

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

---

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Пензенский государственный университет  
архитектуры и строительства»

**Н.Ю. Макейкина**

**КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ И СТИЛИ  
В АРХИТЕКТУРЕ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

Пенза 2013

УДК 7  
ББК 87.8  
М15

Рецензент – профессор кафедры изобразительного искусства и культурологии ПГУ, заслуженный деятель искусств, Действительный член Международной Академии культуры и искусства В.П.Сазонов

**Макейкина Н.Ю.**

М15 Культурные эпохи и стили в архитектуре и изобразительном искусстве: моногр. / Н.Ю. Макейкина. – Пенза: ПГУАС, 2013. – 220 с.  
**ISBN 978-5-8292-0854-7**

Содержится обширный материал по культурно-историческим эпохам, стилям и направлениям в изобразительном искусстве. Дается описание памятникам архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Содержится информация о великих художниках, архитекторах, скульпторах с описанием их произведений.

Монография построена по хронологическому принципу, что позволяет проследить развитие художественных стилей и направлений в архитектуре и искусстве.

Рассчитана на преподавателей и широкий круг читателей, интересующихся мировой культурой, а также студентов, обучающихся по направлению 270100.82 «Архитектура».

**ISBN 978-5-8292-0854-7**

© Пензенский государственный университет  
архитектуры и строительства, 2013  
© Макейкина Н.Ю., 2013

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| ВВЕДЕНИЕ.....  | 4   |
| 1. КУЛЬТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ<br>ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ.....             | 5   |
| 1.1. Форма и основания культуры.....   | 8   |
| 1.2. Искусство в системе культуры.....                                       | 16  |
| 1.3. Стиль как эстетическая категория культуры.....                          | 29  |
| 2. КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ, СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ<br>В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ..... | 43  |
| 2.1. Древние цивилизации.....  | 45  |
| 2.1.1. Культура Древнего Египта.....   | 45  |
| 2.1.2. Культура Передней Азии (Месопотамия).....                             | 50  |
| 2.1.3. Культура Древней Индии.....   | 55  |
| 2.1.4. Культура Древнего Китая.....  | 59  |
| 2.2. Античная эпоха.....   | 65  |
| 2.2.1. Культура Древней Греции.....  | 66  |
| 2.2.2. Культура Древнего Рима.....   | 79  |
| 2.3. Эпоха Средневековья.....  | 86  |
| 2.3.1. Культура Византии.....  | 87  |
| 2.3.2. Культура Западной Европы.....   | 92  |
| 2.3.3. Русская культура.....   | 100 |
| 2.3.4. Арабо-мусульманская культура.....                                     | 116 |
| 2.4. Эпоха Возрождения.....  | 123 |
| 2.4.1. Итальянское Возрождение.....  | 124 |
| 2.4.2. Северное Возрождение.....   | 132 |
| 2.5. Эпоха Нового времени.....   | 135 |
| 2.5.1. Западноевропейская культура.....                                      | 136 |
| 2.5.2. Русская культура.....   | 164 |
| 2.6. Эпоха модернизма и постмодернизма.....                                  | 192 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....  | 201 |
| БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....  | 202 |

## ВВЕДЕНИЕ

Проблемы культуры архитектуры и искусства в последнее время вызывают все больший интерес и привлекают к себе внимание исследователей. В современной социокультурной ситуации это определяется самой жизненной необходимостью, ее особенностями, а также ведущими культурными тенденциями. Прежде всего, следует отметить снижение общего уровня культуры, чрезмерную коммерциализацию в целом и искусства в частности, отсутствие действенной поддержки со стороны государства, широкое распространение низкопробной массовой культуры. Противостоять этим негативным тенденциям в какой-то мере может эстетическое образование и воспитание, ознакомление с культурными эпохами их художественным своеобразием и стилевыми направлениями в архитектуре и изобразительном искусстве.

Типы культур рассматриваются как исторически конкретные системы социальных институтов, структуры художественного сознания (методы творчества и стили), ансамбли способов художественного освоения мира (видов и жанров искусства). При этом выделяется этническое многообразие типов культур в пределах европейского (западного) и азиатского (восточного) регионов.

Культура представляет собой единство стиля или формы, объединяющей все её сферы. Стиль предстает как качество определенной культуры, обличающее её от другой, и как конструктивный принцип её построения. Каждая эпоха и каждый народ обладает самобытной культурой, которую отличает неповторимость и уникальность. Именно эти различия служат основанием для выделения особых стилистических форм культуры. Национальная стилистическая общность обретает конкретизацию данного народа и позволяет по стилевым признакам отличить одну культуру от другой.

Мировая культура представляет собой сложную и противоречивую картину развития, взаимодействия различных типов культур, через которые она самоопределяется. Процесс образования стиля в культуре закладывается на глубинном, архетипическом уровне.

Каждой культурно-исторической эпохе соответствует её творческий стиль, жанровое своеобразие, способ мышления. Смена эпох всегда влекла за собой смену стиля. Типологические и стилистические черты определяющие характер эпохи, формируются на уровне «высокого» искусства. Искусство это душа любой культуры, и оно глубже всего чувствует происходящие в культуре изменения, отражает своеобразие той или иной эпохи. Стиль как своеобразная форма проявления устойчивая для определенного периода истории искусства или направления, течения, школы, отдельного художника следуют друг за другом. Искусствоведы понимают под стилем достаточно устойчивую систему формальных признаков и элементов организации произведения искусства.

# 1. КУЛЬТУРА КАК УНИВЕРСАЛЬНЫЙ СПОСОБ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО БЫТИЯ

Культура относится к числу вечных слагаемых исторического бытия человека. Она всегда есть – в нас и вокруг нас. Тем не менее она не до конца познана, не поддается точному и однозначному определению. При рассмотрении понятия «культура» в том ее виде, в котором оно закреплено сегодня в сознании, – это многозначность, размытость очертаний, использование и применение в различных отношениях. Многочисленные определения культуры свидетельствуют о полифункциональности, емкости, многообразии мира культуры и выражающего его понятия.

*Культура* реально существует как исторически сложившаяся многоуровневая, **целостная система**, обладающая своими вещными (предметными) формами, своей символикой, традициями, обычаями, идеалами, нормами, ценностями, что составляет ядро культуры. И в этом смысле бытие культуры обретает сверхиндивидуальный характер, существуя вместе с тем как глубоко личный опыт индивида. Создаваемое человеком предметное богатство общества есть лишь внешняя форма существования культуры. Действительным ее содержанием оказывается развитие самого человека как общественного существа в процессе его деятельности, это есть личностная форма культуры [9].

*Культура* – это богатейшее **наследие**, которое передается от поколения к поколению через систему образования, традиции, обычаи, социальные институты, что создает основу преемственности и непрерывности всемирно-исторического процесса. Культура несет в себе образ человека, в котором он, как в зеркале, видит себя и узнает, более того, у него есть настоятельная потребность видеть себя со стороны. В этой способности трансцендировать себя самого заложена возможность развития всякой культуры. *Культура* как **социальный феномен** нацелена на формирование человека, способного в своих действиях воплотить накопленный обществом опыт жизнедеятельности. В этом заключена ее сущность, этим определяется ее структура. Овладение культурой необходимо для развития личности.

*Культура* представляет собой **единый** (синкретический), одновременно протекающий в разных социальных структурах, непрерывный, постоянно **меняющийся процесс**. Форма и содержание этого процесса, как, собственно, и любого другого, определяются с одной стороны стратегией движения, а с другой – характером протекания во времени. Осуществляя движение вперед в рамках данной эпохи, человечество не создает заново свою культуру, а опирается на ранее

достигнутые результаты, динамично развивается, претерпевая при этом ряд социокультурных изменений. Эти изменения ведут к смене духовных стилей, художественных жанров и направлений, ориентаций и мод; к перемене территориальных центров активной культурной деятельности; к сдвигам и смене основных типов социальности. Культурные изменения, ведущие к обогащению и дифференциации культуры или отношений между разными ее элементами, приводят к формированию новых стилей, жанров и видов искусства в результате творческого процесса или внешних влияний. Поэтому невозможно вычеркнуть из истории мировой культуры ни один этап, ибо каждый из них оказывает влияние на последующий.

Развитие культуры на протяжении всей истории имеет свои особенности и закономерности. Можно выделить несколько основных источников, формирующих и поддерживающих изменения в культуре: преемственность, культурное наследие, традиции, новации, процесс аккультурации.

**Преемственность** – одна из важнейших закономерностей развития культуры. Исследование роли преемственности в истории мировой культуры дает возможность понять ее особенности в ту или иную историческую эпоху. Теоретический анализ сущности преемственности на основе диалектической концепции впервые был проведен Гегелем, который писал: «Снятое – есть некое вместе с тем сбереженное, которое лишь теряло свою непосредственность, но отнюдь не уничтожено вследствие этого» [8]. Отсюда вытекает вывод о том, что сущность преемственности состоит в неразрывном органическом единстве, с одной стороны, наследования, использования накопленных прошлыми поколениями культурных ценностей, то есть традиций, и, с другой, – критического анализа, творческой переработки этих ценностей, то есть новаций. В процессе исторического развития культуры и общества преемственность тех или иных явлений культуры может носить как непрерывный, так и прерывный характер. Непрерывный характер преемственности проявляется тогда, когда культурные ценности прошлого, переходя от одного поколения к другому, постоянно находятся в культурном обиходе и выступают в качестве «живого» элемента культуры каждой исторической эпохи. Прерывность характеризуется тем, что те или иные ценности, возникнув в раннюю эпоху, затем исчезают на какое-то время из культурного обихода и лишь на более позднем этапе возрождаются к новой жизни.

Наиболее близко с понятием «преемственность» соприкасается понятие «**культурное наследие**». Исследование проблемы освоения культурного наследия на протяжении всей мировой истории культуры

предполагает ее рассматривать как по «вертикали», так и по «горизонтали». «Вертикальный» аспект – это преемственность, исторический срез, отношение к ценностям культуры, созданным на протяжении веков прошлыми поколениями. «Горизонтальный» аспект – изучение процессов освоения культурного наследия, связанных с взаимодействием культур различных народов, живущих в одну историческую эпоху. Эти народы, так или иначе контактируя друг с другом, испытывают те или иные взаимовлияния. История мировой культуры свидетельствует о полезности «взаимоузнавания» культур различных народов, их культурных контактов.

Мировое культурное богатство, созданное в течение тысячелетий различными народами, имеет непреходящее культурно-историческое значение, но «запас» культурной среды в мире крайне ограничен. Под влиянием стихий, а иногда варварской перестройки, он истощается или уничтожается. Утрата памятника культуры невосполнима, поэтому необходимо бережное отношение к культурному наследию.

Защита и охрана, освоение и передача культурных ценностей является важнейшей проблемой современности. Итальянский ученый А.Печчеи пишет: «Люди начинают все больше опасаться, что в будущем все культуры могут оказаться на одно лицо – причем лицо, как показывает сегодняшний опыт, не слишком уж привлекательное и что это движение к обезличивающей однородности происходит уже сейчас» (Печчеи А. Человеческие качества. М., 1980. С.269).

Следующим источником социокультурной динамики являются **традиции** – средство передачи народного опыта. В их основе лежит длительный социальный опыт: нормы, символы, фольклор. Заложенный в них смысл гарантирует правильность действий, предупреждает от неверных поступков, создает своеобразный сценарий поведения человека в определенных ситуациях. Традиция проявляется в разнообразных стереотипах, типичных действиях, соотносится с такими близкими, но не совпадающими по значению явлениями, как обычай, обряд, ритуал, этикет, мода. Традиции, выступающие как коллективная память, являются в то же время элементом этнического самосознания.

Культура – это сложное образование, которое развивается на основе органического соединения традиций и новаций. **Новации**, чтобы утвердиться в жизни, должны «обрасти» стереотипами, получить признание, включиться в традицию. Взаимодействие традиций и новаций можно представить тремя основными типами. Первый тип характеризует минимальное взаимодействие, при котором традиции и современность независимо сосуществуют и мирно уживаются в

изолированных сферах. Здесь новации – лишь небольшое «вкрапление», окруженное традиционной культурой. Второй тип взаимоотношений складывается при взаимодействии традиций и новаций. В результате возникает некий синтез, когда современность соединяется с традиционной формой или же традиция включается в новую жизнь, содействуя ее укреплению. Третий тип взаимоотношений ведет к вытеснению, подавлению, нарушению традиционных укладов, норм, поведения, стиля, обычаев, и обрядов. Уничтоженные традиции часто «мстят» за себя духовным вакуумом, утратой веры в идеалы, ценности. Но и новации, лишённые устойчивой связи с прошлым, приобретают поверхностный характер, теряют «пульс и нерв» исторической преемственности.

Распространение культуры в социальном или географическом пространстве подразумевает и заимствование, то есть перенос тех или иных элементов культуры из одного общества в другое. Этот процесс, которому подвергаются регионы, страны, нации, социальные группы и индивиды, большей частью рассматривается как **аккультурация**. Аккультурация означает добровольное заимствование, приобщение, ассимиляцию в каких-то областях культуры. Она может носить прямой (через влияние интеллигенции или иммигрантов на принявшую их социальную среду) или же косвенный характер (через воздействие средств массовой коммуникации, научные центры, потребляемые товары, искусство).

Таким образом, закономерности, определяющие процессы развития культуры, универсальны, однако в различных ее областях они проявляются специфически и имеют свои особенности (например, в искусстве).

Культура только тогда жизненна, когда она резонирует со своими фундаментальными основами, когда во всех ее установках и методах проглядывается глубинный смысл, тогда она становится резервуаром творческих потенций, визуальным полем творчества.

## 1.1. Форма и основания культуры

Каждая культура представляет собой единство стиля или формы, объединяющей все ее сферы. *Форма культуры* – это атмосфера духовности данной эпохи, которая подобна явлению природы; ее нельзя поломать, из нее нельзя выскочить, она может только сама себя изжить, когда кончается определенная историческая эпоха. Можно сказать, что форма (стиль) – сгущенный разум эпохи, и, только постигая его внутренний смысл, человек может определить себя как творца. **Творец** – это человек, всегда чувствующий внутреннюю форму



культуры, форму как закон для всего многообразного содержания, как судьбу данной культурной эпохи; он видит проявление одной и той же формы в различных областях. Истинной задачей творца является следование культурному стилю, художественному канону. Предпосылкой любого творчества является способность человека осознать или почувствовать (часто бессознательно) «нерв» культуры, уловить ее спады и напряжения, повороты и переломы, взаимосвязи и взаимовлияния. Внутреннюю форму каждой культуры характеризуют следующие отношения: к бытию в целом, к вещи, к пространству и времени, а также представления о месте человека в окружающем мире, формы и нормы мышления, которые кажутся естественными и необходимыми в данную культурную эпоху и совершенно невыносимы в другой. **Пространство** – самое непосредственное выражение формы культуры, то есть каждая культура прежде всего очерчивает то место, в котором помещаются и могут действовать люди, созданные ими вещи, предметы. Пространство имеет определенное направление. Оно или ограничено или безгранично. Из понимания пространства вырастают и язык стиля, и новые формы творческого устремления в искусстве, науке, культуре в целом.

Для современной культуры пространство – это не просто длина, но протяженность вдаль, уход от сознательного субъекта; отсюда и перспективный ландшафт в живописи и убегающие вдаль проспекты вместо запутанных, кривых переулков в архитектуре. Представления о пространстве, господствующие в данную эпоху, накладывают неизгладимый отпечаток на существующую культурную форму, на все попытки ее выражения. Таким образом пространство как феномен культуры обладает мощной эвристической силой, проявляясь тем или иным образом в любом виде творчества.

Но, исследуя культуру как целостный феномен в единстве ее познавательных установок, художественных стилей и методов, мышления, являющихся выражением своеобразной внутренней формы, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом: что является причиной *возникновения* самой *формы* и соответствующих ей типов стилей и методов? Культура для своего успешного развития и функционирования стремится выработать готовые правила и способы для любых действий, разработать логичную картину мира, закрепить результаты творчества в определенной системе форм – стиле, но на каком-то этапе своего развития данная форма культуры может оказаться препятствием на пути новых осмыслений. Это происходит, например, в условиях резко возросшей семиотичности культуры. Чем дальше культура идет по пути понимания самой себя, чем сложнее и искусственнее эталоны,

нормы, критерии, тем более за всеми этими напластываниями скрыты первичные источники, глубинные первообразы-символы (архетипы), изначальные смыслы, которые являются питательной средой, придающей ей силы для стремительного взлета, развития в том или ином направлении.

Изначальные культурные истоки коллективного бессознательного изложил в своей теории архетипов К. Юнг [27]. Изучая содержание символов в древних космогониях, коллективных представлениях, древнеиндийской философии, мистическом христианстве, мифах, Юнг пришел к выводу, что на уровне индивидуальной психики отражается некий общечеловеческий алгоритм мироупорядочения, где происходит синхронизация Человека, Природы, Космоса (Духа). Архетипы несут в себе определенные коды, метафизические смыслы, по которым мир и человеческая душа организуют процесс своего развития по законам гармонии и целостности. Это – архаические культурные первообразы, представления-символы о человеке, его месте и обществе, нормативно-ценностные ориентации, задающие образцы жизнедеятельности, «проросшие» через многовековые пласты истории и культурных трансформаций и сохранившие свое значение и смысл в пространстве современной культуры.

Причем, в каком направлении будет развиваться культура и почему она развивается именно в этом направлении, из нее самой понять невозможно. Чтобы понять особенности и направленность развития культурной формы, ее творческих установок, необходимо обратиться к природе. Не просто к природе, а к таким **жизненно-мировым феноменам**, как земля, свет, ритм, мера, гармония, которые являются основанием любой культуры, придают ей творческий импульс. Творчески мыслящий человек видит в природе не просто землю как источник урожаев, как поле, но еще и **землю** как символ матери и мудрости.

На примере такого явления, как **свет**, хорошо прослеживается неисчерпаемость и «неснимаемость» культурой архетипов – глубинных культурных установок «коллективного бессознательного». Свет как жизненно-мировой символ всегда опосредован **тенью**, темнотой, всегда находится с ней во взаимной игре, образуя многочисленные оттенки видения, оттенки смысла, которые иногда вернее и глубже передают суть. Светотеневая проблема пронизывает всю европейскую философию, а в современной китайской и японской культуре она по-прежнему имеет большое значение и в философии, и в искусстве. Предпочтение отдается, прежде всего, категории «тьень» и ее модификациям, таким как «пустота», «молчание», «ничто». В восточном миро-

воззрении «ничто» несет огромную смысловую нагрузку, поскольку понимается как универсальная потенция бытия, его источник. «Тень» на Востоке имеет положительный смысл в отличие от устоявшегося в силу особенностей культурного развития, прежде всего религиозного, отрицательного отношения к темноте, к тени на Западе. Таким образом «свет», «тьень» и производные от них смыслы – это не научные теоретические категории, хотя в любую эпоху они могут быть и становятся таковыми; это, прежде всего, символы, на которые замкнуты важнейшие вопросы человеческой жизнедеятельности, которые нужно прояснять, и это прояснение всегда лежит в основе любых творческих поисков.

Таковую же роль в культуре играет *ритм*. Символ космического ритма – древний мифопоэтический образ, который существует во всех культурах мира. Ритмичны по форме древние мифы, и чем древнее, тем более. Ритм присущ человеку наряду с его физической структурой, но он подвергается, подобно всякой реальности, интеграции сознания и становится явлением духовного порядка. Ритм – это тот уровень культуры, резонируя с которым, человек приобщается к природе в высоком духовном смысле этого слова. Связь человека, общества, культуры с ритмами Вселенной ныне является очевидной. Ритмы соединяют нашу историю; наши краткие жизни предельно слиты с событиями безграничного Космоса. Эти ритмы то усиливают друг друга, то противодействуют. На них выстроена земная биосфера. Они определяют своеобразные коридоры времени, по которым совершаются крутые повороты в истории и культуре народов; внезапные миграции, нападения, вторжения, которые влекут за собой не только и не столько военные столкновения, сколько обмен идеями и открытиями, расширение горизонтов сознания, переплавку старых культур, давая импульс к познанию себя и мира. Мера, ритм, гармония как фундаментальные основания культуры, как инварианты в каждую историческую эпоху несут разную смысловую нагрузку, трансформируются, выступая то одной своей стороной в культурных образцах и типах, то другой. Русский философ А.Ф. Лосев на примере античной эстетики наглядно показал эту трансформацию основных символов от классики до эллинизма. (Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1980). Культурный архетип – это такие глубинные установки «коллективного бессознательного», которые с трудом поддаются изменению.

К фундаментальным основаниям культуры относятся и основные *архаические символы*, которые и в наши дни играют большую роль в искусстве, науке, психологии людей. Это мировое дерево, мировое яйцо, круг, квадрат, крест, лабиринт, камень, центр [23].

Универсальным для всех народов является образ *мирового дерева*, который воплощает единообразную картину мира. Мировое дерево – опора знаково-организованного Космоса против беззнакового хаоса. В этом смысле оно включает в себя все основные оппозиции, выражающие результат становления мира: небо – земля; верхнее – нижнее, сухое – мокрое, прошлое – настоящее – будущее, три части тела, три вида элементов. Концепция мирового дерева представлена в космогонических, религиозных представлениях, отраженных в словесных текстах, поэтических образах, изобразительном искусстве, архитектуре, планировке поселений, играх, ритуале, хореографии, науке, то есть там, где рассматривается процесс «ветвления» из некоего единого центра.

В современной культуре образ *мирового яйца*, из которого возникает Вселенная или некая персонифицированная творческая сила, занимает существенное место в космологических теориях, транслируется через эпохи, через научные, через архаичные представления о структуре мира. Из этого следует, что архаические, мифологические, мистические характеристики коллективного мышления неуничтожимы и присущи в той или иной форме природе человеческого сообщества в целом.

Синхронность, единообразие законов миропорядка в природе, социуме и человеческом существовании, которые представляют целостность мировосприятия человека, как раз и выражены в универсальных культурных архетипических символах. Структура мироздания в целом, как и человеческая личность, несет в себе два противоположных начала. В различных культурах они обозначаются как мужское и женское, Ян и Инь, высокое и низкое, вертикальное и горизонтальное, телесное и духовное. Отыскание меры этих начал означает обретение точки синтеза, где низменная витальная сила трансформируется в духовную, подпитывая ее мощным творческим началом, интуитивными прозрениями, исходящими из глубин бессознательного.

Психологическое состояние, которое испытывает человек, нашедший соединение различных функций своего сознания (мышления, чувства, интуиции), можно охарактеризовать через архетипическую символику *центра*. Центр представлен такими символами, в которых выражен синтез мужского и женского, высокого и низкого, небесного и земного, горизонтального и вертикального. Так, например, *квадрат* (или любая четверичность подобных знаков) представляет при разделении его диагональю два совмещенных треугольника – символы двух противоположных первоначал мироздания. Этот смысл несут в себе такие религиозно-философские символы, как звезда Соломона (два

взаимопроникающих треугольника) в древнееврейской культуре, знак Дао в древнекитайской культуре, знак лингама (продолговатый вертикальный камень, ограниченный треугольником или кольцом) в древнеиндийской культуре. Интеграция двух противоположных начал в едином символизирует накапливающуюся энергию Вселенной, позволяющую осуществить творение нового. Поэтому символами центра являются также образы возрастающего роста, содержащие в зачатке (проекте) мощные потенции развития. Это образы младенца, мирового яйца, мирового дерева, несущие в своем значении черты зарождения и возрождения, возвышающего прорыва в будущее.

Интегративным символом центра является **круг** (в частности, включающий четверичное деление). Этот символ проявляется в разнообразии сферических форм, в языческом поклонении солнцу, в индуистских изображениях мандалы (ритуальной геометрической диаграммы квадратуры круга, в основе которой – взаимопроникающие треугольники), в древнекитайской эмблеме Дао, в значении круглого стола короля Артура в средневековом эпосе, в круглых окнах-розетках готических соборов, в планах строительства культовых сооружений. И всегда это указывает на важнейший аспект мироздания – его конечную целостность и гармоничную равноположенность всех компонентов структуры, совершенство.

Достижение совершенства в духовной жизни человека означает его выход к Богу, Абсолюту, вечным метафизическим смыслам, Истине – тем нравственным, духовным и познавательным константам, которые характеризуют предельные основания человеческого бытия. Мотив этой вечной неизменности, постоянства Абсолюта в душе человека символизирует **камень**. В определенном смысле подлинная сущность человека подобна камню, который является символом простейшего и грубейшего опыта приобщения к таинственному и вечному, доступного человеку лишь тогда, когда он ощущает себя бессмертным и неизменным. Не случайно средневековые алхимики, исследуя тайны материи и надеясь найти в ней Бога, верили, что эта тайна воплощена в «философском камне». Отчасти они догадывались, что искомый камень был символом того, что находится в душе человека, что нельзя утратить или растворить, некоего вечного, сравнимого с мистическим опытом Бога в собственной душе. В развитии души человека есть всегда поиск центра (середины, цели), подразумевающего меру в целостности. Становясь целостным, человек обретает состояние крепости духа, а значит он спасен и приближен к святости.

Древнейшим культурным архетипом является культовое, сакральное по своему назначению сооружение – **лабиринт**, воспроизводящий кос-

могониическую модель мира. Лабиринт представляет собой круг или шестигранник (соединение двух треугольников), квадратуру круга или мандалу с четко выраженным центром с ритмическим, регулярным членением внутреннего пространства на 4, 8 или 12 отсеков, соединенных или разделенных между собой. Но вся интрига лабиринта состоит в том, что этот высший структурный порядок сокрыт для блуждающего в лабиринте. Вся система ходов и переходов сделана для того, чтобы затруднить выход к центру, спрятать его от находящегося внутри лабиринта. Страх незнания рождает ужас, непостижимый порядок выглядит, как хаос. Блуждание в лабиринте воспроизводит логику инициации (посвящения), постижения сакрального, бессмертного – той абстрактной реальности, которая не очевидна в жизни земной. В связи с этим в символике испытания лабиринтом обязательна борьба героя с существом, охраняющим первозданный Хаос: Минотавром, драконом, чудовищем.

Главный урок лабиринта заключается в том, что знание законов космического миропорядка, заложенного в его структуре, не дается внутри лабиринта. Выход из него возможен лишь через попадание в центр, где движение осуществляется уже по другим законам – через вертикальное восхождение вверх. В этом контексте лабиринт широко использовался в средневековой архитектуре. Прохождение через мозаичный лабиринт, сконструированный на полу собора или земле, приравнивалось к символическому путешествию в Святую землю. Сакральный смысл центра заключается в том, что здесь осуществлялась связь верха и низа, выход в иные миры, к божественному Абсолюту, к Космическому сознанию. Это точка соединения земного и небесного, горизонтального и вертикального. Таким образом, **выход из лабиринта** – это **выход вверх**, в **сферу духа**, в **мир метафизических смыслов**. В этом и заключается священная тайна центра лабиринта.

Почти во всех цивилизациях геометрическая структура лабиринта формирует общий план как светских, так и сакральных сооружений. Часто оставаясь незамеченной, она выполняет центрообразующую функцию классического, средневекового и современного градостроительства. Так, при закладке Рима по форме квадратуры круга в центре его была расположена священная яма, названная mundus, что означает также Космос. Архитектурный канон средневекового города – правильной формы крепость (с 6, 8 или 12 угловыми башнями), в центре которой возвышается вертикаль храма или ратуши с часовой башней. Так создавались центры Москвы (Кремль) и Санкт-Петербурга (Петропавловская крепость), Парижа и Вашингтона. Во всех случаях в основе градостроительного плана лежит горизонтальная мандала, имеющая центр – сакральную вертикаль.

Такая организация пространства диктовалась не столько эстетическими или хозяйственными соображениями, сколько преобразованием города в упорядоченный космос, священное место, связанное через центр с Высшим миром.

Наиболее древним архетипическим символом является *крест* [27]. Он возник как *знак Солнца* и произошел от изображения перекладин, спиц «*солнечного колеса*» (то есть двух перпендикулярных друг другу диаметров круга). В мировой культуре крест известен и широко распространен у многих народов. По латыни крест – *сгх* – орудие для мучения, пытки. По-гречески – *stavros* – столб, кол, любое деревянное сооружение, которое можно вбить (врыть) в землю. Раннее христианство, воспользовавшись этим символом, подразумевало и называло крестом те столбы с перекладиной, на которых римские легионеры распинали преступников и которые имели форму буквы Т. Они являлись простейшей конструкцией креста – столбом с короткой перекладиной наверху. Позднее крест принял современную форму – перекладина была спущена до половины столба, что произошло под влиянием сочетания древнего знака «солнечного колеса» и буквы Х, начальной буквы имени Христа, с эмблематической и эстетической целесообразностью. В центр мироздания христианство поставило единого Бога-творца. Символ этого мира – крест, где вертикальная перекладина символизирует конечное пространство от небес до преисподней, а поперечная – конечное время от сотворения мира до судного дня.

Разновидностью креста является и *свастика*, которая произошла и отделилась от собственно изображения символа креста в глубокой древности как исключительно солнечный, магический знак. Свастика – санскритское наименование символического знака, изображающего крюковой крест (у древних греков и народов Малой Азии он назывался «паук»). Этот знак встречается во многих культурах и связан с культом Солнца (воспроизводился на монетах Древней Индии, Ирана, Китая; у народов майя указывал на круговорот Солнца; является одним из символов верховного скандинавского бога Одина, бога Вотана в германской мифологии). Как разновидность изображения солнечного круга она встречается во всех частях света. Как солнечный знак свастика служила указанием на направление вращения Солнца (слева направо) и использовалась также как знак благополучия. Связь с космическими циклами является основополагающей для древней архитектуры. Христианская архитектура закрепляет основную схему креста, вписанного в круг. Эта композиция одновременно является символом Христа и «синтезом» космоса. Круг представляет собой всеобъемлемость пространства, а следовательно, и всеобъемлемость

бытия, и в то же время это небесный цикл, естественное деление которого обозначено крестом кардинальных осей и отражено в прямоугольной форме храма. План церкви придает особое значение форме креста, и это соответствует не только специфически христианскому смыслу креста, но также его космологической роли в дохристианской архитектуре. Крест кардинальных осей является связующим элементом между кругом неба и квадратом земли.

Благодаря культурной традиции богатство архетипических символов во все эпохи присутствует в общественном сознании как некий «заповедник» метафизических смыслов миропорядка. Такими заповедными областями выступают праздники, сказки, обряды, мифы, ритуалы, лежащие в основе народных культур, идеалы и принципы мировых религий, социальных утопий. Суммируя сказанное, можно утверждать, что человек организует свое пространство, идеологию, идеалы, стили культуры по законам миропорядка, сгруппированным и выраженным в архетипических символах и смыслах. Эти архетипические символы и архетипы трансформируются через все культурные эпохи. Выявление универсальных структур естественного языка, искусства, мифологии и других знаковых систем имеет огромное значение для понимания творчества, для вычленения порождающих смыслов, лежащих в основе любой культуры, которые придают цельность и последовательность человеческой истории, делают возможным величайшие достижения человеческого духа на разных этапах исторического развития.

## 1.2. Искусство в системе культуры

Культура – это сложная многоуровневая система, которая включает в себя такой феномен, как искусство.

**Искусство** – особая область культуры, образовавшаяся в результате творческой деятельности и художественного восприятия окружающей действительности. Важнейшей предпосылкой творческой деятельности, в какой бы сфере она не совершалась, является способность человека подняться до осознания внутренних пружин и механизмов развития культурной формы [3]. Другой предпосылкой творчества является открытие, «откапывание» из-под напластываний культуры, из-под штампов первичных смыслов (архетипов), которые когда-то породили то или иное видение мира, мышление. Это открытие в горизонтальном слое культуры ее вертикальных измерений, ее жизненной глубины, питающей ее корни, которые никогда не отмирали, но только заглушались различными «сбросами» культуры: догмами, суевериями,



упрощениями. Ни один продукт человеческой деятельности не образует вокруг себя такого «культурного поля», как искусство.

Искусство – это способ моделирования сферы культурных ценностей, служащий получению специфической познавательно-оценочной информации, ее хранению, передаче с помощью целого ряда систем образных знаков. Оно помогает гуманистически, эстетически и нравственно ориентировать все сферы культуры, так как включено в целостную систему форм общественного сознания, куда входят также наука, религия, право, мораль, политика. Все они реализуют свои функции в едином культурном контексте, возникающем благодаря их взаимосвязям. Эти взаимосвязи и взаимодействия меняются от эпохи к эпохе, и в каждую новую эпоху возникают свои ведущие и доминирующие формы, стили. Перед лицом культуры жизнь стоит во всей ее целостности. Поэтому отдельное произведение, художественно осмысляющее лишь определенные стороны и связи реальности, может быть интерпретировано и понято только в контексте всей культуры. Культурный смысл искусства – и в осмыслении им жизни человека и общества, и в характере социальных механизмов его существования в обществе, и в характере его функционирования в культуре.

Тем самым искусство является хранителем целостности культуры, личности, жизненного опыта человечества. Это всемирно-историческое назначение искусства обеспечивает его значимость для всех этапов развития истории мировой культуры.

Искусство не заменяет ни одну из форм деятельности человека, а специфично их воссоздает, моделирует. Эту специфичность определяют те функции искусства, которые являются его уникальной прерогативой, – эстетическая и гедонистическая функции. Через эстетическое воздействие и наслаждение личность в искусстве получает все: и воспитательное влияние, и познание, и передачу опыта, и анализ состояния мира, и предвосхищение будущего, и внушение.

Уникальная культурогенная способность искусства связана с его направленностью на формирование и преобразование человека. В результате искусство приобретает огромную ценность и значимость для наиболее эффективного выполнения этой функции в общей системе культуры. Освоение и присвоение культурных ценностей непосредственно в формах практической жизнедеятельности личности применительно к искусству выражается в том, что оно комплексно воздействует на все сферы общественной жизни, в равной степени формируя ее личность.

В основе искусства лежит *художественно-образное* отражение действительности. Искусство помогает познавать мир, формирует

духовность, чувства, мысли, мировоззрение личности, воспитывает, расширяет кругозор человека, пробуждает его творческие способности, то есть удовлетворяет его универсальные потребности.

Искусство выражает свои представления об окружающем мире с помощью конкретных художественных образов в чувственной форме. Типичное в жизни воплощается в художественных произведениях, в неповторимых индивидуально-характерных формах.

**Художественное произведение** – это форма бытия искусства, это микромир, в котором живет макромир, это модель личности и окружающей ее действительности, отражение природы, жизни духа, различные идеи космоса, социально-исторического развития. Благодаря этим качествам оно оказывается сложнейшим феноменом культуры. Внутренний эстетический слой произведения ориентирован на протяженность человеческой истории, в котором и настоящее, и память о прошлом, и будущее. Произведение – это целостная система художественных образов. Последние же являются противоречивым единством: рационального и эмоционального, объективного и субъективного, сознательного и бессознательного, идеального и реального, общего и индивидуального. Эти внутренние противоречия самого художественного феномена становятся движущим механизмом саморазвития и произведения (его историческая изменчивость: способность обретать новую семантику в новую эпоху), и всего искусства (появление новых художественных направлений, стилей).

**Искусство** как явление культуры подразделяется на ряд видов, каждый из которых обладает специфическим языком, своей **знаковой системой**, через которую несет художественную информацию. В искусстве знак – обнажение конкретно-чувственной основы мысли. Так, один из основателей науки о знаках (семиотики) Ч. Моррис считал, что знак связан с действием и есть предмет, отсылающий к другому предмету при помощи предрасположения к действию. (Моррис Ч.У. Основы теории знаков. М., 1971).

Прочтение знака предполагает выявление и осознание стоящего за ним предмета. Функционирование знака создает знаковую ситуацию, в которой всегда проявляется и предметное значение, и смысл знака. В зависимости от способа выражения, значения и характера смысловой нагруженности знаки бывают разных типов: иконические, знаки-индексы, знаки-символы (Ч. Пирс). **Иконические знаки** изобразительны, обладают сходством с замещаемым предметом, дают конкретно-чувственное представление о нем, передают общие очертания объекта (например, в архитектуре пальмовидные, лотосовидные, папирусovidные колонны, кариатиды, атланты, поддерживающие свод или

балкон). **Знаки-индексы** основываются на причинно-следственной связи. Таковыми, например, в архитектуре являются двери – обозначение возможности входа во внутреннее пространство здания; высокие окна, объединенные в группу в два этажа, обозначающие наличие внутри здания двусветного зала; купол – знак цельного пространственного объема внутри здания; ворота – знак парка, сада или двора при доме; лестница – знак подъема вверх и наличия этажа сверху. **Знаки-символы** условны, изобразительны, не связаны с причинно-следственной связью с обозначаемым, а состоят с объектом в ассоциативной связи, основанной на соглашении; это искусственно построенные идеографемы, которые обобщенно передают целую систему понятий, несут развернутую, концептуально нагруженную информацию. К этому типу знаков относятся гербы, геральдические символы, товарные знаки фирм, нумизматические на монетах, рекламные, издательские, плакатные, филателистические на марках. Если знак – это предмет, обозначающий нечто иное и обладающий только одним значением, то символ более сложен, хотя порою также означает нечто, замещающее некий иной смысл. **Символ** – знак, заменяющий что-то другое, узнаваемый эквивалент некоего человека, предмета, идеи, устанавливаемый с помощью черт, которые в общественном сознании ассоциируются с этим человеком, предметом, идеей. Это также выражение абстрактных идей с помощью модели, цвета, линии; передача абстрактных или духовных образов с помощью физических предметов. Символы могут быть многих видов: в виде иероглифов, инициалов, эмблем, преданий, аллегорий, девизов. Знак имеет только одно значение; символ отличается разнообразием. Примером символического знака в архитектуре стала башня, ныне венчающая здания мэрий и ратуш. Ее исходным посылом является донжон – главная отдельно стоящая башня в средневековом замке. Он был символом власти и функционально-последним опорным пунктом обороны крепости при осаде. Ныне остался только первый, символический смысл этой башни.

В процессе динамики культуры сложились различные **виды искусства**. Все они говорят о существовании жизни, о высоких эстетических идеалах, о прекрасном. Кроме того, один вид искусства от другого отличается своим содержанием, способами и средствами художественного выражения, материалом, своим образно-познавательным воздействием и жизненной ролью. Процесс развития культуры неравномерен, поэтому виды искусства переживают периоды подъема, расцвета, упадка, а также способны расширять границы своей сферы и художественных возможностей через преломление основных принципов творчества сквозь призму новых материалов и средств.

Искусство существует и развивается как система взаимосвязанных между собой видов, многообразии которых обусловлено многогранностью самого реального мира, отображаемого в процессе художественного творчества. Видовые свойства искусства проявляются в конкретной исторической эпохе и в различных художественных культурах по-разному. Между тем, само деление искусства на виды связано, прежде всего, с особенностями освоения и восприятия мира, духовным богатством художника и культурных традиций. Многообразие видов искусства позволяет эстетически осваивать и познавать мир во всей его сложности.

**Архитектура** или **зодчество** возникла на заре цивилизации, в глубокой древности, когда в строительстве начинают действовать законы не только необходимости, но и красоты. Гегель «началом искусства» считал **архитектуру** [8]. Архитектура, как и любой другой вид искусства, создает образ общества. Для нее важна вписанность в природный или городской пейзаж. Она тяготеет к ансамблевости. Архитектура – это творческая деятельность по организации пространственных форм и искусство строить здания и комплексы. Это наиболее «приземленное» искусство погружено в практику, непосредственно связано с промышленностью, с удовлетворением насущных потребностей человека. У архитектуры две стороны – утилитарная и эстетическая; они не просто сосуществуют, а органически взаимопроникают друг в друга, взаимообуславливают друг друга, одно нельзя отделить от другого. Об этом говорит формула архитектуры, принадлежащая древнеримскому зодчему Витрувию: «**польза – прочность – красота**». Всякое искусство отражает действительность, но не всегда ее изображает. Архитектура ничего не изображает, не воспроизводит природные формы, а творит их заново. В том, как выражает себя зодчий, какой замысел возникает у него и как воплощается этот замысел, всегда отражен дух и стиль эпохи.

В своем развитии она связана с постоянными исходными ценностями и постоянно меняющимися потребностями человека, а также с развитием науки и техники. В художественных образах архитектуры отражаются и строй общественной жизни, и уровень духовного развития культуры, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел, его целесообразность раскрываются в организации пространства-интерьера, в группировке архитектурных масс, в пропорциональных отношениях частей и целого, в ритмическом строе. Соотношение интерьера и объема здания характеризует своеобразие художественного языка архитектуры. Большое значение имеет художественное оформление наружного вида зданий – экстерьера.

Каждая эпоха имеет свое архитектурное лицо, свой стиль, решает свои задачи, использует свои материалы. В периоды художественного подъема архитектура гармонически развивается и обогащается в синтезе с другими видами искусства, которые воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении.

Древнейшими архитектурными сооружениями являются **мегалиты** (греч. «мегос» – большой, «литос» – камень) – постройки из огромных грубо обработанных камней. Существуют три вида **мегалитической архитектуры**: **менгиры** (кельт. «камень») – вертикальные столбы, иногда до 20 метров высотой (Франция, Бретань), покрытые рельефными изображениями: вверху – солнце и луна, ниже – стилизованные фигурки оленей, полосы геометрического орнамента (Монголия, Булганский аймак), оформленные в виде фигуры человека – «каменные бабы» (Россия, Сибирь); **дольмены** (англ, франц.) – четырехугольные строения из крупных каменных плит, поставленных на ребро и плитой перекрытых, служащие гробницами, реже – жилищами (Индия, Кавказ, Крым, Европа); **кромлехи** (бретон. «кром» – круг, «лех» – камень) – самые сложные сооружения древности. Обычно это менгиры, установленные на большой площадке концентрическими кругами вокруг жертвенного камня, иногда попарно перекрытые плитой. Это первые культовые сооружения, при создании которых преследовались не только утилитарные цели, но учитывалось художественное воздействие. Кромлех близ Стоунхеджа (Англия, Солсбери) является храмом Солнца, древнейшей астрономической «обсерваторией». Вертикально стоящие пары менгиров образуют щели, сквозь которые можно наблюдать движение планет в определенные периоды времени. В 70 метрах от внешнего кольца менгиров, точно на оси «алтаря» – квадратной плиты в центре внутреннего кольца столбов – стоит огромный камень (Хеле), за которым в день летнего солнцестояния (22 июня) поднимается Солнце [6].

Архитектура как вид искусства оформляется в культурах Двуречья (Месопотамии) и Египте, достигает расцвета и получает авторство в Древней Греции и Риме. В древних цивилизациях Египта и Двуречья архитектура была ведущим видом искусства. Для нее присущи геометрическая четкость форм, отсутствие членений, несоразмерность масштабов сооружения и человека, подавляющая личность монументальность. Грандиозные постройки создавались во имя духовно-культурных целей, служили делу социальной организации под деспотической властью фараона, царя.

**В Древней Элладе** архитектура обретает демократический облик. Культовые сооружения утверждают красоту, меру, гармонию, достоин-

ство грека-гражданина. Возникают новые виды общественных построек – театры, стадионы, школы. Человек здесь выступает как мера красоты и масштабов здания, не подавляет, а возвеличивает личность, в отличие от сооружений Древнего Востока. Зодчие античной Греции создают ордерную систему, сыгравшую большую роль в развитии архитектуры. **В Древнем Риме** широко применялись арочные и сводчатые конструкции из бетона, что позволило появиться новым типам сооружений: форуму, амфитеатру, триумфальной арке, отражающей идеи государственности и военной мощи.

**В средние века** архитектура становится не только ведущим, но и массовым видом искусства, чьи образы были доступны простому народу. В готических соборах, устремленных к небу, выражался религиозный порыв к богу, земная мечта о счастье. Архитектура Возрождения развивает на новой основе принципы и формы античной классики.

**В эпоху Нового времени** классицизм канонизировал композиционные приемы античности. С утверждением абсолютизма развивается стиль барокко, для которого характерно большое количество лепных украшений, контрастность форм, парадность, сложность членений и пространственных соотношений. Затем возник и распространился по всей Европе стиль рококо. Его отличают асимметричность, сложность линий, причудливость орнаментации. Во второй половине XVIII века рококо уступает место ампиру – монументальному, величественному стилю, опирающемуся на традиции классицизма и на стиль эпохи римских императоров. Он выражает воинскую мощь и державное величие власти.

В **XIX веке** утверждается эклектизм, сочетающий разнородные противоположные стили и модерн с принципиальным отказом от ордерной системы и других стилей в пользу поиска новой архитектуры. В **XX веке** в архитектуре заявляют о себе различные направления и течения (конструктивизм, функционализм), связанные с появлением совершенно новых типов зданий: административных, промышленных, жилых многоэтажных массивов.

Таким образом, под архитектурой понимается исторически сложившаяся совокупность художественных средств и приемов, проявляющаяся в выборе архитектурных форм, их пропорций и декоративных украшений, формирующих архитектурный стиль, характерный для той или иной эпохи или национальной культуры. То, что архитектура – искусство, теоретически доказуемо, если «нулевой уровень» – функциональная конструкция (внутренний язык архитектуры) – способен удовлетворить не только утилитарные потребности, но с

помощью риторических фигур (первообразов) обрести, сформировать художественный стиль. Риторика пространственного мышления выражается через семантику (смыслонагруженность) конфигурации архитектурных объемов: **куб** – идеальное воплощение идеи неизменности, устойчивости, равновесия; **параллелепипед**, стоящий вертикально – образ устремленности в небо; **цилиндр** – ротонда – форма, одинаковая во всех ракурсах; символ вечности, божества, уподобления человека богу; **П-образные** композиции – образ входа в пространство и выхода из него; **сегмент** – образ делимости пространства; **полусфера** – образ неба; **ордер** – детально разработанная система архитектурных художественных средств, стилеобразующая форма (от столба-опоры [«нулевого уровня»] к колонне различных ордеров – дорической, ионической, коринфской). Архитектурные произведения – своего рода «летописи в камне», созданные на века. Архитектура тесно взаимодействует с другими видами искусства.

Подобно архитектуре, **скульптура** – объемно-пространственный вид искусства, но она по своей исконной природе изобразительна. Скульптор воссоздает реальный мир в осязаемых объемных формах, находящихся в окружении жизненного пространства и освещения. Объем скульптуры может быть выполнен из камня, дерева, глины, и таким образом составить массу определенного материала, он может быть вырублен из блока или вылеплен путем наращивания формы, но объемно-пространственная природа сохраняется всегда. Выразительность скульптуры достигается с помощью архитектоники, реально весомых форм, построения основных планов, световых плоскостей, объемов, масс, линий, их цветовых и ритмических соотношений. Именно они выражают содержание пластического образа. Большое значение особенно в монументальной скульптуре, имеют четкость и целостность силуэта. Поскольку скульптура воздействует языком пластики, воссоздает объем средствами лепки или высекания, художник использует большей частью реальный цвет материала, но иногда применяет окраску.

По своему назначению и содержанию скульптура по трактовке образов и форм делится на **монументальную, станковую и декоративную**. Монументальная скульптура выражает глубокие идеи в лаконичных формах, воздействуя на расстоянии. Она украшает площади, улицы, архитектурные комплексы. Станковая скульптура (портрет, статуя, жанровые сцены) рассчитана на восприятие с близкого расстояния и в основном предназначена для украшения интерьеров, выявления основных членений архитектуры, решения сложных психологических задач в скульптурном портрете. Кроме круглой

скульптуры, существует **рельеф**, который может быть высоким (**горельеф**), низким (**барельеф**) и **врезанным**. Он обладает трехмерностью скульптуры и одновременно считается рисунком по плоскости. Рельеф дает возможность раскрыть темы, связанные с изображением множества людей, их действий, совершающихся в пейзаже или интерьере. Скульптура малых форм или декоративная представлена резьбой по камню, медальным искусством, игрушками.

Человек – главный, но не единственный предмет скульптуры. Анималисты создают фигуры животных. Ваяние всегда передает движение, поэтому даже полный покой воспринимается в скульптуре как внутреннее движение, как состояние длящееся, протяженное не только в пространстве, но и во времени. В распоряжении скульптора лишь один момент действия, но он несет на себе печать всего предшествующего и последующего. Это придает скульптуре динамическую выразительность. Восприятие скульптуры всегда последовательно разворачивается во времени, что используется в скульптурной композиции и помогает передать движение. Круговой обзор, изменение позиции, ракурса обозрения раскрывают в объемном изображении разные его стороны.

Скульптура – один из древнейших видов искусства [7]. Так, например, в культуре Древнего Египта скульптура занимала значительное место, так как была связана с заупокойным культом. Для нее присущи монументальность, некоторая упрощенность форм, статичность в изображении фигур. Практически все жанры и формы скульптуры окончательно сложились в период греческой античности, оставив мировой культуре в полном смысле этого слова «классические образцы». Не случайно Гегель связывал классический (античный) период искусства именно со скульптурой. В греческой скульптуре всегда живет ощущение внутренней свободы, не нарушающей гармонию образа. Ведущим жанром римской скульптуры был психологический портрет, который отмечал интерес к индивидуальности человека. В средневековье скульптура находилась в синтезе с архитектурой и развивалась как монументальная форма. Готическая скульптура сочетала натуралистическую подробность деталей с декоративностью и динамичностью фигур, передававших напряженную духовную жизнь. Появляются и аллегорические образы. Чтобы выразить жизненные новации, несовместимые со средневековьем, Ренессанс заимствовал внешние образцы античной скульптуры. Чувственной красоте возвращается эстетическое достоинство. Скульптор очищает глыбу мрамора от всего того, что чуждо пребывающей в ней форме, выявляя прекрасное творение, создавая яркие индивидуальные образы. **Скульп-**



*тура барокко* торжественна и пафосна, парадна и причудлива, декоративна и текуча. *Скульптура классицизма*, напротив, рационалистична, величава, спокойна, благородно проста. Она тяготеет к социально-психологическому портрету. В **XIX веке** в скульптуре расцветает **реализм**: образы обретают эстетическую многогранность, историческую конкретность, бытовую и психологическую характерность. Для современной скульптуры присущи обобщенность и **символичность** в трактовке образов. Итак, скульптура углубляет психологическое содержание изображения, расширяет возможности выражения в пластике духовной жизни эпохи.

