравнительный анализ таких явлений как Реформация и гуманизм, составить таблицу общих черт и различий;
- в) сопоставить мировоззрение средних веков с гуманистическим мировоззрением Нового времени; составить таблицу.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЗИИ И АФРИКИ (8ч.)

Тема 4.5.1. Культура исламского мира в условиях вестернизации и глобализации (2 ч., лекция)

1. Арабо-мусульманские традиции и проблема вестернизации в художественной культуре стран мусульманского мира.

2. Влияние религиозного фундаментализма на художественную культуру стран Ближнего Востока и Передней Азии.

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

а) знать основные тенденции развития культуры в странах мусульманского мира;

б) знать проблему вестернизации и глобализации в контексте западного влияния в мусульманском мире.

В) Уровень применения знаний на практике:

а) знать сторонников вестернизации в культурном мире мусульманских государств;

б) провести сравнительный анализ взглядов сторонников вестернизации и ортодоксальных взглядов; составить таблицу;

в) разработать фрагмент занятия с использованием материалов по художественной культуре исламского мира с использованием мультимедийной презентации.

Форма контроля:

- коллоквиум;
- моделирование фрагмента урока.

Тема 4.6. Художественная культура народов Африки (6 ч., из них 2 ч. – лекция, 4 ч. семинары.)

1. Культура народов Африки в средние века.
2. Культура народов Африки Нового времени.
3. Культура народов Африки Новейшего времени.

Контрольные вопросы и задания:

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

- а) знать основные тенденции развития культуры Африки;
- б) знать региональные особенности художественной культуры Африки;

В) Уровень применения знаний на практике.

- а) раскрыть специфику религиозных верований и культов Африки и их распространение за пределы континента;
- б) знать стилевое разнообразие различных культур Африки и определять их место в системе мировой культуры;
- в) провести сравнительный анализ различных культур Африки, составить таблицу общих черт и различий;
- г) выделить достижения африканской художественной культуры и ее вклад в мировую культуру;
- д) подобрать перечень литературы по теме «Культура цивилизаций Восточного Средиземноморья».

Форма контроля: коллоквиум.

РАЗДЕЛ V. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ НОВОГО ВРЕМЕНИ (10 ч.)

5.1.4. Европейская музыка XVII–XVIII вв. (6 часов, семинары)

Контрольные вопросы и задания:

1. Творчество И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя;
2. Венская классическая школа музыки. (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Ван Бетховен).

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала)

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. определить предпосылки возникновения и показать процесс возникновения новых форм музыкального искусства;
2. знать музыкальные формы исполнительства и жанры, произведения западноевропейских композиторов, примеры музыкального исполнительства;
3. быть знакомым с произведениями И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, особенностями их творчества;
4. раскрыть место и роль венской классической школы в развитии форм музыкального творчества

В) Уровень применения знаний на практике:

1. дать варианты использования фрагментов музыкальных произведений на уроках по истории, истории мировой художественной культуры;
2. привести примеры влияния, цитирования творчества великих композиторов XVII–XVIII вв. на современную музыку.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

Тема 5.2.5.1. Европейская литература XIX в. (4 ч., лекции)

1. Сентиментализм.
2. Романтизм.
3. Реализм в европейской литературе.
4. Натурализм в европейской литературе

Контрольные вопросы и задания:**А) Уровень воспроизведения учебного материала:**

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала).

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. определить характерные черты сентиментализма в английской, французской и русской литературе. Назвать представителей сентиментализма в литературе, знать содержание наиболее известных произведений;
2. выделить отличительные черты романтизма, особенности творчества писателей романтиков в Германии, Англии, Франции и России;
3. показать причины появления и особенности критического реализма в литературе. Знать наиболее значимые произведения писателей-реалистов Франции, Англии и России;
4. знать произведения и идейные основы натурализма в европейской литературе.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. провести сравнительный анализ четырех литературных направлений, составить таблицу общих черт и различий;
2. дать варианты использования фрагментов произведений на уроках по истории, истории мировой художественной культуры;
3. предложить варианты текста, описывающих один и тот же сюжет (сказка, легенда, известный рассказ или стихотворение) с характерными чертами сентиментализма, романтизма, реализма, натурализма);
4. привести примеры влияния литературных направлений на современную литературу.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

РАЗДЕЛ VI. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ XX – НАЧАЛА XXI В. (12 ч.)

Тема 6.2.7. Кинематограф в современной культуре (6 часов, лекции)

Контрольные вопросы и задания:

1. Кинематограф братьев Люмьер. Немое кино.
2. Голливуд и европейский кинематограф 1920-х –1940-х гг.
3. Кино второй половины 1940-х – начала 1960-х гг.
4. Кино 1960-х –1970-х гг.
5. Современный кинематограф (1980-е – 2000-е гг.)

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка рефератов, докладов, презентаций по теме занятия (см. Содержание учебного материала)

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

1. знать историю возникновения кинематографа,
2. определить художественные особенности кинематографа как вида искусства;
3. знать характерные черты национальных школ киноискусства, особенности творчества видных режиссеров и актеров.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. самостоятельный анализ современного репертуара кинотеатров, определение принадлежности фильмов к существующим жанрам, направлениям, школам;
2. анализ фильмов победителей премии Оскар, других фестивалей, отечественных фильмов с точки зрения их художественных ценности.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов;
- дискуссия;
- опрос по вопросам темы.

Тема 6.2.8. Течения и субкультуры в искусстве второй половины XX – начала XXI в. (6 часов, лекции)

Контрольные вопросы и задания:

1. Неформальное искусство.
2. Ар брют.
3. КоБра.
4. Спациализм.
5. Монохромное искусство.
6. Новый реализм.
7. Эйнвайронмент и хэппенинг.
8. Флюксус.
9. Арте повера.
10. Ленд-арт.
11. Боди-арт.
12. Видео-арт.
13. Оп-арт.
14. Гиперреализм.
15. Минимализм.
16. Концептуальное искусство.
17. Трансавангард.
18. «Новый реализм»
19. Аккумуляции и ассамбляжи.
20. Кинетизм.
21. Граффити.
22. Инсталляции

А) Уровень воспроизведения учебного материала:

Подготовка студентами группы по выбору мультимедийных презентаций по контрольным вопросам и заданиям.

Б) Достаточный уровень владения учебным материалом:

Представление презентаций с объяснением идейных основ, специфики художественных приемов и форм, представлением наиболее видных представителей данного течения и их творений.

В) Уровень применения знаний на практике:

1. создание и представление собственных образцов художественного творчества, и их классификация;
2. анализ художественной ценности и влияния новых течений на современную культуру, дизайн, традиционные виды искусств.

Формы контроля:

- обсуждение представленных презентаций и рефератов.

ПРОТОКОЛ СОГЛАСОВАНИЯ УЧЕБНОЙ

ПРОГРАММЫ УВО

Название учебной дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы учреждения высшего образования до учебной дисциплины	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)
1.«Художественная культура Беларуси»	Кафедра истории Беларуси и славянских народов	Устранить дублирование учебного материала по художественной культуре восточных славян	Устранить (протокол № 12 от 29 мая 2017 г.)

РЕПОЗИТОРІЙ БГПУ