От пространственных видов искусства **живопись** отличается тем, что строит свои образы посредством цвета, светотени и линий. Это дает ей возможность совершенствовать действительность, воплощая красоту человека и лица. Живопись представляет собой вид изобразительного искусства, произведения которого создаются на плоскости с помощью красок. Основными средствами и приемами в передаче тончайших нюансов реального мира является система цветовых сочетаний (колорит). Живопись разделяется на **монументальную** (роспись фасадов зданий, стен, потолков) и **станковую** (собственно картины).

Монументальная живопись – наиболее древняя по происхождению. Она возникла в органической связи с архитектурой общественных и культовых зданий и рассчитана на определенное место, предоставленное ей архитектурным комплексом. Станковая живопись, исполненная на мольберте, не зависит от художественного ансамбля, а имеет самостоятельное значение; свое широкое распространение она получила, начиная с эпохи Возрождения, и особенно в XIX веке. В процессе развития изобразительного искусства сложились основные **жанры живописи**: **пейзаж** (изображение природы, сельский, городской, индустриальный пейзаж), **натюрморт** (цветы, дичь, рыба, бытовые предметы), **сюжетно-тематическая картина** (исторического, батального, бытового, анималистического содержания). Становление системы жанров в искусстве в современном понимании относится к XV-XVI вв. Границы между жанрами неустойчивы. Полное выражение они получили в станковой живописи, скульптуре и графике. Некоторые жанры, порожденные определенными историческими условиями, исчезают, другие претерпевают изменения. Особое место в живописи занимает миниатюра, представляющая собой живописное произведение небольшого формата, исполненное на бумаге, фарфоре, дереве, кости, металле. Миниатюра выполняется гуашью, акварелью, эмалью, лаком, темперой, маслом.

Живописное произведение выполняется в различных материалах и технике. Эпоха расцвета монументальной живописи привела к развитию техники **мозаики** (изображение создается на стене при помощи цветных камешков и сплавов стекла – смальты) и **фрески** (изображение наносится на стену специальными водяными красками по сырой или сухой штукатурке). Станковая живопись была связана в древние времена с техникой **энкаустики** (живопись восковыми красками), в средние века – с **темперой** (яичные краски), в эпоху Возрождения и в наше время – с техникой масляной живописи на дереве или холсте, с XVII-XVIII вв. – также с **акварелью** и **пастелью**.

Еще одним видом изобразительного искусства является **графика**, которая, как и древние рельефные изображения, первоначально заменяла письменность. Определяющим в графике является рисунок, наиболее характерными элементами которого служат линии и штрих, градации света и тени, соотношения белых и черных пятен, контрастность или мягкость их сопоставления. Рисунок уникален, но благодаря возможности его размножения путем оттиска – получения **гравюры** – графика приобретает массовый характер. Графика включает рисунок (карандашом, пером, углем, сангиной, кистью на бумаге), процарапанный на металле, выполненный на камне; одноцветный или многоцветный **эстамп** (гравюра на дереве, металле, цинке, камне, линолеуме). Графику можно подразделить на **станковую** (самостоятельные композиции), книжную иллюстрацию или оформление книги, газетный и журнальный рисунок, а также **прикладную** (этикетки, почтовые марки, литографию, офорт, шрифты). Своеобразная монументальная форма графики – **плакат**, обращающийся непосредственно к массам, воздействующий быстро, легко воспринимающимися образами.

В древности живопись и графика были близки не только друг другу, но и литературе. Древнекитайскую и древнеегипетскую живопись роднит повествовательность. Картина – цепь событий, рассказ, развернутый в ряде фигур. В древней живописи соотношение изображаемых явлений было не столько пространственным, сколько смысловым. Древнеегипетские художники ради смыслового выделения изображали фигуру фараона, военачальника в несколько раз больше, чем другие фигуры. Это были первые композиционные акценты живописи, не знавшей перспективы. Еще одна особенность в живописи Древнего Египта: художник рисовал на лице, изображенном в профиль, оба глаза.

Средневековая живопись давала условно-плоскостное изображение мира. Композиция акцентировала не удаленность предмета, а его

смысл и значение. Эти особенности присущи иконописи. В художественной практике иконописи была выработана система условных приемов воспроизведения действительности: плоскостное изображение помещалось на отвлеченном (нередко «золотом») фоне, отсутствовали реальные объемы и трехмерное пространство, выбор элементов пейзажа и аксессуаров подчинялся выявлению символического или повествовательного смысла композиции, но не задаче передать натуру; главную роль в формировании образного строя произведения иконописи играют композиционно-ритмическое начало, выразительность линии, цвета. В период средневековья был создан и доведен до высочайшей выразительности синтез искусств. Причем в основе этого синтеза лежит не столько их простое соединение, сколько стремление к максимально полному выражению главной идеи христианского мировоззрения.

В *эпоху Возрождения* живопись становится ведущим видом искусства. Порыв к богатству жизни, к ее духовным и чувственным радостям самое полное выражение находит именно в живописи. Художники Ренессанса передают возрастную анатомию человека, воспроизводят движение человеческого тела. Возрождение разработало **законы перспективы**, исходя из фиксированной точки зрения, которая рассматривалась как точка схождения линий и плоскостей и создавала иллюзию удаления объектов. В XIX веке эта перспектива несколько видоизменяется, приспособляясь к более непосредственному воспроизведению зрительного поля, свободному владению пространством. Живописцы Возрождения широко применяли принцип «золотого сечения» и античный принцип «мимезиса» (подражания).

Живопись Ренессанса и барокко закладывает основы колористической композиции, выделяющей главное в картине при помощи цвета и света.

В **XIX веке** продолжается процесс разделения живописи и графики, который наметился ранее. Для графики характерны линейные соотношения, воспроизведение формы предметов, передача их освещенности, соотношения света и тени. Живопись запечатлевает соотношения красок в цвете, и через цвет она выражает существо предметов, их эстетическую ценность, их соответствие или противоречие окружающему. Этот процесс принципиального разделения завершается импрессионистами. Они ничего не передают вне цвета, все линейное для них второстепенно. Не рисунок, а цветовые сочетания изображаемых предметов становятся основным носителем эстетического смысла живописных произведений. Живопись обретает независимость

от рисунка, она пишет цвет света, полусвета, тумана, воздуха, тени, полутени.

В **XX веке** характер живописи меняется достаточно резко, в связи с богатством и разнообразием впечатлений воспринимаемого мира через новые виды искусства: фото, кино, телевидение. Тем самым, в живописи возрастает роль субъективного начала, индивидуального восприятия жизни. По словам Х. Ортега-и-Гассета, «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась – от ближнего видения к дальнему, а сама европейская живопись, возникнув в творениях Джотто как живопись заполненных объемов, превратилась в живопись пустого пространства...» [18].

Одним из наиболее древних и поныне развивающихся видов художественного творчества является **декоративно-прикладное** искусство.

Декоративно-прикладное искусство – это эстетическое освоение среды, окружающей человека, художественное оформление интерьера жилища, общественного здания, улицы, площади, парка. Это мебель, ткани, одежда, вазы, посуда, ювелирные изделия, вывески, уличные фонари и предметы из металла, керамики, дерева. Выполненные вещи не только полезны, но и красивы. Они имеют стиль, художественный образ, который отражает их назначение, несет общественную информацию о типе жизни, мировоззрении народа и эпохи. Эстетическая ценность предметов определяется красотой форм, линий, цвета, силуэта, выбором пропорций и мастерством обработки материалов.

В произведениях прикладного искусства структура и форма находятся в органической связи с **орнаментом**, который подчеркивает форму и назначение предмета. Орнамент имеет особенно большое значение для понимания стиля, черты которого обнаруживаются в чистом типическом виде, в орнаментальных узорах и украшениях. В орнаменте встречаются те же растительные или животные мотивы, что и в живописи, скульптуре, графике, но они почти теряют изобразительное значение, подчиняясь художественному порядку, ритму и пластическому решению. Причем в произведениях этого вида искусства порой весь художественно-образный смысл может быть воплощен именно в орнаменте. Несмотря на то, что орнамент условен и символичен, именно он становится признаком определенного национального стиля. Так как произведения декоративно-прикладного искусства предназначены, прежде всего, для практического использования, большое значение придается материалу, технологии изготовления, декору, колориту, символике, орнаменту. В этом виде искусства используются самые разные материалы: дерево, глина, камень, металл, стекло, ткани и т.д. Большим разнообразием отличаются технические и

художественные приемы изготовления изделий: резьба, литье, чеканка, роспись, вышивка, ткачество. Важной частью декоративно-прикладного искусства являются художественные ремесла и промыслы. Вершина прикладного искусства – *ювелирное дело*. В древности произведения прикладного искусства – это предметы роскоши (Древний Египет), красивые и удобные вещи (Древняя Греция), предметы и вещи, отличающиеся строгим вкусом (Древний Рим).

Средневековый аскетизм наложил отпечаток на декоративно-прикладное искусство, придав ему конструктивный, рационалистический, утилитарный, суровый характер. Для прикладных вещей становится характерным сочетание украшения и конструкции, они богаче орнаментируются. Например, готические вертикально-стрельчатые линии и формы архитектуры стали переноситься на произведения прикладного искусства.

В эпоху Возрождения важное значение обретает единство функции и красоты. Это уникальные произведения, сохраняющие обаяние таланта личности творца, обладающие неповторимой индивидуальностью.

В Новое время появляется новый вид деятельности, формирующий технико-эстетические качества предметно-пространственной среды – *дизайн*.

Произведения декоративно-прикладного искусства украшают и помогают созданию целостного восприятия архитектурного ансамбля. Они запечатлевают стиль эпохи. По ним можно восстановить облик любой культуры.

Таким образом, искусство универсально, специфично: своеобразием обладают не только его предмет, цель, содержание, форма, но и стиль. Искусство складывается в форму стиля лишь на высокой ступени своего развития, когда оно не только удовлетворяет жизненные и эстетические потребности общества, но и обретает внутреннее единство всего художественного творчества той или иной эпохи.

### 1.3. Стиль как эстетическая категория культуры

Значимой категорией в эстетике и искусствознании является стиль. Фактически это более свободная в формах проявления и своеобразная модификация канона в его чисто эстетическом смысле, точнее – достаточно устойчивая для определенного периода истории искусства или для конкретного направления, течения, школы или одного художника.

В истолковании точного смысла категории «**стиль**» и в его применении при описании истории культуры и искусства нет единого мнения. Тем важнее обосновать это понятие. Под стилем понимают, прежде всего, **систему предметных форм**, основанную на определенных закономерностях, способах, образе жизни и действий. Особенно если речь идет о способе, играющем главную роль, обладающем творческой ценностью. В этом смысле говорят о творческих стилях определенной эпохи (готическом, барокко, модерн), о стиле культуры (у Ф. Ницше культура – единство творческих стилей во всех проявлениях), о стиле творчества какого-либо отдельного художника или целой группы, о стиле отдельного произведения, о стиле яркой личности, о стиле моды, то есть стиль выражает высшие устремления данной культуры. Таким образом, понятие «стиль» многозначно.

**Стиль** предстает и как **качество** определенной культуры, отличающее ее от другой, и как конструктивный принцип ее построения. Обретая культурную значимость, предмет обретает и стилистическую выраженность – свидетельство его принадлежности к конкретной культурно-исторической эпохе. Таким образом, предмет есть значимый образ культуры – единство сущего и должного, идеального и материального. Именно в этом смысле культура имеет эстетический характер, так как она есть искусство творчества, созидания и творения. Это положение имеет и обратный смысл – эстетическое начало с наибольшей полнотой обнаруживает свою специфическую сущность и социальные функции, выступая элементом целостной системы культуры, органично взаимодействуя с другими ее элементами.

**Стиль** предмета – это не просто его **внешняя форма**, а его духовное и материальное функционирование внутри данной культуры, то есть стиль выявляет особенности предмета, подчиняя каждый элемент общему конструктивному замыслу [22].

**Стиль** есть прямое выражение опосредованности и всеобщей взаимозависимости элементов формы. Он рождается именно и только там, где есть строго **закономерное сопряжение** всех **элементов формы**, необходимое для решения единой задачи. Анализ конкретного содержания данного явления позволяет понять закон построения его формы, принцип связи всех ее элементов, ибо именно содержание, развиваясь по всем «уровням» и «ячейкам» формы, определяет ее характер и обуславливает ее стилевую целостность. Это значит, что стиль диктуется определенным содержанием, но сам он является качеством формы, законом ее строения. В стиле с исключительной яркостью проявляется относительная самостоятельность формы, обусловленная содержанием, обслуживающая его; но она вместе с тем есть нечто

отличное от содержания. Поэтому в истории искусства нередки случаи, когда стиль, рожденный одним содержанием, приспособливается затем к нуждам совсем иного содержания.

**Стиль определяет структуру** произведения, его принадлежность к определенному типу культуры. Он является внутренним «кодом» организации и произведения как целостности, придающей каждому элементу свойство быть частью целого и содержать в себе особенности этого целого. Такое понимание стиля позволяет объяснить, каким образом далекая и стилистически иная традиция может быть воспринята и усвоена. Культура каждой эпохи «помнит» прошлое в приспособленном к современности виде. Художественные взаимодействия – это разнообразные влияния одних явлений на другие, это взаимосвязи между элементами искусства как развивающейся системы, это разные формы культурного диалога внутри искусства данной эпохи или современного искусства с прошлым. Здесь не существует ни пространственных, ни временных преград. Развитие искусства способствует индивидуальной непохожести (особенности) произведений, доходящих до жанровой оригинальности стилистической неповторимости шедевра. Одновременно происходит усложнение и произведений, и художественного процесса в целом.

**Стиль** обуславливает существование произведения как законченного специфически социального явления, **обеспечивает его онтологию**. Он ориентирует художника по отношению к художественному движению, обеспечивает развитие традиции на новом, едином основании, позволяет осуществить взаимодействие разных эпох, не нарушая при этом структуры данного произведения. Стиль спасает произведение от эклектики. Смысл, концепция произведения обращены к разуму, система образов – к мысли и чувству человека. Процесс оценки и интерпретации произведения протекает во времени. **Стиль – сфера** оперативного, **моментального воздействия**. Он единым информационным броском, без подробностей сообщает о целостном качестве произведения. Через стиль произведения узнается художник, проявляется степень его близости духовному настрою. В стиле осуществляется (или прерывается) художественная коммуникация: действительность – творец – произведение – исполнитель – реципиент – действительность. На концах этой цепочки находится реальность; ее воспринимает художник, и на нее же под воздействием искусства влияет публика. В этом смысле стиль есть способ совершенствования реальности посредством культуры. Именно стиль выражает характер, направленность, меру эстетического освоения мира человеком и

выступает носителем существенных сторон эстетической ценности и художественного смысла.

Структура стиля отдельного произведения и художественной культуры в целом сложна и многослойна. В разных своих пластах в свернутом виде стиль запечатлевает и особенности авторской личности, и целостность художественного замысла произведения, и типологические черты направления, и историческую традицию культуры, на которую опирается творец.

В процессе развития культуры нарастало количество стилистических общностей, одновременно происходило усложнение структуры произведений и художественного процесса в целом, увеличение и различий, и общностей с другими феноменами культуры. Таким образом, стиль предстает как типологическая целостность, как принцип организации художественного мира, как порождающая программа произведения, как источник эстетического наслаждения.

Стиль служит одним из связующих элементов в синтезе искусств, приобретая наибольшую степень органичности и целостности, в одном и том же стиле виды и жанры искусства находятся в тесном взаимоотношении. Стиль не только отражает современную жизнь, но и включается великим звеном в историческую цепь мирового искусства. В процессе развития культуры в рамках стиля идет соперничество различных направлений. Оно приводит к коренным изменениям существующего стиля и возникновению нового.

**Направление** – это система идей о мире и человеке, стилистических особенностей культуры. Именно направление позволяет делать сравнительно-исторические обобщения в масштабах мирового художественного развития и выявлять в культуре разных народов единую последовательность этапов развития, смену и борьбу концептуальных и стилистических парадигм. Смена стиля определяется глубокими изменениями в социальной и идейно-смысловой системе данной культуры. Такими изменениями стали: появление христианства (романский и готический стиль); процесс реформации и абсолютизма (классицизм, барокко, романтизм); утверждение буржуазных идеалов (реализм, натурализм); трансформация модернизма в постмодернизм [32].

Нагляднее всего **стилевое единство эпохи** проявляется в **архитектуре** и **прикладных искусствах**. Стилем в архитектуре и искусстве принято называть общность средств и приемов художественной выразительности, проникнутых мироощущением господствующей идеологии общества. На стиль каждой эпохи влияли различные факторы: идеологические и эстетические взгляды, материалы и техника строительства, уровень развития производства, бытовые запросы,



художественные формы. Единство архитектурной композиции подразумевает единство стиля, который создается совокупностью признаков, типичных для искусства определенного времени. Стиль как первое значительное явление складывается в древних цивилизациях (Египет, Вавилон, Индия, Китай) в соответствии с господствующими религиозными, эстетическими и идеологическими нормами. В разные исторические периоды стиль специфично осуществляется в отдельных видах искусства, в большей или меньшей степени проявляя свои типичные признаки во взаимоотношении содержания и формы в искусстве. Стилевому развитию искусства с каждой новой эпохой соответствует нарастающее усложнение, проявляющееся ею взаимодействие местных, региональных школ, художественных традиций.

В пределах каждого стиля есть и свои национальные особенности, а внутри национального стиля – почерк отдельных художников, который запечатлевает особенности личности автора, целостность художественного замысла произведения, историческую традицию культуры, на которую опирается творчество художника. В своем творчестве художники исходят не только из непосредственных впечатлений, наблюдений и изучения окружающей их жизни, но и опыта, веками накопленного человечеством, опираясь на национальные традиции, на новое понимание явлений действительности. Следовательно, стиль является носителем художественной традиции, ориентирует на преимущественное внимание к тем или иным явлениям художественной культуры. Здесь национально-религиозные стилевые особенности культуры обретают содержательную конкретизацию, опирающуюся на жизненный опыт данного народа. Национальная стилистическая сущность отчетливо видна и позволяет по стилевым признакам отличить произведение одной культуры от другой. Но существуют и общие черты, объединяющие творения целой группы авторов и типичные для искусства в течение достаточно долгого исторического периода. Художественный стиль в этом смысле (иногда называют «большим стилем») есть единство эстетических идеалов и творческих методов, определяющее типичные черты многих произведений искусства в определенную эпоху. История искусства есть история смены творческих методов и стилей, история борьбы художественных направлений и школ. Стиль – зеркало эпохи. В нем своеобразно проявляется основные особенности эпохи.

В культуре Древнего мира законы художественного творчества рассматривались как сила, не подвластная индивидуальности творца, как канон, которому он обязан следовать беспрекословно, а стремление к тому или иному способу художественной идеализации заставляло

вырабатывать четкую систему средств и приемов для творческого воплощения данного идеала в образной ткани искусства. Поэтому творчество включало в себя стилевую программу, а это приводило к тому, что история высокого, «официального» искусства выражалась в эволюции и смене единых стилей для каждой эпохи больших стилей. К концу европейского средневековья уже наметилось в рамках единого для всей культуры художественного стиля сосуществование двух архитектурных стилей – романского и готического. Последним таким **единым архитектурным стилем эпохи** была **готика** в период европейского средневековья. Вплоть до эпохи Возрождения в обществах прошлого художественные стили были единственными для всей культуры. Значение Возрождения в истории мировой культуры велико, так как именно в нем впервые проявилась новая закономерность художественного творчества, которая закончилась исчезновением стилевого единства эпохи при одновременном развитии разных стилей. Начиная с эпохи Возрождения, все большее значение приобретает индивидуальность художника, которая уже не укладывается в рамки стилевых явлений. С этого времени «большие стили» стали формироваться как доминирующие в искусстве определенной эпохи, но существующие наряду с дополняющими их другими стилями.

Далее все больше повышается интенсивность жизни личности, а с ней меняется и индивидуальный художественный стиль, который обретает стиль периода творчества. При этом периоды имеют разную стилистическую окраску, хотя в них и сохраняется общность, скрепляемая индивидуальным стилем художника.

В эпоху Нового времени отсутствие единого художественного идеала привело к целому ряду художественных концепций, которые сводятся к трем основополагающим образным принципам – **барокко**, **классицизму** и **внестилевой линии**. XVII век оказался переломным в истории стилей: именно в эту эпоху установилось своеобразное равновесие двух противоположных по своей сути творческих систем – стилевой и внестилевой. В условиях обостренной конкуренции с внестилевой линией стилевая форма обнаружила в этот период свои нераскрытые прежде богатейшие творческие ресурсы. Поэтому XVII век с полным основанием может быть назван ключевой эпохой для проблемы стиля, ибо в определенном смысле одно это столетие раскрывает образный потенциал стилевой формы в большей мере, чем вся предшествующая многовековая художественная эволюция [16]. Стиль барокко, охватывает целый исторический период развития художественной культуры, рожденной кризисом эпохи Возрождения и

ренессанского гуманизма.; художественное направление, существовавшее в период между Возрождением и классицизмом.

**Барокко** занимает более значительное место и наиболее полно выражает данную эпоху, чем классицизм. Стиль барокко – один из самых загадочных стилей искусства – появился как своеобразная реакция на Ренессанс. Искусство барокко пышно, динамично, буйно, шумливо, грандиозно, динамично, асимметрично. Возрождение продемонстрировало обаяние внешнего мира, оправдало телесность, воспело человека как великое, титаническое по природе своей создание. Искусство барокко нарочито в своей театральности, любит зрительные иллюзии в живописи и архитектуре. В идейном плане барочный стиль воплощает в себе сложный комплекс представлений, порожденных духовной культурой XVII столетия, из которых выделяются следующие аспекты: натурфилософский, психологический, социальный. В первом аспекте мир воспринимается художником барокко как находящаяся в потоке бесконечного движения единая космическая стихия. Чувство постоянной приобщенности к этой стихии составляет один из фундаментальных принципов барочной системы. Особенностью данного аспекта является неиссякаемая барочная динамика, вовлекающая все сущее в единый эмоциональный порыв. Второй аспект связан с духовным миром человека, со сферой его чувств и переживаний. Иными словами, барокко – искусство патетическое. Активная обращенность к зрителю барочного искусства определила его третий – социальный – аспект, выраженный в утверждении и прославлении католицизма и абсолютизма. [16].

Переходя от барокко к общей характеристике **классицизма**, следует отметить гораздо меньшую сферу его распространения. В качестве ведущей линии в национальной художественной культуре классицизм в **XVII веке** проявил себя только во **Франции**. В других странах данная стилевая система обрела себя лишь в отдельных видах искусства. В теории классицизма идея прекрасного поставлена в иное соотношение с реальностью, нежели в барокко. Согласно воззрениям классицизма, действительность способна стать объектом искусства, будучи, воспринята через призму определенного идеала, в котором высшие закономерности ее организации основываются на началах разума и красоты. Классицисты вполне сознательно уже в самом названии, своего стиля подчеркивают вторичность их искусства. Они считают, что красота имеет непреложные законы, проявившиеся в античной классике.

Искусство классицизма присущи гражданский пафос, государственность позиций, вера в силу разума, четкость и ясность моральных

и эстетических оценок. Его искусство построено по принципу пирамиды – «наверху» находятся жанры и виды, воспевающие «высокое бытие» и «низкое», рассматривающий обыденное бытие.

Стиль классицизма требует ясности, четкости, простоты, симметрии, тематической выдержанности. Таким образом, если стилю барокко присуще контрастно-многостороннее раскрытие темы, включая выразительную, подчеркнуто-экспрессивную передачу явлений реальной природы, то классицизм совсем исключает эту последнюю сторону, отбрасывает все мелкое, чтобы не противоречить возвышенному смыслу произведения. Эстетическим идеалом классицизма было преклонение перед античной эпохой, от которой унаследовал образцовую красоту. В данном стиле сильнее, чем в других художественных концепциях эпохи Нового времени, выражен элемент вторичности, то есть обретение художественной истины не в первой, а во второй инстанции, с учетом внутренне близкого этой системе предшествующего опыта. Классицизм стиль светский и в отличие от ренессансного искусства суше, жестче, расчетливее.

Параллельно с классицизмом в искусстве развивался стиль рококо, выросшей из барокко. Рококо опозитивировало интимный интерьер, располагающий к легким любовным утехам. Это изящное, утонченное искусство флирта.

В стиле рококо эстетизировалось все материальное, телесное и поэтому самым парадоксальным образом придавалось духовное значение.

Духовная узость рококо не давала ему возможности стать универсальным стилем. Это слишком аристократический стиль, далекий от быта обыденной жизни. Именно поэтому рококо не смог стать стилем, соизмеримым по своей значимости с классицизмом. На смену рококо пришел стиль более мощными художественными возможностями – сентиментализм.

Исторически сентиментализм возникает в связи с разработкой «средних» жанров классицизма: идиллии, стихотворного дружеского послания, песни, эпистолярных форм. Сентиментализм связывает высокое нравственное начало с естественной, «простой» жизнью, объявив городскую жизнь удалением от «естественного» бытия. Близость к природе объявляется высшим благом.

Перелом в художественной культуре, начатый Возрождением, связан с развитием *внестилевой линии*, которая по своей сути не является завершенной системой. Это целый комплекс художественных концепций, у которого есть одно важное, принципиально объединя-

ющее качество – выход за границы стиля, за рамки столь привычных, а прежде и единственно возможных форм художественного мышления.

Внестилевая линия насчитывает целый ряд отличных друг от друга принципов истолкования, воплотившихся в различных направлениях, в локальных художественных школах, в отдельных творческих индивидуальностях. Первой по времени возникновения является **караваджийская** концепция, которую отличает акцент на резкой выразительности непреобразованной природы с использованием подчеркнуто антиидеальной тематики – явлений действительности подчас в ее грубых, простых формах. Характерным приемом этой концепции является выбор отдельного мотива, который благодаря особой, «жесткой» фокусировке наделяется повышенной мерой выразительности. Из изобразительных решений более всего распространены взятые крупным планом композиции с небольшим числом действующих лиц. Главный живописный принцип – светотеневой контраст, воспринимаемый преимущественно как средство выделения изображаемого мотива и сообщения ему особого пластического эффекта.

Другую концепцию, еще более связанную с реальностью, представляет тот вариант жанровой картины, который сложился у голландских мастеров. Как правило, это образы и ситуации камерного характера, интимного звучания, спокойного повествования, от чего художники подобного склада получили название **«малых голландцев»**. Их основная тема – повседневность в обычных ее проявлениях, эпизоды быта, происходящие в действительности, переданные с удивительной конкретностью. Ценные стороны этой концепции – охват нового круга жизненных явлений, поэтическое чувство, которым окрашены даже самые простые мотивы, тонкое ощущение самого бытия, незаурядное мастерство в передаче окружающего человека мира вещей. Высшими достижениями внестилевой линии являются концепции Рембрандта и Веласкеса. Это подлинное воплощение действительно крупного, обобщающего образа. Творчество **Рембрандта** составляет яркий контраст традиционным формам голландского бытового жанра. Его основная тема – человеческая жизнь в ее решающих моментах, понятая как духовная эволюция личности. Она облекается в формы библейско-мифологического сюжета, которые способствуют возведению изображаемых ситуаций на уровень собирательных образов широкого охвата.

Создатель другой ведущей концепции в русле рассматриваемой стилистики – **Веласкес** – акцентирует внимание на более объективированном отражении действительности с позиции красоты реального мира. Его произведения воспринимаются как человеческие типы или события, перенесенные на полотно во всей своей естественности.

Таким образом, стилевая неопределенность – это стремление к гармоническому разрешению противоречия между объективной и субъективной сторонами художественного освоения действительности, порожденное процессом самоопределения и самоутверждения личности. Подобный процесс сокрушал бывшее единство стиля. Иными средствами и иными целями стилевое единство культуры было подорвано **романтизмом** и **декадентством**. Чуждый сентиментализму возрожденческий титанизм индивидуальности нашел свое продолжение в романтизме – новом стиле, который формируется в XIX в. Как реакция на прозаический образ жизни с его практицизмом, обезличенной и монотонной будничной суетой, всеобщей погоней за материальными благами.

**Романтическая** эпоха – это небывалый интерес к народной культуре, обращение к стилистическим формам средневекового зодчества (романскому, готическому), ориентация на христианские идеи. Действительность в романтизме – нечто таинственное, иррациональное, противостоящее рациональному, упорядоченному классицизму, разуму и личной свободе человека, сфера социальных разочарований. Отсюда – «мировая скорбь» как глобальное концептуально-значимое мироощущение. Для романтической концепции мира и личности характерен культ экзотики в природе, неповторимо-индивидуального в человеке, исключительного в обществе. **Романтизм** как художественный стиль характеризуется противопоставлением «подражанию природе» творческой активности, отрицанием нормативности в создании произведений и обновлением форм. Понимая искусство как высшую реальность, романтизм стимулирует ассоциативность художественного мышления, взаимопроникновение и взаимодействие различных жанров и видов искусства. Произведения романтиков наполнены чувствами восторга и разочарования, воодушевления и отчаяния. Эти душевные колебания создавали ощущение непознаваемости действительности, вечной загадки мира, признание невозможности его полного духовного постижения. Гетерогенность романтического стиля породила неустойчивость всей художественной системы. Романтизм был национально многолик, сложен, внутренне противоречив, неоднороден, метафоричен, тяготел к соединению с религией и философией. В архитектуре романтизм нашел свое воплощение в постройке причудливых замков и дворцов, античных и средневековых руин. Влияние романтизма сказалось на формировании таких архитектурных стилей, как эклектика и модерн.

Эстетика романтизма важна и теоретическими открытиями, и культурообразующим воздействием, и тем, что на её основе развивался

индивидуальный стиль, который стал цениться выше, чем его «цеховая» принадлежность.

Романтизм оказал универсальное влияние на развитие искусства: породив символизм, а затем акмеизм и футуризм.

**Декадентство** как направление нельзя отнести к какой-либо определенной концепции или течению. Оно затронуло значительную часть эстетических ориентаций художников. Декадентство – это тоска по духовным идеалам прошлого, непринятие действительности, настроение безнадежности, крайнего индивидуализма. Именно декадентство подготовило становление модернизма как стиля.

Развитие культуры начала XIX века характеризуется постепенным отходом от классицизма в сторону эклектизма и ретроспективизма, возрастанием интереса к собственному национальному наследию, стремлением выработки новых форм, исходящих из художественных традиций той или иной культуры, обращением к историческим стилям. Но воспринятые поверхностно, готика, Ренессанс, барокко, рококо и прочие стили, взятые в отдельности или смешанные друг с другом, не смогли явиться исходной основой для нового органического стиля.

В начале XIX века во Франции сформировался так называемый имперский стиль – **ампир**, как вариант позднего классицизма, или «стиля Людовика XVI». Вызванный к жизни идеями Просвещения, классицизм был первым искусственным (т.е. возникшим не стихийно, а в результате планомерного изучения и культивирования античных образцов) стилем, но вместе с тем и первым проявлением эклектизма.

XIX в. в европейской культуре часто именуют веком **реализма**. Конкретные характеристики реализма в этом веке общеизвестны: это пафос социальности, внимание к историческому своеобразию жизни (историзм), сочувствие к низшим сословиям и «маленькому человеку», типизация героев и обстоятельств, критичность по отношению к действительности.

Реализм не отвергает ни условности, ни фантастики, ни субъективизма автора, но устанавливает более активную обратную связь между искусством и жизнью, чем это предписывалось предшествующими стилями.

Его отличает не только интенсивность обратной связи между искусством и жизнью, но и богатство этой связи. Реалистическое изображение действительности объемно, потому что описывается на разных художественных языках. Этот стиль выступает одновременно и как противоположность другим великим стилям – классицизму, сентиментализму, романтизму, – и как их синтез.

**Эклектизм** как романтический предмодернизм предполагает при создании произведений любые сочетания разных форм прошлого, освобождает от античной традиции, выражает себя через культуру разных эпох и разных народов («китайские», «египетские», «помпейские» мотивы), тяготеет к разным регионам мира и историзму, объединяет различные стили в новое, лишенное целостности стилистическое образование, допускает равную значимость различных элементов, всех стилевых форм.

На смену эклектике в конце XIX века пришел новый стиль – **модерн**, именуемый во Франции **ар нуво**, в Германии – **югендстиль**, в Австрии – **сецессион**. Его корни уходят в «культурный слой» середины XIX века. Стилистические черты, предвещающие модерн, прослеживаются и в графических произведениях, и в живописи, и у мастеров прикладного искусства, и в архитектуре. Модерн преследовал цель создания современного, универсального синтетического стиля. Принципиально новым был отказ от ордерной системы античности и других стилей в пользу поиска новых форм из культуры средневековья. Для него характерно обращение к природе, стремление восстановить органическую связь человека с природой. Эта обращенность проявляет себя в широком проникновении «растительных» мотивов, среди которых отдавалось предпочтение вьющимся цветам, болотным растениям, водорослям. Ряд орнаментальных мотивов модерна, получивших большое распространение, был заимствован из искусства Дальнего Востока, прежде всего Японии. Цветовая гамма модерна создает мир многозначных символов. Для него характерна семантическая двужначность: предмет, мотив, есть то, что он есть и одновременно знак иного содержания, всеобщего и вечного. Внешнее и внутреннее, видимое и незримое неразрывны.

До конца XIX века художественная эпоха и стилевое направление совпадают. Затем это совпадение начинает исчезать, граница стираться в силу ускорения художественного развития, нарастания эстетической противоречивости, создания множества теорий и концепций.

В преддверии XX в. европейская художественная культура вступает в новый исторический этап. На фоне грандиозных изменений в искусстве происходят крупнейшие изменения: рушатся идеалы, служившие ориентирами великих художественных стилей прошлого, наступает время, получившее название «эпоха модернизма».

Модернизм противопоставляет себя искусству прошлого и выступает за поиск новизны, в котором могут быть и даже должны быть отброшены любые художественные каноны, стесняющие свободу поиска. Художник-модернист не изображает реальный мир, а создает



силой воображения и таланта свой мир, который может иметь малого общего с реальным. В модернизме отрицаются традиционные эстетические и этические требования к искусству. Главное – экзотичность, которая должна поразить, «встряхнуть» публику.

Искусство модернизма часто связывают с культурой декаданса в целом – культурной упадка, умирания, разложения. В модернизме культивируются пессимизм, абсурдность, разрушение, страдание. Отстраненность от жизни, эстетское сосредоточение на тонких нюансах художественного языка – основные черты модернистского искусства. Представители модернизма говорят о своем творчестве как об «антиискусстве».

Это не единый художественный стиль, а целая группа стилей. В эпоху модернизма закончилось время, когда в искусстве существовали великие стили, доминирующие над другими в течение достаточно долгого исторического периода.

Отсутствие единого стержневого художественного стиля – характерная черта модернизма. Модернизм принципиально многочислен. Стили модернистского искусства живут недолго. Они появляются, приобретают популярность и сходят со сцены..

**XX век** – это *новая эпоха*, эпоха модернизма и постмодернизма, которой соответствуют свой стиль, свое художественное мышление, свое жанровое своеобразие. **Модернизм** как художественная система сложился благодаря декадентству (непринятие реальной жизни, культ красоты как единственной ценности, отторжение социальных проблем) и авангарду (крайний нигилизм, предельная степень отрицания предшествующей культурной традиции). Он объединяет множество относительно самостоятельных художественных направлений и течений, различных по культурно-историческому значению (абстракционизм, футуризм, дадаизм, кубизм, экспрессионизм, фовизм, сюрреализм, поп-арт и т.д.), каждое из которых имеет определенную эстетическую и стилевую специфику, но вместе с тем обладает принципиально иной философской и социокультурной общностью, основой которой послужили идеи иррационализма А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, интуитивизма А. Бергсона, феноменологии Э. Гуссерля, психоанализа З. Фрейда, К. Юнга, экзистенциализма Ж.-П. Сартра и А. Камю.

Преобладание пессимистических настроений, тревожных, томительных предчувствий, сознание непознаваемости, неизменности мира – таков эмоциональный настрой произведений модернизма. Стилиевое новаторство становится самоцелью. Отсюда тенденция смены стилей в творчестве отдельного художника.

Оформление постмодернизма шло на волне модернизма. Сам термин «*постмодернизм*» указывает если не на преемственность, то на определенное соотношение с модернизмом. Он, по сути, объединяет множество течений, подходов, стилей, направлений в культуре и искусстве. Постмодернизм отвергает единый стиль в культуре, отдавая предпочтение локальным, самобытным, многообразным формам, утверждает равноценность различных культурных моделей, реабилитирует те из них, которым ранее отводился статус «примитивных». Отвергается и различие между центром и периферией, между создателем культурных произведений и аудиторией, между высоким и низким, случайным и повседневным. В постмодернизме исчезает оппозиция «высокое – низкое» в культуре и становится возможным наступление эпохи, в которой существуют все формы и стили. Наиболее яркое выражение постмодернизм нашел в сфере искусства. Здесь он реализуется в полистилистике, в активном взаимодействии различных художественных стилей, систем. Динамическое соприкосновение стилей порождает многомерное пространство, в котором возможно «чистое» переживание изолированного смысла или эстетического импульса. В постмодернизме искусство утверждает свою роль авангарда. Вся культура моделируется по образу авангардистской, и в ней происходит постоянная диффузия элитарного искусства и массовой культуры.

Современная эпоха характеризуется *стилевой мозаичностью*. Здесь стилистическая целостность и неповторимость возникает у произведения, предмета, обретающего стилистическое своеобразие по отношению к другим шедеврам того же художника, или представляет собой элемент произведения, предполагающий нарочитое «вклеивание» стилистически разнородных предметов, частей.

Несмотря на убыстрение истории, усложнение художественного процесса и нарастание стилистических слов, не утрачивается эпохальная типологическая общность. Именно она и составляет стиль эпохи. Каждая эпоха рождает свои ценности, которые являются духовными опорами, регуляторами в жизни человека, наполняющими ее особым смыслом.

Таким образом, эпоха есть временная точка, с которой начинается новое развитие, определенный отрезок времени. Каждой культурно-исторической эпохе соответствует ее творческий стиль, жанровое своеобразие, способ мышления.

## 2. КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ, СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Уровень и состояние культуры можно понять только исходя из развития ее истории. Мировая культура представляет собой сложную, противоречивую картину развития, взаимодействия различных типов культур, через которые она самоопределяется. Процесс образования и бытия стиля в культуре закладывается на глубинном уровне и порождается тематическими и интонационными общностями, которые обусловлены единством исторических судеб народов и схожестью их жизненного опыта, влияющими на ценностно-смысловое содержание культуры того или иного региона. Национальная стилистическая общность обретает содержательную конкретизацию данного народа и позволяет по стилевым признакам отличить одну культуру от другой. Следующий стилевой слой – национально-стадиальный, то есть национальный стиль, находящийся на определенном этапе развития культуры. На этом уровне стилистическая общность может сужаться до одного вида искусства (русский ампи́р, нарышкинское барокко) и даже до одного из жанров (фаюмский портрет, помпейские фрески). С другой стороны, этот стиль может расширяться и охватывать не только искусство, но и культуру в целом. Так, М. Бахтин справедливо говорит о смеховой культуре средневековья, о карнавализации, которая касается стиля деятельности средневекового человека. (Бахтин М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С.10).

Вопрос о культуре встает тогда, когда, стремясь раскрыть особенности и своеобразие жизни отдельных народов, стран или регионов, мы соотносим их с особенностями жизни других народов, пытаемся понять их значение для настоящего и будущего. Отношения между ними могут быть различными, сходными, преемственными, заимствованными и диалогичными, но в любом случае только они придают им значение различных «культур».

В понятии «культура» фиксируется и то, что различает народы в пространстве и времени и то, что связывает, объединяет их в мировую культуру. Каждая эпоха и каждый народ обладают самобытной культурой, отличающейся неповторимостью, уникальностью. Подобные различия и служат основанием для выделения особенных стилистических форм культуры. Задачи изучения культуры состоят в том, чтобы воспроизвести своеобразие каждой культуры, понять ее качественное отличие от других культур.

При рассмотрении истории мировой культуры в целом обращает на себя внимание бинарный характер ее структуры: с одной стороны,

динамичная европейская культура со сменами стилей и менталитетов, с другой – достаточно статичный характер культур Востока, а также Африки, Южной Америки, Австралии, Океании (в их автохтонных проявлениях). Известная оппозиция **Восток-Запад** представляет собой одну из разновидностей этой бинарности.

На протяжении многих столетий культурная история Запада являет собой контраст как бы внеисторическому бытию Востока. В культуре принцип бинарности заложен в амбивалентный характер архетипических структур, в наборы признаков романтического-классического типа, который дает о себе знать как в частных антитезах отдельного культурного феномена, так и в явлениях общего порядка: культурно-исторических типах, стилях, типах культур. Но и культура Европы обнаруживает свой бинарный характер, который находит свое отражение в таких оппозициях, как времена подъема, времена упадка, расцвет – декаданс, ренессанс – барокко, классицизм – романтизм и т.д. Культурные эпохи сменяют друг друга: на смену «высокой» культуре античной Греции приходит «упадочный» эллинизм; строгая культура Древнего Рима периода республики сменяется «барочной» экспрессивной культурой Римской империи; на смену «темному», «низкому» средневековью приходит «высокое» Возрождение; гармоничное, уравновешенное Возрождение уступает место избыточному, замысловатому барокко и рококо; затем – классицизм с его рационализмом, гармонией, идеализацией; потом – романтизм, ориентированный на психологизм с эксцессами и неумеренностями, ностальгическими устремлениями в прошлое.

Подобный анализ культурных явлений показывает, что определенный детерминизм в чередовании культурных эпох можно условно обозначить как эпохи романтические, мятущиеся, смутные, темные, неустроенные («инь») и эпохи классические, явные, светлые, высокие, рациональные («ян»); они действительно существуют. Эпохи демонстрируют удивительное единство интеллектуальных, духовных, эстетических, этических, эмоциональных, социальных устремлений различных представителей разных сфер культуры, живущих в разных странах, регионах, говорящих на разных языках. (Об этом писали и Гете, и Ортега-и-Гассет.) Дружное единство (при всей многовариантности отдельных устремлений) одной эпохи сменяется не менее дружными пристрастиями, склонностями и вкусами другой эпохи, в значительной мере противоположными еще совсем недавно провозглашенным идеалам.

Смена эпох всегда влекла за собой смену стиля.

## 2.1. Древние цивилизации

История мировой культуры начинается с изучения культуры Древних цивилизаций. Это важнейший период в истории мировой культуры, знакомство с которым необходимо для понимания закономерностей развития культуры как Нового времени, так и современной, для определения стилевых особенностей отдельных национальных культур и эпохи в целом. При всем многообразии и уникальности культур Древних цивилизаций в них выделяются общие существенные черты: синкретизм духовной культуры, когда все связано с магическими, религиозными, художественными, философскими, научными представлениями; каноничность культуры, то есть выражение не индивидуальной, а коллективной, выработанной опытом поколений точки зрения на мир; архаичность мировоззрения. Язык древних культур – миф и ритуал. В данном контексте неповторимость Древних цивилизаций видится в их единстве, совокупности важнейших признаков. Цивилизации могут смешиваться, накладываться одна на другую, но, несмотря на все это, они представляют собой определенные целостности. Границы между ними редко бывают четкими, но они реальны. Древние цивилизации динамичны: у них есть подъем и упадок. Они распадались и сливались, исчезали и затягивались песками времени. Типологические и стилистические черты, определяющие характер эпохи, формировались на уровне «высокого» искусства. Развитие и смена архитектурных стилей неразрывно связаны с историей. Для культуры Древнего Египта Месопотамии, Древней Греции, Древнего Рима, Древнего Китая характерен моностиль, т.к. в них господствовали мифологические и религиозные каноны, которые определяли общие признаки художественных произведений. Эти каноны менялись медленно, автор лишь в малой степени мог вносить новые идеи, которые отражали перемены в социокультурной сфере.

В искусстве древности стилеобразующими видами считаются пространственные виды искусства: архитектура и живопись.

### 2.1.1. Культура Древнего Египта

Истоки египетской цивилизации лежат в глубокой древности. Удачное географическое положение, относительная замкнутость территории дали возможность культуре Древнего Египта развиваться во всем своем своеобразии, сохраняя устойчивость художественных традиций и стилистических особенностей на протяжении почти трех тысяч лет. Изобразительное искусство в целом отражает египетскую культуру. Для него присущи плоскостное изображение фигур, декора-

тивность, симметрия, строгая линейность композиции, монументальность, единство формы и содержания, следование религиозному канону.

Образ Нила – реки, ведущей постоянную борьбу с суровыми природными условиями, – лег в основу концепции вечной борьбы между добром и злом, центральной для религии Древнего Египта. Каждый человек в своей земной жизни должен был выдержать эту схватку, чтобы после смерти и суда Осириса приобщиться к загробной жизни. Для этого необходимо было позаботиться о сохранении тела, и поэтому его тщательно сберегали, подвергнув предварительно бальзамированию, а затем мумификации.

Ни один памятник египетской культуры не отражает так ярко основных характерных черт Древнего Египта, его общественного уклада с неограниченной деспотической властью обожествленного царя, с представлениями о загробной жизни и связанным с ним заупокойным культом, как гигантские *пирамиды*. Невозможно дать какого-то единого объяснения пирамидам, поскольку их форма возникает в весьма сложном контексте погребального обряда [30].

В действительности пирамида была усыпальницей и символизировала представление о вечности. Она аккумулировала собой жизненную энергию Солнца, которая передавалась фараону в его усыпальнице. Все четыре стороны пирамиды в точности обращены в направлении всех четырех сторон света, что также интерпретировали как символическую связь с числом четыре, которое наделялось божественными и космическими характеристиками. Квадратный фундамент, на котором возвышается пирамида, должен был выражать отношения между пирамидой и космосом, а потому – между земной жизнью и божественной. С другой стороны, назначение пирамид можно понять лишь в контексте религиозного культа, которым пронизана жизнь египтян. В то же время пирамиды являются памятником архитектуры, формы, и пропорции которых необычайно отработаны, четки, лаконичны и выразительны. Конструкция и пропорциональные соотношения всех частей пирамид (Хеопса, Хефрена, Микерина) основаны на пропорциях «золотого сечения». Пирамиды строились из крупных блоков камня, плотно пригнанных друг к другу, а поверхность покрывалась гладко полированными известняковыми плитами. Каждая из пирамид в Гизе («вечное жилище» фараона) была окружена архитектурным ансамблем из маленьких пирамид цариц и мастаб придворных.

После пирамид наивысшим достижением египетской архитектуры являются *храмы* [33].

*Карнакский* храм в Древней столице Египта – Фивах – был главным храмом бога Амона и верховным официальным святилищем

страны. Он был построен в течение двух столетий. Однако это обстоятельство не лишило карнакский ансамбль единства и цельности. Каждый царь стремился расширить и украсить Карнак, ставший ценнейшим свидетелем истории Египта, так как на его стенах высечались летописи, изображения битв, имена царей. На стенах Карнака сохранились великолепные рельефы, изображающие фараонов, повергающих врагов перед богом Амоном – Ра. Это был гармоничный памятник храмовой архитектуры. Искусная декорировка, не перегруженная излишними деталями, соответствовала четкости плана, и весь храм был выдержан в характерном строгом стиле.

Второе по размерам и значению фиванское святилище Амона – **Луксорский храм**, построенный при Аменхотепе III на месте древнего святилища, – считается по праву одним из основных архитектурных памятников Египта и наиболее стройно выполненным, типичнейшим храмом эпохи. Именно он оказал огромное воздействие на дальнейшее развитие всей храмовой архитектуры. Для Луксора характерна исключительно четкая планировка. К культовым помещениям и молельням со статуями богов в глубине здания ведет величавая анфилада из двух дворов с портиками. За первым двором стройно вздымает могучие стволы большая процессионная колоннада, достигающая 20 метров в высоту, с капителями в виде цветущих метелок папируса. Эта колоннада, тип колонн, а также их обилие оказали влияние на оформление залов в храмах последующих периодов. Со своеобразной силой выражено ощущение могучей поддержки перекрытия ритмом близко сдвинутых, необычайно гармоничных по пропорциям, пучкообразных колонн в двойных колоннадах второго двора Луксора.

Луксорский и Карнакский храмы некогда соединялись трехкилометровой **аллеей сфинксов**. По обе стороны дороги были установлены сфинксы (фантастические существа в виде льва с головой человека) и овны (бараноголовые священные животные бога Амона), которые олицетворяли мощь фараона. Как бы определяя путь торжественных процессий, колоннада сливалась с начинавшейся от ворот храма аллеей сфинксов и овов и служила прекрасным воплощением столь характерной для египетского зодчества идеи бесконечной линии храмовой дороги, благодаря которой так выигрывало завершавшее ее здание храма. Соединение храмов аллеей еще более способствовало созданию единого архитектурного комплекса. Это предавало комплексу неповторимый облик и декоративность.

*Конец Среднего и начало Нового царства* – время наиболее значительных культурных достижений. В этот последний период расцвета египетской цивилизации скальный храм достигает своего развития.

Таков гигантский *храм Хатшепсут* с тремя террасами, возвышающимися друг над другом; мерный ритм повторяющихся светлых колоннад четко смотрится на фоне скал. Рельефы храма рассказывают о рождении Хатшепсут, о символическом покровительстве ей самой богини Хатор (богиня неба, небесная корова, родившая солнце, в поздний период отождествлялась с Исидой).

В эпоху Нового царства окончательно сложилась архитектурная форма – *обелиск*, символизирующий, как и пирамиды, представления, связанные с почитанием Солнца и обожествленного царя, их величие и незыблемость. Обелиски, крупные статуи перед пилонами вводились в качестве смысловых компонентов в культовые сооружения, стилистически органично включались в архитектурный фон. Обелиск – каменный, граненый, обычно монолитный, квадратного сечения суживающийся кверху столб с пирамидальной заостренной верхушкой, обитой медными листами, – символизировал солнечный луч, украшался рельефом, где декоративные изображения сочетаются с иероглифами.

Заупокойный культ, с одной стороны, предопределил появление портретной скульптуры, а с другой, – во многом и ограничил ее развитие; создавался не просто портрет, а «двойник», «тень» умершего и воскресшего человека, изображенного всегда в расцвете физических сил. Отсюда – однообразие поз спокойно и неподвижно сидящих и стоящих фигур, тело, воплощающее «вечную молодость», бесстрастное выражение их лиц, одинаковые атрибуты, условная окраска. Все соответствовало требованиям культа, предназначавшего эти статуи для вечной жизни души. Они всегда фронтальны, рассчитаны на одну точку зрения, изображение симметрично, уравновешено.

*Статуя писца Каи* является одним из лучших образцов египетского скульптурного искусства эпохи Древнего царства. Скульптор мастерски передал образ царского писца, сидящего поджав ноги и со свитком папируса на коленях. Инкрустированные глаза, сделанные из разных материалов, придают определённую жизненность лицу статуи. Главное же, что блестяще воплощает как бы застывшая в ожидании напряженная фигура этого человека, – движение его приподнятой головы, устремленной вперед и чуть вверх, сосредоточенный взгляд; руки на свитке папируса, одна из которых как бы сжимает тростниковое перо, – готовность выполнять приказы фараона.

Требования нового стиля в **амарнский** период Нового царства привели к расцвету всего египетского искусства. Желание выявить духовное существо человека преобразило прежние представления о прекрасном, утверждавшие физическую мощь и суровую волю жестокого властителя. Напротив, скульптурный *портрет* фараона



**Аменхотеп IV** (Эхнатона), выполненный в мастерской знаменитого скульптора Тутмеса, свидетельствует о новой лирической трактовке образа человека. Скульптор передал очень правдиво хрупкую одухотворенность неправильного лица Эхнатона с задумчивым взглядом и вытянутым овалом лица. Отмечены болезненная узость его груди, слабость тонких рук. Портрет физиономически конкретен и реалистичен.

Чудесен портрет **Нефертити** в высокой короне (тиаре) из раскрашенного известняка. Гордая голова царицы на тонкой нежной шее поражает совершенством точеных черт прекрасного лица, необычайной гармонией, удивительной завершенностью композиции, великолепным сочетанием красок. Портрет прекрасной египетской царицы – поэтичный женский образ, созданный мировым искусством.

В рельефах и живописи Древнего царства утвердился стиль своеобразного «распластывания фигуры» на плоскости. Голова и ноги изображались не в профиль, а в фас, торс – развернутым, а вся фигура обрисовывалась упругой линией. Египетские рисовальщики оценивали значение плечевого пояса как конструктивной основы туловища, раз и навсегда выделяя эту выразительную горизонталь и пренебрегая тем, что она складывается при профильном положении фигуры. Непринужденность и естественность позы проглядывается сквозь призму стилистической условности.

Египетское искусство проявляло большой интерес к совершенствованию формы в любом из ее проявлений. Культовые предметы и предметы быта определялись функциями, для которых они предназначались. В эстетическом плане первенство отдавалось качеству материала и простоте форм. Ценность предмета повышалась при надлежащем украшении, которое, согласно утонченному вкусу египтян, имело в основном **зооморфный** характер. Богатство выступало гарантом бессмертия и сопровождало покойников в другой жизни; вот почему усопших хоронили вместе со всевозможными предметами – от мебели до драгоценных украшений и туалетных принадлежностей.

Особенного расцвета **прикладное искусство** достигло в эпоху Нового царства. В малых формах находит выражение стремление к строгому лаконизму, отбору наиболее существенного, обобщению форм. Например, туалетная ложечка служила одновременно прелестным украшением и сосудом для благовоний. В ней фигуры девушки и птицы соединяются в совершенное по форме и назначению произведение. Ручка ее выполнена из слоновой кости в виде фигурки плывущей обнаженной девушки с распущенными волосами (из черного дерева), на вытянутых руках которой покоится сосуд для благовоний в виде птицы. Тело девушки дано в стремительном порыве, как бы

уподоблено натянутой струне, мягко промоделировано, формы отличаются редкой красотой, стройностью и изящными пропорциями.

Прекрасным образцом декоративно-прикладного искусства амарнского периода является инкрустированный ларец, на котором изображены молодой фараон и его жена с букетом цветов в парковой беседке. Надписи над фигурами указывают их титулы и имена.

Культура амарнского искусства сильно повлияла на все последующее развитие культуры Египта, привела к разрыву с прошлыми традициями.

Египетская культура, сложившаяся за пределами Европы, оказала большое влияние на формирование европейской культуры. С неё началась средиземноморская цивилизация. Особенности древнеегипетского стиля: монументальность, грандиозность, статичность, размерность, сдержанность, переходящая в сумрачность. Образцом его до сих пор служит пирамида Хеопса и сфинкс, стоящий на дороге к ней. Это самые крупные в мире творения в каменной архитектуре и скульптуре.

От культуры Древнего Египта идет традиция создавать грандиозные сооружения, символизирующие абсолютное духовное величие государства и его вождя. Угрюмая торжественность мавзолеев, пантеонов и крематориев – это прямое продолжение в веках древнеегипетского художественного стиля.

### 2.1.2. Культура Передней Азии (Месопотамия)

Страны Передней Азии – крупнейший наряду с Египтом очаг древневосточной культуры: это Двуречье, земли между Евфратом и Тигром, где существовали государства Шумер, Аккад и Вавилон; Сирия, Финикия и Палестина на восточном берегу Средиземного моря; в Малой Азии и Северной Сирии – государство хеттов и хурритское государство Митании, в горных районах к северо-востоку от Тигра – Ассирия и Урарту, а также Иранское государство. Эти древнейшие цивилизации сыграли исключительную роль в многотысячелетнем процессе формирования мировой культуры, внесли значительный вклад в ее развитие.

Особенно заметный след в истории культуры оставила Месопотамская цивилизация. К этому истоку восходит эллинская античность, в ней черпает силу западная и восточная средневековая культура. Ведь здесь впервые установилась художественная преемственность в искусстве, сформировался единый для разных видов искусства стиль [38].

Монументальными центрами месопотамского культа на протяжении всей истории являлись **зиккураты**. Несмотря на разнородность населения Месопотамии, все люди считали зиккураты сооружениями,

достойными почитания и глубокого восхищения. Они были связаны с представлением о «священной горе», центре Вселенной или священной оси мироздания, на вершине которой находились ворота к небу; жители Месопотамии полагали, что эта гора содержала в себе множество значений. Для них великой кормящей матерью была «госпожа гора», из чего можно заключить, что гора считалась магическим источником жизни. Зиккураты были центрами наблюдения за светилами, а различные этажи являлись планетарными изображениями. Наверху возводились один или два храма, посвященных богу Мардуку. В символическом смысле Вселенная состояла из семи уровней, и все семь этажей зиккурата представляли как раз эти семь уровней, тем самым они выполняли астрологическую функцию. Использовались они и как большие алтари, где совершались ритуальные жертвоприношения. Вход в зиккурат осуществлялся с массивного основания благодаря отдельной монументальной лестнице. Строение закрывала стена с 12 дверями, которая дополнялась смежными помещениями.

Каждый большой город имел свой зиккурат, который возвышался возле храма главного местного божества. Зиккурат Ура был посвящен богу луны Нанне, представлял собой огромную усеченную трапецию монолитной кладки из сырцового кирпича. Он состоял из трех поставленных друг на друга усеченных пирамид, убывающих кверху, достигая в высоту 60 метров. Три крутые прямые лестницы фланкировали его фасад и сходились у края вершины первой платформы, отчетливо выявляя структуру всего устремленного ввысь сооружения. Каждая из платформ была окрашена в свой цвет – нижняя в черный (битум), средняя – в красный (облицовка обожженным кирпичом), верхняя – в белый (известковая побелка). Стены стоящего наверху храма были облицованы синими глазурованными плитками. В храме находилось святилище, которое использовали жрецы для астрономических наблюдений. Символическая расцветка как бы связывала собой земные и небесные сферы, объединяла стихии, создавая таким образом стройную художественную систему. Архитектурная позиция зиккуратов оставалась неизменной в последующих веках: она воплощала основополагающее начало всех древневосточных деспотий.

**Дворец** – это непосредственное воплощение организованной власти, способной содержать крупный центр администрации и двор. Типология постройки дворцов утвердилась в Вавилоне. Зодчие дворцов всегда воспроизводили одну и ту же структуру базовой модели. Дворцы представляли собой крупные архитектурные комплексы, целые городки внутри крупного города, защищенные одной или несколькими стенами. Они имели многочисленные секции, сооб-

щавшиеся между собой вокруг центрального двора. Между комнатами в изобилии встречаются внутренние дворы, через которые проникал свет. Стены были кирпичными и украшались рельефами, настенной живописью или эмалированными плитками.

Классическим примером дворцовой постройки является **дворец Саргона II** в Дур-Шаррукине – «Версаль» ассирийского царя. Выстроенный на искусственной террасе, он был окружен стенами с арками – входами, которые охраняли монументальные фигуры фантастических животных шеду, имевших по пять ног, так что входящий во дворец воспринимал их одновременно и стоящими, и движущимися. Шеду с туловищем быка, крыльями орла и головой бородатого мужчины в высоком головном уборе, смотрящего перед собой грозным взглядом широко открытых глаз, имел магическое воздействие на вступающих под арку, неотступно преследуя их.

Руины дворцового комплекса в **Персеполе** и теперь поражают размахом и величавостью архитектурного замысла. Четкость планировки и ритмичные повторы мотивов были особенностью всех частей персепольского ансамбля. Входы во дворец Персеполя производили величественное впечатление. Парадно оформленные входные ворота дворца – пропилей – включали в себя четыре попарно расположенные и строго симметричные фигуры восьмиметровых человекоголовых крылатых быков, повернутых друг к другу спинами. Близкие к ассирийским стражам ворот, они отличались от них тем, что были выполнены не из единого, а из многих каменных блоков и как бы срастались с каменной кладкой стен [37].

**Культура Ассирии** носила более светский характер, чем Египта и Шумера, хотя влияние последнего на ассирийскую культуру прослеживается отчетливо. Раскопки дворцовых комплексов в столице Вавилона Ниневии дают представления о стилистических особенностях искусства Ассирии. В пластике Ассирии преобладал рельеф – бесконечные летописи побед и царской охоты. В рельефах дворца Ашшурбанапала впервые в искусстве Древнего Востока встречается полный профиль в изображении фигур. С большим мастерством передается движение людей и животных, показывается последовательное развитие действий. Наиболее хорошо сохранились полосы росписей из дворца ассирийского наместника Шамшилу в провинциальном городе Тель-Борсиппе (Тель-Ахмар) в Северном Двуречье. Они наносились по тонкой белой известковой обмазке, наложенной на сырцовую стену, по слою глины, смешанной с рубленой соломой. Сюжеты росписи – дворцовые шествия с участием царедворцев и воинов. Характерно изображение двух сановников. Черной краской был нанесен контур

изображения, а затем использовались и другие краски: белая, черная, голубая, коричневая. Стиль росписи – плоскостный, декоративный, основанный на локальных цветовых сочетаниях.

Органичным элементом дворцовой архитектуры **Суз** явились керамические панно. Техника **изразцовых панно**, состоявшаяся из отдельных плиток, давала мастерам возможность бесконечно воспроизводить одинаковые мотивы на гигантских пространствах настенных рельефных фриз. Выполненные невысоким рельефом, они, теплые и звучные по цветной гамме, основанной на декоративных сочетаниях синего, желтого, зеленого, белого и черного тонов, были подчинены созданию выразительного декора, отвечающего торжественным архитектурным ритмам. Декоративны мотивы многоцветных изразцовых панно, изображающих крылатых львов, образующих традиционную геральдическую композицию, тонко смоделированы, силуэты их полны изящества, но все живое и естественное в них оказалось подчиненным орнаментальной узорчатости.

Пантеон богов в Древней Месопотамии (Шумере, Аккаде, Вавилоне) был тесно связан с природой, что положило начало астральному культу и созданию лунного календаря. Каждый город связывал себя с отдельным божеством несмотря на то, что их было множество. Богам возносились молитвы и совершались жертвоприношения в знак благодарности за их покровительство, а также за защиту от злых духов. Кроме того, каждый человек имел собственных богов-покровителей.

Из восьми ворот-бастионов, посвященным восьми главным из почитаемых в Вавилоне богов, самыми торжественными были двойные ворота **богини Иштар**. Они состояли из четырех башен, очень массивных, квадратных в плане, с арочными проходами, зубчатыми верхушками. Башни украшали разнообразные цветные узоры, сочетающиеся с фоном сияющих синевой поливных кирпичей. Все поле облицованных изразцами башен было покрыто рядами диких быков золотисто-желтого цвета и рядами белых и желтых «драконов» **бога Мардука** – мушрушей – фантастических существ с чешуйчатым телом, головой змеи, высунутым из пасти раздвоенным языком и птичьими когтями на лапах. Плоскости кирпичных башенных стен были расчленены и организованы разнообразными комбинациями орнаментальных полос. Стены под карнизом, как и арки, были обведены полосами из желто-белых розеток. Все изображения выполнены невысоким рельефом.

Город Урук чтит богиню плодородия **Инанну**. Она являлась и олицетворением планеты Венеры. Скульптурная голова богини Инанны, высокое мастерство обработки ее мраморной поверхности, красота и совершенство образа свидетельствует о том, что это явление не было слу-

чайным в художественной жизни. Плоско срезанная сзади, эта выполненная почти в натуральную величину голова прикреплялась к стене одной из ниш храма и, видимо, являлась частью рельефной или живописной композиции. Лицо богини с огромными, ранее инкрустированными глазами и дугами также инкрустированных в прошлом черных бровей поражает мягкостью своих объемов, значительностью строгого и спокойного выражения. Лицо это казалось еще более живым, поскольку его оттеняла раскраска и сияние роскошного головного убранства.

Скульптурные фигуры «заступников», то есть божеств и знатных лиц (имена которых гравировались у них на спине), призванных испрашивать благополучия у высших богов для своих заказчиков, исполнялись преимущественно для храмов. Они имели небольшие размеры, были выполнены из разных пород камня (известняка, песчаника, алебаstra), а также бронзы и дерева. Фронтальная и статичная стройная фигура бога Аб-У из города Эшнуна. Согнутые в локтях руки сомкнуты ладонь в ладонь у груди просительным жестом. В широко открытых инкрустированных черным и белым камнем прямо глядящих глазах и в тронутых улыбкой губах – мольба. Наивные и несложные образы, воплощенные в этих небольших раскрашенных статуях молящихся (адорантов), отмечены единой печатью духовного подъема, незамутненной веры, светлого и чистого порыва.

Нашествие гутиев, завоевавших аккадское государство, не затронуло юг Двуречья, где в XXIII – XXI вв. до н.э. второй расцвет переживают Ур и Лагаш: строятся храмы, зиккураты, дворцы. Энси («правитель») Лагаша **Гудеа** был наместником гутиев. Он много строил, восстанавливал древние памятники, вел большие хозяйственные работы и способствовал расцвету культуры. Портретная скульптура дает возможность представить облик и образ правителя Лагаша. Эта статуя отличается совершенством технологического исполнения, хорошим знанием анатомии, а главное – поразительной реалистичностью в передаче портретного сходства и даже возраста Гудеа.

В Вавилонскую эпоху традиция **стел** получила продолжение в качестве панно для написания законов, среди которых выделяется «**Кодекс Хаммурапи**». Диоритовый столб украшен рельефом, клинописным сводом законов и изображением самого царя в момент получения им от бога солнца и правосудия Шамаша знаков царской власти – жезла и магического кольца.

В древности шумерские мастера умели изготавливать для нужд знати изумительные по красоте и тонкости, технической виртуозности ювелирные изделия, предметы роскоши. Они знали чеканку, филигрань и зернь, умели делать сложные сплавы драгоценных металлов. О

необыкновенной высоте развития художественных ремесел свидетельствуют предметы, обнаруженные в гробницах при раскопках города Ура. Здесь было найдено множество изысканных предметов роскоши. Среди них – *арфы*. Навершие резонатора одной из них выполнена в виде головы быка. Великолепна его могучая голова из золота и синего лазурита, с инкрустированными блестящими глазами из белой раковины. Роскошь отделки и красочность передают высокий художественный вкус и стиль древних мастеров. Например, «*Урский штандарт*» – навес из двух небольших пластинок, укреплявшийся на древке в виде двускатной крыши. Изображенные на нем традиционные сцены сражения и пира приобретают особую красочную зрелищность, так как выполнены в технике инкрустации перламутром и лазуритом.

Несмотря на постоянное чередование этносов и многочисленные столкновения разных культур, произошел сплав культур, имеющих общий дух и стиль, возникший в Месопотамии [38].

Таким образом, культура народов Передней Азии – это богато разработанная мифология, религия, архитектура, сложно развитый мир чувств и художественных идей, разнообразие форм их выражения, стилистических особенностей.

### 2.1.3. Культура Древней Индии

Культура Древней Индии зародилась в столь же отдаленные времена, как и культура Передней Азии и Египта, прошла в древности тот же путь развития, что и эти страны. Но она сложилась в других природных условиях, что наложило на ее формирование определенный отпечаток.

Памятники древнеиндийской архитектуры, скульптуры, живописи отличаются такой самобытной красотой, что их невозможно спутать с памятниками другой культуры. Вера в чудодейственную силу природы стала основой всей индийской мифологии и культуры. Мифология дала огромный материал для изобразительного искусства. Устойчивость традиции, преемственность отличает всю индийскую культуру. Характерной чертой художественной культуры является синтез искусств – архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, танца, литературы, – сплавающей в единое целое все многообразие художественных проявлений. Необыкновенная гибкость и устойчивость, способность впитывать, ассимилировать в единую систему чрезвычайно разнообразные, постоянно меняющиеся религиозные и культовые влияния различных племен способствовали созданию на этой основе культурной общности, единого языка и стиля.

В индийском искусстве удачно сочетаются сюжеты, образы и символы различных верований (индуизма, буддизма, джайнизма). Своего расцвета культура Индии достигла в эпоху Маурьев [50].

Особую роль в культуре Древней Индии играли «**Веды**» – религиозно-философское учение. Главным принципом ведийского видения мира было обожествление природы как целого и отдельных явлений природной и социальной жизни. К ведизму восходит индуизм, в котором наблюдается строгая иерархия богов: триединство (Тримурти) главных божеств Брахмы, Вишну, Шивы. **Брахма** – создатель и управитель мира (отвлеченное, безличное начало) – отодвигается на второй план, и подлинное почитание в повседневных обрядах и ритуалах отводится «личным богам» – Шиве и Вишну. **Шива** – суровое существо – носитель космической энергии разрушительного и созидательного характера. Это доброе и злое божество, он подвластен чувствам и всемогущ, может существовать на Земле и вне земных пределов, в видимом облике и невидимом.

**Вишну** – помощник людям, сообщает истину, охраняет, избавляет от зла – такое участие достигается за счет его перевоплощений.

В классический период в культуре Древней Индии, совпадающий по времени с правлением **династии Гуптов** (IV–VI вв. до н.э.), происходит эволюция наземного индуистского храма: первоначально это был храм кубической формы, а затем появляются храмы-башни. В комплексе Бхуванесвара пятьсот храмов. **Храм Муктешвары** – один из самых ранних. Это совершенный образец индуистского храма прекрасных пропорций и великолепной композиции с доминирующими вертикалями башен, завершенных круглой плитой – «амалакой». Силуэт храма, тяготеющий к вертикали, символизирует разумное устройство Вселенной, центр которой – обитель богов. Здесь главное – не полутемное мистическое пространство, а мощная пластика архитектурных и скульптурных форм, вызывающая ощущение, что храм, как плод, растет под солнцем. Архитектура периода Гуптов имеет большое значение для всего дальнейшего развития индийского зодчества.

Постепенно картина духовной жизни становится весьма разнообразной: возникают новые религиозные и философские учения – буддизм и джайнизм, повлиявшие на развитие культуры Древней Индии.

**Буддизм** – одна из мировых религий, которая возникла в VI в. до н.э. Основателем ее является царевич Сиддхартха Гаутама Шакьямуни, отказавшийся от семьи, богатства мирской жизни и ставший Буддой – «достигшим просветления» или «высочайшей мудрости». Буддизм стал официальной религией Индии при царе Ашоке из династии Маурьев в III в. до н.э. Именно в этот период появляются культовые



памятники из камня: реликварии – ступы, памятные столбы – стамбхи и скальные храмы – чайтхи.

**Ступа** – культовое сооружение в традициях «храма под открытым небом», центр ритуального обхода паломников. Ступа первоначально выполнялась в виде полусферического земляного холма, облицованного камнем. Затем появились внутренние помещения для хранения урн с пеплом или других реликвий, ограда и ворота. Большая ступа в Санчи – круглая (диаметр основания 36,6 м) в плане полусфера на барабане высотой 16,5 м – обнесена оградой, украшенной рельефом, дающим представление о своеобразии искусства Индии – слияние высокой философской отвлеченности и чувственного переживания, с воротами («торана»), расположенными по сторонам света. Наверху – стержень с дисками-«зонтами», символизирующий ступень познания на пути к нирване. Массивная, плавно-округлая форма ступы – также символ нирваны.

По преданию, Будда призывал учеников удалиться от суетного мира и читать свои проповеди в тишине. Его последователи основали в горах монастыри, вырубая в скалах пещеры-храмы – **чайтхи**, монастырские квадратные залы (вихары) и кельи.

Один из самых известных подобных комплексов находится в Аджанте. Этот комплекс – великое национальное наследие и гордость Индии. Прямоугольные нефы чайтхи с полуциркулярной нишей для статуи Будды против входа разделены рядами колонн из скального массива, поддерживающих перекрытие килевидной формы, разрез которого над входом образует «солнечное окно» – источник света в храме. Капители колонн и фасадная стена сплошь покрыты скульптурой. Ощущение массы скалы и красоты архитектурного пространства, строгие и величественные помещения чайтхи рождали у людей благоговейный восторг и нагнетали необычайную таинственность.

Особенно знамениты аджантские пещеры своими **монументальными росписями**, темами которых являются джатаки – предания о жизни Будды, аваданы – буддийские сказания, дворцовая жизнь. Внутренние помещения аджантских пещер почти сплошь, включая потолки, покрыты росписями, в которых их создатели воплощали свои переживания и раздумья о мире вымысла и действительности.

С особой поэтичностью передаются сцены из жизни царевича Гаутамы и юных помощников Будды, милосердных, добрых, милостивых **бодхисаттв**, сочувствующих людям в их печалих. Бодхисаттва – это живое существо, достигшее духовного просветления и состояния Будды, отказавшееся от нирваны и сознательно продолжающее земное существование для того, чтобы делиться своим знанием с другими.

Именно в аджантском монастыре индийская живопись впервые достигла подлинного расцвета.

**Стамбхи** – монолитные колонны, которые царь Ашока воздвигал на местах, связанных с историей буддизма, – завершались фигурами животных. Такова грандиозная стамбха из Сарнатха. Это мемориальный столб – монолит с венчающей его капителью в виде перевернутого лотоса и круглого пьедестала, на котором восседают четыре льва, – стоял на месте первой проповеди Будды. Когда-то львы несли «чакру» – вечно вращающееся колесо мироздания, изображение которого есть на постаменте под каждым львом, а между ними располагались лев, лошадь, бык и слон, символизирующие север, юг, восток и запад. Замечательная чеканной законченностью деталей, сарнатхская капитель внушительностью своих форм утверждала идею могущества буддизма и государства. Этот совершеннейший образец древнего государства – ныне государственный герб республики Индия.

В Древней Индии скульптор работал в тесном содружестве с архитектором. Храмовый комплекс с главным божеством в центре был богато украшен множеством скульптур, которые располагались в строгом соответствии со сложившейся иерархией и служили фоном для главного изваяния.

В эпоху **династии Кушанов** (I в. н.э.) появляются первые скульптурные изображения Будды. Появление их связано с новым направлением буддизма – махаяной, которая приблизила буддизм к его привычной форме религиозного сознания. До этого изображений Будды не было, а его учение проповедовалось в виде символов колеса, законов «чакра», «зонтиков», священного дерева «бодхи».

В нише стены чайтьи против входа устанавливалась статуя Будды на львином троне под деревом Бодхи (в виде нимба над ним) в позе лотоса (падмасана) – позе медитации.

Характерные черты индийской культуры: синкретизм миропонимания, мифологичность, тесная связь с религией, взаимообусловленность духовных эстетических и социальных аспектов и художественных элементов. Культура допускает одновременно чувственность и аскетизм, полноту жизни и уход от нее, эотику и мистицизм. В искусстве слиты воедино материально-чувственные и трансцендентальные черты. Сам материал искусства сакрализуется – звук божественен по природе, танец – ритмическое выражение космической энергии бога Шивы. В культуре Индии во все ее периоды наблюдается восторг перед жизнью, природой, наслаждение бытием, развитие живописи, театра, танца, музыки, литературы, внимание к проблемам любви как чувственного опыта и как эстетического переживания.

#### 2.1.4. Культура Древнего Китая

Китайская цивилизация – одна из древнейших в мире. Развиваясь в пределах единой огромной территории, народ Китая из века в век накапливал культурные ценности, оставившие важный след в дальнейшем развитии культуры. В Китае всегда была сильна светская власть; не случайно мир человеческих деяний и чувств воплотился в искусстве значительно ярче, чем культурные и религиозные мотивы.

Непрерывность процесса развития культуры, преемственность традиций, символичность обусловили единство художественного стиля китайского искусства. Важную роль в этом явлении сыграла иероглифическая письменность, поскольку написание иероглифов не связано с устной речью. Она не только определила самобытность искусства – эстетизация письма привела к каллиграфии и сближению ее с живописью, – но и способ мышления.

Изобретение кисти, туши, шелка, бумаги позволило передавать из поколения в поколение опыт и знание во всех областях культуры. В **Цинь-Ханьский период** были заложены основы китайской архитектуры и изобразительных искусств. Большого расцвета и мировой известности достигают в это время все отрасли художественного ремесла. В бронзе, керамике ярко проявились черты национального стиля, на основе которого китайское искусство будет развиваться в последующие периоды.

Географическое положение, централизация государственной власти, длительный отрыв от других цивилизаций обусловили основной принцип развития китайской культуры – замкнутость, в которой основную роль играли традиции и ритуал.

Зримым воплощением этого принципа является **Великая Китайская стена** – грандиозный монументальный памятник древнего китайского зодчества, заложенная **Цинь Шихуанди** (первым императором династии Цинь). За несколько веков строительства длина ее достигла почти 3 тыс. км при высоте в 10 м и ширине 8 м. Массивные квадратные башни, поставленные через каждые 100-150 м, отмечают изгибы этой гигантской стены, отделяющей мир китайской культуры от набегов кочевников. Она одновременно представляла собой и суровую глинобитную крепость с множеством сигнальных башен (на которых в тревожные дни зажигались огни), и дорогу, протянувшуюся по уступам труднопроходимых горных хребтов.

Как и у других народов, у китайцев было множество богов и духов, которым приносились жертвы и совершались ритуалы. **Главным** всекитайским **божеством** было **Небо** (Тянь). Причем основной его функцией как верховного контролирующего и регулирующего начала

было не столько священно-божественной, сколько морально-этической. Эпоха Чжоу (XII-V вв. до н.э.) породила религиозное учение о божественном происхождении императорской власти: правитель получал власть («Тянь мин») от высшего божества – Неба – и являлся сыном Неба («Тяньцзы»), земным его воплощением и владыкой Поднебесной («Тянь ся» – титул и название Китая). Культ Неба олицетворялся с всеобщим порядком движения всего сущего, порядком космическим и нравственным одновременно. Смысл жизни для древних китайцев заключался в поддержании правильных отношений человека с космосом, в умении всегда соответствовать движению мира; это отобразилось на развитии и функционировании всей китайской культуры [42].

Китайская культура не ориентирует на деятельное начало, а призывает к действию, соотносимо с космическим ритмом. Творчество принадлежит Небу. В основе гармонии общества и природы лежит идея социо-этико-политического порядка, санкционированного великим Небом. И эта идея поддерживалась и развивалась в учениях **даосизма, конфуцианства** и **буддизма**, которые составляли духовный стержень китайской культуры. Собственно, произошел синкретизм трех религиозно-философских учений, оказавших огромное влияние на последующее развитие китайской цивилизации.

Творцом даосизма считается **Лао-цзы**. Даосизм призывает к органическому слиянию с природой. Ему китайцы обязаны художественно-эстетической практикой, которая по сей день, поражает человечество своей близостью к природе. **Дао** («путь природы») – это нечто всеобъемлющее, что заполняет собой все пространство, оно стоит надо всем и царит во всем. Оно соединяет человека и мир, убирает ограниченность, одномерность человеческого сознания. Слушающий Дао не имеет привычки видеть лишь одну сторону вещи, у него не линейное восприятие, а объемное, фиксирующее изменения. Вещь временна, процесс ее изменения постоянен, поэтому акцент в Дао делается не на том, что есть, а на том, чего нет, что пребывает в покое, но порождает жизнь.

С точки зрения **Конфуция**, личность получает свое содержание непосредственно от природы. Природа награждает ее талантом, и талант – следствие могучего творческого процесса в природе. Главными вопросами его практической философии были: нравственность человека, управление обществом, культ предков, учение о Воле Неба и божественном начале власти Сына Неба. Конфуцианство утверждает вечность и неизменность устройства мира и общества, в котором каждый должен занимать predetermined ему изначально место.

Духовная и интеллектуальная жизнь достигла своего расцвета в классический период китайской культуры в эпоху **Чжаньго** (V-III вв. до

н.э.). Мироощущение, пронизывающее и философию, и художественные произведения Китая, придает его культуре особую гармонию и человечность. Древние китайцы верили, что благополучие их жизни полностью зависит от покровительства умерших предков, которые отождествлялись со зверем – родоначальником и покровителем рода. В погребение клали драгоценные предметы из керамики, золото, яшмы, бронзы, все предметы, необходимые в загробной жизни. Считалось, что каждый предмет в погребении выполняет свое магическое назначение – отпугивает злых и привлекает добрых духов, посылает людям хорошие урожаи. Предназначенные для привлечения к человеку добрых знамений, ритуальные сосуды часто создаются в форме зверей или птиц – оберегов, охранителей стран света (феникс, тигр, дракон и черепаха). Емкие и многозначные по своему символическому замыслу, эти изображения отождествлялись не только с югом, западом, востоком и севером, но и с пятью элементами, составляющими основу мира – огнем, металлом, деревом, водой и землей. Их символика сплеталась с культами плодородия, небесных сил, как бы связывая человеческую судьбу с мирозданием.

**Зодчество Китая** относится к числу самых древних и своеобразных в мире. Оно отличается исключительной стойкостью традиций и стилистических особенностей. Главной чертой архитектуры Китая является ее конструктивность, простота исходных строительных материалов, мастерское использование их зодчими, которые простейшими средствами принаравливались к природным условиям своей страны. Основным материалом – дерево, применяемое и для каркаса, и для отделки построек, – не маскируется, а наоборот дополняется немногими, хорошо выработанными, красивыми деталями и цветом, является главным конструктивным и художественным приемом. Стилистические признаки, характерные для культовых сооружений, распространялись и на дворцовые постройки, и на жилые строения. Дворцы строили из ряда комплексов, включающих несколько одноэтажных павильонов, в одном из которых находился тронный зал, в другом – трапезная, в третьем – спальни и другие помещения, а также имелись дворы и сады. Китайское садовое искусство оказало большое влияние на развитие композиционных принципов и приемов ландшафтной архитектуры. Основными планировочными принципом была смена пейзажных видов при движении в саду: свободная планировка с тонко подобранными растениями, перепадами рельефа, прудами, островками и водопадами.

Китайская архитектура и садовое искусство распространились и в других дальневосточных странах и в первую очередь, это коснулось Японии.

В Цинь-Ханьский период сложились основные принципы стоечно-балочной конструкции с системой «*доу-гун*» – многоярусных кронштейнов, поддерживающих широкие, далеко выступающие крыши. Многоярусная башня-пагода, храм, дворец с ярусами нарядных крыш на много веков определили типичный силуэт китайской архитектуры.

**Храм Неба** – характерная постройка системы «доу-гун». Его архитектурный замысел связан с символическим значением плана: квадрат – символ земли, круг – символ неба. Северное круглое здание ансамбля – «Храм молитвы за годовую жатву» с трехъярусной конусообразной крышей. Темные деревянные стены оттеняют три мраморные террасы, на перилах которых в низком рельефе изображены драконы, фениксы, облака. В комплекс входит также малый храм с одноярусной крышей, ряд дворигов и ворот, и самая древняя постройка – бело-мраморный алтарь Неба.

С распространением буддизма в период Вэй (386-534 г.г.) в Китае возникли пещерные храмы и пагоды («бао-та» – башня сокровищ). Их формы возникли под влиянием индийских архитектурных традиций храмов чайтья и ступа. Однако, в отличие от древнекитайских традиций, пагоды в Китае (позднее в Японии) были многофункциональными. Все пагоды имеют башнеобразную вертикальную композицию с уменьшающимися кверху ярусами и заканчиваются символическим изображением.

Монуументальные сооружения буддизма – выдающееся явление культуры Китая. Таким примером служит буддийский **монастырь Юньган**, который насчитывает свыше 20 пещер от 2 м до 20 м высотой, высеченных в песчаных скалах. Пещеры заполнены множеством скульптурных изображений буддийских святых и рельефами на темы буддийских сказаний. 15-метровая скульптура Будды – яркий образец местного искусства: угловатость обобщенных форм и тела, и лица с заостренным носом и небольшим ртом, полураскрытым в улыбке, строгие параллельные складки одежды. Однако передано обязательное для изображения Будды возвышенное состояние покоя, самоуглубленности и физическая красота с «32 признаками совершенства», главное из которых – удлиненные мочки ушей (знак благородного происхождения), ушниша – выступ на темени (символ божественной мудрости), миндалевидные глаза.

Буддийские обряды выполняются попутно с даосскими и конфуцианскими, что свидетельствует об огромной культуuroобразующей роли религии вообще.

В китайской эстетике **живопись** измеряется двумя параметрами: философией и каллиграфией [44]. Исходя из даосской практики

вживания в мир, контактировать с миром можно не только через отдельных представителей, но и непосредственно со всей целостностью. Достаточно наглядно это демонстрируется в пейзажной живописи. Пейзажи увиденны как бы с высоты птичьего полета, что сообщает им широкую панораму и некоторую созерцательную отстраненность. Часто художники населяют их маленькими фигурками людей, «запущенными» в большой мир, чтобы приблизить его, сделать своим. Эти путники никуда не торопятся – любят, стоя на мостике, закатом или восходом, созерцают луну. Они вносят в пейзаж неторопливую атмосферу странничества и выключенности из условностей человеческого общества. Искусство пейзажа – это высокая миссия создания микромира, адекватного всему мирозданию. Объекты, принадлежащие земле и небу, – дерево, камень, вода (а также их инварианты – облако, туман, дымка) – выступают как архетипы культуры.

В китайской живописи все символично (сосна – аллегория долголетия, бамбук – стойкости и мужества, пион – богатства и счастья, аист – одиночества и святости), и зритель не только понимал красоту линий, красок, но и мгновенно считывал символический смысл картины. Неустанное наблюдение природы, стремление к обобщению ее законов, тщательно отработанные практикой выразительные приемы позволили китайскому художнику не столько фиксировать конкретные детали, сколько выражать свои представления о мире, показать его разнообразие и бесконечность.

Китайский художник был и поэтом, и философом; цельность эмоций позволяет ему создать в зрительном образе ощущение и величия природы, и интимности ее восприятия, то есть передать душу природы и раскрыть душу художника.

Таковы проникновенные пейзажи *Ма Юаня*, живописца Сунской эпохи. «Лунный свет» – работа в монохромной технике черной туши (или акварели) – позволяет ему путем градации тончайших нюансов черного и белого достичь впечатления единства и цельности природы. Virtuозно он передает пространство, воздух, эффекты вечернего или ночного освещения. Композиция ассиметрична, проста и неожиданна. Умение в малом, в одной детали передать великое и бесконечное, поднять его до уровня символа – отличительная черта китайской живописи.

Китайская *картина-свиток* родилась из книги-свитка и предназначалась для богатых и образованных людей – ценителей искусства. Живопись на шелковом свитке с подписью и печатью художника, сопровождаемая посвятельными стихами, – уникальное явление в мировой культуре средневековья, как правило, не знавшей авторства.

Картины оформлялись в виде горизонтальных или длинных вертикальных свитков, которые были многоцветными или монохромными. Горизонтальный свиток хранился в футляре, его созерцание было подобно путешествию по бесконечному пространству. Наряду с буддийскими и даосскими темами, авторы свитков любили использовать и бытовой жанр. Например, в свитке «Придворные дамы» на гладком шелке, создающем иллюзию пространственной среды, художник изобразил нарядных женщин, цаплю и двух собачек, с которыми они играют. Вертикальный свиток, повешенный на стену, сразу раскрывал перед зрителем всю необъятность мироздания.

Впервые в Китае были созданы *жанры* живописи. В жанре «*живопись фигур*» создавались портреты императоров, ученых, придворных поэтов. Самым излюбленным пейзажем был «**Воды и горы**» («шань-шуй»), который писался не с натуры, а создавался воображением наблюдательного живописца в соответствии с традиционными правилами. «Воды и горы» – это символ двуединой природы даосского мироздания – мягкого темного женского «инь» и светлого активного мужского начала «янь». Но даже не зная символики, хочется долго рассматривать китайский пейзаж, любоваться его безмолвным прекрасным миром, в котором поэтическое наблюдение сливается с философским обобщением. Жанр «*цветы и птицы*» представляет собой как бы фрагмент укрупненного пейзажа и нередко дополнялся надписью (образцы каллиграфии могли быть и самостоятельным произведением). Полнокровность и жизнеутверждающий взгляд на мир, умение выбрать главное, ощущение эстетической неисчерпаемости любого явления бытия и вечная неудовлетворенность художника в попытке постичь его отличают этот стиль. Живопись цветов дикой сливы мэйхуа является одной из самых распространенных и утонченных тем в жанре «цветы и птицы», развивалась параллельно с живописью «бамбука» и была особенно любима даосами. Большая популярность живописи «мэйхуа» объясняется философским содержанием, заложенным в ней, ее поэтической интерпретацией и особенно общенациональной этической символикой. Подобно бамбуку, мейхуа символизирует благородную чистоту, нестигаемость, так как живые соки сохраняются в деревьях мэй и в лютые морозы. Техника исполнения этого жанра связана с космологическим принципом даосизма. Единое – мир – реализуется через единственное – дерево, цветок. Образно говоря, сквозь причудливые переплетения прожилок лепестков цветка просвечиваются грандиозные контуры мироздания. Цветы олицетворяют солнечное начало, они построены по принципу «янь», само дерево, ствол и ветви которого полны соками земли, выражает ее таинственную силу «инь».



Китайское *прикладное искусство*, имея очень древнюю историю развития, также достигло исключительного совершенства. Храмы, дворцовые сооружения содержали богатейшие собрания изделий, выполненных из различных материалов и в различных техниках – керамика, фарфор, камень с резьбой, бронзовые сосуды с инкрустациями золотом, серебром, изделия из художественного лака, перегородчатой эмали. Эти предметы, как и парковая архитектура Китая, стали очень популярными в Европе в VIII века и оказали определенное влияние на формирование стиля рококо.

Совершенствование технологии изготовления керамики привело к появлению в IV в. н.э. *фарфора*. С VII века фарфор стоит на первом месте среди декоративно-прикладных изделий Китая. Помимо глазурованного, распространен и неглазурованный фарфор (бисквит), который после обжига расписывался эмалями. Уже с XV века фарфор начинают коллекционировать. Секрет изготовления фарфора оставался неизвестным для европейцев вплоть до XVIII века.

Усложненные, сугубо декоративные, витиевато-извилистые контуры и линии предметов дополняли, во многом контрастируя, более простые и четкие формы интерьеров зданий. Во всех сферах художественного ремесла проявляются черты зрелости и завершенности, которые отличают национальные стилистические признаки последующих эпох развития китайской культуры.

## 2.2. Античная эпоха

История античной цивилизации берет свое начало в III в. до н.э. и заканчивается распадом Римской империи в V в. н.э.

«Античный мир» – понятие сложное. Термин «античный» (от латинского *anticuius* – древний) был введен итальянскими гуманистами в эпоху Возрождения для определения греко-римской культуры, древнейшей из наиболее известных в то время. Когда были открыты более древние, чем греко-римская, цивилизации Древнего Востока, термин «античный» приобрел чисто условное значение.

Античность осталась вечной школой художников, скульпторов, архитекторов, мыслителей. Слава и сила античности не утратилась со временем, к ее образам обращаются снова и снова, разгадывая тайну их гармонии и жизни. Культурное наследие античности велико, оно оказало огромное влияние на развитие и становление европейской культуры. Античная культура считается величайшим творением мировой культуры.

### 2.2.1. Культура Древней Греции

Колыбелью европейской цивилизации называют культуру Древней Греции. На протяжении многих веков Греция не представляла собой единого географического пространства. Не было единства и в социокультурном, и в политическом плане: она существовала в рамках особой государственной системы – городов-полисов. Различие между ними было существенным: в языковых диалектах, собственных календарях и монетах, почитаемых богах и героях. Несмотря на указанные различия, греческая культура позволяет говорить о себе как об определенной целостности. Такой объединяющей особенностью был **космологизм**. Космос в греческом понимании – не только мир, Вселенная, но и украшение, порядок, мировое целое, противостоящее Хаосу упорядоченностью и красотой. Уже в самом общем подходе к миру, природе, космосу древний грек утверждал эстетические категории, связанные между собой, пронизывающие всю культуру и получившие особое развитие в искусстве – красоту, гармонию, меру. Идеал, к которому должен был стремиться каждый гражданин полиса, – **калокагатия** (сочетание благородства с богатством духовных и физических способностей). Отсюда – наличие **канона** – совокупности правил, определяющих идеальные пропорции человеческой фигуры, который выразился в культе тела и стал материалом всех форм греческой культуры. Все сферы жизни Древней Греции характеризует такая черта, как состязательность: в искусстве, спорте, риторике, игре. Это стиль соразмерный человеку, ясный, уравновешенный, гармоничный, оптимистичный. Все греческое искусство классической поры – поиск всеобщей гармонии, соразмерности скульптурных фигур, пропорции частей зданий, соответствие человека и архитектуры. Древнегреческое искусство органически включало философские, религиозные, научные и этические идеи. Для античного мифологического реализма характерно утверждение единства личности и общества, гармония внутреннего мира индивида. Это был одновременно реалистический и иллюзорно-фантастический взгляд на мир. Античное искусство Греции утверждает концепцию героя в самом прямом и высшем смысле этого слова.

История культуры Древней Греции включает в себя несколько этапов развития: крито-микенский или эгейский, гомеровский, архаический, классический и эллинистический.

Истоки греческой культуры лежат в III-II вв. до н.э., когда центром античного мира были остров **Крит** и та часть материка, на которой располагался город **Микены**. Отличительной чертой микенской культуры является наличие дворцов-цитаделей, мощных архитектурных комплексов [61].

*Дворцовые постройки* Микен окружали громадные по высоте и особенно по толщине стены, сложенные из огромных глыб камня, частью неправильной формы (так называемая «циклопическая кладка»). Особое внимание в микенской архитектуре уделялось укреплению ворот, которые служили входом в акрополь, где на высоком холме располагался дворец. Центральные ворота обширной многоярусной крепости – *«Львиные ворота»* – представляют величественное сооружение, символизирующее могущество микенских царей. Они сложены из колоссальных, вертикально поставленных плит, перекрытых монолитом. Над пролетом ворот – треугольная известняковая плита, украшенная единственным образцом монументальной скульптуры эгейского мира: две львицы стоят по сторонам колонны эгейского типа, расширяющейся кверху. Изображенные в одинаковых поворотах в профиль, они грозно смотрят вниз, образуя декоративную симметричную, так называемую геральдическую композицию.

В критской архитектуре преобладали обширные дворцовые комплексы. Среди них выделялся своими масштабами и сложной планировкой *Кносский дворец*, который создавался в течение нескольких столетий. Его тронный зал был украшен эмблемой в виде двусторонней секиры-лабриса, священной на Крите, поэтому дворец стали называть Лабиринтом. В центре дворца находился обширный прямоугольный двор, имевший, очевидно, обрядовое значение. Ко двору примыкали помещения с верандами, галереями, бассейнами, колоннадами и лестницами. Многие из них были расположены на разных уровнях: неравномерное освещение с помощью световых колодцев, декоративные росписи сообщали им живописный характер. В построении дворцовых интерьеров существенную роль играли деревянные колонны, получившие название иррациональных. Ствол колонн утолщался кверху и завершался капителью в виде круглого валика и лежащей на нем квадратной плиты.

Знаменитая группа вещей из тайника Кносского дворца содержит предметы, важные для толкования культов Крита и для ясного представления об образе человека в искусстве. Эти изящные *статуэтки* богинь и жриц со змеями, возможно, олицетворяли богиню растительности, покровительницу всего живого. Неизвестный мастер сумел подчеркнуть черты, характеризующие нежную женственность: высокую округлую грудь, очень тонкую талию, плавные изгибы рук и бедер, пышный наряд. Статуэтки выполнялись из цветного фаянса или слоновой кости.

Многими чертами искусство Крита напоминает египетское, но в отличие от симметрии, строгости канонических египетских изображений здесь царствуют непринужденность, плавная линия, красивый

силуэт. Замечательны **настенные росписи** в Кноссе. Они представляют собой раскрашенный локальными тонами рисунок: светотени отсутствуют, нет переходов из цвета в цвет посредством полутонов. В изображении человека имеют место условные черты. В Кносском дворце найден большой раскрашенный рельеф: увенчанный лилиями юноша, держа в руке жезл, идет плавным, широким шагом по цветущему лугу. Фигура юного «царя-жреца» (как назвали его археологи) построена по типу египетских: плечи, грудь и глаза даны в фас, лицо и ноги – в профиль. Но она отличается от аналогичных египетских фигур, как хрупкий цветок от прямой и крепкой пальмы.

Стены Кносского дворца были покрыты многочисленными **фресками**, их фрагменты хорошо сохранились. Очень интересны изображения женщин, которые в критской живописи и мелкой скульптуре встречаются очень часто (и это дает основание думать, что женщина занимала почетное место в обществе). Этих критских женщин исследователи прозвали «парижанками», «дамами в голубом», «придворными дамами». У них тончайшие талии, голубые и гранатовые платья с пышными кринолинами, затейливые прически, перевитые жемчугом, с локонами, выпущенными на лоб, холеные обнаженные руки, тонкие носы с горбинкой, большие бархатные глаза и маленькие ротки с застывшей полуулыбкой. Эти изображения отличаются роскошной изысканностью.

На стенах Кносского дворца, на каменных и золотых критских сосудах постоянно встречаются изображения быка, иногда мирно пасущегося, иногда разъяренного, летящего галопом, с которым сражаются критские тореадоры. Бык, очевидно, играл значительную роль в укладе жизни и религии. Интересно, что и сам царь Минос, по преданию, был сыном финикийской царевны Европы и Зевса, принявшего вид быка и в этом обличье похитившего Европу и уплывшего с ней на Крит. **Культ быка**, несомненно, был распространен на Крите. Замечателен своей реалистической направленностью каменный сосуд (ритон) в виде головы быка, выполненный из черного стеатита. Он поражает своей экспрессией, динамичностью, правдивостью и совершенством. Согласно греческому мифу на Крите по приказу правящего там царя Миноса зодчий Дедал построил подземный лабиринт, выход из которого никто не мог найти. В нем обитал Минотавр – полубык-получеловек, на съеденье которому посылались семь юношей и семь девушек. Афинскому герою Тесею удалось убить Минотавра и выйти из лабиринта с помощью нити Ариадны, влюбленной в него царской дочери.

Прикладное искусство Крита отмечается тонким художественным вкусом. Замечательны керамические вазы из пещеры **Камарес** (отсюда

и название этого стиля) разнообразных форм и расцветок, покрытые черным лаком, по которому нанесены белой, желтой и красной краской геометрические и растительные орнаменты в виде спиралей, зигзагов, розеток, лепестков, звезд. Во всем видно стремление дать узор живой, подвижный, легкий; спирали смело расположены в вихревом направлении, зигзаги нарисованы наклонно и идут рядом в разных направлениях; орнаменты расположены то в горизонтальном направлении, то перерезают сосуд вертикально сверху донизу. Таковы характерные черты декорировки стиля «камарес».

Расцвет греческой культуры начинается с *архаического периода* и достигает своего апогея в эпоху классики. В это время намечаются основные черты античного общества (полисная форма организации и демократическое правление), создаются этические нормы и эстетические идеалы, определяющие все последующее развитие культуры, формируется общегреческий пантеон богов.

По легенде, **боги** Древней Греции жили на горе Олимп и были подчинены власти отца людей и богов Зевса. Верховное божество – Зевс, владыка неба, грома и молнии, Посейдон – бог моря, Аид – владыка подземного царства, супруга Зевса Гера – покровительница брака; дети Зевса и Геры: Арес – бог войны, Гефест – покровитель ремесленников, Аполлон – бог светлого начала в природе, его сестра Артемида – богиня охоты, покровительница молодежи. Особым почетом была окружена Афина – богиня мудрости, справедливой войны. Широко почитались Афродита – богиня любви и красоты [57].

Величайшим наследием древнегреческой культуры является *архитектура*, которая лежит в основе всего последующего развития мирового зодчества и связанного с ним монументального искусства. Причины устойчивого воздействия греческой архитектуры, формы которой были восприняты еще в античную эпоху Римом, заключаются в объективных ее качествах: простоте, правдивости и ясности композиций, гармоничности и пропорциональности общих форм и всех частей, в пластичности, органической связи архитектуры и скульптуры, в тесном единстве архитектурно-эстетических и конструктивно-тектонических элементов сооружений.

Древнегреческая архитектура отличалась полным соответствием форм и их конструктивной основы, составлявших единое целое. Она развивалась двумя стилистическими потоками, в двух ордерах (дорическом и ионическом), которые сложились в VII в. до н.э. Под *ордером* в архитектуре понимается определенная система сочетания и взаимодействия несущих (поддерживающих) – колонн и несомых (перекрывающих) – балок архитрава. В античной архитектуре это отдельно

стоящие колонны и лежащее на них перекрытие – антаблемент. Такая четкость позволила создать универсальный архитектурный стиль. В наиболее ярко выраженном виде ордерная система выступает в античном храме. Оба основных стиля развивались параллельно. В период наивысшего культурного расцвета (V в. до н.э) была предпринята попытка их слияния и образования нового единого «панэллинского стиля». Однако общего стиля не возникло, и два названных стиля продолжали существовать независимо.

Для **дорического** стиля характерны строгость, торжественность, монументальность, простота и лаконичность форм. Пример дорического стиля – каннелированная (украшенная желобками) колонна, завершенная капителью, состоящей из абаки (квадратной плиты) и эхина (круглой «подушки»). Антаблемент (несомая часть ордера) включает в себя архитрав (балку перекрытия), фриз с чередующимися триглифами (выступами с продольными врезами) и метопами (квадратными плитами, покрытыми рельефом) и карниз.

**Ионический стиль** более изящный, колонна имеет базу (подставку), а капитель – волюты (завитки), фриз в виде сплошной ленты рельефа – «зофорный» (с греч. «несущий изображение»). Главными чертами этого стиля являются легкость пропорций, дифференцированность форм и относительная декоративность. Помимо двух основных стилей, древнегреческая архитектура разработала еще третий – **коринфский**, на почве ионического. Его отличает только капитель в виде корзины, обвитой стилизованными листьями аканфа, поэтому он рассматривается как вторичное образование. В римской архитектуре, воспринявшей греческие архитектурные формы, к трем основным стилям был присоединен еще один ордер – **композитный**, в капители которого сочетаются черты ионического и коринфского. Ордерные стилистические элементы в каждом из типов сооружений используются особо.

В Древней Греции существовало несколько типов храмов: антовый («in antis», или «дистиль»), простильный (относительно простой, как и антовый), амфипростильный (двойной простиль), периптер (характерный для дорического стиля), диптер (разновидность периптера, используемая в ионическом стиле), моноптер (круглый периптер с цилиндрической целлой, окруженный кольцом колонн).

Важное место в развитии культуры в период архаики занимали монументальные композиции, входившие в синтетический ансамбль греческого храма, – скульптуры фронтонов, метопы, фризы. Одним из самых характерных памятников этого времени является **храм Афины Афайи в Эгине**, расположенный против входа в Афинскую гавань. Этот

небольшой периптер возведен из высококачественного известняка и, несмотря на наличие еще некоторых архаических черт (относительно тяжелый антаблемент), в целом отличается уже стройными пропорциями колонн, тонкостью ордерных деталей. Храм был украшен на фронтонах скульптурными композициями, являющимися замечательными скульптурными памятниками ранней классики, посвященными греко-троянской войне.

Художественный стиль этого периода принято называть **геометрическим**, потому что орнаменты на вазах (кубках, амфорах, кратерах) представляют собой композиции из геометрических элементов: треугольников, зигзагов, кругов. Особое место занимал узор меандр, прочно державшийся во все времена античного искусства. Узоры, исполненные черно-коричневой краской на светлом оранжевом фоне глины, расписывались на вазах поясами, заполняя всю поверхность сосуда. Много ваз геометрического стиля найдено в некрополе за городскими стенами Афин, около так называемых Дипилонских (то есть двойных) ворот.

В течение почти всего VI в. до н.э. в вазовой росписи господствует силуэтная, или **чернофигурная техника**. Эта техника чисто керамическая, и изобразительные ее средства во многом условны. Чернофигурный способ росписи обладает большими декоративными достоинствами и служит превосходным украшением сосудов, сделанных из желтой, розовой глины.

Великим мастером чернофигурной росписи VI в. до н.э. был **Эксекий**. Одним из лучших его произведений является **амфора «Ахилл и Аякс»**. Вазу отличают, прежде всего, четкость и ясность конструкции, гармоничность. Форма вазы делится на составляющие ее части: внизу круглая устойчивая подставка, на ней яйцеобразное туловище, которое переходит в горло вазы, слегка расширенное кверху, по бокам две симметричные ручки. Рисунок Эксекия также сочетает живую непринужденность с тектоничностью. Два воина, увлеченные игрой, – очень жизненная группа, далеко ушедшая от геометрических фигурок Дипилона. Каждая черта в этом рисунке несет конструктивную функцию, подчеркивая форму амфоры. Склоненные спины игроков вторят округлости стенок сосуда. Щиты, расположенные по бокам, акцентируют эту округлость.

В конце VI в. до н.э. наряду с чернофигурной техникой вазовой росписи стала применяться **краснофигурная**, которая в классическую эпоху окончательно ее вытеснила. Разницей между ними было то, что теперь фон делается черным, а фигуры – желто-красными. Тем самым фигуры перестают быть плоскими силуэтами, они становятся пластичнее, появляется возможность изобразить их в сложных ракурсах.

Оставаясь графической монохромной декорировкой сосудов, вазапись делает шаг к живописи.

В краснофигурном стиле конца VI в. до н.э. работал прославленный **Евфроний**. Лучшее из его произведений – «**Пелика с ласточкой**». На ней изображены три фигуры: юноша, мужчина, мальчик – три цветущих возраста, которые увидели летящую ласточку. Прелестная поэтическая миниатюра лаконична и пластична [60].

Наиболее типичным образцом архаической пластики являлась юношеская обнаженная атлетическая фигура – **курор**. Статуи куроров служили надгробиями, ставились в честь победителей состязаний. Выдвижение в качестве героя наряду с богами также и человека-атлета, и воина свидетельствовало о том, что скульптура приобрела общественно-воспитательное значение. Курор Кройсос исполнен энергии и жизнерадостности, изображен идущим (или шагнущим). И хотя так же, как в древневосточной скульптуре, шаги даны еще условно, в статуе курора ощутима скрытая действенная сила. В ней уже выявлен античный принцип строения форм, основанный на градации планов и нарастающих объемов, на подчинении деталей целому. Плавный линейный ритм контуров объединяет все формы статуи. Фигура строго фронтальна, но вместе с тем в ней передана громадная потенциальная энергия и собранность. Лицо оживляется улыбкой. Это так называемая «архаическая улыбка» носит условный характер, иногда придает курорам несколько манерный облик. И все же она выражает состояние жизнерадостности и уверенности, которыми проникнут весь образный строй статуй.

Одним из достижений архаического искусства Афин были найденные на Акрополе статуи прекрасных **девушек-кор** в нарядных одеждах. Их стройные фигуры правильны по пропорциям, нежные лица оживлены ясными, чуть удивленными улыбками. Тщательно отделанные складки одежды и пряди волос струятся в плавном и разнообразном ритме. Они вторят движениям фигур и придают им праздничный вид. Статуи кор как бы подводят итог художественному развитию архаики. Переданная в них пробуждающаяся внутренняя жизнь, озаряющая тонкие черты, гармоничные формы словно утверждают ценность человеческой личности. Кору стояли на постаментах перед храмом Афины, держа в руке яблоко или цветок.

Расцвет главного центра греческой культуры **Афин (V в. до н.э.)** связан с именем **Перикла**, признанного вождя афинской демократии, при котором после изгнания персов начался стремительный подъем культуры и экономики. Как результат и символ этого взлета и создается акропольский комплекс.



Греческие архитекторы умели прекрасно выбирать места для своих построек. Мастерски планировали греческие зодчие целые архитектурные ансамбли. Самым совершенным из них является **ансамбль афинского Акрополя**. Планировка и застройка Акрополя были выполнены под общим руководством величайшего архитектора и скульптора Греции – **Фидия** и зодчими **Иктином** и **Калликратом**. Смысл планировки Акрополя можно понять, лишь представляя движение торжественных процессий в дни общественных празднеств. Шествие поднималось на Акрополь через торжественные входные ворота – Пропилеи, которые фактически являлись общественным зданием. К сторонам шестиколонного дорического портика Пропилей и ионических колонн, расположенным за ним по сторонам центрального прохода, примыкали два боковых крыла. Левое, более массивное, с глухими стенами, служило для собрания произведений живописи, здесь помещалась пинакотека, а в правом располагалось хранилище рукописей – библиотека. В целом возникла ассиметричная композиция, уравновешенная небольшим храмом Ники Аптерос.

**Парфенон** – совершеннейшее создание греческой классической архитектуры и одно из высочайших достижений в истории зодчества вообще. Это монументальное величественное здание возвышается над Акрополем подобно тому, как сам Акрополь возвышается над городом и его окрестностями. Но не размеры, а кристальная ясность форм, гармоническое совершенство пропорций, прекрасная соразмерность частей, правильно найденные масштабы здания по отношению к холму Акрополя и по отношению к человеку определили впечатление возвышенной красоты, героики, монументальности и значительности Парфенона. Созданию впечатления гармонии и величавой красоты способствует активное применение скульптуры как снаружи, так и внутри храма. Но главную роль в скульптурном убранстве экстерьера храма играют фронтальные композиции, посвященные рождению Афины из головы Зевса (восточный фронто́н) и спору между Афиной и Посейдоном за преобладание в Аттике (западный фронто́н). В своих основных формах – это дорический периптер с восемью колоннами на коротких и семнадцатью – на длинных сторонах. Он органически включает в себя и элементы ионического ордера: вытянутые по пропорциям колонны, облегченный антаблемент, сплошной фриз, опоясывающий здание, сложенное из квадратов мрамора. Раскраска подчеркивала конструктивные детали и образовывала фон, на котором выделялись скульптуры фронтонов и метоп.

**Храм Ники Аптерос** (бескрылой богини Победы) – один из шедевров древнегреческой архитектуры времени ее расцвета, построен-

ный в ионическом стиле. Ника – крылатая дева, олицетворяющая победу, считалась одной из спутниц Афины; но здесь афиняне пожелали изобразить ее бескрылой, чтобы она не могла улететь из их города. Этот храм, имеющий форму амфипростиля, представляется изящнейшим творением античного зодчества: размеры его минимальны: целла имеет ширину лишь 3,78 м, длину – 4,19 м, высота колонн – 4,19, но это ни в какой мере не лишает сооружение монументальности. Храм входит в качестве органического элемента в композицию западной, входной части Акрополя, в то же время он прекрасно воспринимается и с противоположной стороны, при спуске с Акрополя, на фоне безбрежных далей и синих гор.

Величавой ясности и строгой гармонии Парфенона словно противостоит изящество и свобода композиции храма *Эрехтейона* (двойного храма) – асимметричного здания, сооруженного зодчими *Архилохом* и *Филоклом*, посвященного Афине и Посейдону. Его название связано с именем древнейшего легендарного царя и героя Афин – Эрехтея. Храм Эрехтейон отличается живописной трактовкой архитектурного целого, контрастным сопоставлением архитектуры и скульптурных форм, что позволяет зрителю рассматривать его с разных точек зрения, открывающих разнообразные аспекты. Планировка Эрехтейона учитывает неровность почвы. Он состоит из двух находящихся на разных уровнях целл. С трех сторон он имеет портики разной формы, в том числе портик кариотид. Мотив кариотид является своеобразным вариантом ионического стиля, в котором роль опор играют изображения девушек-кор. Ощущение праздничной легкости и стройности здания вызвано применением ионического ордера и прекрасно использованными контрастами легких портиков и гладких стен.

Наряду с храмами большое распространение в период поздней классики (конец V-IV вв. до н.э.) получило строительство театров, которые обычно устраивались под открытым небом. Крупным театром Древней Греции был *театр Диониса* в Афинах, рассчитанный на 17 тыс. человек, расположенный на южном крутом склоне Акрополя, построенный в мраморе, органически вписанный в природное окружение. Он так же, как и другие современные ему театры, включал три составные части – «*скену*», «*орхестру*» и «*театрон*», круто поднимающийся по склону холма. На «скене» играли актеры. «Орхестра» в центре имела полукруглые в плане очертания и служила для выступлений хора, игравшего ведущую роль в трагедиях и комедиях древних авторов. «Театрон» – это места для зрителей.

Свободный эллин, вдохновленный верой в свое могущество, его облик, приведенный к прекрасной норме, стал темой греческой

скульптуры. В стиле греческой классики слиты жизнелюбие и мера, то есть живая чувственная непосредственность и рациональность. Преклонение греков перед красотой и мудрым устройством человеческого тела было так велико, что ни пейзаж, ни драматические или иные события жизни не вдохновляли так греческих мастеров. Даже когда на исходе классической эпохи и в период эллинизма становятся актуальными сложные психологические переживания и трагические темы, они не затмевают то великое восхищение человеком, которое пронизывает всю греческую культуру [58].

Около середины V в. до н.э. творил выдающийся греческий скульптор **Мирон**. Особенность стиля Мирона наглядно проявилась в его прославленном «**Дискоболе**». Скульптор изобразил прекрасного духом и телом юношу, находящегося в стремительном движении. Метатель представлен в тот момент, когда все свои силы он вкладывает в бросок диска. Несмотря на напряжение, которое пронизывает фигуру, статуя производит впечатление устойчивости. Это определяется выбором момента движения – кульминационной точкой. Спокойное самообладание, господство над своими чувствами – характерная черта греческого классического мировосприятия, определяющая меру этической ценности человека.

Ярчайшим представителем пелопонесской школы V в. до н.э. был **Поликлет** – мастер бронзовой скульптуры и теоретик искусства, написавший сочинение «**Канон**» о пропорциях человеческого тела. В скульптуре «**Раненая амазонка**» Поликлет выразил внутреннюю подвижность человеческой фигуры, показав краткую остановку между двумя шагами. Амазонка, положив руку на голову, скорее, просто отдыхает, чем страдает от раны, обозначенной несколькими капельками крови на правом боку. Черты лица спокойны и меланхоличны.

Самым замечательным произведением в круглой пластике может считаться **статуя Менады**, или вакханки **Скопаса**. Экстаз, охвативший вакханку в бурном танце, скульптор выразил в быстром сложном движении. Все тело молодой девушки натянуто, как тетива, и в то же время изогнуто по спирали. Голова запрокинута назад, волосы тяжелой волной спадают на плечи. Развивающийся хитон обнажил молодое сильное тело. Стремительный шаг вперед сочетается с откинутым корпусом назад.

Одним из величайших скульпторов середины IV в. до н.э. был **Пракситель**. Он изображает эмоции легкие, приятные человеку, тонкие лирические настроения, мечтательность, воспеваает красоту человеческого тела. Из многочисленных произведений Праксителя сохранилась лишь статуя «**Гермес с младенцем Дионисом**» из Олим-

пии, другие работы скульптора известны только по римским копиям. Скульптор с огромным мастерством изобразил сильное тренированное тело молодого атлета, его непринужденную позу, плавный изгиб его корпуса, создал одно из самых совершенных воплощений атлетической красоты в греческом искусстве.

С завоевательными войнами Александра Македонского связано наступление **эллинистического периода**. Понятие «эллинизм» содержит косвенное указание на победу эллинского начала в государствах Малой Азии, Египте, Сирии, Персии, Парфии, на своеобразно претворенные античные формы и принципы греческой культуры. Крупнейшими центрами эллинизма были Пергам, Александрия, Родос. Эллинистическая культура исполнена контрастов – гигантского и миниатюрного, парадного и бытового, аллегорического и натурального. Мир стал сложнее и многообразнее; его необходимо было понять, выразить в художественных формах и стилях. В это время бурно развивается архитектура, основанная на древнегреческом зодчестве, хотя именно в этот период резко возрастает восточное влияние. Расцветают все виды искусства, связанные с украшением зданий, – мозаики, декоративная скульптура, расписная керамика.

Наиболее значительным из эллинистических городов был **Пергам**. Его основная, центральная часть была размещена на гористой местности, отсюда – расположение отдельных элементов городского центра на террасах, в непосредственной связи друг с другом. На одной из террас был размещен замечательный памятник эллинизма – **Алтарь Зевса**, поставленный в честь победы над варварами-галлами. Эта долгая война представлялась современникам подобной Гигантомахии – борьбе олимпийских богов с гигантами, сыновьями Геи (Земли) и Урана (Неба). Побежденные гиганты были погребены в недрах Земли, откуда они напоминают о себе вулканическими извержениями и землетрясениями.

Этой теме посвящен грандиозный мраморный фриз протяженностью 120 м, исполненный в технике горельефа, опоясывающий цоколь алтаря. Изображение битвы вызывает ощущение катаклизма, сражения не на жизнь, а не смерть, где участвуют все космические силы, все демоны земли и неба. В нем нет классической ясности, здесь сражающимся тесно, масса подавила пространство, и все фигуры сплетены и запутаны. Но тела олимпийцев и врагов все еще классически прекрасны, а искаженные страданием лица, глубокие тени около глаз, змеевидно разметавшиеся волосы свидетельствуют о колебании духа. Олимпийцы пока еще торжествуют над силами подземных стихий, но победа эта ненадолго – стихийные начала грозят

взорвать стройный гармоничный мир. Сам алтарь – это открытый тип восточного храма, но выполненный античными архитектурными ордерами средствами. Пергамский стиль более других тяготел к патетике, драматизму, яркому выражению страстей.

Эллинистические скульптуры впервые показали человека в разном возрасте; для них не существовало жестких эстетических норм, а боги утратили былое величие. Сравнение творчества Лисиппа и Леохара показывает сложное переплетение художественных стилей в греческом искусстве IV в. до н.э.

**Леохар** был самым видным представителем идеализирующего направления. Он являлся придворным мастером Александра Македонского. Его наиболее прославленная статуя – «**Аполлон Бельведерский**» – изображает молодого прекрасного бога, энергично шагнувшего вперед. Фигура театрально эффектна благодаря гордому повороту головы, красивой драпировке плаща, перекинутого через левую руку. Но несмотря на плавность линий, изящество движения, образ лишь внешне красив; он лишен той глубины, которая характеризует произведения Лисиппа. Аполлон Леохара словно приглашает любоваться его красотой, тогда как красота лучших классических статуй не заявляет о себе; они прекрасны, но не красуются.

**Лисипп** показал в своем скульптурном портрете «**Александр Македонский**» прежде всего человека в многообразии его состояний, переживаний и настроений. Его лоб, изрезанный глубокими складками, глаза, смотрящие внимательно и напряженно, мягкая линия приоткрытых губ создают впечатление оживленности и подвижности черт лица и большой одухотворенности. Пряди слегка волнистых волос не отвлекают внимания от лица. Глубокое проникновение в характер, яркая индивидуализация образа убеждают в большой воле и больших чувствах Александра. Художник прославил царя не как божество, а как великого человека.

Статуя **Афродиты Мелосской** – совершенное создание греческого искусства. Она мало похожа на современные ей статуи. Эллинистические богини любви чаще всего были чувственно-соблазнительны и даже слегка жеманны. Афродита Мелосская, обнаженная только наполовину, задрапированная до бедер, строга и возвышенно спокойна. Она олицетворяет не столько идеал женской прелести, сколько идеал человека в общем и высшем значении. Скульптору удалось воскресить дух высокой классики – изысканной обработкой поверхности мрамора, свободной постановкой фигуры в пространстве.

Одним из самых известных памятников эпохи эллинизма, в котором с наибольшей полнотой проявилась одухотворенность,

эмоциональность и драматизм этого времени, является скульптура **Ники Самофракийской** (богини победы), выполненной родосским мастером. Когда-то крылатая богиня стояла, трубя в рог, на утесе, на берегу моря; пьедесталом ей служил нос боевого корабля. Обезглавленная, без рук, с поломанными крыльями, она царит над окружающим пространством. Складки одежды трепещут, развеваются, а спереди ветер прижал влажную ткань к телу богини, облекая и обрисовывая ее стан, устремленный вперед. В статуе Ники передана истинная монументальность, которая не требует никаких упрощений формы, а тончайшая проработка фактуры лишь усиливает и подчеркивает титанизм этого мощного, радостного тела.

Когда Александр Македонский в 332 г. до н.э. вступает в Египет, это воспринимается как освобождение от персов, хотя именно вторжение греков означало конец культуры Египта и начало эллинистического периода. Некоторая самостоятельность в политике при династии Птолемеев благоприятствовала новому, последнему подъему египетской культуры, которая приобрела эллинистические черты.

Столицей птолемеевского Египта стала **Александрия**, родина техники **глиптики** (резьба полудрагоценных многослойных камней). Блестящим памятником этого периода является знаменитая **камень Гонзага** – пример скульптурного портрета александрийской школы. Искусно вырезаны два профиля: портреты царя Птолемея I и его жены Арсиной, обожествленных при жизни правителей Египта эллинистического периода. Три слоя камня имеют различную естественную окраску: внизу темный, затем голубовато-белый, сверху золотисто-коричневый с розовыми оттенками; резчик создает многослойный рельеф, варьируя толщину слоев, достигая прекрасных цветовых переливов.

Чрезвычайно разнообразно **керамическое искусство** эпохи эллинизма, когда каждая провинция вносит свои особенности в художественное решение сосуда. Таков лекиф из Причерноморья. Это фигурный аттический сосуд в виде сфинкса из погребения в Фанагории. Подобно тому, как в вазах роскошного стиля мастера широко применяют полихромиию, так и в этом фанагорийском лекифе можно увидеть богатую гамму, гармонично использованную вазописцем высокого класса.

Культура эллинизма ярко отражала идеи, волновавшие человека той эпохи, а художественная культура стала основой развития многих видов искусства в различных регионах Средиземноморья.

### 2.2.2. Культура Древнего Рима

Со времени завоевания эллинистических государств во II-I вв. до н.э. Рим становится центром античной культуры. Впитав в себя многое из достижений культуры Греции и этрусков, огромная Римская империя создала неповторимую античную культуру, ставшую основой европейской цивилизации. В античный гуманизм римляне внесли черты более трезвого миропонимания. Точность и историзм мышления, суровая проза лежат в основе древнеримского стиля, далекого от возвышенной поэтики мифотворчества греков.

Хронологические рамки культуры Древнего Рима охватывают почти тысячелетие – от ее зарождения в конце VI в. до н.э. до конца V в. н.э. – времени падения Римской империи. Культурное наследие Древнего Рима, его влияние прослеживается во многих языках, в научной терминологии, архитектуре, литературе. По отношению к греческой культуре Рим представляет новую ступень в своем развитии и отличается большим разнообразием и пестротой форм. В ней были отражены черты, свойственные культурам народов, покоренных Римом. Для современников Рим был центром и символом высшей культуры. В Рим со всех сторон съезжаются мастера, интенсивно развивается строительство; создаются форумы, храмы, триумфальные арки, ипподромы, термы, театры, городские и загородные дома, мосты, акведуки, рынки, дороги. Римляне, имея греческий эталон, внесли в культуру новое содержание своей действительности, облекая в рамки гармонии, красоты развитое чувство меры. Уже в республиканский период в Риме складывается самобытная, оригинальная, сложная и противоречивая культура, формируется свой стиль творчества, главная черта которого – психологический реализм и подлинно римский индивидуализм.

**Мифологические и религиозные представления** древних римлян просты и безыскусственны. Двуликий бог Янус почитался как творец мира из хаоса, создатель небесного свода. Жрецом Януса был сам царь. Покровителями общин и их земель считались Лары – божества домашнего очага. Поклонялись воде и огню, а из древнейших богов – Юпитеру, Юноне, Минерве, Марсу, Диане, Венере. По мере сближения с греческой культурой римские боги отождествлялись с греческими: Юпитер – Зевс, Юнона – Гера, Венера – Афродита, Диана – Артемида. Позже в Рим проникают восточные культы Исиды, Осириса, Кибелы, заимствованные из эллинистических государств. В начале новой эры все большее распространение получает христианство.

В архитектуре Древнего Рима открывается исключительное многообразие типов зданий. Особенность римского зодчества – стремление к

грандиозности, пышности. Во всем древнем мире римская архитектура не имеет равной по высоте инженерного искусства. На формирование древнеримской архитектуры оказали определяющее воздействие два фактора: наличие местных – в основном этрусских традиций и влияние греко-эллинистического зодчества. Основное, что привнесли в архитектуру Рима этруски – это сводчатые конструкции, получившие здесь широкое применение. От греков Рим унаследовал архитравно-балочную систему и ее ордерное выражение. Греческие ордера – дорический, ионический, коринфский – были восприняты римлянами и приобрели здесь новые модификации – ордера *тосканский* и *сложный (композитный)*. Из сочетания арочной конструкции с греческим ордером родилась римская ячейка или ордерная аркада.

В республиканский период сложились разные стили живописи в росписях вилл и дворцов. Ведущим жанром римской скульптуры был портрет, который отличался интересом к личности человека, сочетающийся в августовскую эпоху со стремлением к идеализации образов. В римской культуре с распространением христианства появляются новые тенденции, которым свойственен иной художественный стиль. История культуры поздней античности происходит в борьбе античной традиции с новыми, христианскими принципами.

Символом Рима является «*Капитолийская волчица*». По легенде, волчица вскормила близнецов Ромула и Рема – основателей Рима. Фигура волчицы с большим искусством отлита в бронзе этрусским мастером. Свирепый хищник с оскаленной пастью – волчица – и, вместе с тем, милосердная мать детенышей человека. Она застыла, тревожно прислушиваясь к таинственным шорохам дикой природы.

Центр Рима сложился в пределах равнины, ограниченной тремя холмами – Капитолием, Палатином и Квириналом, где и образовалась центральная площадь Древнего Рима – *Римский Форум* (форум Романум). Он имел назначение торговой и общественной площади, облик его сложился уже ко II в. до н.э. В дальнейшем еще пять Форумов примкнули к первому (императорские Форумы Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы и Траяна). Форум Романум приобрел в результате постепенной, разновременной застройки асимметричный характер. По сторонам его замыкали различные постройки. Одной из наиболее интересных среди них был Табуларий – государственный архив. Снаружи Табуларий был декорирован греческим ордером, внутри же он состоял из системы сводчатых помещений. Рядом с ним стояла *курия* – здание для заседаний сената. На Форуме издавна находился круглый *храм Весты* – богини огня, почитавшегося римлянами священным, который он никогда не угасал. При нем был дом служительниц Весты – веста-



лок. К курии примыкали здания вытянутой формы, так называемые **базилики**. Они предназначались для судов и всякого рода деловых встреч. Стояли трибуны судей и ораторов – **ростры**, обычно украшавшиеся носами вражеских кораблей. Через Форум проходила Священная дорога, установленная тавернами – лавками ювелиров и золотых дел мастеров. Перед Табуларием в конце I в. н.э. был построен *храм Веспасиана*. На юго-западной стороне Форума был построен *храм Сатурна*, рядом с ним – *большая базилика Юлия* и далее – *храм легендарных близнецов Диоскуров – Кастора и Полукса*. Противоположная сторона форума ограничивалась более ранней по времени постройкой – базиликой Эмилия. Торцовые узкие части Форума завершались рострами. Главная трибуна находилась на стороне Капитолия. Справа от нее возвышалась триумфальная **арка Септимия Севера**. Форум постепенно обрастал не только зданиями, но и почетными статуями римских граждан, военными трофеями полководцев.

Наиболее интересен и сложен по композиции пятый, последний императорский форум, самый пышный и крупный архитектурный ансамбль Древнего Рима – **форум Траяна**. Его отличают от старого римского официальная строгость, симметричность, парадность. Он состоял из прямоугольной площади, окруженной сквозной колоннадой с входом – **Триумфальной аркой**, а также с двумя мощными полукругами по боковым сторонам. Сзади площадь замыкалась пятинефной **базиликой Ульпия** (Ульпий Траян – имя императора), крупнейшей в Риме. За базиликой по главной оси Форума располагался небольшой перистильный двор, в центре которого находилась мемориальная **колонна Траяна** высотой 38 метров, построенная из мрамора. Ствол колонны был обвит спиральной лентой с рельефами, изображающими военные подвиги Траяна. По сторонам колонны располагались две библиотеки греческой и латинской литературы, с крыш которых можно было рассматривать рельефы верхней половины колонны. За двором с колонной Траяна находился другой двор, завершавшийся храмом Траяна. Храмов в честь богов на Форуме не было – почитался сам Траян. Форум выделялся не только своими размерами и разнообразием композиционного решения, но и богатством отделки.

Специфически римскими сооружениями являлись амфитеатры. Самым крупным из них был прославленный **амфитеатр Флавиев Колизей** (что значит колоссальный), расположенный недалеко от форума Романум. В плане Колизей представляет собой эллипс, в центре которого находилась арена, отделенная высокой стеной.

Внутреннее убранство Колизея изобиловало мраморной облицовкой и украшениями; в пролетах арок второго и третьего этажей

помещались статуи. Колоссальное сооружение амфитеатра покоилось на глубоких подвальных помещениях, использовавшихся в служебных целях: здесь были помещения для пребывания гладиаторов, для раненых и убитых участников игр, клетки для зверей.

Фасад Колизея представляет собой грандиозную трехъярусную аркаду; в качестве четвертого яруса над ней высится мощная каменная стена, расчлененная пилястрами коринфского ордера. В Колизее нашла свое наиболее совершенное выражение характерная для римского зодчества система объединения в одно органическое целое многоярусной аркады, составляющей своего рода каркасную конструкцию здания, и элементов ордера – полуколонн, примыкающих к арочным столбам, и антаблемента, назначение которого – отделять один ярус от другого. Ширина арочных проемов и столбов в Колизее одинакова во всех трех ярусах, однако благодаря тому, что полуколонны нижнего яруса выполнены в формах строгого тосканского ордера, среднего – в формах более легкого по пропорциям ионического ордера, а верхнего – в формах нарядного коринфского ордера, создается впечатление постепенного убывания тяжести и облегчения верхней части. Помимо этого элементы ордера повышают пластическую выразительность наружной «стены» Колизея. Арки нижнего яруса (число их равно восьмидесяти) служили входами в здание; от наружных арок по радиальным направлениям шли сводчатые галереи, служившие опорами для рядов скамей амфитеатра; таким образом, композиционное построение величественного фасада наглядно передавало конструктивные особенности сооружения.

**Пантеон** – «храм всех богов» – одна из вершин архитектурного мастерства римлян, наиболее полно выражающая их строительные и композиционно-эстетические принципы. Впечатление огромной силы, незыблемости и спокойной величавости определяется не только масштабами здания и всех составляющих его элементов – наружного колонного портика, потрясающих размеров чаши купола, «опрокинутой» над внутренним пространством храма, но, прежде всего, необычайной простотой основных объемов, их четкой пропорциональностью и поразительной выверенностью и безукоризненностью выработки всех деталей внутренней отделки. Многое в архитектуре Пантеона строится на сильном контрасте между очень простым и даже суровым внешним обликом и изумительной по совершенству внутренней отделкой. Поражает, прежде всего, огромный зал, смелый разворот стен, одетых в коричневато-охристый полированный мрамор. Поток света, направленный из колоссального кессонированного купола, создает ощущение глубокого и обширного пространства, оформленного

посредством применения ордеров, совершенных по рисунку архитектурных деталей и скульптур.

В Древнем Риме в честь знаменательных событий и для торжественного въезда победителя воздвигалась **триумфальная арка**. Одна из лучших – **Арка Тита**: богато украшенная композициями и декоративными орнаментами, она была сооружена в честь взятия войсками императора Тита Иерусалима. Арка служила монументальным постаментом для бронзовой статуи императора, венчаемого богиней победы Викторией. Внешне она строга и могла бы показаться скромной, если бы не замечательная торжественность ее пропорций архитектурных членений классическим ордерам, который придает соразмерность и ясность формам. На рельефе запечатлено триумфальное шествие Тита и легионеров с трофеями в Рим. Фигуры даны высоким рельефом, движения свободны. Раскраска и позолота усиливали эффект живописной манеры лепки. Выступающий антаблемент и аттик над ним, контрасты света и тени подчеркивают пластическую выразительность форм.

По случаю победы Августа в Испании и Галлии на Марсовом поле был возведен монументальный **Алтарь мира**. Он представлял собой прямоугольную ограду, оформленную коринфскими пилястрами и скульптурными рельефами. Внутри ограды на верхней площадке, к которой с восточной и западной сторон вели лестницы, находился сам алтарь. Наружная сторона ограды разделена горизонтально на два яруса: на нижнем – украшения из сложного растительного орнамента из листьев и побегов аканфа, на верхнем – фигурные композиции. Фриз северной и южной сторон завершался рельефом, изображающим торжественное шествие к алтарю Августа, его семьи и римских патрициев, наделенных портретными характеристиками. Плотные, одна к другой поставленные фигуры, плавное движение в одну сторону, иногда нарушаемое легким поворотом фигуры или головы, обилие почти одинаковых драпировок делают фризы алтаря несколько однообразными по ритму и рисунку, но превосходно выражающими идейный замысел сюжета. Это истинно римское произведение, где строго повествовательный рассказ не мог быть нарушен вольностью художника.

В век Августа появились **парадные придворные портреты** в рост, исполненные сдержанности и величия [61]. Одна из статуй изображает императора Августа в виде полководца в панцире и с жезлом в руке. Хотя он и показан в парадном вооружении, но изображен босым, как греческий бог и герой. Несмотря на идеализацию, портретные черты Августа выступают достаточно ясно. Общее настроение уравновешен-

ности, величавого спокойствия, которым проникнуто это произведение, характеризует официальный римский портрет.

Образ **Цезаря** – первый в римском искусстве образ нового человека, гражданина Рима как мирового государства. Выдающийся государственный деятель и полководец представлен пожилым энергичным, волевым человеком с умным взглядом и спокойным выражением лица. В складке губ, в мышцах лица ощутимо предельное напряжение: в голове этого человека идет внутренняя работа. Глаза Цезаря смотрят прямо в глаза, на него смотрящие, и, кажется, в них застыл немой вопрос: "И ты, Брут?". Волосы проработаны волнистыми свободными прядями, плоскости лица – мягко промоделированы. Портрет свободен от всякой идеализации, и вместе с тем истинная внутренняя значительность облика волевого человека, охваченного горьким усталым раздумьем, лаконическая энергия форм делают портрет одним из драгоценных документов эпохи.

В скульптурных портретах позднего времени окончательно возобладали свойственные римскому искусству наблюдательность, точность, непредвзятость характеристики, трезвый реализм. Таков портрет **Нерона** Клавдия Цезаря – императора из династии Юлиев, одного из самых жестоких развратных римских правителей. Сам он считал себя великим поэтом и актером. С удивительной точностью портрет передает неповторимую индивидуальность модели.

**Конная статуя Марка Аврелия** – единственный конный памятник античности, дошедший до нашего времени. Статуя, рассчитанная на рассматривание с разных точек, впечатляет великолепием пластических форм. Она установлена на пьедестале строгой формы. Марк Аврелий, проживший жизнь в походах, изображен в тоге – одежде римлянина, без императорских отличий, – воплощение гражданского идеала и гуманности. Сосредоточенное лицо исполнено сознания нравственного долга, спокойствия духа. Широким умиротворяющим жестом обращается он к народу. Это образ императора философа, безразличного к славе и богатству. Складки одежды сливаются с могучим корпусом великолепно отлитого медленно идущего коня, движение которого как бы вторит движению всадника, дополняя его образ.

Знаменитые **помпейские фрески** открывают богатый мир античной римской живописи [63].

С перенесением акцента на интерьер и появлением парадных комнат в римских домах и виллах на основе греческой традиции разрабатывается система высокохудожественных стенных росписей. Помпейские росписи знакомят с основными чертами античной фрески. Римляне применяли росписи также для украшения фасадов, используя

их как вывески торговых помещений или ремесленных мастерских. По характеру помпейские росписи принято делить на четыре группы, условно названные «стилями».

Первый стиль – **инкрустационный** – имитирует облицовку стен квадратами разноцветного мрамора и яшмы. Архитектурные детали (пилястры, карнизы, ниши, колонки) исполнялись объемно из штукатурки и расписывались. Росписи первого стиля конструктивны, подчеркивают архитектурную основу стены, они отвечают суровому лаконизму форм, присущих республиканской архитектуре.

Второй стиль называют **архитектурно-пространственным** или перспективным. Стены оставались гладкими и расчленялись живописно-иллюзорно исполненными колоннами, пилястрами, карнизами, нишами и портиками. Интерьер приобретал нарядность благодаря тому, что между колоннами часто размещалась большая многофигурная композиция, реалистически воспроизводившая сюжеты на мифологические темы из произведений знаменитых греческих художников. Стены покрывались также изображениями перспективно переданных улиц, площадей, домов, храмов, садов, сельских равнин, гор. Тяготение к природе, присущее римлянам, побуждало их иллюзорно воспроизводить на стенах с помощью линейной и воздушной перспектив пейзажи и тем самым как бы расширять внутреннее пространство помещения, раздвигая стены.

Третий стиль – **канделябрный** или ориентализирующий (в декоративных деталях иногда встречаются египетские орнаментальные мотивы) – подчеркивает плоскость стены и размеры небольшой комнаты. Легкие трельяжи, канделябры, гирлянды, ювелирно тонко выполненные цветы, орнаменты, миниатюрные сценки и натюрморты требуют рассмотрения на близком расстоянии. Небольшие картинки, разнообразные мелкие украшения подчеркивают интимную уютность комнаты. Излюбленной темой стенных картин и в это время являются греческие мифы: фигуры героев трактуются в стиле классицизма времен Августа.

Четвертый стиль отличается пышностью украшений; он может рассматриваться как продолжение традиции второго стиля, где перспективные архитектурные построения являлись основой, и соединяет в себе богатство орнаментальных украшений третьего. В этом стиле часто встречаются росписи в виде великолепных **театральных декораций**. Одним из самых значительных комплексов росписи четвертого стиля является дом Веттиев в Помпеи, комнаты которого украшены многими картинами – копиями знаменитых оригиналов. Роспись дома делали превосходные мастера, которые блеснули здесь и

умелым построением разнообразных архитектурных композиций, и неистощимой фантазией декораций, и интересно выполненными фризами с миниатюрными фигурками малюток – Амуров и Психей за различными занятиями; фризами с изображением животных и птиц и, наконец, интересными переработками греческих оригиналов. Замечательным памятником римской живописи четвертого стиля являются росписи Золотого дворца Нерона.

Замечательным явлением римской культуры являются *мозаики*, сохранившиеся в развалинах Помпеи и Геркуланума. Прекрасным примером служит мозаика, где изображена *битва Александра Македонского*, одного из величайших полководцев и государственных деятелей древности, с войсками Дария III Комодана, царя из династии Ахеменидов, который потерпел поражение от Александра Македонского. В мозаике мастерству композиции соответствует красота колорита.

Новые стилистические тенденции в римской культуре проступают в колоссальном портрете императора Константина I, или Великого, которые получают в средневековом искусстве. Портретное сходство в скульптуре сохранено лишь в общих чертах, скорее это обобщенный образ наместника бога на земле, чем живого человека. При Константине в 325 году в Никее был собран собор для выработки единого вероучения (символа веры), превратившего христианство в государственную религию. По политическим соображениям в 330 году Константин перенес столицу из Рима в Византию, названную Константинополем. Рим становится провинциальным центром мощного государства Византии. Завершается история античного мира и начинается новая эпоха средневековья, которая создаст свой принципиально иной стиль.

### 2.3. Эпоха Средневековья

В 476 году, когда был низложен последний император, Западная Римская империя прекратила свое существование. Этот год считается концом Древнего мира, античности, началом Средневековья. После распада Римской империи на территорию западной ее части вторглись различные народы: готы, франки, бургунды, норманны. Эти народы – недавние кочевники и язычники – теперь образовали свои королевства, приняли христианство. Произошло столкновение высокой, но умирающей античной цивилизации и варварской культуры, столкновение христианских идей и языческих верований.

Средневековье – это время господства религиозного мировоззрения. Своеобразием средневековой художественной картины мира с ее теоцентристским, символично-догматическим характером, присутст-

вующим во всех региональных вариантах, является переплетение философского и творческого освоения мира, когда предмет искусства становится вся Вселенная (космогоническая символика христианского храма).

Художественный канон имеет важное значение в искусстве средневековья, но все возрастающую роль играет личность художника. Средневековая культура уникальна и неповторима, она существует во множестве исторических вариантов. Искусство заняло в Средневековье исключительное положение, так как было обращено ко всем слоям общества; архитектура и скульптура наряду с устным словом стали «проповедью в камне» для неграмотных. Очень сильна в западноевропейском искусстве средних веков народная основа, ибо искусство было тесно связано с ремеслом, которое творилось коллективно, практическая и эстетическая стороны произведений не разделялись.

### 2.3.1. Культура Византии

Византийская культура – уникальное явление в истории мировой культуры. Она возникла в государстве, официально существовавшем в IV – середине XV вв., со столицей в г. Константинополе (бывшая Византия, а ныне Стамбул) после разделения Римской империи на две части – восточную и западную. Уникальность ее состоит в том, что она возникла и существовала в своего рода пограничной ситуации, как в региональном, так и в культурно-историческом отношениях. Византийская культура формировалась в зоне наиболее интенсивного пересечения греко-римской и ближневосточных культур в период преобразования их в новое качество – все отчетливее проявились очертания того, что ныне принято называть культурой средневековья [76].

На протяжении многих столетий Византия была центром высокой культуры. Содержание византийского искусства отражало религиозно-философские воззрения слагавшегося средневекового общества. Сознание сложности мира, его дисгармонии и несовершенства нашло свое выражение в художественных образах; это определило достижения византийской культуры по сравнению с античной. Образ Христа не только воплощал в себе бесплотную духовность, но и сохранял внешний облик человека. Византийское искусство, как и античное, шло по пути антропоморфизма. Однако на смену искусству, наивно обоготворяющему человека, приходит искусство, стремящееся возвысить его чувства, его нравственные и эстетические силы. Это обусловило нарастание духовной отвлеченной экспрессии образа. Глубокая одухотворенность искусства, слияние всех его видов (включая музыку) в единое целое оказывали неотразимое эмоциональное воздействие.

Именно в Византии были найдены формы культуры, наиболее адекватные господствовавшему религиозному мировоззрению. Это нашло выражение в архитектурной форме крестово-купольного храма, в строгом соответствии ему всего внутреннего убранства, в изысканно-тонком художественном оформлении рукописных книг, в красочных переливах перегородчатых эмалей.

В культуре Византии народное творчество сосуществовало рядом со светскими придворными церемониями, пирами, охотой, играми на ипподроме, с уникальным литургическим синтезом храмового действия. Важную роль играли общенародные торжества – государственные и церковные календарные праздники. Византийская культура выросла на сложной основе, впитавшей в себя традиции и античности, и художественных культур восточных стран. Она соединяла пышную торжественную зрелищность и утонченную духовность в единую систему, строго нормативную, каноническую, став среди всего средневекового европейского мира наиболее «ортодоксально христианской».

**Христианство** возникло в I в. н.э., выделившись среди мистико-мессианских движений восточной части Римской империи. Постепенно оно обособилось в самостоятельную религию со своим верованием о мессии, божественном спасителе, который избавит человека от страданий, своей богослужебной практикой и церковной организацией. Учение о едином боге (монотеизм) как бы узаконивало незыблемость императорской власти, идея всеобщего равенства превратилась в идею равенства перед Богом, а установление царства справедливости было перенесено в потусторонний мир. Представления о божественном спасителе, идея мессианства сложились задолго до христианства в иранской религии – зороастризме, в религиозных мифах Вавилона, в древнеегипетских текстах. С идеей мессианства связана **эсхатология** – мистическое учение о конце мира, о его predetermined закате и последующем обновлении. На философском уровне религиозные искания приобрели ярко выраженную «богостроительную» направленность. Были разработаны идеи о сотворении мира Богом, о существовании Бога вне сотворенного им мира, учение о «сыне божьем» как посреднике между Богом и миром и о человеческой греховности.

Став при императоре Константине государственной религией, христианство, отбросив аскетизм, превратилось в пышный обряд. Важная роль в этом принадлежит искусству, которое также отказалось от своих прежних традиций.

Новая религия, по сравнению с языческой античностью, в корне изменила назначение храма, его архитектурные формы (стиль) и все убранство. Греческие храмы были только местом пребывания статуи



божества, а все обряды совершались снаружи, на площади. Сами греческие боги, которых было множество (политеизм), наделялись человеческим обликом и человеческими страстями, они были лишь более могущественными и величественными, чем простые смертные. Христианский Бог был един (монотеизм), бестелесен и абсолютен; все и вся находилось в его власти. Храм был не его обителью, а символом Вселенной и тем местом на земле, где верующие внимали «гласу Божьему», где они могли приобщиться к идеальному миру божественных сфер и участвовать в религиозных таинствах. Основное внимание уделялось теперь внутреннему пространству храма, которое должно было создавать иллюзию нерукотворности и непостижимости.

Вначале наиболее распространенной формой церковных построек была **базилика** – здание вытянутой формы, разделенное в длину рядами колонн на три или пять нефов. Восточная часть базилики заканчивалась полукруглым или граненым выступом (апсидой), в которой помещался алтарь. Продольные нефы часто пересекались поперечным – трансептом, расположенным ближе к восточному концу и выступающим с обеих сторон, так что здание имело в плане **форму креста** – главного символа христианства.

Постепенно все большее значение стал приобретать другой тип храма – **крестово-купольный**, имеющий в плане форму равноконечного креста и завершенный в центре куполом. К числу основных архитектурных тем византийского зодчества следует отнести аркаду на специфических высоких колоннах с корзинообразными капителями, которые иногда охватывали фасад на всем его протяжении.

Главным храмом империи и всего христианского мира был **собор святой Софии** – выдающийся памятник византийской архитектуры, который соединял в себе трехнефную базилику с купольным перекрытием (Зодчие – Анфимий и Исидор, VI в. н.э.). Внешний вид собора был прост и суров, но внутреннее пространство покорило своим богатым убранством. Мощные столбы, несущие грандиозный купол, голубой внутри, с золотым крестом в центре, у основания прорезан 40 окнами и кажется парящим, возносящимся к небу. Этому способствует устремленное вверх движение полукуполов, арок и закругленных окон. Сила воздействия храма на верующих обуславливалась единством архитектуры, монументальной живописи, мозаики и прикладного искусства.

Излюбленной техникой стенной живописи Византии была **мозаика**. Живописный принцип античной мозаики, рассчитанной на слияние отдельных цветовых пятен в зрительном восприятии, получил здесь дальнейшее развитие. Наряду с цветными камнями мозаичисты

употребляли смальту (кубики из окрашенных стеклянных сплавов), которая выкладывалась на стене. Они мерцали, вспыхивали, переливались, излучали свет, символизирующий божественное начало, отличались глубиной и звучностью тонов [77].

Редкий образец византийской светской живописи – одна из мозаик у церкви **Сан Витале в Равенне**. На ней изображен император Юстиниан со свитой. Молодой мужественный император находится в центре мозаики; по сторонам от него – архиепископ Максимиан с аскетическим лицом фанатика; важный и тупой придворный; телохранитель с хитрой усмешкой; священники с исступленными лицами. В мозаике преобладают плоскостное локальное цветовое пятно, экспрессивная графика линий, царит торжественно-размеренный ритм. Пурпуровая одежда императора, сверкающая золотом ювелирных украшений, белизна облачений Максимиана, ярко-красные, оранжевые, фиолетовые цвета одежд воинов и телохранителей, зеленая земля и золотой фон – все подчеркивает восточную пышность изображения, лишая его материально-чувственной конкретности.

Одними из самых прекрасных мозаик являются изображения ангелов в куполе церкви **Успения в Нике** (VII в.), в которых очевидно воздействие античности с ее чувственной красотой, соединенное с утонченной одухотворенностью и возвышенностью.

**В V веке** появляются **иконы** – объекты поклонения верующих. В христианском культе икона стала овеществлением, реализацией ирреального, проявлением божественной сущности. Поэтому сама икона становится святыней, которую украшали драгоценными камнями, окладами. При созерцании ее человек соприкасался с божественным миром. Первые иконы очень близки к погребальным портретам эпохи эллинизма и почитаемым, обожествленным портретам цезарей. Христианские художники, изображая на доске святого, применяли ту же технику энкаустики, иногда темперу. К такой иконе относится икона, изображающая **святых Сергия и Вакха**, особенно популярных в Константинополе. В иконе органично использованы античные традиции, проявляющиеся в богатстве сочных светотеневых оттенков, в типах лиц, в их далекой от аскетизма чувственности.

Затем стиль изобразительного искусства становится все более строгим и каноническим. Именно Византия выработала постоянные **иконографические схемы**, от которых нельзя было отступать при изображении священных сюжетов.

Расположение росписей и мозаик подчинялось символическому значению частей храма (своды и купол – небо, пол – земля, алтарь – рай, западная часть – ад), олицетворяло ступени восхождения к Богу. Бли-

же к полу – земные избранники: отцы церкви, мученики, святители, цари, епископы; над ними – Богоматерь в позе Оранты («молящейся») или с младенцем Христом на руках; на парусах – Евангелисты, в простенках барабана купола – апостолы и пророки; в центре купола или апсиде – Христос – Пантократор («Вседержитель»). Складывается и иконописная иконография: различные типы изображения Богоматери с младенцем – Умиление («элеус»), Одигитрия («Путеводительница»), закрепляется канон изображением Христа и святых. В XI-XII веках иконы начинают помещать в храме на алтарной преграде в виде фриза.

Шедевр византийской живописи XI – начала XII вв. – икона столичной школы **«Владимирская богоматерь»** иконографического типа «Умиление» (младенец прижимается щекой к щеке матери). Внутренняя близость матери и младенца никогда прежде не была раскрыта в искусстве с такой глубиной. Тонкие черты Богоматери, слегка обозначенные изогнутыми линиями, полны сдержанности и благородства. Мягкие полутона живописи, оливково-розовая теплая гамма красок соответствуют строго очерченному изящному рисунку.

**В X-XII вв.** особенно славилась техника украшения **перегородчатой эмалью**. Напаянные на пластинку золота тончайшие золотые ленточки, поставленные на ребро, образовывали ячейки, заполнявшиеся разноцветной эмалью, которая после обжига шлифовалась. Ее происхождение связывают с Востоком, в Византии она появилась еще в VI веке. Эмаль с изображением во весь рост императрицы Ирины, супруги Алексея Комнина, является замечательным произведением прикладного искусства Византии той поры. Главное ее достоинство состоит в чистоте и прозрачности красок, в гармонии тонов, в особой шлифовке, которая придает яркий блеск поверхности. Золотая, с декором из жемчуга и драгоценных камней основа для эмальерных пластинок была вставлена несколько позднее в 1345 году в раму готического стиля.

Большая роль книги в культуре Византии обусловила расцвет **книжной миниатюры**. Важное значение имел переход от античного свитка к «кодексу», т.е. к книге, состоящей из отдельных сброшюрованных листов. С введением в IV в. в употребление пергаментного кодекса появились впервые миниатюры – композиции, располагаемые на отдельном листе или занимающие большую его часть. В них особенно часто художники употребляли красную краску, называемую по латыни *minium*. От нее и возникло название «миниатюра».

Миниатюра «Суд Пилата» была создана мастером, принадлежавшим к школе восточных провинций империи. В основе композиции лежит библейский сюжет, согласно которому римский наместник

Иудеи Понтий Пилат совершает суд над Иисусом Христом, приговаривая его к распятию. Композиция миниатюры очень продуманна и совершенна.

Особенно близка античным образцам посуда из серебра. Художественный стиль этих произведений, создаваемых в течение IV-VII веков, не случайно получил в науке название **«византийского антика»**. Серебряное блюдо «Силен и Менада» как по теме, так и художественным принципам изображения очень близко к античным. Создал его константинопольский мастер.

В Эрмитаже собрана прекрасная коллекция византийского серебра, найденного в нашей стране. Большое серебряное блюдо с христианской символикой, созданное, очевидно, в Константинополе в V в., вскоре было приобретено епископом города Томи (современная Констанца) Патерном, который украсил блюдо вставками из драгоценных камней – граната и сердолика, которые несколько нарушили орнамент. Блюдо, в центре которого помещена монограмма Христа, украшено по ободку орнаментом в виде виноградной лозы с павлинами в ее завитках.

В XIV веке византийская культура пережила новый и последний подъем. Каноническая система поколебалась, искусство устремилось к большей экспрессии и свободе. Выдающимся памятником этого времени стали мозаики и фрески церкви Кахрие-Джами, посвященные жизни Богородицы и Христа. **В 1453 году** турки захватили и разграбили Константинополь. Византия пала, но ее значение для развития мировой культуры велико. Культура Византии явилась преемницей культуры Римской империи, впитала, с одной стороны, греко-римские традиции, а с другой – испытала влияние различных культур восточных цивилизаций. Тем самым, она явилась связующим звеном между Востоком и Западом. Однако в Византии сложился свой стиль, который стал образцом для культуры православного мира.

### 2.3.2. Культура Западной Европы

Первой яркой страницей в истории средневековой Европы была культура франкского государства династии Каролингов. Миниатюра с изображением франкского короля Лотаря раскрывает глубину средневекового искусства, его жизненную направленность. Автор сумел передать силу, простоту и суровость этого времени. Именно при правлении Лотаря – внука Карла Великого – произошел раздел громадной империи Карла Великого, величайшего государства раннего средневековья в Западной Европе, из которого впоследствии образуются Франция, Германия, Италия [92].

Искусство варваров было в основном прикладным – это различные орнаментальные украшения оружия, сбруи, утвари, одежды с использованием драгоценных камней, перегородчатой эмали, филиграни. Орнамент чаще всего состоял из плетенки, в которую включались изображения животных или отдельных частей их тел («звериный стиль»). Такой орнамент имел магический смысл.

Культура раннего периода средневековья была чрезвычайно разнородной по своему характеру и являлась переходной к собственной культуре. Средневековая Европа обретает ее лишь в эпоху, которую принято называть романской.

**Романский период** (XI–XII вв.) – время возникновения монументального общеевропейского стиля средневековой архитектуры, скульптуры и живописи, когда власть светских и духовных феодалов достигла наибольшей силы. Главное, что было создано в романскую эпоху, – это замок-крепость, храм-крепость, оборонительные стены городов. Замки феодалов чаще всего были расположены на возвышенном месте, окружены рвами, наполненными водой, и мощными стенами с башнями; внутри находились жилые постройки вместе с центральной башней – донжоном. Но наиболее полным выражением духа эпохи стал собор – главное городское и монастырское сооружение. Единство романского стиля не исключало обилия и разнообразия локальных местных школ, что свидетельствовало о возможности различных исканий в пределах одного стиля.

Романское искусство Западной Европы было преимущественно религиозным. В условиях феодальной раздробленности Европы церковь была единственной силой, объединяющей народы. Центрами церковного образования и художественного творчества были монастыри. Основным видом искусства в романский период является архитектура. Церковь была главным заказчиком строительства. Церковная романская архитектура опиралась на достижения каролингского периода и развивалась под сильным влиянием – в зависимости от местных условий – античного, византийского и арабского искусства. Основной архитектурной задачей было создание по большей части каменного монастырского храма, отвечающего требованиям церковной службы.

Композиция романского храма восходит к базилике и имеет форму вытянутого креста. Такая форма воплощает идею «крестного пути», пути страданий и искупления, которая составляет основную идею католичества.

В церкви **Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье** (XI–XII вв., Франция) наиболее ярко выражены черты храма **романского стиля**. Это зальный

невысокий малоосвещенный храм, с простым планом, с мало выступающим трансептом, со слабо развитым хором, обрамленным лишь тремя капеллами. Разные по высоте, три нефа перекрыты полуцилиндрическими сводами и общей двускатной крышей. Центральный неф погружен в полумрак – свет проникает в него через редко расположенные окна боковых нефов. Тяжеловесность форм подчеркнута приземистой трехъярусной башней над средокрестием. Нижний ярус западного фасада расчленен порталом и двумя полуциркульными арками, уходящими в толщу стены. Движение вверх, выраженное небольшими башнями и ступенчатым фронтоном, останавливается горизонтальными фризами со скульптурами святых. Богатая орнаментальная резьба, типичная для школы Пуату, стелется по поверхности стены, смягчая суровость сооружения.

**Вормский собор** (Германия, 1171–1234 гг.) отличается грандиозностью массивных четких кубических объемов, обилием тяжелых башен, динамическими силуэтами. Он построен из желто-серого песчаника; членения объемов менее разработаны, чем во французских храмах, что создает ощущение монолитности форм. Не используется и такой прием, как постепенное нарастание объемов, плавных линейных ритмов. Приземистые башни средокрестия и четыре как бы врезающиеся в небо высокие круглые башни с конусообразными каменными шатрами по углам храма на западной и восточной сторонах придают ему характер суровой крепости. Повсюду доминируют гладкие поверхности непроницаемых стен с узкими окнами, лишь скупо оживленные фризом в виде арок вдоль карниза. Слабо выступающие лизены (лопатки – плоские вертикальные и узкие выступы на стене) соединяют в верхней части арочный фриз, цоколь и галереи. В соборе давление сводов на стене облегчено. Центральный неф перекрыт крестовым сводом и приведен в соответствие с крестовыми сводами боковых нефов. С этой целью применена так называемая «связанная система», при которой на каждый пролет центрального нефа приходится два пролета боковых. Грани наружных форм ясно выражают внутреннюю объемно-пространственную структуру здания.

Шедевром итальянской романской архитектуры (XI–XII вв.) является знаменитый соборный **архитектурный ансамбль в Пизе**. В этот величественный ансамбль, отличающийся праздничностью облика, законченностью и гармоничной ясностью форм входят: пятинефный Пизанский собор, баптистерий (крещальня), наклонная колокольня – кампанила. Каждое здание выступает свободно, выделяясь простыми замкнутыми объемами куба и цилиндра и сверкающей белизной мрамора. В разбивке масс достигнута соразмерность. Изящные бело-

мраморные романские аркады с римско-коринфскими и композитными капителями членят фасад и наружные стены всех сооружений на ярусы, облегчая их массивность и подчеркивая конструкцию. Большой по размерам собор производит впечатление легкости, которое усилено инкрустациями цветного мрамора темно-красного и темно-зеленого цветов. Эллиптический купол над средокрестием завершает его ясный и гармоничный образ, в котором как бы воплотились свободолюбивые идеалы городского строя Италии.

В Западной Европе, в отличие от Византии и Руси, в оформлении соборов большое значение имели скульптура и рельефы, теснейшим образом связанные с архитектурой.

Самыми замечательными творениями монументальной романской пластики являются гигантские *рельефные композиции* над порталами храмов Лангедока *монастыря Сен-Пьер в Муассаке* и Бургундии (Франция, ок. 1130–1135 гг.). Сюжетами их служили чаще всего грозные пророчества Апокалипсиса, или Страшного суда. Композиция строго подчинена принципу иерархии – центром обычно является фигура Христа, окруженная символами евангелистов; остальные лица занимают места согласно начертанной теологами схеме мироздания.

Народные, языческие основы европейского средневековья наиболее отчетливо проглядывают в изображениях различных существ на капителях и у подножья колонн соборов, на окнах, в рельефах стен: здесь и кентавры, и львы, и полуящеры – полуптицы, и обезьяны, и всякого рода химеры. Часто деятели церкви не одобряли скульптурное убранство храма, выполненного мастером-ремесленником по своему усмотрению. Особую роль играли рельефы полукруглых тимпанов над входами собора. Здесь как бы проходила граница двух миров – мирского грешного и церковного священного.

Особое место в романском искусстве занимает монументальная живопись.

Самым прославленным памятником, принадлежащим к группе «светлых фонов», являются *фрески церкви Сен-Савен-сюр-Гартан* (Франция, ок. 1100 г.) исключительно важные как по своим художественным качествам, так и в силу того, что они дают редчайший пример почти целиком сохранившегося убранства обширного романского храма Франции. Особенно выделяются качеством исполнения фрески центрального нефа и нартекса. Динамика и экспрессия – характерные черты этой росписи. Линейность рисунка и плоскостность композиции не мешают средневековому мастеру изображать фигуры в сложнейших поворотах и создавать впечатление стремительного движения. Как нередко бывает в произведениях романского искусства, религиозный

сюжет и условность приемов сочетаются в изображении некоторых сцен с удивительной непосредственностью и правдивостью.

Новым этапом в истории культуры средневековья является **готический стиль**. В большинстве европейских стран расцвет готики приходится на XIII-XIV века. Термины «готический», «готика» еще более условны, чем понятие «романский». Он возник в Италии в эпоху Возрождения среди историков, которые впервые применили этот термин, характеризуя культуру средних веков в целом, не видя в нем его ценных сторон. Готическая система сложилась и полнее всего выявилась в постройке больших городских соборов Франции, где впервые сформировался готический стиль, восходящий еще к первой половине XII века [68, 69].

Эпоха готики совпала со временем становления и развития городских центров в период классического средневековья. Она связана с новым и главным этапом в истории средних веков: феодальная раздробленность сменяется централизованными государствами; происходит расцвет рыцарства, заметное обмирщение искусства.

Главный феномен готики, воплощение всего нового в художественной и общественной жизни этой эпохи – городской кафедральный собор. Если романские соборы воздвигались монастырями или сеньорами-феодалами, то соборы готики создавались городскими коммунарами, на средства горожан, руками мастеров, объединенных в цехи. Собор символизировал волю и силу и богатство города, свидетельствовал о высоком мастерстве строителей. Храмовые постройки готического стиля, ставшие образцом для более поздних сооружений, характеризуются уносящимися ввысь стройными колоннами, собранными как бы в пучки и раскрывающимися на каменном своде; огромными вытянутыми вверх окнами, украшенными витражами и непременно «розой» над входом в храм. В основе общего плана готического храма лежит форма латинского креста. Готический храм всем своим стилем располагает к индивидуальному (пусть и мистическому) постижению Бога через преодоление материальных ограничений, через воспарение духа. Другие виды искусства того времени созвучны готике.

Сущность готической конструкции в том, что она создавала как бы каркас, или скелет здания, сочетая три главнейших элемента: свод на нервюрах стрельчатой формы, систему так называемых аркбутанов и мощные контрфорсы. Тип базилики сохраняется, но сильно упрощается в плане по сравнению с романским. **Готический собор** – новая ступень в развитии базиликального типа постройки, в которой все элементы стали подчиняться единообразной системе. Характерная особенность готической архитектуры – арка стрельчатой формы,



определяющая во многом внутренний и внешний облик готических зданий. Многократно повторяясь в рисунке свода, оконных порталов, галерей, она своими динамическими очертаниями усиливает легкость и энергию архитектурных форм. Динамичность внутреннего убранства усиливается причудливой игрой света, проникавшего через цветные стекла витражей. Витражи заменили монументальную фресковую роспись глухих стен. Они заполняют узкие высокие проемы и круглые окна-розы. Почти бесцветные снаружи, внутри горят насыщенными красками, создавая в интерьере собора особый художественный эффект. Собор стал теперь не только местом церковной службы. В нем происходили также собрания горожан, читались лекции на богословские темы, проходили театральные представления (мистерии) и даже карнавальные маскарады.

Классической страной готики является **Франция**. Величайшим сооружением ранней готики (XII в.) является **Собор Парижской богородицы** (Нотр-Дам де Пари), отличающийся, несмотря на многочисленные достройки, целостностью внешнего вида. Он выстроен в центре Парижа, на острове Сите, образованном течением Сены. В плане Собор – пятинефная базилика со слабо выступающим трансептом, квадратными ячейками главного нефа. Западный фасад гармоничен в своих пропорциях, ясных ярусных членениях и равновесии форм. Три перспективно углубленных портала стрельчатой формы выявляют толщину цокольного этажа, подчеркивая устойчивость сооружения. По всей ширине фасада проходит так называемая «галерея королей». Окно-роза под глубокой полуциркулярной аркой отмечает своим диаметром центральный неф и высоту свода. Фланкирующие розу стрельчатые окна освещают залы первого этажа башен. Украшенный резьбой карниз и изящная аркатура из тонких колонок придают легкость и стройность верхней части здания. Композиция фасада, построенная на постепенном облегчении форм, завершается двумя прямоугольными башнями, возвышающимися над кровлями. Все проемы порталов, окон, арок варьируют форму стрельчатой арки, несколько пологую в нижнем поясе и заостренную наверху, что сообщает фасаду динамичность; что создает ощущение устремленности всех форм вверх. Скульптурный декор собора сохранился лишь на тимпанах, на вогнутых поверхностях портала, в цокольном ярусе.

**Реймский собор** – место коронации французских королей – одно из самых цельных созданий **зрелой готики**, замечательное воплощение синтеза архитектуры и скульптуры. По сравнению с собором Парижской богородицы, все формы западного фасада Реймского собора стройнее; пропорции фиалов, порталов удлинены, стрельчатые арки заостре-

ны. Неудержимый поток линий и масс, устремленных вверх, лишь слегка задерживается горизонтальными членениями. Основная тема выражена в энергии нарастающего ввысь движения гигантских стрельчатых порталов и примыкающих к ним контрфорсов. Бесчисленные детали конструкции, движение вертикальных тяг, аркбутанов, пинаклей (островерхих башенок), стрельчатых арок, колонок, контрфорсов, шпилей повторяют в следующих ярусах в разных вариациях и ритмах основную тему. Движение замедляется в центре второго этажа огромной розой и стремительно нарастает в боковых частях – фиалах, острых стрельчатых арках галерей, завершаясь мощным взлетом башен. Многочисленные скульптуры святых то выступают стройными рядами, образуя фризы, то собираются в группы, то стоят в одиночку на фоне порталов или в нишах. Статуи сплетаются в орнаментальные ряды, подчиняются основным архитектурным линиям. Архитектурно-скульптурные декорации собора пронизаны единым ритмом и воспринимаются как завершенное целое.

Из всех видов изобразительного искусства периода готики наибольшее значение принадлежит скульптуре, которая тоже развивалась в теснейшей связи с архитектурой.

Внешний облик французского готического собора определялся в первую очередь западным фасадом. В лучшей сохранности дошел западный фасад **собора в Шартре**, получивший название «**Королевский портал**». В отличие от романских порталов, где выбор и расположение сюжетов не всегда подчинялись строгой логике, программа западного портала в Шартре была последовательно продумана. Внизу помещались фигуры ветхозаветных персонажей и так называемых «предков Христа», тимпаны и архивольты были отведены новозаветным сценам. «Предки Христа» выступали при таком положении в роли «столпов» и в переносном, аллегорически-религиозном смысле, и одновременно в прямом, поскольку являли собой тип статуи-колонны. Вытянутые, напряженные, с одухотворенными лицами фигуры включены в ритм вертикальных членений фасада. Благодаря этому силовые линии архитектуры оказываются пронизанными очеловеченной духовной энергией. С другой стороны, эмоциональное движение персонажа, сосредоточенно прислушивающегося к своему внутреннему миру, сопоставлено со вселенским масштабом, намеченным архитектурой. Одновременно обращает на себя внимание желание скульпторов индивидуализировать лица. То трепетные, то душевно открытые, то замкнутые и надменные, они говорили о новом понимании человеческой личности. Скульптура Шартрского собора является высшим достижением готической скульптуры.

Но и в других странах Западной Европы были созданы прекрасные архитектурные памятники в готическом стиле, обладающие своими национальными особенностями.

Своеобразный облик центральной площади Святого Марка **в Венеции** во многом определяет архитектура обширного по размерам **дворца Дожей** (правителей республики), поражающего великолепием. Это яркий образец **итальянской готики** (XIV-XV вв.), воспринявшей не конструктивные принципы, а декоративность этого стиля. Фасад его необычен по композиции: нижний ярус дворца опоясывает беломраморная колоннада с переплетающимися стрельчатыми арками. Огромное монументальное здание точно вдавливают приземистые колонны в землю. Сплошная открытая лоджия с килевидными арками, с тонкими, часто расположенными колоннами образует второй этаж, отличающийся изяществом и легкостью. Над мраморным кружевом резьбы возвышается мерцающая и вибрирующая на солнце розовая стена третьего этажа с редко расположенными окнами. Вся плоскость этой части стены покрыта геометрическим белым орнаментом. Розово-жемчужный издалека, дворец вблизи восхищает звучностью декоративного решения, облегчающего формы. Архитектура Венеции сочетает строгую пышность Византии с восточной и готической декоративностью, со светской жизнерадостностью.

Подлинного расцвета достигает в готическую эпоху **миниатюра**. Она в наибольшей степени отражает усиливающиеся светские тенденции в культуре. Иллюстрированные рукописи создаются теперь в основном не в монастырях, а при королевских и герцогских дворах, в городских мастерских. Это уже не только книги религиозного содержания, но и исторические хроники, научные трактаты, календари.

Миниатюры позволяют полно и разнообразно представить образ жизни и внешний облик людей средневековья. Роскошный **часослов герцога Беррийского** (XV в.), исполненный братьями Лимбургамы, представляет собой своеобразную энциклопедию эпохи поздней французской готики; миниатюры здесь уподобляются маленьким картинам. Это самый красивый из всех часословов средневековья. Часослов – это сборник молитв и священных текстов, распределенных по часам церковных служб. Все часословы начинались с календаря, который обычно сопровождался изображениями трудов и развлечений в различные времена года. На заднем плане изображены Королевский дворец и капелла Сен-Шапель. И, вероятно, помолвка самого герцога.

В искусстве западного средневековья, тесно слитого с бытом, появились и получили большое распространение настенные ковры (**шпалеры**), которые украшали суровые интерьеры замков и храмов и

служили для утепления помещений. В шпалерах сюжетные изображения соединялись с декоративными элементами. В готический период шпалеры становятся более изысканными, утонченными по своему стилю, более богатыми по колориту и вообще более роскошными, чем в романский период. Примером может служить ковер «*Дама с единорогом*» (XV в.), где вокруг сюжетной сцены вытканы на цветочном фоне изящные фигурки различных животных и птиц. В средневековых легендах единорог – мифическое животное с одним прямым рогом на лбу, на котором ездили волшебники; он убивал всякого, кто попадался ему на встречу; только чистая дева могла его укротить, и тогда он делался ручным.

В готический период, особенно в **XV** веке, получает развитие гражданская архитектура. Укрепленный **замок** превращается в дворец. Города обносятся каменными стенами с башнями и воротами, возводятся огромные мосты с башнями.

Средние века – очень важный период в истории мировой культуры. В это время человек впервые осознал сложность и многообразие мира, и потому искусство сумело охватить больший, чем в античности, круг идей и образов. Оно смогло раскрыть внутренний мир человека, впервые показать, что духовная красота и сила могут сочетаться с телесным несовершенством. Нравственные начала стали основой оценки человеческой личности. Изображению стали доступны милосердие и сострадание, борьба добра и зла. Искусство стремилось воплотить постигнутые в эпоху средневековья закономерности строения мироздания в грандиозных художественных ансамблях. Культура средних веков создала новые художественные стили, новый городской образ жизни, новый тип образования – университет, новую парадигму мышления.

### 2.3.3. Русская культура

Культура любой страны, повторяя определенные типологические закономерности развития, обладает и ярко выраженной спецификой, что делает ее неповторимой, самобытной, узнаваемой среди других «чужих» культур. Самобытность русской культуры определяется совокупностью определенных факторов, к которым относятся: специфика геополитической доминанты, связанной с обширностью пространства; многообразие этносов; сложность обработки и возделывания земли; веротерпимость (большое количество верований при медленном, поверхностном темпе христианизации); ярко выраженная государственная доминанта, связанная с особенностями механизмов национально-государственной, религиозной, культурной консолидации; срединное положение между Западом и Востоком; культурные влияния и заимствования [112].

Представить русскую культуру в виде целостного, исторически непрерывно развивающегося явления, обладающего своей логикой и выраженным национальным своеобразием достаточно сложно. На разных этапах развития и становления русская культура как бы двоится, являя собой одновременно «европейское» и «азиатское», языческое и христианское, светское и духовное, культурный центр и периферию. Эти немногие из значимых для понимания истории русской культуры понятий фактически сохраняются до нашего времени.

Разнообразие природных условий обусловило появление трех возможных культурных центров со «столицами» в **Новгороде, Киеве, Ростове Великом**. Наличие этих центров – показатель не только разнообразия возможных путей культурно-исторического развития, но и объективного полицентризма, изначальной вариативности, пластичности русской культуры. Данные центры были сориентированы на различные регионально-культурные влияния: Киев – в основном на греко-византийский мир, Новгород – на северо-европейский, Ростов – на европейскую культуру и мир кочевых цивилизаций. В связи с динамичной жизнью на Руси центр культурно-исторического развития периодически перемещался, давая возможность не только сохранить традиции и достижения, но и обогатить свою культуру за счет новых влияний чужих культур. К концу периода формирования единого культурного целого (XIII в.) Россия занимала территории и в Европе, и в Азии, создав своеобразный евразийский универсум, во многом определивший особенности ее культуры. Разнообразие этносов и богатство культурных влияний рождало сложные процессы взаимодействия и взаимодействия различных культурных элементов, что сообщало русской культуре своеобразный «пограничный» характер, который будет осмысливаться в XIX–XX веках в категориях «соборности», «вселенности», «всечеловечности».

Терпимое, толерантное отношение к чужим религиям и культурам, обычаям и традициям выработало повышенную пластичность и мобильность культурно-адаптационных механизмов русской цивилизации.

В становлении русской цивилизации огромная роль принадлежит городам. **Города** на Руси были культурными, религиозными и политическими центрами. Как правило, город оформлялся как оборонно-военный и торгово-экономический центр. Русь называлась Гардариком – страной городов.

С XI века начинают широко и богато обустраиваться русские города, центром которых был кремль (детинцы, кром), обнесенный крепостной стеной с башнями. Кремли строились во многих русских

городах: Новгороде, Пскове, Москве, Ростове, Нижнем Новгороде, Смоленске.

Вместе с принятием христианства (988 г.) на Русь пришли новые культурные ценности всего христианского мира, но прежде всего Византии и Рима. Византийское влияние на Русь осуществлялось через две основные культурные парадигмы: аскетическую и гуманистическую. Интенсивность приобщения к новой религии различных социальных групп была неодинаковой, что сказалось на длительности адаптации христианства на Руси и достаточно позднем оформлении национальной русской церкви (XV век). Христианство пришло на Русь через княжеский двор, городской посад. То, что христианство внедрялось «сверху», преследуя прежде всего геополитические цели, создало в русской культуре феномен двоеверия – христианско-языческого синкретизма. Новая вера открывала путь приобщения Руси к западно-европейской культуре, но методы и способы принятия христианства заложили в самой русской культуре то дихотомическое напряжение, которое постоянно будет давать о себе знать в еретических движениях (XIV, XVI–XVIII века), и в церковном расколе и старообрядческом сектантстве (XVII–XIX века), и в попытках нового религиозного синтеза, религиозного ренессанса (конец XIX–начало XX веков), и в религиозном обновленчестве (наше время) [119].

Вместе с принятием христианства на Русь пришли византийские мировоззренческие представления и искусство. Однако под влиянием национальных особенностей, языческих обрядов и художественных традиций славян довольно быстро и энергично прошел процесс русификации византийского стиля, и древнерусская культура обрела свое самобытное лицо. Вначале, конечно, были сильны византийские традиции.

Для утверждения новой религии стали возводить мощные, величественные храмы в культурных центрах Древней Руси – Киеве, Новгороде, Владимире, Полоцке, которые обладали отличительной чертой, идущей от русских деревянных построек, – многоглавостью.

Переняв от Византии христианство, Русь восприняла и определенные основы языка культуры, но они были переработаны и приобрели на Руси свои специфические, глубоко национальные формы. Конечно, как всякое искусство эпохи средневековья, искусство Руси следует определенным канонам, которые прослеживаются и в архитектурных формах, и в иконографической живописи. Опираясь на вековые традиции восточно-европейского искусства, русские мастера сумели создать собственный национальный стиль, обогатить европейскую культуру новыми, присущими лишь Руси формами храмов, своеобраз-

ными стенными росписями и иконописью, которую не спутаешь с византийской, несмотря на общность иконографии и кажущуюся близость изобразительного языка.

Одним из важнейших средств пропаганды византийского православия являлась **архитектура**. В связи с этим зодчество развернулось главным образом в области культового строительства и в меньшей степени – дворцового, военного.

Древнейшим и крупнейшим архитектурным памятником **Киевской Руси** является **Софийский собор**, построенный по заказу сына князя Владимира – Ярослава Мудрого. Собор задумывался, строился и украшался как главный храм государства, средоточие его духовной жизни. Посвящение храма Софии Премудрости указывало на преемственную связь с центром всего православного мира – церковью Софии в столице Византии – Константинополе. Весь облик грандиозного храма должен был отразить идею приобщенности Руси к всемирной христианской цивилизации, к разумному, «благоустроенному» миру.

Это прекраснейшее и наиболее величественное создание зодчих XI века сохранилось почти целиком, хотя снаружи сильно искажено перестройками XVII–XVIII вв., в стиле барокко. Киевская София – это большой пятинефный храм крестово-купольной системы, с пятью апсидами, к которому примыкают два пояса галерей. Внутренние галереи – двухэтажные, более узкие, а наружные – одноэтажные и более широкие. Объем храма в целом был ступенчатым, а аркады наружных галерей связывали его с окружающей средой. Завершают собор тринадцать куполов, образующих пирамидальную композицию. Могучие лестничные башни, расположенные в живописной асимметрии у западных углов собора, усиливают торжественность храма. Собор был сооружен из плоского кирпича – плинфы – с применением в кладке «утопленных» рядов, покрывавшихся розовой цемянкой, что придавало строению праздничный вид. Внутреннее пространство собора достаточно сложное и живописное: центр украшают драгоценные мозаики, а боковые части – фрески.

Новая культура, активно утверждая себя, стремилась говорить языком монументальных архитектурных и изобразительных форм. В созданных ею образах идея нравственного превосходства христианства над поверженным язычеством получала зримое подтверждение. При Ярославе Мудром зодчие ведут строительство и в других крупных культурных центрах государства, таких, как Полоцк и Новгород, где возводятся храмы Софии, по типу и плану повторяющие Киевский собор, с учетом своеобразных черт, местных художественных традиций.

Крупнейшим центром средневековой русской культуры в XIII–XIV веках становится **Новгород**. С незапамятных времен новгородцы славились как строители деревянных храмов, крепостей, дворцов. В середине XI века они воздвигли первый в своем Великом городе каменный **собор – Софийский**. Стоящий в центре Детинца (так новгородцы называли свой кремль) на берегу Волхова, этот собор, у стен которого собиралось **вече**, явился центром всей духовной и политической жизни города. В соборе находилась большая библиотека, здесь составлялись новгородские летописи. Как и Киевская София, он представляет собой парадное здание с залитыми светом хорами. Этот пятинефный храм с крытыми галереями заканчивается на востоке пятью апсидами. По художественному замыслу собор проще и гораздо суровее киевского. Кладка стен, состоящих в основном из огромных, грубо отесанных известняковых камней, мощные выступы членящих стену лопаток, наконец, пятиглавие вместо тринадцатиглавия, статичность архитектурных масс – все это делает новгородский храм лаконичным и строгим. Внутреннее пространство отличается большой цельностью и компактностью. Мозаика уступает место фреске. Своеобразие форм и техники новгородского собора свидетельствует о высоком мастерстве новгородских зодчих.

Во второй половине XII века в Новгороде складывается совершенно иной тип храма, отмеченный чертами простоты и камерности. Одним из лучших образцов этого нового архитектурного стиля является церковь **Спаса-Преображения на Нередице** (XII в.) – небольшая кубического характера постройка крестово-купольного типа, с четырьмя столбами, несущими единственный барабан, и тремя апсидами на востоке. Отсутствие наружного убранства фасадов, расчлененных только лопатками, создает впечатление спокойной мощи даже в скромном по размеру памятнике. Другая стилевая черта – своеобразная пластичность ее форм, особенность, которая на протяжении столетий также будет отличать памятники зодчества северной республики от архитектурных сооружений среднерусских земель. Эта пластичность порождается как будто причинами отрицательного характера – снижением технического мастерства и примитивизацией художественного языка. Нечеткость сопряжения каменных масс, приблизительность архитектурной геометрии, кривизна вертикалей, неровность стальных поверхностей – все это присутствует в Спас-Нередице и тем не менее не приводит к разрушению архитектурной формы, которая, напротив, приобретает несравненную прелесть «дышащего», «скульптурного» творения. Интерьер Спас-Нередицы так же целен, прост и легко охватывается взглядом.



**Центральный регион** русской культуры представлен такими городами, как **Ростов Великий, Владимир, Суздаль**.

Один из величайших шедевров древнерусской и мировой архитектуры – церковь **Покрова на Нерли** (XII в.), выполненная владимирскими мастерами. Это самая замечательная постройка времени Андрея Боголюбского; она посвящена празднику, который был установлен только во Владимирском княжестве с целью укрепления его значение и подтверждения независимости в церковной политике от Византии.

Эта маленькая церковь, стоящая на берегу реки Нерли, – четырехстолпная одноглавая, трехапсидная – поражает своей устремленностью ввысь, динамичностью и легкостью. Аркатурно-колончатый пояс проходит посередине стены. Колонки тесно сдвинуты и утончаются кверху. Арочка между ними приобретает слегка заостренную форму. Апсиды сильно не выступают, но средняя несколько выше, чем боковые. Закомары, то есть три полукружия, завершающие стену и соответствующие по размеру полуциркульным сводам, перекрывающим нефы, тесно сдвинуты и круто поднимаются вверх. Высокий барабан, несущий главу, прорезан узкими окнами, между которыми расположены полуколонки. В центральной закомаре каждой из трех стен расположен рельеф, посвященный библейскому царю Давиду. Ниже проходит полоса девичьих масок. По сторонам прорезывающих стены окон изображены львы. В трактовке животных ясно ощутимо влияние народного искусства, в манере их исполнения сказалось воздействие резьбы по дереву.

**Дмитриевский собор** (XII в.) – это апофеоз власти и могущества владимирской земли, выраженный с большой силой. Собор построен князем Всеволодом Большое Гнездо в честь рождения сына Дмитрия и посвящен святому Дмитрию Солунскому, патрону великого князя. Традиционному для XII века типу – одноглавому трехнефному четырехстолпному храму – владимирские зодчие придали строгий и торжественный характер. Храм отличается удивительной кристальной ясностью форм, четкостью конструктивной логики. Фасады членятся по вертикали пилястрами, соответствующими подкупольным столбам. Декоративная лента аркатурно-колончатого пояса, проходящая на уровне хор, разделяет храм на два яруса, причем верхний хорошо выделяется обильной резьбой. Собор венчает световой барабан на четырехугольном постаменте, завершающийся золотым шеломом с прорезным крестом.

Обильная белокаменная резьба отличает собор от предшествующих. Она образует сложный декоративный ансамбль. Рельеф начинается с фигуры пророка Давида над центральным окном каждого фасада.

Фигура псалмопевца венчает изображение мира: мира растений, зверей и птиц, мира нравственных подвигов человека. Среди прочих изображений – портрет князя Всеволода с сыновьями. Интересны святы́е всадники – воины в развевающихся плащах, некоторые с поднятыми мечами. Здесь с наибольшей силой отразились воинские идеалы князей домонгольской эпохи, военное могущество владимирской земли при Всеволоде, воспетое в «Слове о полку Игореве». В пластике Дмитриевского собора гораздо отчетливее выступает собственно русский стиль. Он проявляется в отказе от трактовки форм в духе «круглой» романской скульптуры и в переходе к плоскостно-графическому стилю, связанному с навыками деревянной резьбы; в «строчном» прочтении композиции, характерном для различных видов русского народного творчества.

На Руси, в отличие от Византии, мозаика не получила развития; здесь главной техникой стала *иконопись* [129]. Икона для Руси была наиболее яркой, классической формой средневековой культуры. В ней (в условной и отвлеченной форме, определенной ее религиозным назначением и особенностями теологического мировоззрения), как и в других видах искусства, отражался эстетический опыт народа, она была одним из основных средств художественного освоения мира.

Образы Спаса, Богоматери занимают особое место в иконографии и в духовной жизни средневекового человека, но кроме них существуют иконы с изображением различных святых, апостолов, праздников, которые пишутся по определенным канонам, то есть правилам, определяющим сюжет и композицию. Эти сюжеты, почерпнутые из христианского слова, в основной своей части знакомы всем христианским народам; благодаря особому отношению к слову, к задачам опирающейся на него живописи, эти сюжеты стали на Руси основой самобытного, уникального в мировой культуре явления – древнерусской живописи.

Выдающимся образцом иконописи начала XII в. является икона «*Владимирская Богоматерь*». Глубокая одухотворенность, тонкий рисунок складок одежд, сдержанная красочная гамма, общее высокое качество исполнения, монументальность образа отличают эту икону. Выполненная византийским мастером, возможно евангелистом Лукой, она была привезена в Киев из Царьграда (Константинополя – столицы Византии), а затем князем Андреем Боголюбским вывезена во Владимир и помещена в Успенский собор. «Владимирская Богоматерь» стала не только местной (а затем и общерусской) святыней, но и образцом подражания.

Новая духовная атмосфера отразилась в стиле живописи первой трети XIII в. Независимо от размеров создаваемой иконы, изображения на ней отличаются крупным масштабом, внушительной демонстративностью и действенностью жестов. Зримая мощь или идеальная красота образов теперь привлекает больше, чем интеллектуальная серьезность, возвышенная самоуглубленность и бесплотность образов. Категория святости в сознании этого времени нерасторжимо сливается с понятием о святине. К такого рода чтимым изображениям принадлежит икона «**Богоматерь Великая Панагия**» (Молительница Всесвятая Оранта) родом из Ярославля. Она представлена в торжественной позе, царственных одеждах, украшенных золотом, и как будто свыше обращается к зрителю, стоя на узорном подножии, как на облаке. Эту небесную высоту подчеркивают расположенные по сторонам от Богоматери полуфигуры двух ангелов со взорами, обращенными вверх. Композиция иконы, таким образом, решается как зрелище славы Богоматери, как небесное видение. Икона поражает звонкостью и изысканностью колорита, обилием золота, рождающим ощущение «драгоценности» живописной поверхности, скульптурной отточенностью форм.

Иконографический тип изображения Богоматери с благословляющим Младенцем-Христом на руках **Одигитрия**, созданный великим древнерусским художником **Дионисием**, который был светским лицом (Московская школа, 1482 г.), считается одним из лучших такого типа. Икона написана на нежно-бирюзовом фоне – этим цветом, напоминающим небесную лазурь, стали передавать негаснущий свет вечности художники XV века. И на этой нежной лазури ясно и четко выступает окутанная темным мафорием полуфигура Богородицы с младенцем Иисусом на руках. Как всегда в композициях этого типа, «Одигитрия» изображена в строго фронтальной, торжественной позе. Светлое, спокойное умиротворение несет весь строй иконы: гибкие, плавные, певучие линии, описывающие контуры фигур, складки одежд, цвет, в котором соединены нежная бирюза, глубокий коричневый, зелень и золото одежд, розовые охры ликов.

Святой **Николай** Мирликийский **Чудотворец** (архиепископ города Миры в Ликии), прославившийся творением чудес, является одним из наиболее чтимых святой русской церковью и любимым святым русского народа. Многочисленны в древнерусском искусстве житийные иконы Николая Святителя. Одна из таких икон, созданная прекрасным мастером, – «**Никола Зарайский с житием**» (Московская школа, первая половина XVI в.). В основе иконы – рассказ об образе Николы, привезенном из Корсуни, при котором «зразилась», самоубивалась вдова убитого татарами рязанского князя. В середине (среднике)

иконы он изображен в полный рост, торжественно подняв в благословении десницу, другой – держа Евангелие. Мягко его спокойно смотрящий на молящихся лик, драгоценную красоту обретают на его легкой фигуре святительские одежды – знак его сана, его служения: темно- и светло-вишневыми крестами сияют фелонь и омофор, камнями горят желтый конец епитрахили и палица, золотистый ромб – символ меча духовного, сверкает крышка Евангелия. А с двух сторон от святого Николы изображены те, кто дал ему атрибуты святительства: Спас, протягивающий ему Евангелие, и Богородица, дающая омофор. Подтверждение чудодейственной силы святого раскрывается вокруг средника клейма.

**Новгородская школа** станковой живописи XII–XIII вв. представлена рядом выдающихся и глубоко своеобразных произведений. Среди них небольшая икона, изображающая архангела Гавриила, известная под названием *«Ангел «Златые власы»*. Она является одним из великолепнейших произведений древней живописи, при некоторой тяжеловатости форм неудержимо привлекает «светлостью» колорита и глубоким лиризмом образа. Лицо архангела отличают тонкая красота черт, светлая одухотворенность. Архангел Гавриил – светлый и послушный Богу вестник. Он приносит весть Богородице в Благовещении и Успении, он приносит весть и о рождении у Елизаветы и Захария будущего Иоанна Предтечи. Об ангельской природе изображенного говорит здесь особый атрибут: справа вьется «слух»–«торок», с помощью которого ангелы слышат Бога. Золотом написаны лежащие крупными прядями волосы архангела, правилен и нежен овал лица, но главное – это взгляд его прекрасных глаз: бездонный и вместе с тем светлый, непередаваемый в своем таинственном выражении словами, он действительно убеждает в том, что архангел Гавриил, Божий вестник, слышит Бога. Икона, входящая когда-то в композицию Деисуса, состоявшую из нескольких икон, относится к византийскому стилю в живописи.

К новгородской школе относится икона XIV века *«Чудо Георгия о змие»*, которая необычайно похожа на мифологические рассказы о богатырях и героях, побеждающих чудовище. В памяти народной сохранился образ юного воина Георгия, который побеждает не физической силой, а мощью духовной. Духовная сила героя, обретенная им благодать подтверждаются особенно ярко и убедительно в победе над змием. Святой великомученик за преданность христианству был обезглавлен; Георгий получил второе имя Победоносец. На Руси святого Георгия широко изображали с начала принятия христианства. В иконе на ослепительно алом фоне («свет вечности») слиты воедино

все моменты события. В самом центре иконы, занимая ее почти целиком, парит на белом коне всадник. Легок его конь, легка его фигура в золотой кольчуге и зеленом плаще, но не напряжение борьбы, а покой и светлую надежду выражает его лик. Икону окружает клейма жития Георгия.

В борьбе за киевский княжеский престол **Борис и Глеб** – сыновья князя Владимира – были убиты в 1015 году по приказанию брата Святополка («Окаянного»). Почитание Бориса и Глеба началось вскоре после их гибели: они были канонизированы как первые русские святые. Изображение Бориса и Глеба (пеших или на конях) символизировало братолюбие, ратную доблесть, волю к согласию и единству. В иконе XIV в. (Московская школа) они изображены стоящими в полный рост в княжеском облачении. Их мягкие от природы лики кратки и ясны, они выражают беззаветную готовность к страданию и рожденную этой готовностью полную отрешенность от всего суетного и земного. Они изображены исполненными той присущей им силы, на которую, моля их о защите, веками уповала Русь.

XIV век – время блестящего расцвета новгородской монументальной живописи. В это время в Новгороде сложилась своя живописная школа, которая испытала на себе влияние великого византийца **Феофана Грека** (ок. 1340 – после 1405 г.). Изображения святых и пяти столпников дают представление о Феофане-монументалисте, его неповторимой живописи: широкие удары кисти, точные, уверенно положенные блики (пробела, «движки»), высветления, лепящие форму («вохрение по санкирю»); монохромная от красно-коричневых и желтых охр живопись дает необычайное красочное многообразие. Необычайного лаконизма Феофан достигает благодаря тому, что он избегает резких контурных и внутренних линий, мельчивших форму. Ее моделируют пробела самого разного рисунка: пятна, кружки, «запятые», зигзаги, которые сливаются на расстоянии воедино, создавая иллюзию выпуклой формы и образ живого человека. Таков столпник Алимпий, христианский аскет VII века.

Для **Дионисия** человеческая жизнь – это путь духовного совершенствования, или «сооружения души». Иллюстрациями такого пути становятся создаваемые им и его учениками житийные иконы чтимых русских святых (Московская школа, конец XV века). Наиболее значительна грандиозная икона московского митрополита Алексея, написанная для Успенского собора Кремля. Это образы «ангелов среди людей» и «человека среди ангелов», как величает митрополита Алексея автор торжественной похвалы ему. В иконе фигура митрополита изображена в полный рост и уподоблена высокому триумфальному

столпу, воздвигнутому в центре преобращенного его трудом и поддерживаемого, охраняемого его молитвами мира.

Гениальный русский художник **Андрей Рублев** (ок.1360–ок.1430) создал самое прекрасное творение древнерусской живописи – икону «**Троица**». Развитие культа троицы на Руси было связано с личностью и деятельностью Сергия Радонежского, настоятеля Троицкого собора, в котором прошла юность А. Рублева. Сергей был страстным проповедником объединения Руси. Идея единства – основная и в иконе. Она написана в память о Сергии. Здесь нет той повествовательности, тех бытовых черт, которые были характерны для всех предшествующих Рублеву изображений на эту тему. Построение по кругу создает настроение торжественного покоя. Центральный ангел благословляет стоящую на столе чашу – символ страданий Христа, его жертвы, принесенной им ради людей. Ангелы склонили головы, объединенные общими чувствами и мыслями. Гармония подчеркивается и цветом. Синий в сочетании с золотом и охрой придает колориту особое благородство. Яркий чистый голубой цвет особенно интенсивен в центре иконы, сочетаясь с вишневым хитоном среднего ангела. Различие ангелов «Троицы» достигается не атрибутивно-богословскими, а художественными средствами, что является важным достижением средневекового живописца. Русская иконопись стала одной из вершин мирового искусства. Она обрела собственный стиль.

Новая страница в развитии русской культуры связана с созданием единого централизованного государства во главе с Москвой – новым политическим и религиозным центром **XV–XVI веков**; это было время самоутверждения и саморефлексии русской культуры, воплощением которых стала выдвинутая иноком **Филофеем** идеология «**Москва – третий Рим**» (1524 г.), утверждающая Москву центром всего христианского мира. Христианство, обретя на Руси национальную форму православия в XIV–XVI веках, дало толчок для новой консолидации, отразившейся в расцвете национальной культуры. Это эпоха переломного периода, прояснения социально-политических, духовных, культурных проблем, эпоха полемик и диалогов, эпоха начала книгопечатания (1553 г.) и формирования светского стиля в культуре; это время развития самостоятельной критической мысли, направленной на рефлексию самих основ русской цивилизации. В этот период происходит синтез локальных культур, осмысление и собирание ценностей предшествующих культур. Наряду с освоением ценностей народной культуры, развитием национального стиля Русь в это время испытывает и европейское влияние. Так, например, на реконструкцию Московского Кремля были приглашены зодчие из Италии (А. Фиоро-

ванти, Алевиз Новый, Бон Фрязин). Работы по перестройке соборов, дворцов, стен, башен и укреплений Московского Кремля были начаты в конце XV века русскими и итальянскими мастерами.

Реконструкция Кремля началась с главного храма Москвы – **Успенского собора**. Монументальный белокаменный собор столицы русского государства, увенчанный пятью позолоченными главами, близок по своему художественному образу к торжественным соборным храмам древних русских городов Владимира и Новгорода. Архитектура собора лаконична, модна и празднично-торжественна. Этому способствуют стройные пропорции монолитного объема и нарядность сочетания белокаменных стен с золотом куполов. Фасады собора, расчлененные пилястрами на вертикальные поля, завершены полукруглым закомарами и украшены аркатурным фризом.

**Благовещенский собор** – домовая церковь великого князя, хоры которой соединялись с дворцом. Прекрасно сохранившийся до наших дней собор близок по своей композиции образцам крестово-купольных церквей. Это стройное, светлое, с традиционным московским декором торжественное строение. Главным сокровищем Благовещенского собора является его иконостас – самый древний из сохранившихся на Руси. Он был исполнен Феофаном Греком, Прохором с Городца, Андреем Рублевым и Даниилом Черным. Фрески Собора были выполнены в 1508 году под руководством Феодосия, сына Дионисия.

Главный ряд иконостаса – деисусный (деисус- означает моление) – написан Феофаном Греком, которому присущи тонкость рисунка, выразительность колорита, индивидуализация каждого персонажа. Образы Богоматери, Иоанна Крестителя полны сдержанной внутренней экспрессии. Иконы Андрея Рублева отличаются гармоничностью, завершенностью композиций, особо светлым колоритом.

Здание **Архангельского собора** отличается от остальных соборов Кремля. Он напоминает светскую постройку. Архангельским собор – усыпальница московских великих князей – представляет собой обычную для древнерусской архитектуры крестово-купольную церковь с притвором и типичным пятиглавием. Вместе с тем собор обладает новыми для русской архитектуры того времени чертами: в композицию фасадов собора введен классический ордер (два яруса пилястр); четкие горизонталы антаблемента отделили тимпаны позакомарных перекрытий от поля стены; новую форму имеет и профиль архивольта полуциркулярных проемов.

Ансамбль Кремля получил завершение с постройкой **Ивановской колокольни**. Колокольня, выполнявшая функции звонницы и сторожевой башни, замкнула перспективу Соборной площади с востока и как

главный композиционный элемент кремлевского ансамбля объединила вокруг себя всю живописную группу его сооружений, подчеркнув центральную роль Кремля в городе.

В конце XV в. Кремль и **Соборная площадь** получили планировочную структуру, сохранившуюся до наших дней. Новый ансамбль был создан на основе старого – Кремль сохранил свой треугольный план, но несколько расширился в сторону реки Неглинки. Вновь возникший Кремль стал самой крупной современной крепостью в Европе. В XVI веке была сооружена вторая линия укреплений Китай-города, затем Белого города (Ф. Конь) и Земляного города. Кольца укреплений Москвы пересекались радиальными улицами-дорогами, начинавшимися от Кремля. Такая планировка была присуща древнерусским городам. Наиболее опасные дороги прикрывали монастыри-крепости (Новодевичий, Данилов, Андроников).

**Новодевичий монастырь** был основан в 1524 году при великом московском князе Василии III. Причиной основания монастыря послужило присоединение к России древнего русского города Смоленска. «Новый женский монастырь» получил традиционное название «Новодевичий». Архитектурный ансамбль Новодевичьего монастыря складывался на протяжении XVI–XVII вв., который стал мощной крепостью. Он представлен Смоленским собором, Амвросиевской церковью с трапезной и Ирининскими палатами, стенами и башнями, колокольней. Смоленский собор – самая древняя (1525 г.) и большая по размеру церковь – представляет собой пятиглавый шестистолпный храм, с трех сторон окруженный широкой галереей. Общий силуэт храма отличается скульптурной выразительностью и простотой. В интерьере собора сохранились стенная роспись и большой иконостас. Ирнины (Годуновой) палаты, трапезная и Амвросиевская церковь неоднократно перестраивались, что изменило их первоначальный облик. В конце XVII в. окончательно складывается архитектурный ансамбль монастыря, создается новый барочный стиль с многоцветностью, плоскостностью и симметричностью фасадов, с обилием белокаменной резьбы, который умело соединяется с традиционным пониманием архитектурного объема в целом.

**В XVI–XVII веках**, освободившись от влияния Византии и романского стиля, русская культура и искусство достигают подлинной самобытности. Своеобразие русского стиля определялось некоторыми специфическими декоративными деталями и частными формами. Это «шатер», «бочка», закомары, клин, а также живописность внешнего облика и выразительность силуэта и разнообразие плана [115].



Величайшим завоеванием архитектурной мысли XVI века, одним из высших достижений всего древнерусского зодчества являются **шатровые храмы** – столпообразные сооружения. В них с наибольшей силой отразилось национальное начало в русской архитектуре.

Выдающийся памятник шатровой архитектуры – **церковь Вознесения в Коломенском** (1532 г.) – построен Василием III в честь рождения будущего «грозного царя» всея Руси. Композиция церкви Вознесения складывается из четырех основных элементов: подклета, мощного четверика с выступами, образующими крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой. На уровне подклета храм окружают открытые галереи – гальбища на аркадах с живописно раскинутыми лестничными всходами. Все элементы наружной обработки здания подчеркивают его вертикальную устремленность: «стрелы» на плоскостях стен, три яруса килевидных кокошников при переходе к восьмерике; даже в основании шатра зодчий не поместил горизонтали карниза, заменив его поясом легких кокошников. Шатер церкви с удивительной легкостью возносится в небо. Его покрывает сетка тесаных камней, усиливающая это впечатление движения. Здесь все подчинено одной идее вертикализма: вытянутые пилястры, узкие окна. Это почти скульптурный памятник-монумент.

Шедевром русской и мировой архитектуры является **Покровский собор** (зодчие Постник и Барма) или **храм Василия Блаженного**; свое второе название он получил по имени погребенного у его стен юродивого Василия Блаженного. Собор возведен в память о взятии Казани в 1552 г. Это своеобразная композиция из девяти отдельных башнеподобных церквей, объединенных общим основанием. Построение этого многообъемного сооружения очень логично. План компактен и ясен: восемь башен, увенчанных различными по величине и детализировке главами, размещены вокруг центральной шатровой башни, при этом более крупные башни расположены по осям квадрата, в который вписан план сооружения, четыре других – по его диагоналям. Различие высот и формы башен и создает живописность общей композиции. Декоративное сказочное убранство собора контрастирует с простыми лаконичными формами окон и башен Московского Кремля.

**Теремной дворец** в Московском Кремле (XVII в.) по существу был первым каменным жилым зданием на Руси (зодчие: Баженов Огурцов, Антипа Константинов, Трофим Шарутин и Ларион Ушаков). Дворец служил для парадных приемов и частной жизни царской семьи. Украшенный ажурной белокаменной резьбой, рядами наличников с гирьками, фестончатыми вырезами арок, разорванными фронтонами, изразцовыми поясами терем представляет собой сказочное зрелище. В

резьбе порталов, наличников и картушей среди переплетающихся трав и цветов располагаются изображения двуглавых геральдических орлов, крылатых коней, грифонов, пеликанов, охотников с луками. На всходах лестниц стоят фигуры позолоченных львов. Красивый, ступенчато поднимающийся силуэт дворца, поставленный на высоком подклете, выделяется на фоне неба и увязывается с силуэтами основных вертикальных ориентиров Кремля – колокольней Ивана Великого и шатром Спасской башни.

В XVII веке в русской культуре нарастают светские, западноевропейские влияния, возрастают социокультурные противоречия, для преодоления которых требовалась выработка новых ценностей, идеалов, стилистических форм, что отражает постепенную победу реформаторских тенденций над «древним благочестием». XVII столетие – это кризис средневековой картины мира, системы теологического мышления. В результате этих процессов синтетическое единство русской культуры постепенно нарушается, начинает господствовать жанровая и стилевая эклектика (так называемое «русское барокко»). Широкое распространение получает стиль, условно именуемый **«московским барокко»** или **«нарышкинским стилем»**. Новый стиль создавался на основе взаимодействия характерных примеров древнерусской архитектуры и своеобразного творческого использования приемов западноевропейской классической архитектуры. Это было значительное событие общекультурного значения. И в светском, и в культовом зодчестве основными принципами архитектурной композиции стали центричность, ярусность, симметрия и равновесие каменных масс, четкость художественной логики, декоративное убранство, обычно из резного, с высоким рельефом, белого камня. Ордерные детали используются также исключительно в декоративных целях.

Среди лучших сооружений этого стиля – усадебный храм Нарышкина – церковь **Покрова Богородицы** (конец XVII в.) в Филях. Построенная на высоком арочном подклете, окруженная открытой папертью и широкими лестничными всходами, она прекрасно вписана в окрестный пейзаж. Плавно и естественно вырастают один над другим, тянутся ввысь, постепенно уменьшаясь, каменные объемы. Нижний – четверик – охвачен со всех сторон полукруглыми, увенчанными главками, притворами. Над четвериком вздымается световой восьмерик, над ним – значительно меньший по объему восьмерик звонницы, завершающийся восьмигранным барабаном и луковицей. В этом храме идеально воплощен тип башнеобразной, слитой с колокольней церкви. Вертикальный ритм ярусов хорошо подчеркнут белокаменными профилями колонок на ребрах граней, подобно другим декоративным

деталям, великолепно выделяющимся на красных стенах и удлиняющимся на восьмериках.

**Деревянное зодчество**, как и в предшествующий период, было наиболее распространенным на Руси. Культовые деревянные постройки на Руси с древнейших времен отличались большим разнообразием типов, начиная от простой клетки с более высокой, чем у избы, крышей, и кончая сложными по конструкции и большими по объему сооружениями. Нередко мастера включали в композицию здания храма большое количество глав, использовали сложное узорочье деревянной резьбы, что придавало архитектурному образу почти фантастический характер. Выдающимся памятником деревянной архитектуры является **Ансамбль Кижского погоста**. Он находится на небольшом острове в Онежском озере. Погостами в древности называли большие округа, на которые делилась территория новгородской земли, а также главные селения этих округов. Кижский погост являлся административно-хозяйственным центром огромного района Заонежья. Стремление к динамичности силуэта храмов привело к образованию особого типа высотной композиции – ярусным храмам, представляющим нарастание уменьшающихся четвериков или восьмериков. В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII века использовали и принцип многоглавия. Таковы **Преображенская и Покровская** церкви в Кижях.

Исключительным по своеобразной красоте памятником русского деревянного зодчества считается **церковь Преображения**. Этот двадцатидвухглавый храм пленяет гармоническим ритмом объемов; его центральный восьмерик несет еще два уменьшающихся восьмерика. Бочки и стройные луковичные главки, «отмечающие» каждую ступень в пирамидальной композиции, поистине венчаются центральной главой, создавая сказочный силуэт. Они поднимаются пирамидой к центральной, самой большой главе. Ясность композиции храма сочетается с богатством форм.

Одной из центральных фигур в искусстве иконописи XVII века является **Симон Ушаков** (1626–1686). Он был первым жалованным «царским изографом», руководил Оружейной палатой в Московском Кремле – основным художественным центром Российского государства. Симон Ушаков – человек разносторонних талантов, теоретик и практик живописи, графики и прикладного искусства, основоположник портретной живописи. Икона «Древо государства Московского. Похвала Богородице Владимирской» – триумф русской государственности. Впервые в русской живописи в нижней части иконы дано прекрасное изображение стен и башен Московского Кремля, за ними –

Успенский собор, главная святыня Русского государства. У подножия собора князь Иван Калита – собиратель русских земель – и митрополит Петр, первым перенесший митрополичью кафедру из Владимира в Москву, сажают древо Русского государства. На ветвях его размещены медальонные портреты наиболее значительных политических деятелей Древней Руси. В центральном, самом большом медальоне, представлена икона Владимирской Богоматери, почитавшейся покровительницей Москвы. Внизу, на кремлевской стене, стоит царь Алексей Михайлович и его семья. Портреты царя и царицы художник постарался сделать возможно более похожими. Некоторые из портретов были исполнены в новой для древнерусского искусства технике масляной живописи. Симон Ушаков стремился перенести зарубежную живописную технику и жизненный колорит в иконопись, слить её с византийской художественной традицией. Этот стиль иконописи известен под названием фряжского. В XVII столетии русские мастера стали использовать приемы западноевропейской художественной школы: светотеневая моделировка фигур, прямая перспектива, реальные пропорции человеческого тела. В это время стали появляться первые портреты, получившие название парсуны.

Использование приемов стилизации и яркий, нарядный колорит, характерные для средневековой религии живописи, оказали влияние на творчество многих художников конца XIX – начала XX века.

#### 2.3.4. Арабо-мусульманская культура

На Востоке также происходили исторические процессы и события, во многом сходные с европейскими, но отличавшиеся особой цикличностью. Государства Востока вступило в Эпоху Средневековья, которая окажется более длительной.

Исламская культура сложилась в VII веке в результате национального и религиозного объединения кочевых арабских племен, а также завоевания ряда стран под флагом ислама – третьей мировой религии. **Ислам** играл особую роль и важную роль в новой культурной традиции, было создано мощное государство – Халифат, которое занимало огромную территорию. Халифат возник при Омейядах с центром в Дамаске (VII-VIII вв.) и разросся при Аббасидах (Багдадский халифат в VIII-IX вв.). Его распад на ряд халифатов и эмиратов в Испании (Кордовский, Гранадский), Средней Азии (Хива, Бухара, Самарканд), в Аравии и Индии (Делийский султанат) не нарушил, однако, новую культурную общность. В состав Халифата вошли страны Северной Африки (Тунис, Алжир, Марокко, Ливия). Искусство этих стран получило название мавританского. В античную эпоху

маврами (от греч. – темный) называли коренное население, расположенное в северо-западной части Африки государства – Мавритании. В средние века эти владения арабов именовались – Магриб. До арабов здесь находились римские колонии. Важнейшим памятником исламской культуры является Коран [134]. Язык Корана стал языком государственной и культурной жизни.

Культура каждого региона исламского мира обладает ярко выраженными особенностями, но факт подчинения разных народов одному языку, одной религии, единым правовым и социальным установлениям породил художественно-стилевые черты общности в искусстве стран мусульманского средневековья.

Ограничения ислама, сформулированные в качестве религиозного закона, наложили отпечаток на развитие отдельных видов искусства, в котором преобладает ритмическое и декоративное начало. Главную роль в культуре ислама играет архитектура, высокого совершенства достигло художественное ремесло и искусство миниатюры.

Становление арабо-мусульманской культуры связано с зарождением и укреплением Арабского халифата под эгидой новой монотеистической религии ислама. Халифат, впервые после эпохи Александра Македонского, стал новым центром взаимодействия и взаимообогащения различных культурных традиций. «Золотой век» этой цивилизации пришелся на IX–XII столетия, когда именно она стала определять уровень мировой культуры. Отсутствие церкви в исламе породило одну из особенностей мусульманской духовной жизни: в ней не утвердилось единой, общезначимой и институционализированной ортодоксии. На протяжении всего классического средневековья в мусульманской империи сосуществовали соперничающие между собой три халифата – с культурными центрами в Багдаде, Каире и Кордове. В результате завоевания большей части Пиренейского полуострова арабами в VII веке в Испании появилась блестящая арабская культура, которая просуществовала до конца XV века, когда завершилась реконкиста – обратное завоевание всего полуострова испанцами и португальцами. Искусство этого периода получило название **мавританского стиля**.

Другой отличительной чертой классической арабо-мусульманской культуры является ее городской характер, высокий уровень урбанизации. В мусульманском обществе культура не сосредотачивалась в замкнутых, внегородских центрах образованности, каковыми в Европе являлись монастыри, а была исключительным продуктом деятельности горожан. Важную роль в исламской культуре играет знание, которое приобрело в ней такую значительность, которой нет равных в других

цивилизациях. Универсальному торжеству знания отчасти способствовала сама религия. В Коране часто подчеркивается мысль об устройстве мира, его законосообразности – этой основной предпосылке научно-познавательной деятельности. Высокому положению знания способствовало также почтительное отношение к книге, распространенное на сам арабский алфавит, материал для письма, а также на профессию писца.

Очагами просвещения и образования были *медресе* (духовные училища). Медресе Улугбека послужило прообразом для архитектурных сооружений этого рода. Бухарское медресе – первое из трех, построенных при Улугбеке – отличается особенной простотой архитектурного замысла, ясным конструктивным членением, прекрасными пропорциями здания. Фасад акцентирован порталом (пештаком) арочного входа, углы лицевой стороны фланкируются башнями – гильдаста. Четко спланирована и абсолютно продумана внутренняя конструкция: двор обрамлен двухэтажными галереями келий-худжр, по бокам входа два довольно больших зала – мечеть и аудитория-дорсхана. Стены и арки украшены весьма скромно, но изразцы поблескивают именно там, где ожидаешь их увидеть. На двери вырезан афоризм, украшенный тонкой резьбой: «Стремление к знанию – обязанность каждого мусульманина и мусульманки».

Исключительное высокое место в арабо-мусульманской культуре занимает *каллиграфия*, представляя собой альтернативу христианской иконографии. Почтительное отношение к письму было заложено в самой религии ислама, в священной книге – Коране. Арабское письмо стало священным символом ислама. Эстетическое, эмоционально-художественное восприятие письма в исламской культуре нашло яркое выражение не только в бесконечных усилиях художников создать новые, более прекрасные письма, но в многочисленных изречениях, в которых письмо сравнивается с такими объектами красоты, как драгоценности, цветы, ткани и сады. Излюбленным почерком Корана был *куфи* (по имени города Куфа в Ираке) – прямолинейный, угловатый, монументальный в своих формах. Впоследствии он уступил место новым неканонизированным стилям – главным образом, насхи («курсив»). Оба тяготели к декоративности, зачастую неся символическую нагрузку. Письмо не только составляло элемент узора, но иногда само представляло законченное художественное целое – своего рода фриз или панно.

При всем своеобразии местных традиций художественная культура ислама в целом обладает одной существенной общностью, возникшей на основе иконоборчества: мусульманство запрещало изображение Бо-

га; в нем вообще отсутствовали изобразительные сюжеты, зато расцвел **орнаментализм**. Орнамент из прикладного элемента стал главным. В архитектуре орнамент имел три разновидности: «арабески» – когда растительные узоры многократно повторялись по принципу калейдоскопа; геометрический, состоящий из сложного переплетения лент, и эпиграфический фриз – декоративная надпись куфическим шрифтом. Все три вида орнамента украшают купол мечети в Исфахане. **Соборная мечеть Исфахана** (Иран, XII в.) является одним из лучших образцов полихромной архитектуры мусульманского Востока.

Арабо-мусульманское искусство преимущественно развивалось как декоративное. Характерный для него тип орнамента, получивший на Западе название «арабеска», отражает стремление к созданию абстрактного узора, к бесконечному варьированию одних и тех мотивов и неприятию пустоты в изобразительном пространстве. **Арабеска** – это сложное переплетение растительных, геометрических и каллиграфических элементов. Растительные (акантовые, пальмовые, виноградные листья, трилистник, сосновые шишки; розы, тюльпаны и цветки миндаля) сильно стилизованы и перекликаются с эллинистической традицией. Геометрические фигуры отличаются богатой абстрактностью.

Окружность или звезда служат не столько предметом созерцания как совершенные, самодостаточные фигуры, что было характерно для восприятия греческих геометров, сколько отправным пунктом для создания все новых и новых фигур. Наиболее оригинальный элемент арабески – письмо. Арабские буквы больше всего подходят для такой цели и не имеют в этом отношении аналогов, за исключением китайских иероглифов. Арабеска была известна и как «мореска» (мавританский стиль) в мусульманской Испании и через нее – в Европе.

Творческий талант мусульманских живописцев ярче всего проявлялся в **миниатюре** – многокрасочном изображении, украшавшем и иллюстрировавшем рукописи. В эпоху классического ислама развивались две главные школы миниатюры – арабская (или арабо-месо-потамская, багдадская), которая испытала византийское влияние, и иранская, тяготевшая к китайской художественной традиции.

Для художественной литературы ислама наиболее характерным был жанр поэзии: любовная лирика – газель, философские сентенции – рубаи, поэма – маснави. Корифеи изящной словесности **Фирдоуси, Хайям, Саади, Низами** создали свои произведения в русле общемусульманской культуры, обогащая одновременно и национальную литературу. Выдающимся поэтом восточной классики является Низами. Вершиной его творчества считается поэма «Лейли и Медж-

нун», вызвавшая самое большое количество подражаний у поэтов Востока (Физули, Навои, Рудаки). «Лейли и Меджнун» – излюбленный сюжет не только восточной литературы, но и станковой миниатюры.

Средневековый арабо-мусульманский город отличался многообразием, так как в завоеванных странах арабы сохраняли существующие города, и когда основывали новые, то не испытывали необходимости в учреждении особого, собственно «арабского» стиля. Общие черты, определявшие облик классического «мусульманского города», связаны главным образом с некоторыми типами культовых зданий, прежде всего – с мечетью, медресе и мавзолеями.

В мусульманской цивилизации развилось три типа мечети – «арабская», «иранская» и «турецкая». Культура арабов в каждой из стран преломилась через призму местных народных традиций, через особенности того или иного региона. Но черты общности стиля все же преобладали над чертами отличия. **Арабский** (или гипостильный, колонный, дворовый) тип мечети сложился в первые века ислама. Такая мечеть имеет прямоугольный план, включающий в себя многоколонный молитвенный зал, с плоским покрытием (позже – с куполом), а также просторный двор с фонтанами для омовения, окруженный крытыми галереями. С XII века, 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. Минарет (араб. манара) – башня с балконом, символизирующая мусульманское единобожие; с нее возглашают призыв к молитве. К знаменитым постройкам этого типа относится Соборная (главная или пятничная) мечеть в Исфахане (Иран) [131].

**Турецкий**, или центральнокупольный тип мечети, распространился при Османе главным образом в Стамбуле.

Требования ислама определили характер и планировку арабских мечетей, в основе которых – кубическая композиция Каабы. Отсутствие ритуальных шествий и непереносимое омовение перед молитвой обусловили простую форму дворовой мечети с галереей вокруг двора и бассейном в центре. Для архитектурных традиций Средней Азии и Ирана характерен купол на глухом кубическом объеме со стрельчатым порталом и крытым двором (айваном), берущий начало из архитектуры жилого дома. Местные архитектурные традиции менялись в угоду канонам ислама. Такова **колонная мечеть в Кордове**, возникшая из античной базилики. Эта мечеть была заложена при первых кордовских



эмиратах в 785 году. Она неоднократно расширялась, перестраивалась, но при этом сохранила цельность художественного облика. Более шестисот колонн образуют девятнадцать нефов со сложными двухъярусными арками подковообразной формы, типичными для мавританского стиля, которые выполнены из крупных контрастно чередующихся клиньев красного и белого камня. Это выдающийся памятник архитектуры мусульманской Испании (VIII–X века) [136].

В конце XIV века Тимур объединяет в единое государство с центром в Самарканде Иран, Афганистан, Среднюю Азию. С особой пышностью он отстаивает свою столицу, создает парадную площадь Регистан (с фарси: «место, покрытое песком») с ансамблем трех медресе (Улугбека, Шир-Док, Тилля-Кари), богато украшенных мозаичным, резным керамическим и мраморным декором. Медресе Шир-Дор выстроено в градостроительном приеме кош, характерном для средневековой архитектуры Средней Азии, когда на одной оси строят два обращенных друг другу зеркально повторяющихся здания.

Наряду с мечетями строились мавзолеи, обычно имеющие кубическую замкнутую форму и завершенные куполами. На площади Регистан первой постройкой ансамбля была усыпальница Тимура (1403–1494 гг.) в виде восьмигранного мавзолея с ребристым куполом, который затем был обстроен сводчато-купольным полихромными мавзолеями Тимуридов. В этой постройке очертания крытого двора (айвана), аттика (пештак) портала, дверей вторят силуэту купола с линией свода, образованной пересечением двух окружностей. Композиция строится на простых и математически четких формах – куб, цилиндр, круг. Детали здания выделяются цветом, подчеркиваются орнаментом, резьбой по стуку, фигурной кладкой кирпича.

Главная гордость и украшения мавзолея Гур-Эмира («Могила эмира») является его лазоревый купол. Нависая над барабаном, он являет собой пример гармонии и соразмерности.

Как и в мечети, в арабски х дворцах, замках обязательны внутренний двор с бассейном, окруженный галереей, вокруг которых группируются жилые и парадные покои. Замечательным образцом дворцовой постройки является неприступный и монументальный замок **Альгамбра** (араб. «красный замок») – резиденция правителей Гранадского эмирата (XIII–XIV вв., Испания). Многочисленные парадные и интимные покои, защищенные мощной крепостной стеной, расположены на высоком холме и группируются вокруг двух внутренних дворов – Миртового и Львиного. План Альгамбры определяется сочетанием ряда несимметрично расположенных дворов, объединенных огибающими их помещениями. Наиболее известен Львиный дворик, ограничен-

ный со всех сторон галереями и узкими арочками, поддерживаемыми парными и ординарными мраморными колонками. Эти колонки, их разные капители, тончайший орнамент, покрывающий поверхности арок и стен, создают впечатление ажурности и изысканности. Интерьер замка поражает своим великолепием и изысканностью убранства, в нем сочетаются азиатская пышность и европейский стиль.

С падением Багдада (сер. XIII века) под натиском монголов и уничтожением аббасидского халифата завершается золотой век исламской культуры и начинается новый этап в развитии арабо-мусульманской цивилизации – серебряный век. После распада единого культурного пространства на первый план выступили относительно самостоятельные региональные культуры – собственно арабская, иранская, турецкая, мусульманская культура в Индии.

В X–XI веках в Индии Махмуд Газневи основал свою династию и распространил ислам. Первый по величине и важности мусульманский архитектурный комплекс XIII века сохранился в Дели. В него входят: гигантский минарет, с которого муэдзин призывал верующих к молитве (он имел второе название «Башня победы» в память о покорении Индии Кутб-уд-Дином Айбеком); гробница Айбека – мавзолей Илтутмышы; большая мечеть (место поклонения) и медресе (род духовного училища). В XIII–XVI веках частая смена династий позволила ряду областей Индии добиться самостоятельности, и только Моголы в XVI веке вновь создали единое исламское государство на территории Северной Индии.

Последним взлетом исламской архитектуры Индии является мавзолей *Тадж-Махал* (XVII в.), построенный шахом Джеканоном для своей любимой жены Мумтаз. Этот торжественный и величественный мавзолей завершает традицию архитектуры мавзолея. Тадж-Махал расположен на платформе, на берегу реки Джамны, в саду и укрыт за массивной стеной из красного песчаника. В стрельчатой арке входа точно по центру внезапно вырастает силуэт белоснежного главного здания, отраженный в воде длинного бассейна, начинающегося от ворот. Сочная зелень кипарисов – символа вечности, красные аллеи, темный блеск воды – все подчеркивает невесомость, призрачность строения. Его сияющий мраморный объем прорезан порталами и нишами с легкими прозрачными цветными тенями, покрыт тонким узором резьбы. Два павильона, выполненные из красного песчаника по сторонам мавзолея, замыкают композицию ансамбля. Мавзолей Тадж-Махал в Агре является шедевром архитектуры ислама XVII века.

Современная культура арабо-мусульманской цивилизации складывается в процессе сложного взаимодействия трех основных факторов –

реформирования религии, возрождения классического культурного наследия и заимствования ценностей европейской (западной) цивилизации.

## 2.4. Эпоха Возрождения

Возрождение – новый этап в развитии мировой культуры. Эпоха Возрождения – один из самых ярких и значительных периодов в культуре Западной Европы. Термин «ренессанс» («возрождение») впервые был употреблен в книге Д. Вазари «Жизнеописание наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1568 г.). И это было точным определением эпохи, когда перед человеком возникли совершенно новые горизонты, когда мир как будто стал в несколько раз обширней. Иногда датой возникновения Возрождения называют 1341 год, когда сенатор города Рима на Капитолийском холме вручил лавровый венок поэту Франческо Петрарке. Сам факт возрождения именно этой античной традиции показателен и, возможно, эпохален [82].

В течение трех веков, с XIII по XVI вв., Европа была центром культуры, где выковывались новые формы и стили, новые человеческие характеры, новое светское мировоззрение, менялись общественные отношения. Наиболее ярко и раньше, чем в других европейских странах, культура Ренессанса проявилась в Италии. С особой последовательностью эта уникальная культура развивается в итальянских городах-государствах на рубеже XIV-XV веков, а также в некоторых странах Западной Европы – Германии, Нидерландах, Франции, Испании (Северное Возрождение), где новые тенденции проявились с разной силой и в специфических формах.

В основе Возрождения лежал принцип гуманизма и антропоцентризма, утверждения достоинства и красоты человека, его разума, воли и творческих сил. В отличие от культуры средневековья, эта культура носила светский характер, то есть произошла модификация средневековой христианской традиции [80]. Важное значение в становлении ренессансной культуры имело по-новому понятое античное наследие, которое ярче всего проявилось в Италии. Именно эта черта сблизила Возрождение с классической Грецией.

Архитектура и изобразительное искусство стали областью, в которой с особой силой и наглядностью проявилось великое переломное значение эпохи Возрождения, определившей пути развития мирового искусства Нового времени. Унифицированное мировоззрение и коллективный опыт средневековых мастеров уступил место индивидуальному творчеству.

Колыбелью итальянского Ренессанса называют Флоренцию, где впервые появились черты нового стиля в искусстве и архитектуре. Признаки стиля Возрождения многообразны, они во многом связаны с национальными особенностями, но среди них могут быть выделены главные, сохраняющие свое значение в архитектуре всех стран; это – симметрия композиции, деление посредством горизонтальных тяг на этажи, четкий метрический порядок в размещении оконных проемов и архитектурных деталей – распределение их на равных расстояниях друг от друга.

В архитектуре ведущую роль стали играть светские сооружения – общественные здания, дворцы, городские дома. Религиозные сюжеты приобретали земной облик. Особенно небывалый до того времени расцвет получила живопись, которая расширила возможности изображения жизненных явлений, человека и окружающей его среды, совершила решительный поворот от иконы к картине. Главной темой в живописи и скульптуре стал человек-герой. Реальная пластика фигуры, обнаженной или подчеркнутой одеянием, изображенной в покое или в движении, яркая жизненность прокладывали новые пути реализму в скульптуре.

#### 2.4.1. Итальянское Возрождение

Чрезвычайно широкий размах приобрело в Италии гражданское зодчество. Возведенные главным образом в XIV–XV веках, коммунальные и частные дворцы имели нередко облик крепостных сооружений. Готическая декорировка применялась лишь в оформлении окон, дверей и галерей, в частности, была использована в архитектуре флорентийского палаццо **Веккьо** – огромного, призматической формы сооружения, дополненного высокой квадратной в плане башней, отличающейся суровостью облика. Почти гладкие, одетые камнем и разработанные в виде спаренных, сравнительно небольших окон фасады завершаются выносной галереей на машикулях.

Все признаки нового стиля присутствуют в палаццо Медичи (Рикарди), построенном в середине XV века во Флоренции архитектором Микелоццо. Черты, характеризующие это строение, определяют облик большинства других сооружений этого типа. Наряду с суровыми дворцовыми сооружениями появляются здания с применением ордерной системы в оформлении фасадов.

Наиболее известным и показательным является палаццо Ручеллаи, построенное крупнейшим архитектором того времени **Л.Б. Альберти** (1404-1472 гг.). Альберти – пример характерной для эпохи Возрождения всесторонне образованной личности. Он был не только

зодчим-практиком, но и теоретиком архитектуры и искусства. Он применил в отделке фасада палаццо Ручеллаи ордера в виде пилястр, поддерживающих антаблементы, а оконные проемы в виде арок, что создает впечатление римской ордерной аркады.

Родоначальником архитектуры итальянского Возрождения является **Ф. Брунеллески**. Поразительная в своей гармоничной целостности, небольшая по размерам капелла Пацци во Флоренции является одним из самых прославленных и совершенных творений Брунеллески. Прямоугольная в плане капелла характерна для стиля раннего Возрождения. Фасад ее представляет собой шестиколонный коринфский портик с большим средним пролетом, перекрытым аркой. Стройные пропорции колонн, высокий аттик над ними в сочетании с новыми элементами декора говорят о чувстве меры и творческом применении античного ордера. С помощью ордерной системы решено и внутреннее пространство капеллы. Стены ее, расчлененные пилястрами на равные отрезки, украшены нишами и круглыми медальонами. Пилястры завершаются карнизом, несущим свод и полуциркульные арки. Скульптурная декорация и керамика, графическое изящество линий, контрастность цветового решения подчеркивают плоскость стен, сообщают цельность и ясность светлому просторному интерьеру.

В области церковного строительства шел поиск в определении нового типа храма, в выработке нового центрально-купольного сооружения.

Разработанная Ф. Брунеллески конструкция купола имела огромное значение для всего последующего развития архитектуры. В основе его купольной конструкции – система двух параллельно идущих оболочек, скрепленных между собой и обеспечивающих жесткость и устойчивость. Созданный им купол над флорентийским собором **Санта Мариа дель Фиоре** имеет стрельчатость, что стилистически связывает его с самим собором, который построен в готическом стиле. Грандиозный восьмигранный купол, вытянутый вверх, перекрывает алтарную часть массивной базилики здания. Применяв новые конструкции, каркасную систему, архитектор сумел обойтись без лесов, соорудив пустотелый купол с двумя оболочками. Таким образом он облегчил вес свода и уменьшил силу распора. Впервые в западноевропейском зодчестве Брунеллески создал ярко выраженный пластический объем купола, самый крупный в Италии и Европе. Укрупненные масштабы форм купола, его мощные массы, члененные крепкими ребрами, подчеркнуты изяществом и тонкой проработкой декора завершающего его фонаря.

Основоположником нового стиля и крупнейшим его представителем в начале XVI века был *Донатто д' Анджело Браманте*. После ознакомления с памятниками античности ему удалось придать своим сооружениям тот величаво-монументальный облик, который означал появление новых принципов в архитектуре. Эти принципы проявились со всей ясностью в первой его работе – церкви монастыря Сан-Пьетро в Риме. Маленький храм, так называемый Темпьетто, построен во дворе монастыря Сан-Пьетро ин Монторио и представляет собой круглое в плане сооружение небольшого размера, с гармонически развитым объемом, с мягко очерченным куполом. Три широкие ступени служат основанием этому храму, окруженному колоннадой римско-дорического ордера, который поддерживает антаблемент. Темпьетто производит впечатление монументального величественного здания строгих пропорций и форм.

Величайшим мастером эпохи Возрождения был *Микеланджело Буонарроти* (1475–1564), человек разносторонний и талантливый: архитектор, скульптор, художник, поэт. Произведения Микеланджело убеждают в том, что он решал возникавшие перед ним задачи в области архитектуры как мастер пластики и соответственно выбирал те или иные мотивы, преобразовывал формы, иногда даже нарушал конструктивную логику в угоду чисто художественной, эмоциональной выразительности. Микеланджело явился родоначальником тех тенденций, которые приобрели большое распространение в последующее время и определили появление стиля барокко [86].

Величайшее из архитектурных сооружений Микеланджело – *Собор св. Петра в Риме* (XVI в.), где торжествуют высокие гуманистические представления. В создании собора, который должен был свидетельствовать о мощи католицизма и Папского государства, принимали участие поочередно Браманте и Рафаэль, Перуцци и Антонио да Сангало Младший, но решающее значение в возведении этого крупнейшего культового здания Рима сыграл Микеланджело. Архитектурную задачу он решил как скульптор, для которого главным средством выражения была масса, пронизанная движением, ритмом. Расчлененные пилястром большого ордена стены собора завершаются тяжелым аттиком. Над всем сооружением господствует мощный купол, покоящийся на массивном барабане и увенчанный фонарем. Все элементы здания взаимосвязаны, даны как бы в движении. Пилястры находят продолжение в выступах аттика, в больших спаренных колоннах, окружающих барабан, и малых, повторяющих тот же мотив вокруг фонаря и в ребрах купола. Пластичность и цельность архитектурного образа, новое решение Микеланджело пространственных задач и

вместе с тем особая напряженность и борьба созданных им архитектурных форм предвосхищают черты зодчества следующего периода.

Одним из крупнейших произведений Микеланджело является пристроенная им к церкви Сан Лоренцо и украшенная скульптурными надгробиями **капелла Медичи** во Флоренции. В художественном ансамбле капеллы Медичи архитектура и скульптура составляют нерасторжимое единство и монументальность. Напряженному ритму архитектурных членений, подчеркнутому темным камнем пилястр, карнизов и обрамлений арок, соответствует и характер скульптуры – динамичный и мощный. Друг против друга, на противоположных стенах капеллы размещены гробницы герцогов Лоренцо и Джулиано. Их статуи заключены в ниши. Это не портреты, а, скорее, олицетворения различных типов человеческих характеров, образы идеальных героев.

В образе легендарного героя **Давида** Микеланджело воплотил идею гражданского подвига, мужественной доблести и непримиримости. В этой колоссальной статуе ясно выражена особенность пластического языка Микеланджело: при внешне спокойной позе вся фигура героя с могучим торсом и великолепно моделированными руками и ногами, его прекрасное вдохновенное лицо выражают предельную собранность физических и духовных сил. Все мускулы кажутся пронизанными движением. Искусство Микеланджело вернуло наготу тот этический смысл, каким она обладала в античной пластике. Образ Давида приобрел и более широкое значение, символизирующее творческие силы свободного человека.

Отражением глубоких противоречий культуры эпохи явилась роспись **Сикстинской капеллы** в Ватикане. В соответствии с архитектурой капеллы Микеланджело расчленил перекрывающий ее свод на ряд полей, разместив в широком центральном поле девять композиций на сюжеты из Библии о сотворении мира и жизни первых людей на Земле. По сторонам от этих полей, на склонах свода, изображены фигуры пророков и сивилл (прорицательниц), по углам полей – сидящие обнаженные юноши, в парусах свода, распалубках и люнетах над окнами – эпизоды из Библии и так называемые Предки Христа. Грандиозный ансамбль, включающий более трехсот фигур, представляется вдохновенным гимном красоте, мощи, разуму человека, прославлением его творческого гения и героических деяний.

Сочетание грандиозных масштабов, суровой мощи действия, красоты и собранности цвета рождает чувство свободы и уверенности в торжестве человеческого начала.

Несколько позже Буонаротти написал огромную фреску «Страшный суд», символизирующую грандиозную космическую катастрофу. Обнаженные фигуры ангелов, святых, грешников увлекаются неумолимым потоком стихийного движения, которому они не могут противостоять. В центре композиции – Христос, наделенный титанической мощью. С гневом вершит он суд над человечеством.

Подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения был **Леонардо да Винчи** (1452–1519), гений, чье творчество знаменовало огромные качественные изменения в искусстве. Он соединил в одном лице ученого и художника. По силе мысли, многосторонности ему не было равных в той эпохе. Леонардо да Винчи был живописцем, скульптором, архитектором, писателем, военным инженером, музыкантом, математиком, изобретателем, анатомом, ботаником, теоретиком искусства (создателем теории перспективы) [86].

Его **«Джоконда»** – портрет Моны Лизы – одно из самых прославленных произведений мировой живописи. По сравнению с портретами художников кватроченто, «Джоконда» поражает необычайной живостью выражения. Что-то неуловимое и изменчивое есть в ее словно скользящем взгляде, легкой улыбке, очертаниях лица, тающих в мягкой дымке теней. Художник оттенил эту живость плавностью линий, величавостью позы, неподвижностью покоящихся на подлокотнике кресла рук, приглушенной сдержанностью цвета, наконец, застывшим, прекрасным, но безжизненным пейзажем, тонущим в туманной дали. Доминирующая над этим далеким пейзажем фигура Моны Лизы приобретает величие и монументальность, которые стали отныне характерными чертами итальянского портрета.

В мир реальных страстей и драматических чувств переносит нас самая значительная из монументальных росписей Леонардо да Винчи **«Тайная вечеря»** – фреска трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане. Отступив от традиционного толкования евангельского эпизода, Леонардо да Винчи дал новаторское решение темы и композиции, при этом глубоко раскрыв человеческие чувства и переживания. Сведя к минимуму обрисовку обстановки трапезной, нарочито уменьшив размеры стола и выдвинув его к переднему плану, он сосредоточил внимание на драматической кульминации события, на контрастных характеристиках людей различных темпераментов, проявлении сложной гаммы чувств, выражающейся и в мимике, и в жестикуляции, которыми апостолы отвечают на слова Христа: «Один из вас предаст меня». Неумолимый ученый-экспериментатор и гениальный художник, да Винчи стал общепризнанным символом эпохи Возрождения.



Талантливым художником, архитектором, монументалистом, мастером портрета и декора был **Рафаэль Санти** (1483–1520). В его творчестве воплотились главные ценности итальянского Возрождения: интеллект, гармония, представление о прекрасном и современном человеке, характерные для эпохи идеалы красоты. О торжестве гуманистических идей в искусстве Ренессанса, о связи его с античностью говорит композиция Рафаэля Санти **«Афинская школа»** – фреска в Ватиканском дворце в Риме, прославляющая разум прекрасного и сильного человека, античную науку и философию [86]. Роспись воспринимается как воплощение мечты о светлом будущем. Из глубины анфилады грандиозных арочных пролетов выступает группа античных мыслителей, в центре которой – величавый седобородый Платон и уверенный, вдохновенный Аристотель, жестом руки указывающий на землю. Слева, у лестницы, склонился над книгой Пифагор, окруженный учениками, справа – Эвклид, и здесь же, у самого края, Рафаэль изобразил рядом с живописцем Содомой самого себя, молодого человека с нежным, привлекательным лицом. Все персонажи фрески, объединенные настроением высокого духовного подъема, составляют нерасторжимую в своей цельности и гармоничности группу, где каждый персонаж точно знает свое место, и где сама архитектура в ее строгой размеренности и величественности способствует воссозданию атмосферы высокого подъема творческой жизни.

**«Сикстинская мадонна»** – величайшее творение Рафаэля. Этот образ полон глубокого значения. Раздвинутые сверху по сторонам занавеси открывают легко идущую по облакам Марию с младенцем на руках. Окруженная золотистым сиянием, торжественная и величественная предстает перед нами мадонна. Безупречная гармония и динамичное равновесие композиции, тонкий ритм плавных линейных очертаний, естественность и свобода движений составляют неотразимую силу этого цельного прекрасного образа. Жизненная правда и черты идеала сочетаются с душевной чистотой сложного трагического характера Сикстинской мадонны.

Творчество замечательного флорентийского художника (Александро Мариано ди Ванн иди Амедио Филиппеи 1445-1510) **Сандро Боттичелли** отвечает также всем характерным чертам эпохи Возрождения, который видел мир в русле нового времени, однако образы, созданные им, поражают необычайной интимностью внутренних переживаний, глубоким психологизмом. Русский философ Н.А. Бердяев отмечал: «Боттичелли – самый прекрасный, волнующий, поэтический художник Возрождения и самый болезненный, раздвоенный, никогда не достигающий классической завершенности». (Философия

свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – С.445). Группа из трех граций в картине **«Весна»** – характерное создание художника. Фигуры девушек выделяются светлыми изящными силуэтами на фоне темной зелени рощи. Три грации, взявшись за руки, танцуют праздник любви и весны, овеянный нежной грустью и беспокойством. Причудливый ритм словно струящихся линий пронизывает композицию, объединяет все в единое гармоническое целое. Эта картина – одна из первых в эпоху Возрождения, исполненных не светский сюжет, заимствованный из античной мифологии.

В XV веке невиданный расцвет переживала монументальная фресковая живопись. Ее реформатором был флорентиец **Мазаччо** (настоящее имя – Томаззо ди Джованни ди Симони Кассан), оставивший замечательные произведения, в которых нашли продолжение поиски обобщенного героического образа человека.

Наиболее значительная из его фресок – **«Чудо со статиром»** в церкви Санта Мария дель Карлине во Флоренции – представляет собой многофигурную композицию, включающую, по традиции, различные эпизоды из легенды о том, как при входе в город Капернаум с Христа и его учеников спросили пошлину – статир (монету), и как, по приказанию Христа, Петр, поймав в озере рыбу, нашел в ее пасти статир, который он передал стражнику. Фигуры их величавы, массивны, мужественные лица носят индивидуализированные черты людей из народа. В крайнем справа человеке усматриваются портретные черты сходства с самим Мазаччо. Значительность происходящего подчеркнута общим состоянием сдержанного волнения.

Настоящим реформатором итальянской скульптуры был **Донателло** (настоящее имя – Донато ди Никколо ди Бетто Барди), оказавший огромное воздействие на последующее развитие европейской пластики.

Его юный пастух Давид, победитель великана Голиафа, представлен, по примеру античных героев, обнаженным. Угловатая фигура подростка дана в состоянии отдыха после напряженного боя. Тень от широкополой шляпы падает на спокойно-задумчивое лицо, усиливая тем самым сосредоточенность выражения его глаз. Тяжесть тела перенесена на одну ногу, другая, свободно отставленная, попирает голову поверженного врага. Характер постановки фигуры, мастерство трактовки обнаженного юношеского тела навеяны античной пластикой и вместе с тем более индивидуальны в своем выражении, обнаруживая ту остроту и напряженность форм и ритма, которые присущи лишь эпохе Возрождения.

Понятие *поздний Ренессанс* обычно используется применительно к венецианскому Возрождению, имевшему свои особенности: слабый интерес к античным древностям и тесные связи с Византией, арабским Востоком, Индией. Переработав и готику, и восточные традиции, Венеция выработала свой особый стиль, для которого характерны красочность и романтичность. Крупнейшие венецианские мастера Тициан, Веронезе, Джорджоне, Тинторетто завершают эпоху итальянского Возрождения.

Творчество великого венецианца *Тициана* (Тициано Вечеллио 1476/87-1576) охватывает почти весь XVI век. Спокойные и радостные образы его картин отмечены жизненным полноправием, яркостью чувств, внутренней просветленностью, мажорный колорит построен на созвучии глубоких, чистых красок. Самой прославленной картиной Тициана является *«Венера перед зеркалом»*, с которой он не расставался всю жизнь. Величаво восседающая богиня стремительно поворачивается к зеркалу, которое с усилием поддерживает амур. Вся композиция пронизана торжествующим движением, строится на сложном сплетении то взлетающих, то сталкивающихся диагоналей и кривых. Венера наделена всей чувственной привлекательностью цветущей, пышнотелой венецианки, очарованием, женственностью и в то же время величавым достоинством античной богини.

Усиливающийся кризис идеалов Ренессанса остро дает о себе знать в творчестве последнего великого венецианского живописца эпохи Возрождения – *Тинторетто* (1518-1594) (настоящее имя и фамилия – Якопо Робусти). Художник в совершенстве владел рисунком, умел передавать сложные ракурсы, драматические эффекты освещения. Тема «Тайной вечери» проходит через все творчество. В церкви Сан Джорджо Маджаре (Венеция) он решил эту тему иначе, чем раньше. Не драматический конфликт, не раскрытие предательства являются содержанием картины. Параллельно в ней проходят две темы. В таверне, где на столах груды еды, где суетятся хозяин и слуги, где кошка заглядывает в корзину со съестным, совершается чудо. Вызванное словами Христа волнение апостолов, возникающие в мерцающем зеленовато-золотистом свете люстры призрачные тени ангелов, ощущение безграничности словно раздвигающегося пространства составляют контраст с жизненной убедительностью бытовой сцены. Драматичное, полное эмоциональной силы искусство Тинторетто не только завершает этап Позднего итальянского Возрождения, но и намечает пути дальнейшего развития европейского искусства.

## 2.4.2. Северное Возрождение

Самобытный характер *Северного Возрождения* проявился, прежде всего, в культуре Нидерландов и Германии [84]. В данной культуре больше средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики, оно более условно по форме, а фактор влияния античности незначителен, он воспринимается опосредованно. Поэтому в творчестве большинства его представителей прослеживается влияние средневекового готического стиля. Одним из главных направлений в культуре Северного Возрождения была Реформация, которая оказала сильнейшее воздействие на развитие современной западной цивилизации и культуры с ее достижениями. Реформация не осталась только культурно-историческим фактом, а знаменовала собой рождение целого мировоззрения протестантизма и явилась знаменем нового мира. Главной особенностью творчества нидерландских художников является стремление к правдивому, натуралистическому изображению человека и природы.

Особое место в культуре Нидерландов принадлежит Гертгену Иерониму ван Акену, известному под именем *Иеронимуса Босха* (ок.1460–1516). В его творчестве сильнее проступает связь с народными поверьями, с фольклором, резче выражена тяга к характерному, низменному, уродливому, к социальной сатире, облеченной в аллегорическую, религиозную или мрачную фантастическую форму. В живописи Босх бичевал пороки безвольного, погрязшего в грехах человечества. Особенно ярко эти черты проявились в его аллегорической картине *«Воз сена»*, сюжет которой олицетворяет борьбу человека за призрачные блага. Воз сена, влекомый дьяволами в преисподнюю, осаждают толпа людей, стремящихся урвать клоч этого сена и гибнущих из-за него. Экспрессивность художественных образов Босха, бытовая зоркость, склонность к гротеску и сарказму в изображении человеческого рода наделили впечатляющей силой его произведения, отличающиеся утонченностью и совершенством живописного исполнения.

Никто из последующих мастеров живописи не будет создавать столь фантастические, граничащие с безумием образы, но влияние Босха XX век ощутит в творчестве сюрреалистов.

Крупнейшим мастером портретной живописи был *Ян ван Эйк* (ок.1390–1441). В его творчестве и во всем нидерландском искусстве XV-XVI веков особое место принадлежит портрету Джованни Арнольфини и его жены. Изображенные представлены в интимной обстановке уютного бюргерского интерьера. Однако строгая симметрия композиции и жесты (поднятая вверх, как при клятве, рука мужчины и

соединенные руки пары) придают сцене подчеркнuto торжественный характер. Художник раздвинул рамки чисто портретного изображения, превратив его в сцену бракосочетания, в некий апофеоз супружеской верности, символом которой служит изображенная у ног четы собака, а горящая в люстре свеча символизирует свадебный обряд. В картине все построено на контрасте образов. Замкнутому характеру умного, хитрого и волевого итальянского купца противопоставлены покорная мягкость и душевная ясность его юной супруги. Теплая колористическая гамма, равномерный ритм пронизывают всю композицию.

Для художников Северного Возрождения главным было передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа, иногда в ущерб красоте, идеалу. Их своеобразный стиль в значительной мере обусловил специфику нидерландского искусства.

Величайшим художником Нидерландов в XVI веке был **Питер Брейгель Старший** (ок.1530–1569), прозванный Мужичком. На становление его и стиля его творчества глубоко национального по форме и содержанию оказал и Босх. Самые величественные его картины – это пейзажи, называемые им **«Времена года»**, **«Месяцы»**, среди них картина **«Охотники на снегу»**, или **«Декабрь»**. В ней изображен зимний пейзаж с прозрачным морозным воздухом, с зеленовато-сероватым небом, с тонким орнаментом хрупких ветвей деревьев и кустарников, с далеким пространством заснеженных полей и гор и теплом, веющим от жилища людей. Группа устремленных вдаль от переднего плана картины охотников вносит энергичное движение в заснувшую природу, которое подчеркнuto неподвижностью оголенных деревьев, образующих единый слитный ритм с силуэтами фигур людей. Уходящая вглубь пространственная диагональ пейзажа продолжает это движение и связывает фигуры людей с ландшафтом, на котором расположена горная деревушка, тонущая в воздушной дымке.

Основателем и крупнейшим представителем немецкого Возрождения был **Альбрехт Дюрер** (1471–1528), «северный Леонардо да Винчи» – разносторонний, творчески одаренный мастер. В творчестве этого великого художника-мыслителя нашли глубокое отражение идейные достижения и содержание эпохи. Одно из самых сильных произведений художника – картина **«Четыре апостола»** – представляет собой два высоких панно, на которых изображены фигуры апостолов Иоанна, Петра, Павла и евангелиста Марка. Образы апостолов: волевого, мужественного, но мрачного, с гневным взглядом Павла, флегматичного, медлительного Петра, философски-созерцательного, с одухотворенным лицом Иоанна и возбужденно-действенного Марка – остро индивидуальны, исполнены внутреннего горения. Звучные

контрасты одежд светло-зеленого, ярко-красного, светло-синего, белого цветов усиливают экспрессию образов. Это произведение превосходит монументальностью все ранее сделанное им в живописи, завершает его творческие искания, является вершиной творчества Дюрера, подлинным гимном человеку, ярким выражением гуманистических возрожденческих идей. Богатство фантазии, глубина творческой мысли, мастерство художника наиболее полно проявились в области гравюры, поэтому ей по праву принадлежит ведущая роль Дюрера.

Одним из величайших немецких живописцев эпохи Возрождения был **Кранах Лукас Старший** (1472–1553), творческий путь которого отразил эволюцию и сложность эпохи и формировавшей его среды немецкого искусства, определил противоречивый облик художника на протяжении пер. пол. XVI века. Его произведения отличаются романтическим восприятием мира, использованием готических мотивов. Он был блестящим колористом, замечательным портретистом и пейзажистом.

Картина Кранаха «**Венера и амур**» – одно из первых в Германии живописных произведений на сюжет античной мифологии. В изображении своей Венеры художник стремился приблизиться к классическому идеалу, о чем говорят и пропорции фигуры, и ее постановка, и подчеркнутая пластическая моделировка. Однако образ Венеры лишен языческой жизнерадостности. Глухой темный фон, кое-где поглощающий очертания тела, и направленный в сторону из-под полуопущенных век взгляд больших черных глаз Венеры вносят в картину оттенок беспокойства. В этом образе еще живет отзвук того страха перед языческой богиней, который в течение столетий вызывало ее имя, служившее символом греховности и соблазна. Позднее Кранах не раз возвращался к образу Венеры, но изображение античной богини утратило связь с классической традицией и приобрело свойственную произведениям этой поры манерность.

В области архитектуры возрожденческие планировочные и пластические принципы проявлялись слабо, так как они сливались с традициями готического стиля, что придавало сооружениям некую вычурность и изощренность. Во многих архитектурных строениях, строительство которых продолжалось многие десятки лет, вообще сложно установить границу, отделявшую готику от более поздних стилей. Примером может служить грандиозный Кельнский собор, а также целый ряд дворцовых и замковых сооружений. Церкви фактически выполняли функции музея, театра, наряду с выполнением религиозного культа. Интерьеры храмов украшались скульптурой, фресками, реже – витражами, складными алтарями и станковой живописью. В целом достижения архитектуры Северного Возрождения менее само-

бытны, чем достижения живописи. То же можно сказать и о скульптуре. Чрезвычайно интересная готическая скульптура переходит в маньеристское украшательство, почти не задерживаясь на ступени Ренессанса.

Век Северного Возрождения недолог, но в истории культуры эта эпоха осталась как поразительно цельное явление. Эпоха Возрождения, свершив исторические преобразования, создав великое искусство, не смогла разрешить трагического противоречия человека и общества. В эпоху Возрождения рождается искусство нового художественного стиля, который воскрешает идеалы античности, противопоставляя их каноническим религиозным формам искусства. Он тяготеет к ясности, гармоничности, телесности, уравновешенности, симметричности, ориентированности на человека как меру вещей.

Ренессансный стиль был неустойчив. Но наследие гениев Возрождения было тем материалом, который будет выращиваться на полях искусства вплоть до нашего века, являясь источником больших художественных стилей.

Следует заметить, что уже во второй половине XVI века в культуре Возрождения появляются признаки кризиса: сильнее ощущается драматизм, трагедийный пафос, состояние исторического пессимизма. В этот период заявляет о себе новое художественное направление, получившее название *маньеризм*. Под этим термином подразумевается искусство, отличающееся многосюжетной и сложной комбинацией, пристрастием к абстрактным линейным конструкциям, манерной изошренностью форм. Форма стала доминирующим элементом в художественном произведении. В теории маньеризм опирался на идеи неоплатонизма, в которых господствовали средневековая схоластика, астрология, символика чисел. Именно маньеризм способствовал появлению нового стиля барокко в европейской культуре XVII века.

## 2.5. Эпоха Нового времени

Каждый тип культуры и стабильной, и переходной порождает и свой тип человека и его мировосприятие, а также утверждает свой специфический образ человека в сознании людей. Для стабильных периодов характерны устремленность к системе и систематизации, поляризация культурных тенденций, выдвижение своей парадигмы, замкнутость границ в сформировавшихся системах. Для переходных периодов свойственны пестрота культурных явлений, многообразие направлений развития без выдвижения какой-либо тенденции на центральные позиции, открытость границ систем культуры, экспериментирование, приводящее к новым культурным явлениям, возникно-

вание подсистем, отличающихся от систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности, динамичные изменения «географии культуры». Главным отличительным качеством таких периодов является **переходность**, причем лишь последующее развитие культуры позволяет ответить на вопрос, «от чего к чему» произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, аморфность многих явлений, повышенная изменчивость.

В европейской культуре XVII–XIX веков можно выделить следующие периоды: рубеж XVII–XVIII – переходный, XVIII – стабильный, рубеж XIX–XX – переходный. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков. Стабильный период с предыдущим и последующим переходными периодами понимается как **эпоха**. Поэтому переходный период входит в две эпохи, он завершает одну эпоху и в то же время открывает другую. Таким образом, развитие культуры представляет собой волнообразную смену стабильных и переходных периодов. В этом смысле вполне закономерными представляются традиционные названия эпох: XVII – «Век рационализма», XVIII – «Эпоха Просвещения», XIX – «Век науки», XX – «Век техники», XXI – «Век информации».

### 2.5.1. Западноевропейская культура

Для Западной Европы XVII столетие – это эпоха становления абсолютизма, буржуазной и национальной культуры, складывания наций, национальных государств. Научная революция XVII века и предшествующие ей великие географические открытия широко раздвинули перед человеком границы пространства и времени. Оформление науки как самостоятельного социального института завершило собой формирование рационализма как отличительной черты и образа мысли, образа жизни человека, образа искусства нового времени. Гуманистическая доминанта в новоевропейском сознании и культуре, а также рационалистическая тенденция обнаруживает себя как явное преобладание здравого смысла над мистическим, религиозным, сверхъестественным. Мироощущение, мирозерцание данной эпохи в целом было оптимистическое, не отвергающее, а принимающее мир, проникнутое верой в возможность его разумного переустройства и совершенствования.

В историю культуры **XVII век** вошел как новая, очень яркая фаза развития, имеющая совершенно самостоятельное значение и, вместе с тем, чрезвычайно важная для последующей эволюции западноевропейского искусства. К этому времени относится расцвет больших национальных художественных школ Италии, Фландрии, Испании,



Франции, Голландии. Каждая из них обнаруживает значительное своеобразие, яркую национальную самобытность, обусловленные особенностями исторического и культурного развития той или иной страны, характером общественной жизни, спецификой художественных традиций и стилистических особенностей.

Неравномерность развития отдельных европейских государств, сложное взаимодействие и борьба социальных сил, характерные для этого бурного переходного периода в истории общества, породили сложность и многообразие художественной культуры XVII века, поэтому ее нельзя определить единым стилистическим понятием. Так, ведущей стилистической системой в искусстве XVII века было **барокко** – стиль резких контрастов, неожиданных сопоставлений.

Вторая стилевая система искусства XVII века – **классицизм**, ставший своеобразной художественно-эстетической аналогией рационалистической философии, свое высшее выражение получил в искусстве Франции. Стилистические принципы классицизма формировались на основе творческого истолкования традиций классического, прежде всего, античного искусства, в котором его мастера видели непревзойденный образец возвышенной красоты и разумной гармонии.

Однако обе эти стилевые системы отнюдь не исчерпывали многообразия и сложности творческих устремлений эпохи. Уже к середине столетия становится очевидным ведущее положение в живописи *внестилевой формы*, которая была в наименьшей мере подкреплена законченной системой взглядов, теоретически обоснована, но внесла решительные изменения в культуру своего времени.

Опыт культуры Возрождения в сочетании с духовными сдвигами XVII столетия привели искусство этого периода к новому качественному скачку, позволив художнику увидеть мир таким, каков он есть. Всеохватывающий образ мира уже не составляет обязательной основы для мастеров *внестилевой линии*. В живописи барокко и классицизма (так же как и Ренессанса) любое изображаемое явление как бы непосредственно сопричастно общей картине мироздания; в живописи внестилевой линии такая сопричастность либо вовсе утрачивается, либо выражается в более опосредованной форме.

Основоположителем нового художественного стиля стал итальянский живописец **Микеланджело Меризи до Караваджо** (1573–1610), который был первым, кто вышел за рамки традиционного представления о живописи. Творческий путь многих великих живописцев XVII века (Веласкеса, Рубенса, Рембрандта, Вермеера) прошел через освоение открытий Караваджо, что свидетельствует об исторической

значимости и закономерности караваджистского этапа в общей эволюции живописи. Влияние нового метода, нового взгляда на мир становится настолько сильным, что накладывает отпечаток и на мастеров стилевых линий, лишней раз подтверждая подвижность границ между основными стилевыми системами барокко и классицизмом. Так, например, художники неаполитанской школы в своем изобразительном языке тесно связаны с принципами внестилевой формы. Ярче и органичнее эта связь выявлена в произведениях крупнейших мастеров Испании – Риберы и Сурбарана.

Реализм Караваджо вырос из религиозной этики. Он был основан не на копировании природы, а на признании суровой действительности фактов, на пренебрежении условностями, на возможности максимальной правдивости. Он расширяет и углубляет, накапливает и концентрирует опыт реального. Его стиль основан на нравственности, которая не отделяется от реальности; он погружен в нее и живет в ней. При создании своих произведений он воссоздает и заново переживает события, при этом открываются скрытые мотивы поступков и трансцендентность результатов. Традиции маньеризма Караваджо противопоставлял непосредственное изучение природы и превращал библейские и мифологические идеальные фигуры людей в реалистические образы, проникнутые глубоким религиозным чувством. Первой монументальной работой художника является картина «Святая Екатерина Александрийская», которая знаменует собой переход от раннего этапа творчества к зрелому стилю. Мастер изобразил святую коленопреклоненной на парчовой подушке; пальмовое опахало, символ великомученицы, перекрещивается с мечом, по блестящему лезвию которого бесстрашно скользит рука святой. Она прислонилась к колесу, на котором ей будет суждено умереть. Тема события, свершившегося навсегда, безвозвратно, – основная в поэтике Караваджо и связана со смертью. Он считал смерть конечной участью человека, а устройство похорон и погребение спектаклем, который исполняется для того, чтобы скрыть холодный ужас перед могилой.

Искусство барокко в целом – это преувеличенно эмоциональное прославление ценности жизни, чтобы не выдать глубоко запрятанную мучительную и тревожную мысль о смерти. Если барокко раздвигает своды церквей, чтобы показать Бога на небесах, то лишь для того, чтобы укрепить идею, выдвинутую Караваджо: идею присутствия Бога в мире, в сознании человека.

**Барокко как стиль** возник в сложную историческую эпоху **в Италии** в результате дальнейшей эволюции стиля Возрождения. Свои «видимые» формы он стал обретать с конца XVI столетия и развивался

в европейских странах на протяжении XVII–XVIII веков. В каждой из стран барокко приобретал особые национальные черты. Программа барокко возобновляет, переоценивает, развивает классическую концепцию искусства как подражания; искусство – это представление, но цель его не только узнать предмет, который изображается, но и взволновать, потрясти, убедить. Воображение, которое теперь признается способностью, порождающей искусство, сильно отличается от фантазии художника. Цель воображения – реальный образ ирреального. Искусство XVII века представляет собой широкую гамму явлений, сильно различающихся между собой. Прежде всего, эпоху характеризует появление жанровой живописи: портрета, натюрморта, пейзажа, сцен быденной жизни. Другое характерное явление барокко – быстрый и интенсивный обмен опытом благодаря путешествиям художников и репродуцированию их работ с помощью гравюры.

Художественная концепция барокко гуманистически ориентирована, однако социально пессимистична и полна сомнений в возможностях человека, скепсиса, ощущения тщетности бытия и обреченности борьбы со злом. Поэтому важнейшими темами искусства барокко становятся окрашенные ужасом мучения и страдания человека. В них сочетаются и ожидание Страшного суда, и страх смерти, и стремление к наслаждениям, к острой жажде жизни. Стиль барокко проявляется и через систему образов, и через особые формы произведений. Это утверждает и особые формы быта и культуры.

XVII и XVIII века были эпохой возникновения целого ряда крупных садово-парковых комплексов – вилл итальянской знати, определивших своеобразный стиль ландшафтного искусства.

Наиболее яркие и характерные памятники барокко в Италии связаны с крупнейшими мастерами Л. Бернини, Г. Гварини, Ф. Борромини.

Подобно мастерам Возрождения, основоположник стиля зрелого барокко *Джованни Лоренцо Бернини* (1598–1680) был разносторонне одаренным человеком. Будучи архитектором, скульптором, живописцем, декоратором, он представлял официальное направление итальянского искусства.

Самое значительное архитектурное произведение Бернини – площадь перед собором **св. Петра в Риме**. Архитектор фактически создал две площади – большую эллиптическую, обрамленную колоннами, и непосредственно примыкающую к ней площадь в форме трапеции, замыкаемую главным фасадом собора. В центре большой площади установлен обелиск, а по сторонам его, в фокусах эллипса, симметрично расположены фонтаны. С двух сторон пространство охватывают полукружия колоннад. Над упруго изгибающейся линией антаблемен-

та – бесчисленные статуи святых. Далее следует плавный подъем к главному фасаду собора, замыкающему перспективу трапециевидной площади. Подъем этот переходит в широкую многоступенчатую лестницу, ведущую к подножию храма. Гигантская фасадная стена собора, обрамленная колоннами, завершает весь комплекс и вместе с тем предваряет эффект восприятия его интерьера. Площадь св. Петра – самый крупный ансамбль итальянского барокко.

Бернини был выдающимся скульптором своего времени. Его произведениям свойственны совершенство пластической моделировки, динамизм и экспрессивность образов, и представляет собой неповторимое соединение всех характернейших черт стиля «барокко». В ней органически слились предельная острота реалистического изображения и напряженность драматической экспрессии с безмерной широтой декоративного видения. Его статуя «*Давид*» (высота 1,70 м) отличается необычайным мастерством передачи напряжения духовных и физических сил библейского героя, изображенного в кульминационный момент борьбы с врагом. В отличие от фронтальных скульптур эпохи Возрождения, статуя «Давид» представляет собой образец круглой пластики, предназначенной для обзора с разных сторон.

Несмотря на то, что *Испания в XVII веке* переживала политический, экономический и социальный кризис, это не нашло отражения в сфере художественной культуры, которая переживала творческий подъем. Своеобразие культуры «золотого века» Испании тесно связано с обнаженными, до предела резкими контрастами в обществе, сильным влиянием церкви на человека, напряженной борьбой художественных направлений, ярко выраженными народными мотивами. В отличие от других европейских стран XVII столетия, в общей картине развития испанского искусства меньше целостности и стилевого единства. Строгая, почти аскетическая сдержанность соседствует здесь с безудержной пышностью, косное, архаическое – со смелыми открытиями. Именно в такой обстановке рождалось новое, опережающее свою эпоху.

Сложное содержание, трагические противоречия кризисной эпохи отразил в своем творчестве *Эль Греко* (Доминико Теотокопули) (1541–1614) – художник философского мышления и мятежных порывов, разностороннего самобытного дарования, широкой гуманистической образованности. Тонкая пронизательность живописца проявилась в написанных им замечательных портретах, зорко схватывающих приметы внешности и особенности духовного облика людей.

Свое понимание человеческих характеров Эль Греко выразил в образах апостолов Петра и Павла. В картине «Апостолы Петр и Павел»

противопоставлены разные типы людей. Слева – задумчивый Петр с тонкими изможденными чертами лица. Холодный, переливчатый, золотисто-зеленый колорит, в котором написана его фигура, соответствует настроению печали, неуверенности. Повелительно-властный Павел строг и сдержан, но полон душевного горения. Плавающий цвет темно-красного плаща способствует раскрытию его характера. Жесты рук, образующих композиционный узел, выражают не действие, а внутреннее переживание, диалог, который объединяет обоих апостолов.

В своем искусстве Эль Греко достиг огромной впечатляющей образной силы, дал пример дальнейшего развития субъективного восприятия мира и нашел средства для выражения истинной художественной красоты. В его творчестве знаменитый пейзаж *«Вид Толедо»* занимает особое место. Картина представляет собой панорамный пейзаж и вместе с тем гораздо более сложный обобщенный образ, который построен на контрастном сопоставлении движения и застылости, беспредельности и замкнутости, оцепенелости и одухотворенности. Созданный им пейзаж обладает величием почти космического характера. Глубоким трагизмом веет от фантастически прекрасного города Толедо с его призрачной жизнью, возникающего в виде тревожного и далекого миража. Эль Греко вложил в этот образ свой сокровенный мир переживаний.

Для испанских мастеров XVII века основная тема в искусстве – религиозная. Единственным светским жанром, получившим широкое развитие, был портрет. Картины, изображавшие мученичества различных католических святых, были широко распространены в живописи барокко.

Расцвету испанской живописи XVII века способствовала творческая деятельность *Хусене де Риберы* (1591–1652), у которого религиозная тематика занимала ведущее место. В своих произведениях он сумел избежать мелодраматизма и ложного пафоса в своих произведениях. Его образы полны глубокого и искреннего человеческого чувства. Прекрасным примером позднего стиля барокко может служить его картина *«Святая Инеса»*.

Своеобразную противоположность драматическому искусству Риберы представляет сдержанно-суровый стиль *Франсиско Сурбарана* (1598–ок. 1654) – замечательного мастера портретной живописи. Портрет в его творчестве – это не только один из жанров, в котором работал художник; это система видения, столь ярко проявляющаяся в его сюжетных композициях, что сложно провести грань между портретами определенных лиц (обычно монахов) и изображениями святых, отличающимися портретной достоверностью.

Испанский реализм в творчестве Риберы и Сурбарана эволюционирует от эмпирического изучения натуры к обобщению, от более узких художественных задач к решению широких проблем живописи своего времени. Высшим выражением этих тенденций стало искусство Веласкеса, которое вышло далеко за пределы национального стиля и приобрело мировое значение. Основы психологического портрета в европейском искусстве заложил испанский художник **Диего Родригес де Сильва Веласкес** (1599–1660). Он был центральной фигурой испанской художественной школы XVII века и вместе с тем одним из величайших мастеров мировой живописи. Особенностью его стиля: глубокое постижение жизни во всем богатстве и противоречивости её проявлений, целостность образно-пластического воплощения, единство всех элементов художественной формы. Среди его работ исключительное место занимает портрет папы Иннокентия X, изображенного сидящим в кресле, в спокойной, но исполненной скрытого напряжения позе. Доминирующие в картине красные тона пронизывают фигуру, придавая ей необычайную живость. Иннокентий X был некрасив, и Веласкес не стремился облагородить его внешность. Но большая внутренняя сила и темперамент читаются в грубоватом лице папы, в цепком тяжелом взгляде словно сверлящих маленьких глаз. Перед нами скорее умный, жестокий, энергичный светский государь, а не духовное лицо. Острота характеристики, глубокий психологизм, необыкновенное мастерство живописи позволяют считать эту работу одним из высших достижений мирового портретного искусства. Веласкес создал свой, новый стиль в искусстве. Он – идеалистически настроенный художник, который сумел посредством изображения мгновенных реальностей выявить бессмертные.

В XVII веке складывается замечательная **фламандская школа**, давшая миру таких мастеров, как Рубенс, Ван Дейк, Йорданс, Снейдерс. Официально господствующим стилевым направлением во Фландрии было барокко, но, по сравнению с итальянским, оно имело существенное отличие. Искусство фламандских мастеров в приподнятых и торжественных формах отражало дух жизнеутверждающего оптимизма, порожденный жизненными силами общества. Именно эта особенность развития барокко во Фландрии, выраженная в творчестве Рубенса, давала возможность развития реалистических черт в рамках самой барочной системы, и притом в большей мере, чем это было возможно в Италии.

Стилевые особенности этой школы наиболее ярко и полно проявились в творчестве фламандца **Питера Пауэла Рубенса** (1577–1640), одного из великих живописцев барокко. Его творчество ясно

показывает границы этого стиля. Он соединил в своем творчестве итальянский Ренессанс с фламандским реализмом. Современники называли его «королем живописцев и живописцем королей». Обращались к темам, почерпнутым из Библии и античной мифологии, он трактовал их с исключительной свободой и смелостью, что позволяет утверждать о зрелом стиле Рубенса. Фигуры людей, античных божеств, животных, изображенных на фоне цветущей природы или величественной архитектуры, сплетаются в его картинах в сложные композиции, то уравновешенные, то пронизанные буйной динамикой. В «Союзе Земли и Воды» он воссоздает красоту обнаженного тела древних богов Кибелы и Нептуна, олицетворяющих союз двух стихий, женского и мужского начала, лежащих в основе жизни. Один из шедевров этого художника – картина на античную тему «Персей и Андромеда». В огромных холстах художника на исторические, мифологические и религиозные темы обычно много пафоса и бурного движения, волнующей страстности. В них проявляется его совершенное владение искусством сложной композиции, его неиссякаемое воображение, пышная декоративность. Рубенс принадлежал к числу тех универсальных гениев, которые не замыкаются в границах того или иного жанра, но умеют откликнуться на самые различные стороны жизни. Рубенс создал большую портретную галерею образов. Он же первым заметил одаренность своего ученика Ван Дейка.

Эволюция творчества *Антониса ван Дейка* (1599–1641) предвосхитила и определила путь развития фламандской школы второй половины XVII века в направлении аристократизации и светскости. Художник сохранил приверженность фламандскому реализму. В лучших своих произведениях – в портретах людей разных сословий, в изображении характеров – он верно нашел сходство с моделями, проникнув в их внутреннюю духовную сущность, окрашенную подчас романтическими чертами светлой печали, грусти и меланхолии.

К оригинальным по замыслу произведениям ван Дейка принадлежит парадный портрет Карла I, короля-джентльмена, мецената. Традиционной схеме придворного портрета на фоне колоннад и драпировок художник противопоставил жанровое решение образа героя на фоне пейзажа. Король изображен в охотничьем костюме, в изысканно-непринужденной позе, с задумчивым, обращенным вдаль взором, что придает романтическую окраску его облику. Низкий горизонт как бы акцентирует силуэт изящной фигуры. Поэтизация образа не помешала художнику более точно охарактеризовать государственного деятеля, надменного и легкомысленного, лишённого силы характера.

Стиль парадного портрета барокко Ван Дейк довел до совершенства, используя свою манеру, изображая большие портретные композиции на богато декоративном фоне. Тип идеализированного парадного портрета Ван Дейка стал образцом для многих западноевропейских мастеров XVII–XVIII веков.

Корифеем барочного натюрморта был **Франс Снейдерс** (1579–1657). Его натюрморты – это сказочное щедрое изобилие различной снеди. Серия больших монументальных декоративных полотен под названием «**Лавки**» ярко характеризует творчество этого художника. Все, что дает плодородная почва Фландрии: плоды, овощи, фрукты; дичь, которой изобилуют ее леса; все, что захватывают сети отважных фламандских рыбаков, – громоздится на столе горами, свисает и падает за дубовые прилавки. Яркие контрастные краски, разнообразные фактуры как бы выделяют эту снедь на нейтральном фоне, придавая ей декоративные качества. Равновесие цветовых масс, четкие горизонталы столов и лавок способствуют организации композиции, создают впечатление целостности, монументальности.

Во второй половине XVII века во фламандском искусстве наступает пора творческой вялости, подражания художественным школам Франции и Голландии.

В XVII веке **Голландия** становится одной из ведущих стран в Западной Европе, давших первый в истории пример эволюции культуры на раннем этапе буржуазного общества.

Буржуазно-республиканский строй и кальвинистская реформа определили две её важные стилевые особенности: почти полное отсутствие влияния придворной культуры; чисто светский характер в искусстве. Новые социально-экономические и культурные условия содействовали бурному расцвету науки и искусства. Наиболее высокие достижения голландской культуры связаны с живописью. Здесь впервые в истории мирового искусства реальная действительность стала неисчерпаемым источником творческого вдохновения. В голландском искусстве этого времени завершилось сложение системы жанров. В портретах, бытовых картинах, пейзажах, натюрмортах художники передавали свои непосредственные впечатления об окружающей действительности и воспроизводили облик родной страны. В голландском искусстве существовало несколько стилевых направлений, которые были связаны с определенными художественными и культурными центрами. Это объяснялось различными причинами, прежде всего, особенностями развития отдельных культурных центров: в одних было заметно влияние итальянского искусства, в других – развитие культуры имело национальную направленность. Но при всех



принципиальных и индивидуальных различиях у крупных голландских живописцев есть общая черта, заключенная во множестве явлений реального бытия, глубине проникновения в эти явления, правдивости их передачи, что являлось мерилom значительности и красоты художественного образа.

Основоположителем голландского национального реалистического направления был **Франс Халс** (ок.1581–1666), чье художественное наследие своей остротой и глубиной раскрытия внутреннего мира человека вышло за рамки голландской культуры. Картины художника разнообразны по темам и создаваемым им образам, но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизнелюбие.

Замечателен портрет **«Цыганка»**. Вольнолюбивым дыханием овеван образ девушки, искрящейся весельем и задором. Халс восхищается гордой посадкой ее головы в ореоле пушистых волос, обольстительной улыбкой, задорным блеском глаз, выражением независимости. Вибрирующее очертание силуэта, скользящие лучи света, бегущие облака, на фоне которых изображена цыганка, наполняют ее образ трепетом жизни. Покоряют естественность и живость позы девушки, острота ее характеристики, высочайшее мастерство живописи.

В истории мирового портрета Франс Халс явился подлинным реформатором. Он сделал объектом портретного искусства представителей всех слоев общества. Причем художник отбрасывает канон возвеличивания модели и вносит в портрет ярко выраженное эмоциональное начало. В основном его творческая деятельность развивалась в трех видах портрета: в групповом, заказном индивидуальном портрете и в характерных для живописца произведениях, соединяющих в себе портретные черты с элементами бытового жанра.

Вторая половина XVII столетия – эпоха расцвета голландского искусства, которая наиболее ярко отразилась в творчестве Рембрандта.

Искусство гениального **Рембрандта Харменса ван Рейна** (1606–1669) – одна из вершин мировой живописи. Необычайная широта тематического диапазона, гуманизм и демократизм его искусства, постоянные поиски наиболее выразительных средств, непревзойденное мастерство давали художнику возможность воплощать самые глубокие и передовые идеи времени. Его бунтарский дух перевернул представление об идеальном герое, о возможностях показа и интерпретации внутреннего мира человека, небывало расширил границы портрета, пейзажа, натюрморта, бытового и исторического жанров, углубил само их понимание, подвел под них философское осмысление. Рембрандт был слишком необыкновенным, независимым, великим, таинственным,

несдержанным человеком; видимо, поэтому Голландия XVII века его не поняла, не поддержала, не прославила.

Художник был близок к общеевропейскому стилю барокко, пышному, насыщенному театральным пафосом, бурным движением, контрастами света и тени, чувственности и жесткости. Он широко использует язык и стилистику барокко в мифологических и библейских сюжетах. Жизненно убедительное решение приобрела мифологическая тема в его картине «Даная» – главном произведении художника. Мастерство, с которым Рембрандт создал пронизанный светом мир Данаи, свобода, с которой он, обходя все лишнее, виртуозно написал тело, драпировки намного превосходили возможности художников его времени. Композиция картины совершенна. Обнаженная фигура женщины далека от канонов античной красоты, но тем не менее вызывает состояние радостной, взволнованной приподнятости и душевного восторга. Свободно, несколькими мазками он передал воздушность ткани, мягкость подушки, тяжесть тела, опирающегося на руку, мастерски использовал тончайшие полутона цвета, чтобы изобразить красоту тела, которое дышит и живет, взволнованное лицо, изысканность драпировок и драгоценных камней. Никогда еще и никто не писал обнаженное женское тело с большой непосредственностью и теплотой, полностью порвав с классической традицией женской красоты.

Самое проникновенное произведение Рембрандта – «Возвращение блудного сына», которое можно рассматривать как завещание и как воплощение опыта, технических приемов. Именно здесь идея глубочайшей любви к человеку, к униженным и страждущим, идея, которой художник служил всю свою жизнь, находит наисовершеннейшее воплощение. В этой картине Рембрандт оставил свой опыт, который как составная часть вошел в искусство всех эпох, в эстетическое воспитание всего человечества.

Европейская культура в эту эпоху остается региональной, а связи с другими культурами являются незначительными. В некоторых странах существовали законы, ограничивающие европейское влияние.

В стилевом отношении культура Западной Европы XVII столетия проявила себя и в таком стиле, как **классицизм**. Характерным признаком данного периода является системно-логическая доминанта, которая и отражает, и одновременно уравнивает культуру за счет образного освоения мира. Европейская культура этого стилевого направления была ориентирована на античность как на образец. Последующее развитие западноевропейской культуры было связано именно с классицизмом, который проявил себя с наибольшей полнотой во Франции в середине XVII века, переживавшей в это время культурный

подъем. Мировоззренческой основой классицизма послужил французский рационализм **Рене Декарта** (1596–1650); он и сформулировал основные принципы рационализма в искусстве: художественное творчество подчиняется строгой регламентации со стороны разума; художественное произведение должно иметь четкую, ясную внутреннюю структуру; а главная задача художника – убеждать силой логической мысли. Установление строгих правил творчества – одна из характерных черт стиля классицизма. Наиболее полно изложил правила и нормы классицизма крупнейший теоретик искусства данного направления – **Никола Буало**.

Родоначальником и крупнейшим представителем классицизма во французской живописи был **Никола Пуссен** (1594–1665). Его картина «Смерть Германика» – программное произведение классицизма. Ее трагический сюжет взят у древнеримского историка Тацита. На картине изображен момент прощания семьи и легионеров с исполненным душевного благородства полководцем Германиком, отравленным завистливым императором Тиберием. В истории искусства еще не существовало подобного возвышенного изображения смертного часа человека. Строгий ритм подчеркнут фигурами воинов, находящимися на первом плане картины, четким архитектурным членением композиции и вносит организующее начало в движение, которое, с точки зрения классицизма, царит в жизни.

В своих раздумьях об искусстве Пуссен проявлял редкое глубокое мышление. Римские камни и надписи, сам воздух Рима помогли ему сообразовать вдохновение с потребностями разума, вообразить и воссоздать в искусстве образ совершенного человека и героя, к которому испытывали такое влечение многие его современники. Никола Пуссен не имел себе равных в свою эпоху: он был величайшим представителем классицизма XVII века в живописи. Многие его произведения являются воспоминаниями о золотом веке античности с ее царством разума, добра и красоты и порождают веру в конечное торжество гармонии.

Влюбленным в природу Рима, увлеченным искусством античности был и **Клод Лоррен** (Калло-Клод Желле) (1600–1682) – замечательный пейзажист, который своими картинами вызывал строй волнующих чувств. В его пейзажах преобладают воздух, простор, глубина, свет. Порой с краю картины Лоррена виднеются остатки древнего храма, или одинокая фигура человека; они вносят меланхолическую нотку в царство природы. Прозрачная даль, где вьется лента реки, мосты и города в его пейзажах ничем не закрыты, но эта даль так властно влечет к себе, что красота первого плана готова померкнуть. Впрочем, как бы ни было сильно во всех пейзажах художника движение в глубину

картины, в них всегда царит невозмутимый покой; здания обрамляют вид, горизонталь ровно ложатся одна над другой, во всем разлито чувство гармонии, уверенность в том, что сама природа прекрасна, и это, в конечном счете, роднит Лорена с Пуссеном.

Конец XVII века был переломным в развитии не только французской, но и всей западноевропейской культуры. Франция оказалась впереди других национальных художественных школ Европы, где были выработаны основы исторического и батального жанра, аллегии, парадного портрета, классического пейзажа, сохранившее свое значение для многих стран вплоть до XIX века. В это время появляются новые люди, новые взгляды, новые художественные вкусы. Появляется стремление к переоценке ценностей, выдвижению новых ориентиров, что проявилось, в частности, в сфере искусства.

На рубеже веков, когда системно-логическая доминанта культуры ослабляется, обе художественные системы (барокко и классицизм) утрачивают четкость границ.

**В XVIII веке** в Европе не существовало единого стиля, объединяющего все разноречивые искания эпохи. Лишь с большой степенью условности можно выделить в начале и середине столетия как определяющую стилистическую тенденцию позднее барокко, переродившееся почти повсеместно в **стиль рококо** (от французского слова «рокайль», то есть «раковинообразный»). В искусстве этого направления один из декоративных мотивов напоминал по форме причудливую изогнутую раковину. Искусство парадное, торжественное уступает место новому стилю, отправным пунктом и основной линией развития которого была потребность уйти от больших идей и рассудочных прихотей. Стиль века – и это отразилось в живописи – замечателен царством частностей, деталей, подробностей – при великих общественных начинаниях и великом размахе разума. Лозунг эстетики рококо – «искусство для наслаждения» – выражал достаточно точно и красноречиво мироощущение светской культуры. Рококо не был стилем больших монументальных сооружений, это был стиль внутренних отделок, стиль интерьерный.

Во второй половине века господствующей тенденцией стал **неоклассицизм** с его попыткой реализовать идеальную философию прекрасного в искусстве. В некоторых странах, в частности в Англии, сложились элементы **критического реализма**.

По сравнению с предшествующим периодом в XVIII веке изменилось соотношение различных искусств в общей художественной структуре. Живопись во многих странах уступила пальму первенства литературе и музыке, усилилась роль театра, оказавшего значительное

влияние на изобразительное искусство, продолжалось развитие национальных школ. В эпоху Просвещения происходит смена культурных центров – Фландрия, Голландия, Испания, совсем недавно достигшие блестящего расцвета, уступили место Англии, Италии, Германии. Однако изобразительное искусство XVIII века частично утратило не только универсальную полноту охвата духовной жизни человека, непосредственную художественную органичность, синтетическую цельность, но и основную эстетическую и этическую проблематику своей эпохи.

Европейский **Век Просвещения** открывается триумфом абсолютной монархии Людовика XIV и кончается Французской революцией и первыми завоеваниями Наполеона. Просвещение вписалось в историю культуры как эпоха гордого и самонадеянного сознания, разума и моральной оправданности действительности. По сравнению с наукой, определившей направление деятельности, искусство имело три возможности: во-первых, разделиться, следуя и используя до конца возможности традиционных техник; во-вторых, приспособиться, приняв методы научного поиска; в-третьих, выделиться в отдельную науку, науку о прекрасном – эстетику. Все три возможности примерно соответствуют трем историческим периодам. Первый соответствовал последнему этапу в развитии барокко; второй связан с отделением самостоятельного стиля рококо; третий нашел свое выражение в неоклассицизме.

Для всего искусства XVIII столетия характерно то, что оно избегает больших познавательных и нравственных проблем, утрачивает проблему античности или ценности истории. Утратив свое религиозное содержание, барокко становится только украшением, декором, свободным, технически совершенным легким и привлекательным искусством. В эту эпоху просветительское мышление – не просто теоретизирование, а критическое по существу. В архитектуре и живописи господствовал дворянский классицизм и барокко. Для возвеличивания абсолютной монархии сооружались большие, торжественного вида дворцы, разбивались парки с аллеями, статуями, бассейнами фонтанами. В живописи процветал стиль классицизма. Она была пышная, но официальная, в ней было меньше с религиозных сюжетов, преобладали темы из истории Древнего Рима и мифологии, портреты королей, полководцев, сцены сражений. Кроме того, художники стали создавать картины с образцами реальных людей из третьего сословия, отходя от манерности, свойственной «галантной» живописи, писали портреты выдающихся просветителей XVIII века.

В европейском Просвещении Италия занимала важную роль, но уже не главную. Из-за приверженности к классической традиции, из-за

привычной власти церкви, сложной структуры общества противодействием изменениям было очень сильным. Новые художественные идеи прокладывали путь через классический рационализм, который рождался внутри рококо и критически разьедал его изнутри.

Широкой известностью в художественной среде Италии пользовался **Лука Джордано**, который с невероятной быстротой и постоянным успехом писал картины, обобщал уроки разных школ настоящего и прошлого. Поднятая им волна барочной декоративности – «большого стиля» – распространилась и вне Италии.

Развитие художественной культуры Венеции XVIII века находит достойное завершение в виртуозных по мастерству, темпераментных работах **Франческо Гварди** (1712–1793) – одного из крупнейших пейзажистов, единственно подлинного представителя романтического стиля в живописи. Для Гварди особое значение имела живописная цельность полотна, основанная на живом ощущении цвета, воздуха, света и движения. У Гварди существует не просто точный и достоверный пейзаж, а пейзаж как личный опыт, связанный с определенным местом, временем и состоянием души. Одним из красивейших пейзажей Гвардии является «Дворец дождей».

Блестящий расцвет венецианской живописи XVIII века нашел свое выражение в творчестве **Джованни Батиста Тьеполо** (1696–1770), который был наиболее блистательным представителем итальянского барокко в живописи и последним мастером барокко в европейском искусстве. Ко времени полного расцвета дарования Тьеполо относятся его росписи палаццо Лабиа в Венеции, выполненные в стиле барокко. Фреска «Пир Антония и Клеопатры» переносит нас из античного мира в обстановку Италии XVI столетия, где герои в костюмах венецианских патрициев непринужденно пируют за столом, установленным яствами. Торжественная праздничность, ощущение радости бытия пронизывают эту многофигурную, но с удивительной легкостью написанную сцену. Сочетая реальную архитектуру с иллюзорной, Тьеполо умело использовал пространство, в котором разворачивается яркое красочное зрелище. Вообще у Тьеполо историко-религиозные и мифологические композиции наполнены движущимися фигурами, но не с целью изобразить какое-то событие или драму, а для того, чтобы сделать подвижным цвет, разбить его на множество «осколков», которые взаимодействуют между собой в игре столкновений и рефлексов. Художник, благодаря своему скептицизму по отношению к истории и беспредельному доверию к мастерству, включился в новую культуру Просвещения, а не остался в культуре барокко.

В эту переломную эпоху, на рубеже двух столетий, когда рушились старые идеалы, а новые только складывались, **Франция** становится центром духовной культуры Европы. С самого начала XVIII века французская публика и критика начинают требовать от нового искусства прежде всего «приятного». Поэтому существенной стороной культуры Просвещения было обращение к запечатлению художественными средствами ощущений и наслаждений человека (как духовных, так и телесных).

Одним из величайших мастеров французского галантного искусства, создателем нового стиля рококо был **Антуан Ватто** (1684–1721) – художник тонкого поэтического чувства и большого живописного дарования. Картина «Отплытие на остров Киферу» является одной из лучших и самых прославленных работ художника. В ней наиболее ярко отражены все стороны творчества Ватто. Сознательный уход от жизни в страну грез, где вечно царят молодость, любовь и счастье, – вот тема этой картины. Пейзаж в этой работе Ватто, как и в других его картинах, проникнут лиризмом и связан единым настроением. Колорит построен на тонких и нежных нюансах цвета, блеклых красках, приглушенных золотистых и коричневых тонах, которые сочетаются с бледно-сиреневым и желтовато-розовым. Все создает настроение ожидания, ощущение несбыточности романтической мечты, созвучное угасанию осенней природы.

Когда век Людовика XIV сменился веком Людовика XV, идеал искусства перешел от величественного к элегантному, тонкому чувственному стилю – **рококо**. И этот идеал лучше и ярче всего осуществился в творчестве представителя этого стиля – **Франсуа Буше** (1703–1770), большинство работ которого носит декоративный характер. Он часто использует пасторальный жанр, пишет картины как на мифологические, так и на библейские сюжеты. Спектр сюжетов картин Буше охватывает всю тематику, характерную для стиля рококо. Продолжателем традиций искусства стиля рококо и самым интересным французским художником XVIII века был **Жан Оноре Фрагонар** (1732–1806), работавший почти во всех жанрах. Будучи художником утонченно-чувственным, эпикурейцем по духу эпохи рококо, Фрагонар – прежде всего мастер оригинального стиля.

Образцом чисто галантного жанра рококо является его картина «**Счастливые возможности качелей**». Изображенная на ней сценка откровенно театральна и условна. Даму в розовом платье на качелях с красным бархатным сидением раскачивает скрытый в полумраке кавалер. Другой, совсем юный и изящно манерный, полулежит на

земле в восхищении от открывшихся ножек женщины. Происходящее лукаво созерцает статуя амура.

Одним из самых ярких ведущих французских художников XVIII века реалистического направления был **Жан Батист Симеон Шарден** (1699–1779). Центральная тема его произведений – натюр-морт, мир домашних, обжитых человеком вещей, ставших частью интимной сферы чувств и мыслей. Мертвая натура превращается у него в живую одухотворенную материю, сотканную из красочных оттенков и рефлексов, окруженную воздухом. В каждом предмете художник стремился выявить существенное: его структуру, форму, материальную характерность. В картине «Натюрморт» Шарден достиг классической ясности композиции, расположенной им по горизонтали, что позволило ему дать предметы параллельно плоскости картины непринужденно и свободно, но при этом в них чувствуется строгая внутренняя закономерность, построенность. Массы и цветовые пятна уравновешены, ритмично упорядочены. Мир окружающих человека предметов полон гармонии, торжественности, поражает целостностью живописного видения художника. Шарден не получил большого признания своих современников, но во второй половине XIX века интерес к его произведениям значительно возрос. Его совершенная техника, развитое чувство гармонии и цвета создали ему репутацию одного из лучших мастеров натюрморта и за пределами Франции.

Самые яркие достижения во французской пластике XVIII века связаны с именем **Жана Антуана Гудона** (1741–1828). Шедевром Гудона является мраморная статуя Вольтера, изображенного сидящим в кресле, чуть подавшись вперед. Пирамидальное построение композиции придает ей монументальную уравновешенность. Подобие античной тоги с широкими складками драпирует немощное тело Вольтера и вносит оттенок гражданской героизации в трактовку образа. Образ философа-мудреца полон напряженной экспрессии. За складками одежды, в нервных руках, впившихся в кресло, чувствуется порывистость. Лицо полно внутреннего огня и полемического задора, озарено иронической улыбкой. Поражает сила острого взгляда героя, его пронизательность. Образ Вольтера, гиганта человеческой мысли, здесь вырастает до обобщения эпохи.

Зримым воплощением «лучших миров» для человека эпохи Просвещения были **сады и парки**. Как и в утопиях, в них конструировался мир, альтернативный существующему, отвечавший представлениям времени об этических идеалах, счастливой жизни, гармонии природы и человека, свободе и самодостаточности человеческой личности. Природа занимала особое место в культурной парадигме XVIII столетия,



была главным источником творчества. Сады и парки, как и природа в целом, стали местом философских бесед и размышлений, совершенной средой для воспитания возвышенных чувств человека. (Делиль Ж. Сады. Л., 1987. С.6). Парки эпохи Просвещения не были тождественны естественной среде. Во многих случаях отбирались наиболее интересные элементы реального ландшафта.

В культуре XVIII века происходящий перелом создал особую идеальную среду, модель жизни более значительную, чем реальная, земная жизнь человека. Ироническое и скептическое отношение ко всему, что почиталось веками и считалось образцами, привело к новым стилистическим формам. Старые формы классицизма образуют с романтизмом некий синтез или всевозможные комбинации. Крупнейшим течением, близким к романтизму, был **сентиментализм**, отразивший в полной мере просветительские представления об изначальной чистоте и доброте человеческой натуры. Сентиментализм обращен к внутреннему, интимному миру человеческих чувств и мыслей, а потому не требовал особого стилистического оформления.

Одной из важнейших характеристик культуры эпохи Просвещения является процесс вытеснения религиозных мотивов светскими. Получает широкое распространение почти во всех европейских странах жанровая живопись; парадный портрет, столь популярный в прошлом, уступает место интимному, а в пейзажной живописи возникает так называемый «пейзаж настроения». Характерной чертой живописи XVIII столетия становится эскиз, который подчас оказывает и вызывает большее эмоциональное и эстетическое воздействие, чем законченное произведение. Художественное развитие Англии имело свои особенности, которые состоят прежде всего в несоответствии его хронологии истории художественных стилей классических европейских стран: Италии и Франции. Художественные тенденции, следовавшие в Европе одна за другой, в Англии существовали одновременно, как независимо друг от друга, так и переплетаясь между собой. Такая «спрессованность» этапов и стилей была характерна для России. В стране были свои богатые традиции, но долгое время ведущая роль в искусстве принадлежала иностранцам.

Свой собственный стиль английская живопись приобрела благодаря работам **Уильяма Хогарта** (1697–1764). Шедевром живописи XVIII века стал известный портрет **«Продавщица креветок»**. Дерзкая, веселая краснощекая синеглазая девушка из народа, торговка с рыбного рынка, с приречных улиц британской столицы, настоящая кокни впервые появляется в «большой» живописи. Портрет написан в широкой свободной манере. Текучая, необыкновенно богатая тонкими

валерами живопись так превосходно передает солнечный свет и влажную атмосферу, так точно прослеживает рефлекс, скользящий по свежей коже девушки, как это научились делать другие художники только через сто лет после Хогарта. Остро подчеркнув характер модели, художник создал впечатление почти этюдной непосредственности наблюдения, при этом не лишив образ законченности и глубины портретной характеристики.

Крупным английским живописцем второй половины XVIII века был **Томас Гейнсборо** (1727–1788), работавший главным образом в области портрета, но в то же время ставший одним из создателей английского пейзажа. Лучшим его произведением является «**Портрет дамы в голубом**», раньше считавшийся портретом герцогини де Бофор. Картина привлекает не только внешней эффектностью, но и своей поэтичностью и одухотворенностью. В ней передано не столько настроение модели, сколько то, что сам художник хотел увидеть в ней.

Эпоха Просвещения явилась важнейшим поворотным пунктом в духовном развитии Европы, повлиявшим практически на все сферы культуры. Культурное наследие XVIII столетия до сих пор поражает необычайным разнообразием, богатством жанров и стилей, глубиной постижения человеческих страстей, величайшим оптимизмом и верой в человека и его разум.

Крупнейшим событием эпохи было издание грандиозного много-томного труда, полное название которого «**Энциклопедия или Толковый словарь наук, искусств и ремесел**». В ней содержался свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке, искусстве. Мыслители XVIII века создали цельную картину мира, отмеченную стремлением к непротиворечивости, неизменности, систематизации при согласованности всех частей. В ее основе – идея всемирности. Немецкий философ **И. Гердер** (1744–1803), развивая это положение, утверждает равенство культур различных эпох и народов в своем известном труде «Идеи к философии истории человечества». Важно то, что он подчеркивал индивидуальный характер, как отдельных феноменов культуры, так и ее различных форм, последовательно появляющихся во времени и сосуществующих в пространстве. Таким образом, Гердер был одним из предшественников полицентрических концепций мировой культуры. Одновременно появляется почва для развития европоцентризма.

На протяжении длительного времени европейцы просто не знали чужих культур, а покоряя различные народы, исходили из логики завоевателей; с развитием идеи всемирности возникает потребность в

сопоставлении культур как равных, но при этом «свое» в культурной ориентации было важнее «чужого».

Мыслители рубежа XVIII–XIX веков, создавая новые концепции культуры, уделяли особое внимание принципу «национального», оставленному без внимания их предшественниками, утверждавшими универсальность культуры, эстетического идеала.

В культуре Нового времени **XIX век** занимает особое место. В своей основе он базируется на тех же мировоззренческих посылах, что и вся культура Нового времени: рационализме, антропоцентризме, европоцентризме и сциентизме. Культура XIX столетия пытается удержаться в пределах этой новоевропейской парадигмы, но новизна исторической ситуации потребовала новых подходов к решению старых проблем. Испанский философ Х. Ортега-и-Гассет писал: «Мы действительно стоим перед радикальным изменением человеческой судьбы, произведенным XIX веком. Создан совершенно новый фон, новое поприще для совершенного человека, – и физически и социально. Три фактора сделали возможным создание этого нового мира: демократия, экспериментальная наука и индустриализация (техника)» [18].

Начался небывалый пространственно-временной рост цивилизации: в духовный мир человека входили новые территории и новые «пласты» прошлого. Одновременно возникли и новые способы преодоления времени и пространства: новая техника с ее скоростями (паровоз, пароход), средствами связи (телефон, телеграф) способствовали тому, что Вселенная как бы расширилась и все пришли в соприкосновение со всеми. История становилась подлинно всемирной. Формирование мировой культуры как целого, как единства многообразия национальных культур, художественных направлений и школ принесло новую проблему – диалога культур.

Искусство – это душа любой культуры, и оно глубже всего чувствует происходящие в культуре изменения, отражает своеобразие той или иной эпохи.

Главными художественными системами в искусстве XIX века были романтизм и реализм. **Романтический стиль** как культурное явление сложился не только в искусстве, но и коснулся философии, религии, морали, сферы общения и поведения. Спецификой романтического стиля является гетерогенность, то есть сопоставление и противопоставление реального и воображаемого миров, организующего, конструирующего принципа романтической художественно-образной модели. Именно это и породило неустойчивость всей художественной системы в целом. Сущностной стороной романтизма является утверждение и развертывание прекрасного идеала как реальности, осущест-

ствляемой хотя бы в мечтах. Романтизм, отвергая современную ему действительность, «уходит» от нее в иные временные и пространственные пределы. Поэтому важнейшими формами романтизма являются: обращение к национальным истокам, экзотическим странам, уход в природу (отсюда критика города и идеализация сельской жизни, интерес к фольклору), переход в иное время, разрыв связи времен, идеализация прошлого, особенно средневекового (его нравов, обычаев, образа жизни), конструирование предполагаемого будущего, отказ от действительности и уход в собственный внутренний мир.

Присущее культуре Нового времени признание высокоценностного ранга личности выливается в романтизме в идею ее уникальности и неповторимости. Особенно высоко ценится, наряду с великими, незаурядными личностями, личность художника. Далеко не случайна в романтизме эстетизация всего мировоззрения, его преимущественно художественное воплощение, контрастирующее с морализирующим духом культуры предыдущей эпохи. С эмоционально-личностной интонационностью связана и другая черта романтизма – многообразие порой не схожих между собой форм и вариаций.

Так, *французский романтизм*, порывистый и свободолюбивый, проявил себя прежде всего в жанровой живописи (исторической и бытовой). В творчестве главы французского романтизма *Эжена Делакруа* (1798–1863), пронизанном страстным пафосом борьбы за свободу, глубоким сочувствием к угнетенным, верой в торжество света и добра, нашли воплощение наиболее плодотворные тенденции нового направления. В картине «Свобода, ведущая народ», которая целиком связала Делакруа с революционным движением 1830 года.

Сентиментальный и чувственный *английский романтизм* дал высочайшие образцы пейзажной живописи. Особое место в ней занимает творчество *Джозефа Уильяма Тернера* (1775–1851), глубоко эмоциональное искусство которое намного определило время. «Последний рейс корабля «Смелый» является одним из наиболее значительных произведений художника. Неуклюжий колесный пароход с высокой трубой, из которой выходят густые клубы дыма, ведет на слом гордый парусный корабль «Смелый», сыгравший когда-то свою роль в морских сражениях начала XIX века. В этой картине Тернер отказался от старых правил композиции. В ней нет более симметричного расположения масс. Все изображенные предметы как бы сдвинуты им в левую часть картины. Только пламенный шар солнца, низко стоящий над горизонтом среди темных туч, да светлая дорожка, бегущая от него по поверхности моря, уравнивают композицию.

**Немецкий романтизм**, серьезный, мистический, разработал теорию и эстетику этого стиля. Романтизм был последним крупным целостным образованием в культуре XIX века.

Наследником лучших традиций предшествующих этапов развития культуры наряду с романтизмом был **реализм**. Как самостоятельное течение реализм характеризуется глубоким проникновением в действительность, историзмом, раскрытием сущности социальных катаклизмов. Блестящие образцы реализма дает изобразительное искусство Франции. С именем **Гюстава Курбе** (1819–1877) связывают создание новой эстетики, обосновывающей ценность в искусстве будничного, повседневного, а также программное утверждение критического реализма во французской живописи.

Подлинным откровением художника была картина «Похороны в Орнани», где предстали простые люди Франции, его современники. Изобразив похороны одного из обывателей провинциального городка, Курбе дал не просто жанровую сцену, а запечатлел галерею образов.

Создателем «пейзажного настроения», оказывающим влияние на творчество импрессионистов во Франции был **Жан-Батист Камиль Коро** (1796–1875). Стремясь к созданию эмоционально насыщенного реалистического обобщенного образа природы, Коро выразил в нем свои чувства и настроения. Главным средством, дающим произведению жизнь, он считал свет – спокойно-рассеянный, тончайший свет пасмурных дней, царящий в пейзажах зрелого и позднего периода. К лучшим картинам Коро относится «Воз сена», в которой тончайшие цветовые нюансы передают влажную атмосферу, облачное небо с голубыми просветами, лужи на дороге после только что прошедшего дождя, далекий простор поля, уже освещенного лучом солнца, мерное движение повозки с сеном.

Подлинным новатором в создании реалистического пейзажа был английский живописец **Джон Констебл** (1776–1837), который воспел родную природу, наполнив светом и воздухом пространство своих картин и этюдов, передав динамику неба, свежесть зеленой листвы деревьев и травы. В пору творческой зрелости Джон Констебл создал ряд выдающихся картин пейзажной живописи. Среди них – «Ферма в долине». Его работы оказали существенное влияние на сложение барбизонской школы.

Новый подъем искусства Испании связан с творчеством **Франсиско Гойи** (1746–1828) – одного из великих мастеров живописи XIX века. Во всей широте показал художник жизнь общества своего времени в живописных произведениях. Его портреты поражают откровенностью характеристики. Таков не имеющий аналогов в истории

парадных изображений «Портрет семьи короля Карла IV», в котором раскрыто духовное ничтожество и физическое вырождение правителей Испании. Стихия реальной жизни служила для Гойи источником разнообразных творческих импульсов. Романтизм и вместе с ним поворот к реализму, показ героики национально-освободительной борьбы, обличие церковного мракобесия характерны для творчества Гойи.

**В конце XIX века** на базе реализма возникает **натурализм**, связанный в своих основах с позитивизмом и эволюционизмом. В отличие от реализма, проникнутого духом социальности, натурализм сводит человеческую сущность и смысл существования лишь к биологическому, возводя в абсолют роль бессознательного в человеке. Все это привело к пессимизму, фатализму, к декадентскому мирозерцанию. **Эпоха Декаданса** в своем генезисе – явление сложное и противоречивое, на начальных этапах связанное с различными направлениями реализма; термин употребляется в качестве обозначения кризисных явлений в духовной культуре конца XIX – начала XX веков. Оценку этого времени дали в своих трудах выдающиеся мыслители современности О. Шпенглер, И. Хейзинга, Х. Ортега-и-Гассет. Они отмечают, что XIX век – это век классики, когда западноевропейская цивилизация достигла своей зрелости и затем вступила в стадию кризиса.

На смену концептуальным картинам мира приходит поклонение эмпирической реальности, данной в ощущениях. Происходит изменение общественного сознания в духе позитивизма и иррационализма. Наиболее влиятельными стилями становятся: импрессионизм, символизм, абстракционизм, конструктивизм, сюрреализм. Каждый стиль определял единство эстетического идеала и определяемого этим идеалом творческого метода художника. Возникший во Франции как стиль живописи **импрессионизм** использовал позитивизм в качестве философской базы. Он, в рамках реалистического искусства, предстает как последнее цельное художественное течение, отмеченное общими стойкими стилистическими признаками. Для данного стиля характерными чертами являются: изображение мгновенных, как бы случайных ситуаций, фрагментарность композиции, неожиданные ракурсы и точки зрения, свежесть и непосредственность, цветовое богатство, подчеркнутое внимание к передаче света, дающего вещам зримость, меняющего формы предметов и передающего движение воздушных масс. Импрессионизм наиболее ярко проявил себя в живописи, хотя его приемы использовались и в других видах искусства.

С наибольшей последовательностью принципы импрессионизма были разработаны в творчестве **Клода Моне** (1840–1926), пленэрные

открытия которого внесли обновление во всю систему живописи. Художник стремился схватить и передать непосредственное впечатление, производимое на него картинами действительности, находил новые мотивы городского пейзажа, особое внимание уделяя изображению пространства, освещения и воздушной среды. В одной из своих программных картин – «Бульвар Капуцинок в Париже» – Клод Моне запечатлел вид шумной улицы Парижа с как бы текущей толпой и потоком движущихся экипажей, влажностью воздуха и далеко уходящим простором бульваров, видных сквозь голые ветви платанов. Точку зрения художник выбрал сверху, с одного из балконов дома, край которого включил в композицию.

Искусство **Эдуара Мане** (1832–1883) – одного из самых выдающихся французских художников XIX века – во многом связано с переосмыслением в условиях современной ему жизни традиций реалистической сюжетной картины.

Итогом исканий всего творческого пути художника стала самая совершенная его картина «Бар в Фоли-Бержер». Здесь композиция производит впечатление случайно выхваченного куска жизни, но она тонко продумана и четко построена. Мане соединил в картине мир реальный и отраженный в зеркале, который приобретает в картине неожиданный эмоционально-смысловой характер. Поразительно красиво написан натюрморт переднего плана: розы в хрустальном бокале, роза, прикрепленная к корсажу платья девушки, ее лицо, привлекающее своей отстраненностью и усталостью рассеянного взгляда. Многочисленные зарисовки с натуры позволили художнику точно схватить характерное движение, тип лица, фигуру девушки, передать жизненность ситуации. Творчество Мане обновило традиции французской живописи XIX века и во многом определило дальнейшее развитие мирового изобразительного искусства.

Один из самых видных представителей импрессионизма – **Огюст Ренуар** (1841–1919), искусство которого отличается живым интересом к человеку. Значительное место в его светлом жизнеутверждающем творчестве занимает портрет, а также жанровые композиции, чаще всего раскрывающие характеры французских женщин. Особым очарованием отличается созданный им портрет обаятельной артистки Жанны Самари из Комеди-Франсез, в котором воплощен образ красоты, изящества, очарования, молодости. Цветовая гамма портрета, нежная и звучная, построена на сочетании голубовато-зеленых, рыжеватых и тончайших розовых тонов. В его поэтических женских образцах как бы запечатлен дух эпохи.

Близким по духу импрессионистам было творчество самого выдающегося скульптора XIX века – **Огюста Родена** (1840–1917), который пролагал новые пути в пластике, ломая догмы официального искусства. В своем творчестве он тяготел к утверждению образа положительного героя, раскрытию мира сложных переживаний, чувств человека. В монументальном произведении **«Врата ада»** Роден стремился воплотить судьбы человечества, соединив конкретные реалистические образы с аллегориями, обобщениями, символами. Сюжетная неясность, перегруженность пластическими образами, тематическими композициями несколько лишают «Врата ада» цельности. В ходе работы над этой композицией были созданы отдельные произведения, такие, как скульптура **«Мыслитель»**, олицетворяющая концентрированную силу мысли, глубину страсти и мрачных раздумий, выраженных во всей позе героя, напряжении его могучих мышц, в глубоких морщинах, избородивших чело.

В творчестве **Поля Сезанна** (1839–1906) наглядно выражены поиски новых путей в искусстве. Обращаясь к традициям большого искусства прошлого, художник стремился вернуть картине целостность и законченность композиции, утраченную импрессионистами. Новизна его принципов наиболее полно раскрылась в натюрмортах. Простые по мотивам, они всегда торжественны, передают материальность мира вещей, как бы наполненного значительным смыслом. В натюрморте **«Персики и груши»** тяжелые складки скатерти, граненый кувшин, круглая белая сахарница, шаровидные темно-красные персики и зеленые груши скульптурно-монументальны и образуют подобие величавой архитектурной гармонии. Объемность предметов, их массивность и плотность подчеркнуты не только упрощенными формами, но и замкнутым, уплотненным пространством, в котором они расположены. Сезанн для художников стал неким абсолютным эталоном живописи, с которым сверяются различные художественные течения – неоклассицизм и абстракционизм.

Замечательным французским живописцем конца XIX века был **Поль Гоген** (1848–1903), который в своих произведениях сознательно противопоставлял чистоту и естественность «земного рая» островов Океании европейской цивилизации. Своеобразие творческого метода художника отражено в полотне таитянского периода – **«Женщина, держащая плод»**, в которой он дал плоскостную трактовку форм. На картине преобладают желтые, красные, фиолетовые цвета. Яркие, окаймленные контуром цветные пятна носят открыто декоративный характер. Ритмические повторы в расположении фигур, изгибающихся ветвей, в узорах листьев, которым соответствуют рисунки ярких юбок



таитянок, создают ту гармонию, которая придает картине настроение покоя и безмятежности. Полотна Поля Гогена по декоративности цвета и обобщенности рисунка несли многие черты складывающегося в этот период стиля модерн.

Крупнейшим представителем постимпрессионизма конца XIX века был голландец **Винсент ван Гог** (1853-1890) – художник остропсихологического дарования. Драматические конфликты между «маленьким человеком» и удушающей его социальной средой составляют основное содержание искусства Ван Гога. С особой силой раскрывается трагедия человеческой души в его картине «Ночное кафе в Арле». Здесь царит атмосфера бездомности, одиночества. Художник точно вселил в предметный мир свой мятущийся дух. Линии пола, жесткие угловатые столы и стулья, повышенная интенсивность цвета и света, желтый свет керосиновых ламп, ярко-зеленое сукно бильярдного стола, мрачная тень от него, красные стены и розовый пол, теряющиеся в пространстве одинокие люди – все это порождает настроение зловещей тоски.

Эмоциональная глубина его творчества оказала огромное влияние на искусство XX века, в частности на фовизм и экспрессионизм.

Архитектура во Франции в н. XIX века вновь возвращается к классицизму-подражанию зодчеству Римской империи и Древней Греции. Особенно это проявилось в годы империи Наполеона I. Здания, портики, памятные (мемориальные) колонны, триумфальные арки сооружались в строгих, величественных пропорциях, напоминающих постройки императорского Рима. Они подчеркивали военную и политическую мощь наполеоновской империи, её притязания на господство над другими странами, подобно владычеству Рима. Повсюду виднелись военные эмблемы: пушки, щиты, римские орлы, боевые колесницы. В том же духе оформлялись многие площади, парки, здания. Стиль французского зодчества времен империи Наполеона части называют ампир (фр.-"империя"). Этот стиль получил распространение и в других странах достигнув национального своеобразия. В середине XIX века и последующие десятилетия архитектура во Франции получила название стиля Второй империи, а в Англии викторианского стиля (по имени королевы Виктории), наметились отход от классицизма и смешение разных стилей предшествовавших эпох – пышное нагромождение лепных скульптурных украшений, прямых и кривых линий, поверхностей (стиль эклектики). Успехи науки и техники позволили быстрее и больше строить. Что же касается архитектурных стилей, то на них сказалось растущее влияние нового сословия – буржуазии и её вкусов.

Поиски новых форм реализма, способных отразить дегуманизацию условий жизни человека, диссонансы большого города привели к тому, что искусство становилось более рассудительным, регламентированным. К тому же неспособность понять и преодолеть средствами живописи социальные конфликты уводила художников в экзотические страны или в собственный внутренний мир, что сближает импрессионизм с романтизмом. Общими для них являются также черты субъективизма, мистицизма, символичности в отображении действительности. Эти же качества получают наиболее последовательное воплощение **в конце XIX века в символизме**, который стал общеевропейским культурным интегральным стилем, воедино связавшим философию, религию, искусство. Именно тогда в кругу французских поэтов, в числе которых были Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме, родилось новое художественное течение – символизм (от греч. "симболон" – "знак", "символ"), ведущий искусство в мир мечты и фантазии, видений и грез. Ведь в основе художественного творчества, по мнению символистов, должно лежать не рабское следование реальной форме, а стремление проникнуть в то, что скрывается за этой формой, в тайную, непознаваемую разумом сущность явлений, их "изначальную идею".

Искусство, утверждали символисты, это идеи, облеченные в форму символов. Таким образом, художественный символ служит средством выражения и изображения смысла, выходящего за пределы обыденного опыта. Художник открывает его интуитивно, в момент творческого озарения.

Возникнув в литературной среде, символизм вскоре захватил театр, музыку, живопись и превратился в широкое культурно-философское направление. Символизм черпал вдохновение в религии и мифологии, истории и народном творчестве. И конечно же, в самой природе.

Под влиянием эстетики символизма на рубеже XIX-XX вв. в архитектуре, изобразительном и декоративно-прикладном искусстве сформировался стиль *модерн* (франц. "новейший", "современный"). Впрочем, в различных странах он именовался по-разному. В Англии и Франции – "ар нуво" (франц. art nouveau – "новое искусство") по названию магазина "Maison de L'Art Nouveau", открытого в Париже английским антикваром Сэмюэлом Бингом. В Германии это был "югендстиль", чье наименование произошло от названия мюнхенского журнала "Югенд" (нем. Jugend – "молодой"), пропагандировавшего новое искусство. В Австро-Венгрии существовал Сецессион (нем. Sezession, от лат. secessio – "уход") – творческое объединение венских художников, архитекторов и дизайнеров.

Первые признаки нового стиля в живописи, архитектуре и декоративно-прикладном искусстве появились во многих странах Европы практически одновременно в конце 80-х гг. XIX в. Модерн начался в графике и прикладном искусстве, исподволь заявляя о себе импульсивными, нервными линиями, украшавшими книжные, журнальные обложки, броскими пятнами афиш, мистическим мерцанием цветного стекла витражей и посуды. В начале XX в. модерн распространился в других странах.

Символисты утверждали, что только идеи представляют ту высшую реальность, которую и должно запечатлеть искусство. Занимаясь поисками оригинального и сложного стиля, художники пытались перенести раскрытие символа в область чистой фантазии, создать определенное настроение посредством контрастов, гармоний или легких цветовых вариаций.

Творчество австрийского художника Густава Климта (1862–1918) является промежуточным звеном между модерном и «новым искусством». Климт вошел в историю в первую очередь, своими экспрессивными женскими образами и символическими картинами, насыщенными драматическим «роковым» эротизмом. Декоративность в его работах настолько подавляет предметность, что делает Климта предвестником абстракционизма. Для живописи Климта, присущи все характерные признаки стиля модерн: тяготение к символике и сложным аллегорическим образам, стремление к необычным декоративным эффектам, постоянное желание экспериментировать.

Стиль художника времен расцвета Сецессиона или «Объединения художников Австрии» прекрасно продемонстрирован в полотне «Юдифь». Ломая традиционные представления о Юдифе – благородной героине, Климт придал ей черты «роковой» соблазнительницы. Этот образ часто связывают с важным для живописца символическим персонажем, названным *Nuda veritas* (лат. «обнаженная истина») – обнаженной женской фигурой, которая олицетворяет чувственные инстинкты, несущие человеку зло.

В мир художественной деятельности наряду с профессиональным творчеством входит фольклор, который, начиная с романтизма, функционирует по правилам высокой культуры, а также прикладное искусство и художественная промышленность. Начиная с XIX века, союз художественной культуры и фабричного производства привел к стандартизации предметного мира человека, снижению эстетической ценности бытовой вещи, а массовое тиражирование произведений искусства (при всей его значимости для повышения общеобразовательного уровня человека) породило *массовую культуру*.

XIX век стал переломным в процессе общего развития культуры, именно в нем складывается, а в XX веке делается господствующим «децентрализованный» тип организации культуры. Дальнейшее развитие культуры характеризуется многостильем, отсутствием выраженной доминанты, борьбой противоположных направлений, занимающихся интенсивным поиском выхода из углубляющегося конфликта личности с социальной средой – центральной и сквозной духовной проблемы столетия.

На рубеже XX сложились тенденции в развитии искусства. Художники разрушали общепринятые академические средства изображения мира, создавая новые формы искусства.

Это способствовало появлению множества разных направлений, подчас прямо противоположных. «Новое искусство» стало характеризоваться прежде всего принадлежностью к тому или иному стилю, а не к национальным живописным традициям. Становление «нового искусства» совпадает с концом эпохи последнего Большого стиля – стиля модерн. При этом переход был достаточно плавным.

### 2.5.2. Русская культура

Исходное состояние русской культуры в эпоху Нового времени, где берут свое начало Петровские реформы (первая попытка модернизации России «сверху»), религиозный раскол, наступивший во второй половине XVII века, формирование национального менталитета предварили многие социокультурные процессы в России XVII–XIX веков, которые характеризуются явной двуликостью. Внешне это проявилось как поворот к Западу, а внутренне было эпохой вызревания русского духа, его мощного стремления к переменам.

*Русская культура XVIII столетия* – период разрушения ее цельности. Будучи логическим продолжением процессов русского религиозного раскола, петровских реформ, проникнутых пафосом секуляризации, она разделилась на две культуры – **светскую и религиозную** (духовную). При этом религиозная часть культуры уходила на периферию национально-исторического развития, а светская – укоренялась в центре культурной жизни, приобретая доминирующий характер.

Возникший в результате исторически закономерного раскола русской культуры, плюрализм естественно укладывался в *барочную модель* различных мировоззренческих тенденций и принципов, когда в одном семантическом пространстве сталкивались аскетизм и гедонизм, дилетантизм и схоластика, пессимизм и оптимизм. В концепции мира приоритет слова отходит на второй план перед приоритетом вещи,

понятие «красота» заменяется понятием «польза», статичность развития культуры сменяется динамизмом и историзмом.

Помимо социокультурного раскола, порожденного секуляризацией, в русской культуре XVIII века наметились еще две конфронтационные тенденции: между «просвещенным» меньшинством (культурной элитой), консервативно настроенным большинством («непросвещенной» массой) и между западническими настроениями и их противниками славянофилами, отстаивающими восточную самобытность России, культурное «почвенничество». По существу, в рамках модифицированных основ этих идейных направлений в разных сферах культуры и по сей день ведется спор об историческом месте и предназначении России.

Изменения, которые произошли в культуре XVIII века, наиболее ярко отразились в архитектуре и искусстве. Новое искусство России XVIII столетия связано с тремя стилевыми направлениями: **барокко**, **рококо** и **классицизмом**. Приверженность мастеров какому-либо из трех стилей сосуществует в эти годы с тенденцией к слиянию черт различных направлений в пределах одного произведения. В области градостроительства произошел переход от средневековой радиально-кольцевой схемы строительства к регулярной планировке, для которой характерны геометрическая правильность, симметричность в застройке. Для успешного решения этих задач были приглашены иностранные архитекторы, в результате возник монолитный органичный сплав русского и зарубежного стилей.

Важнейшим событием и началом нового этапа в истории русской культуры явилось возникновение **Петербурга** – новой столицы России. Петербург, в отличие от старых городов, богат общественными постройками. Начало им положила закладка в 1703 году Петропавловской крепости, композиционным центром которой стал **Петропавловский собор**. Это здание, первоначально деревянное, а затем воплощенное в камне, является наиболее крупной и замечательной работой архитектора **Доменико Трезини** (ок. 1670–1734). Значение собора велико и с точки зрения типологических особенностей его архитектуры, явившихся образцом для последующих построек церквей. В отличие от традиционных русских храмов, собор представляет собой трехнефную базилику. Колокольня производит впечатление не башни, составленной из нескольких последовательно уменьшающихся объемов, а как бы единого массива, расчлененного на ярусы-этажи. Эта черта заимствована у западной архитектуры. Характерны отсутствие богато орнаментированных деталей и новая цветовая гамма – голубая с белым в фасадах и серебряная с золотом в кровлях.

**Русское барокко** обладало целым рядом чисто национальных особенностей, но при этом имело общие исходные принципы с западным. В русском барокко более ярко выражалась структурная ясность, простота плановых построений, тесная связь конструктивной основы и декорирующих ее элементов.

**Франческо Бартоломео Растрелли** (1700–1771) стоял во главе русской архитектуры середины XVIII в. В своем творчестве он воплотил лучшие черты национального русского барокко. Полнее всего они проявляются в дворцовых и церковных постройках. Одно из наиболее ярких созданий Растрелли – **Смольный монастырь**. Главное сооружение ансамбля – крестообразный в плане четырехстолпный собор, увенчанный куполом на высоком световом барабане и четырьмя световыми главами. Жилые корпуса, образующие периметр плана, повторяют форму греческого креста. Высота составляющих ансамбль зданий и богатство форм нарастают по направлению к центру композиции – от простых по форме низких жилых зданий к высотным объемам одноглавых церквей, и от них – к центральному пятиглавому собору, декоративное убранство которого отличается дворцовой пышностью и великолепием. Стройные пропорции пластичных форм собора подчеркнуты глубокой светотенью; крупные рельефные белые детали, контрастно выделяющиеся на фоне ярко-синих стен, легкое и нарядное завершение золотой главы усиливают эмоциональную насыщенность художественного образа.

**Русский классицизм** – одна из вершин русского национального искусства и мировой культуры. Большим знатоком античности и русской культуры был **Джакомо Кваренги** (1744–1817), работавший в стиле классицизма. Здание **Академии Наук** на набережной Невы знаменует собой начало зрелого классицизма в России и является одним из лучших творений Кваренги. Здание представляет собой параллелепипед в три этажа, состоящий из центрального корпуса и двух симметричных флигелей. Центр композиции выделяется восьмиколонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей на два «всхода». Фасад здания не декорирован, есть только фронтоны – сандрики над оконными проемами. Сила воздействия заложена в красоте самой прекрасной в своей обнаженности поверхности. Сильные горизонтальные тяги, разделяющие этажи, и завершающая полоса антаблемента подчеркивает деление блока на три горизонтальных слоя. На фоне этой поверхности основной декоративной «деталью» являются портик большого ордера, обнимающего всю высоту здания. Он увенчан фронтоном.

Монолитность портика усиливает ту тектоническую оправданность, которую он призван имитировать.

Крупнейшим зодчим русского классицизма второй половины XVIII века был **Иван Егорович Старов** (1745–1808). **Таврический дворец**, произведение строгого и зрелого классицизма, – лучшее его творение. Это грандиозная городская усадьба, представляющая целый ансамбль, была построена для князя Потемкина-Таврического. Ансамбль состоит из главного, увенчанного куполом двухэтажного корпуса с монументальным дорическим портиком и двух выступающих боковых флигелей с внутренними световыми двориками, соединенных с главным корпусом одноэтажными крыльями. С несколько суровым наружным видом дворца контрастировала богатая анфилада парадных залов. Наиболее красив купольный зал, служивший в свою очередь аванзалом главного Колонного зала, или Большой галереи. Восьмигранный зал, освещенный сверху окнами барабана и двумя полуциркульными окнами, был декорирован с античной изысканностью и лепкой. Величественный и праздничный облик этого зала создается грандиозными двухрядными ионическими колоннадами, роскошными люстрами, росписью и всем убранством. Ограниченное колоннадами пространство галереи расширялось обширным зимним садом, заканчивавшим парадную анфиладу.

Особое место в архитектуре русского классицизма принадлежит дворцово-парковым ансамблям, созданным **Чарльзом Камероном** (1740–1812). Знаток античности, он приехал из Англии по приглашению Екатерины II. В Царском Селе он создает ансамбль, который примыкает к Большому Екатерининскому дворцу, состоит из Камероновой галереи, примыкающего к ней двухэтажного здания – Агатовых комнат (второй этаж) и Холодных бань в первом этаже и расположенного перед ним висячего сада, к которому ведет специальный корпус. Корпус Агатовых комнат очень легок, что подчеркивается портиком из колонн ионического ордера, а отделанный рустом фасад Холодных бань преднамеренно тяжел и величественен. Галереи – напоминание об античности рядом с пышным барокко Екатерининского дворца – подчеркивают красоту всего ансамбля. Широко расставленные тонкие колонны придают необыкновенную легкость верху, вознесенному на тяжелых аркадах, облицованных серым камнем. Направление, представленное комплексом в Царском Селе, впервые принесло в Россию вариант подлинного греческого ордера, который получил свое развитие в XIX веке в произведениях Воронихина.

Следует отметить наличие особенностей **московской школы** в области архитектуры, где классицизм имел своеобразное стилисти-

ческое решение: сочетание творческой фантазии с элементами романтизма и признаками национального решения.

Величайшим мастером русского классицизма был Василий Иванович **Баженов** (1737/38–1799). Среди жилых зданий, созданных Баженовым, наиболее знаменит **дом Пашкова** в Москве (ныне одно из зданий Российской Национальной Библиотеки). Он является своеобразной городской усадьбой. Используя преимущества возвышенного углового участка в центральном районе города, вблизи Кремля, Баженов придал зданию особенную силуэтную и объемную выразительность. Главный трехэтажный корпус и связанные с ним одноэтажными галереями двухэтажные боковые флигели помещены на одной линии на бровке холма. Фасад, обращенный к Кремлю, наиболее параден и монументален. Высокий главный корпус по всему периметру расчленен пилястрами композитного ордера и завершен стройным бельведером и парапетом, балюстрадой и вазами. Его средняя часть на главном и дворовом фасадах обогащена выступающими портиками того же ордера, поднятыми на высокий рустованный первый этаж с полуциркульными окнами. Ионические портики флигелей (на стороне главного фасада), поставленные на низком цоколе, подчеркивают высокую постановку главного портика и скатами своих фронтонов как бы вторят нарастающему к центру стройному, ступенчатому силуэту всего здания. Сад, разбитый по проекту Баженова на склоне холма перед главным фасадом, усиливает выразительность и высоту здания.

Матвей Федорович **Казаков** (1738–1812) – один из основоположников классицизма в России, замечательный архитектор XVIII века. С его творчеством во многом связан расцвет зрелого или строгого классицизма. Среди построек этого периода выделяется **Колонный зал** Благородного собрания в Москве – яркий пример парадного зала в стиле классицизма. Предназначенный для балов, приемов и празднеств, огромный прямоугольный в плане зал, украшенный колоннадой коринфского ордера, поражает своим величием и гармоничностью. Состояние праздничности усилено сверканием многочисленных хрустальных люстр и подсветкой потолка. За исключением кирпичных стен все конструкции зала выполнены в дереве. Крупные, мерно следующие одна за другой колонны вычленяют центральное пространство. Казаков придал всем членениям зала исключительную соразмерность и великолепно отделал его колонны и стены искусственным мрамором, не имитируя настоящий. Все это создает атмосферу торжественности, которая лишена привкуса официальности и проникнута радостным человеческим чувством.



Архитектура и монументальное искусство способны дать общее представление об эпохе, в то время как портрет выступает основным средством конкретного познания жизни. Именно он становится главным носителем реалистических тенденций в начале XVIII века. Своеобразие этих портретов зависело во многом от того, что реалистические устремления выступают в условиях последовательно сменяющихся друг друга стилей: барокко, рококо, классицизма, сентиментализма).

Особо значимым явлением в русском искусстве XVIII века была **портретная живопись**, в основе которой лежал свойственный эпохе интерес к деятельной человеческой личности. С точки зрения типологии продолжают две основные линии: парадный и камерный портрет. Парадный портрет обычно перекликается по духу с барочным интерьером, а по идейно-образной и эмоциональной структуре близок монументально-декоративной живописи тех лет. Для него характерна особая приподнятость (даже пафос), пышность, подчеркнутое величие. Произведения камерного портрета невелики, изображение приближено к передней плоскости холста, как бы взято крупным планом. Со всем искусством тех лет их роднит общая мажорность гаммы, отделка деталей, любовь к точной передаче материалов, восхищение технической, осязаемой красотой мира. Кроме основных типов портретов создаются костюмированный и мифологический, позволяющие наиболее полно, детально и разносторонне представить человека той эпохи.

**Портрет Сары Фермор** является жемчужиной портретного искусства Ивана Яковлевича **Вишнякова** (1699–1761) и всей русской живописи середины XVIII в. Маленькая графиня Сара Элеонора Фермор предстает по всем правилам «взрослого» парадного портрета – во весь рост, в нарядном розовом платье, на фоне тяжелой драпировки и условно-театрального пейзажа. Портрет словно соединил две художественные традиции: старую русскую парсуну с европейским психологизмом и рокайльным изяществом. Рождение нового художественного стиля в претворении и сплаве этих традиций и представляется самым главным и значительным в искусстве И.Я. Вишнякова.

Одним из выдающихся портретистов XVIII в. был крепостной художник графа Шереметьева Иван Петрович **Аргунов** (1729–1802). В обширном наследии художника преобладает весьма распространенный в середине XVIII в. «*полупарадный*» вариант портрета, обычно предполагающий поколенный срез фигуры. В этом отношении типичен **портрет И.И. Лобанова-Ростовского**. В портрете, имевшем официальный характер, ощутимо воздействие как сложившегося в западноевропейской живописи типа парадного портрета, так и идущих от

парсуны застылости, плоскости, живописной сухости. Несмотря на плоскостность изображения и некоторую неестественность позы, в портрете подкупает индивидуальность характеристики, умение художника передать живость лица, выразительность глаз. Сопоставление темного, почти черного, зеленого кафтана с алыми отворотами манжет, красной мантией и золотом позументов придает колористическому решению портрета тонкое изящество.

К числу замечательных мастеров русского портрета XVIII столетия принадлежит **Федор Степанович Рокотов** (1736–1808). Его портреты – это поэма о русской женщине, мечтательной и задумчивой, одухотворенной и благородной, взволнованной и спокойной – т.н. «роко-товский» тип. *«Портрет неизвестной в розовом платье»* – небольшое по размеру, скромное по композиции, далекое от внешних эффектных изощрений произведение пленяет своей поэтичностью и изысканностью колористического мастерства. Благодаря виртуозной игре перемежающихся оттенков цветов – холодноватых, медленно отодвигающихся на задний план, и теплых, проступающих на переднюю плоскость холста, создается зримое дыхание той жизни, которой исполнены портреты Рокотова.

Самым значительным и многогранным художником XVIII века был **Дмитрий Григорьевич Левицкий** (1736–1822). К высшим достижениям портретного искусства принадлежит его известный цикл из семи портретов – *«Смолянки»*. Картины приближались по размерам, композиционным признакам и живописной системе к панно. В облике воспитанниц Смольного института благородных девиц художник показал живые, подлинно человеческие черты: привлекательность юности, природную одаренность, непосредственность переживаний. «Смолянки» старательно демонстрируют свои таланты и то искусство, которому их обучили. Конечно же, перед нами прежде всего театр. На двойном портрете Хованской и Хрущевой разыгрывается сценка из пасторальной пьесы.

Видным представителем портретной живописи второй половины XVIII столетия был **Владимир Лукич Боровиковский** (1757–1825). Подлинную известность и признание он снискал как создатель пленительных, полных лиризма и задушевности портретов русских женщин XVIII века. *Портрет М.И. Лопухиной* – одно из лучших произведений художника – принадлежит к той поре, когда наряду с классицизмом утверждался сентиментализм. Основной темой портрета является слияние человека с природой. Боровиковский окружил Лопухину пейзажем, предметами, которые помогают раскрыть ее образ. Мечтательность, лиризм образа выражается и в колорите – нежные

лиловато-розовые, бледно-голубые, пепельные и желтые цвета составляют богатую и красивую гамму красок.

В конце XVIII века *пейзаж* в русской живописи становится самостоятельным жанром, основоположником которого в его новом понимании является **Семен Федорович Щедрин** (1745–1804). Он вошел в историю русского искусства прежде всего как яркий живописец, автор изображений окрестностей Петербурга, Гатчины, Павловска и Царского Села. Одно из лучших его произведений – «**Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля**». Его лирические наклонности вполне отвечают характеру английского или пейзажного парка, нарочито естественно раскинувшегося среди озер и протоков, с живописными островами, украшающими их дворцами и павильонами. Искусно находя различные точки обзора, художник варьирует излюбленные приемы: большое, свободно разросшееся дерево играет роль затененного первого плана, архитектура показана на втором, выдержанном преимущественно в желтовато-зеленых тонах. Голубые дали завершают эти виды, построенные по законам академической трехцветной схемы. Любовно и трогательно Щедрин передает позлащенную солнцем кудрявую зелень листвы, облака, отражающиеся в тихой воде, мост и театрально-игрушечные башни. Элегическое единение людей, неспешно любующихся дивными картинами природы, коровами и овцами, пасущимися у ленивых вод, и архитектурой, неизменно несет пасторальную окраску, типичную для сентиментализма.

На протяжении всего XVIII века большое значение в изобразительном искусстве имела *гравюра*, которая наиболее ярко отображала эпоху. Значительная роль в развитии гравюры принадлежит творчеству **Алексея Федоровича Зубова** (1682/83–1749/50). Особое место в его работах занимает изображение Петербурга, где город предстает как главное дело и гордость нации. Лучше всего это воплощено в огромном листе «**Панорама Петербурга**». Город, стелющийся узкой полосой примерно посередине гравюры, кажется вырастающим из земли и уходящим своими шпилями в высокое небо. Стремясь подробно показать архитектуру, избежав пространственных порывов и зрительно не нарушив при этом передней плоскости изображения, Зубов несколько искажает топографические особенности застройки, совмещая в пределах одной композиции наиболее выгодные и завершенные ансамбли. Большие и маленькие корабли и шхуны, быстрые галеры и лодки то свободно снуют по глади Невы, то торжественно застывают на якорях напротив крепости.

В середине XVIII века появляется интерес к *мозаике* – искусству составления живописных картин из разноцветных стеклянных сплавов

(смальт). Исключительный вклад вносит в русскую культуру XVIII века **Михаил Васильевич Ломоносов** (1711–1765). Он был первым русским мозаичистом, который способствовал успехам этого искусства и создал свыше сорока мозаик, среди которых – грандиозная мозаичная картина «Полтавская баталия». В ней создан величественный образ смелого полководца Петра I, ведущего русские войска в бой. Ломоносов и его ученики, непосредственно создававшие произведение, стремились передать грандиозность происходившей битвы и тем самым дать ясно почувствовать ее важное значение для судьбы Родины.

Вторая половина XVIII столетия – период высокого подъема **скульптуры**. Особенно расцветает, как и в живописи, жанр портрета. Его высшие достижения в XVIII веке бесспорно связаны с творчеством величайшего русского скульптора – портретиста **Федота Ивановича Шубина** (1740–1805). Обширная серия портретов поражает глубиной содержания, силой сходства и профессиональным мастерством. В портретах Шубина запечатлен высший свет Петербурга. Один из них – бюст М.Р. Паниной. Тонкостью психологической характеристики, построенной на передаче едва уловимых оттенков чувств, поэтичностью портрет Паниной напоминает портреты Рокотова. Шубин мастерски запечатлел характер, внутренний мир женщины. Он артистически непринужденно передает чуть заметный поворот головы, губы, тронутые улыбкой, но за внешней грацией и изяществом придворной дамы проскальзывают холодность, властность и высокомерие.

Наиболее крупной фигурой в **пластике** XVIII века является **Бартоломео Карло Растрелли** (1675–1744). Подлинной удачей Растрелли является бронзовый бюст Петра I. Необычна композиция бюста – по пояс. Энергичный поворот головы, живое подвижное лицо с горящим взором, динамичные изломанные складки горностаевой мантии помогают созданию образа сильного, властного человека. Изображенные на рельефах лат сцены сражений раскрывают мужество и героизм великого преобразователя России. Исполняя парадный портрет, Растрелли стремится сохранить облик живого, реального Петра во всей изменчивости и своеобразии его черт. Он использовал в работе над бюстом гипсовую маску, снятую с лица Петра I в 1719 году. К образу императора скульптор обращался неоднократно. Это типичное произведение барокко: с динамической композицией, подчеркнутой пространственностью, и непременным акцентом на множественности фигур, их живописностью.

Художником яркого и многогранного дарования, талантливым скульптором и превосходным модным рисовальщиком был **Михаил Иванович Козловский** (1753–1802). **Памятник А.В. Суворову** –

вершина его творчества, наиболее совершенное творение классицизма в русской скульптуре. Для прославления силы и мужества русского полководца Козловский обратился к аллегорической форме, создав неидеализированный обобщенный образ воина, «бога войны». В нем нет конкретных черт личности Суворова. Главная мысль, выраженная художником в памятнике, – показать отвагу, решимость, непоколебимую волю полководца. Фронтальное решение статуи отличается торжественностью, спокойствием, монументальной четкостью.

Во второй половине XVIII в. возникают произведения, созвучные духу эпохи, выполненные иностранными мастерами. Это памятник Петру I на Сенатской площади *Этьенна Мориса Фальконе* (1716–1791), называемый «*Медный всадник*». Скульптор показал Петра I законодателем и преобразователем государства, выразив его историческую роль так, как понимали ее современники. При совершенной естественности движения коня позы, жесты и одежды всадника глубоко символичны. Композиция открывает возможности восприятия с разных сторон. Благодаря этому логика движения коня и всадника – напряженность пути и победный финал – становится очевидной. Гармонию образного строя не нарушает сложное противопоставление безудержного взлета и мгновенной остановки, свободы движения и волевого начала. Героическое толкование образа, патетичность всего художественного замысла памятника близки к тому направлению поисков «большого стиля», по которому шло тогда формирование классицизма и объективно способствовало его становлению в русском искусстве.

*Декоративно-прикладное искусство* XVIII века, как и большинство видов художественного творчества, всецело было передано классицизму. Под воздействием технических достижений черты стиля своеобразно изменяются.

Русское Просвещение значительно отличалось от западноевропейского тем, что классицизм, реализовавший идеологию абсолютизма, не предшествовал ему, а «сопутствовал», точнее, его осуществлял. Отличительной чертой данной эпохи было широкое распространение просветительских идей: воспитание совершенного человека, формирование национальной культуры.

Каждая эпоха требует определенного уровня развития культуры во всех ее сферах. *Русская классическая культура XIX века* – период, характеризующийся зрелостью, национальной самобытностью, определенностью своего самосознания, давший наибольшее число достижений, признаваемых «*классическими*», то есть эталонами для данной

культуры и определяющих ее «лицо», стиль в масштабе мировой культуры.

Характерным явлением русской культуры начала XIX века является дилемма *западничества* и *славянофильства*. В обеих концепциях культурного и цивилизованного развития было много общего: и ощущение выделенности, обособленности России и русской культуры среди других наций и культур, и попытки объяснить это теми или иными историческими закономерностями, и стремление различным способом преодолеть существующий разрыв между Востоком и Западом. Русские славянофилы, как и русские западники, были идеалистами: одни идеализировали Россию, другие – Запад; те и другие предлагали заведомо утопические пути развития российской цивилизации. В этих направлениях отразилась бинарная смысловая структура русской культуры XIX века. К середине XIX века ставшее уже хроническим противостояние консервативных и демократических сил в русской культуре приобрело характер оппозиции дворянской и разночинской культур, выдвигавших свои эстетические, нравственные нормы и ценности. К концу XIX века в русской культуре ее классической поры обозначилась другая бинарная смысловая структура, два полярных идеала общественного устройства, философского мирозерцания, нравственно-религиозного служения: с одной стороны, леонтьевский идеал *«цветущей сложности»*, с другой – соловьевский *«всеединства»*. Эти два идеала представляли собой неразрешимое противоречие – глубинной тяги к социокультурному синтезу и препятствующему подобному органическому единству раскола, укорененного в русской культуре. Именно эти противоречия получают дальнейшее разрешение в культуре XX столетия.

Движение за «национальный стиль», близкое к такому течению, как славянофильство, в XIX веке приобрело особый размах и отразило все искания данной эпохи. В основе поиска нового стилистического направления лежало стремление использовать традиционные формы культуры. Оно характеризуется различными его модификациями – *«русско-византийский стиль»*, *«русский стиль»*, *«неорусский стиль»* [110].

В художественной культуре в «преодолении» классицизма заметную роль сыграл *романтизм*, чей «бунтарский» дух и эмоциональная обостренность были прямо противоположны нормативности и рациональности позднего классицизма в силу большей гибкости, а отсюда и возможности получения более сложных и разнообразных форм. Романтизм лучше отвечал данному этапу развития культуры. Национально-романтическое направление в ранней модификации

получило название «русско-византийский стиль», в котором отразилось представление о культуре Древней Руси в целом и о русском зодчестве в частности как византийских по происхождению – в той же мере, в какой русская православная церковь считалась наследницей «греческой», или византийской. Характер этого стиля во многом определялся с одной стороны творческой практикой К.А. Тона, а с другой – тесной связью с художественной «археологией» (реставрацией древних памятников) – своеобразным явлением русской культуры XIX века, стоявшим на «стыке» науки и искусства. В целом наследие «русского стиля» условно можно подразделить на два варианта – «эkleктический» (явно преобладавший) и «органический» – принципиально отвечавший теоретическим концепциям И.Е. Забелина и В.О. Шервуда. Первый из этих вариантов характеризуется механическим соединением декоративной системы «русского стиля» с несоответствующими ему традиционной классической симметрично-осевой композицией или структурой сооружения новых типов. Второму варианту свойственна более тесная («органическая») связь между традиционными для национального искусства декоративными формами и объемно-пространственной композицией. Хорошие возможности для «органической» трактовки «русского стиля» представляло культовое зодчество.

С наибольшей полнотой принципы высокого классицизма проявились в творчестве замечательного русского зодчего **Андрея Никифоровича Воронихина** (1759–1814). В процессе строительства **Казанского собора** выявились специфические задачи, свойственные архитектуре Нового времени. Воронихин построил собор как дворец, заслонив тело храма большой полуциркульной колоннадой, которая образовала на Невском проспекте – главной улице города – полукруглую площадь и соединила ее с боковыми проездами. Колоннада стала как бы центром притяжения для окружающих зданий. Так возник городской ансамбль, приобретший характер градостроительного узла. Что касается архитектурного стиля, то в самом рисунке портика, в сложной обработке стены разного рода нишами и филенками, в проемах перспективной игры вытянутых коринфских колонн, изящно конелированных и увенчанных красивыми капителями, сохраняется прежняя традиция. В конструктивном отношении здание собора так же представляет выдающийся интерес; в частности, в его куполе впервые были применены металлические конструкции. Большая роль в облике здания была отведена монументально-декоративной скульптуре.

Завершающий период в развитии стиля классицизма связан с началом XIX века.

В творчестве архитекторов Воронихина, Захарова, Росси, Томана, скульпторов Мартоса, Демут-Малиновского классицизм приобретает особую приподнятость и стилевую законченность, что дает возможность именовать его высоким классицизмом.

Крупнейшим русским зодчим начала XIX в. был **Андрей Дмитриевич Захаров** (1761–1811), творчество которого знаменует вершину русской архитектуры. К числу его замечательных проектов относятся реконструкция **Адмиралтейства**. В его задачу входила капитальная реконструкция уже существовавшей постройки, восходившей к началу XVIII в. Захаров стремился создать здание, определяющее архитектурную композицию центра Петербурга и одновременно посредством скульптуры рассказать о значении русского флота. Для него решение внешнего облика тесно связано с решением объемов здания, обусловленных его планом и назначением. Огромной протяженности главный фасад подразделен на пять основных частей: центральную башню, два крыла и два промежуточных корпуса между крыльями и башней. Через центральную башню пролегает главный въезд в здание. Захаров сохранил золоченый шпиль башни, созданный Коробовым, но значительно обогатил архитектурное решение последней и ввел декоративные скульптуры. Дорический в основном ярусе, ионический в башне, ордер имеет решающее значение в композиции здания, предопределяя всю высотную разбивку фасадов. Чрезвычайно большое место в композиции здания Адмиралтейства принадлежит скульптуре, рельефу, которые согласованы с массивом стены. Именно этот принцип, положенный в основу оформления Адмиралтейства, станет после Захарова общепринятым в зодчестве русского классицизма.

Под воздействием углубленного изучения памятников московского классицизма (к. XVIII в.), работ Баженова и Казакова, а затем крупнейших произведений своих современников Захарова и Стасова складывается строгий и одновременно торжественный стиль Росси.

**Карлу Ивановичу Росси** (1775–1849) принадлежит главное место в русской архитектуре первой трети XIX века. Самые значительные сооружения Росси каждый раз основаны на смелом неожиданном приеме. Завершая **ансамбль Дворцовой площади** зданием Главного штаба и министерств, Росси создает полукруглую площадь, перекидывает между двумя корпусами широкую триумфальную арку, пропуская под ней улицу и маскируя ее кривизну, и дает простыми формами контрастное соответствие архитектуре стоящего напротив Зимнего дворца, выполненного в формах позднего барокко. Такое решение оказывается остроумным и целесообразным. Неправильная форма площади приобретает регулярный и симметричный характер. Центр



всей композиции – огромная арка, увенчанная шестеркой лошадей с воинами и колесницей Славы в середине, вносит в архитектуру ансамбля триумфальный оттенок, монументализирует образ.

Швейцарский архитектор **Тома де Томон** (1760–1813), талант которого развернулся в России, является замечательным зодчим эпохи классицизма первой половине XIX века. Главным его созданием стала **Петербургская Биржа**. Здание Биржи имеет простую и ясную форму поднятого на высокий подиум дорического периптера. Громадные полуциркульные окна в обоих тимпанах, обрамленные рустованными наличниками, вместе с установленными на их фоне скульптурными группами «Невы» и «Нептуна», а также широкая наружная лестница, подводящая к колоннаде Биржи, являются важными выразительными средствами в общей композиции здания. Строгость и ясность форм и членений компактного объема соответствуют внутренней структуре здания. Учитывая ответственное градостроительное значение Биржи, Томон не ограничился сооружением одного монументального здания. По обеим сторонам главного торцового фасада он установил ростральные колонны с гигантскими статуями морских божеств у их цоколей. Путем искусственного расширения берега перед зданием была устроена полукруглая парадная площадь, со спускающимися к реке пандусами и лестницами. Набережная и подпорная стена площади, облицованные крупными гранитными квадратами, образует мощный пьедестал здания Биржи.

С 30-х годов XIX века в русской архитектуре, так же как и в западноевропейской, классицизм начинает вытесняться **ретроспективными подражаниями** историческим стилям (эkleктика).

Первым из вошедших в моду стилей была **готика**, которая получила распространение не только в архитектуре, но и в мебелировке, интерьере, прикладном искусстве. Увлечение готикой шло синхронно с подобными тенденциями в культуре Западной Европы. Одновременно появляются композиции в **мавританском стиле**. Затем приходит увлечение стилем **неогрэк**, ориентированным на античность (греко-эллинистический и помпеянский стиль), с характерными чертами декоративности.

Во второй половине XIX в. становится распространенным так называемый **«русский стиль»** (или «псевдорусский»). Типичным образцом этого стиля является здание Верхних торговых рядов в Москве (теперь здание ГУМа), автор **А.Н. Померанцев**. Здание представляет собой в два яруса ряды торговых помещений между пролетами с застекленным перекрытием. В нем нарушено соотношение между вполне современной планировкой интерьеров и подражательной, под старину (усеян-

ной башенками, шатрами, фигурными наличниками – атрибутами древнерусской архитектуры), фасадной «оболочкой». Планировочная структура этого сооружения отличается ясностью, простотой и сообразована с требованиями удобства, вытекающими из назначения постройки.

Одним из видных представителей *эклектизма* был **Август Августович** (Огюст) **Монферран** (1786–1858), архитектор **Исаакиевского собора**, последнего выдающегося памятника культового зодчества в Европе XIX столетия. Исаакиевский собор – одно из крупнейших для своего времени произведений синтеза искусств – решен в формах классицизма с элементами Ренессанса. Объемная структура собора исходит из идеи пятиглавия, свойственного русской церковной архитектуре, однако эта задача была решена не в полной мере – четыре угловых купола слишком малы по сравнению с центральным.

В конце XIX века на общем ретроспективно-эkleктическом фоне архитектуры возникают новые стили – *модерн* и *неоклассицизм*. Модерн в России принципиально не отличался от западного. Основное, что было характерно для русской практики, – это тенденция к смешению модерна с историческими стилями и распространенная модернистическая прорисовка традиционных мотивов Ренессанса, барокко, рококо. Наблюдаются примеры синтеза с модерном древнерусских архитектурных форм. Типичным и наиболее совершенным образцом чистого модерна в России является **особняк Рябушинского** у Никитских ворот в Москве, построенный Федором Осиповичем **Шехтелем** (1859–1926).

Каждый из фасадов особняка построен по принципу свободной асимметрии. Здание представляет собой сочетание пластичности, скульптурно трактованных объемов, образующих уступчивую композицию. Это свободное развитие объемов в пространстве демонстрирует свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме. Своими прихотливо асимметричными выступами крылец, эркеров, балконов, сильно вынесенным карнизом здание, подобно растению, «пускает корни», как бы органически вырастает в окружающее пространство. Вместе с тем оно тяготеет к монолитности, успокоенности в себе. Характерным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованным изображением ирисов (растительный орнамент весьма характерен для стиля модерн), объединяющий разнохарактерные по композиции фасады. Прихотливо-капризные извивы линий являются одним из самых распространенных орнаментальных мотивов модерна.

**Неоклассицизм** был сугубо русским явлением, в западной культуре он не имел места. Это направление ставило своей целью возродить традиции русского классицизма. В отличие от своих предшественников, представители неоклассицизма (**И. Фомин, А. Щусев, И. Жолтовский**) не занимались чисто внешним воспроизведением декоративно-орнаментальных мотивов прошлого, а стремились выявить его общий художественный стиль. И все же неоклассицизм являл собой разновидность ретроспективизма, хотя и в его высшей форме.

Более всего классицизм проявил себя в **живописи** XIX века, в исторической картине. Стилиевые признаки романтизма, развитие романтических идеалов в русской культуре определены в значительной степени гуманистическим пафосом эпохи, утверждением неповторимой индивидуальности духовного мира человека. Это время расцвета камерных форм портрета.

Именно в творчестве **Ореста Адамовича Кипренского** (1782–1836) – крупнейшего русского портретиста – наиболее плодотворно отразились романтические искания русской живописи начала XIX в. Его перу принадлежит один из лучших прижизненных **портретов А.С. Пушкина**, написанный по просьбе Дельвига. Сам Пушкин любил этот портрет. Художник верен особенностям внешности поэта, однако последовательно отказывается от всего обыденного в образе. Приемы типизации носят здесь романтический оттенок, однако сдержанность изобразительных средств, то внутреннее равновесие света и интеллекта, в котором изображен Пушкин, близки идеалам высокого классицизма.

Представителем московской романтической школы был **Василий Андреевич Тропинин** (1776–1897) – один из крупнейших русских портретистов начала XIX века; велика его роль и в разработке бытового жанра. Среди лучших его работ – **«Кружевница»**; в ней жанр и портрет соединены вместе. Художник показал процесс работы кружевницы, точно изобразил все детали. Но сам сюжет не имеет в картине значительного развития: повествование еле намечено, нет завязки и развязки, но если бы эти элементы были в картине, то разрушили бы портретную основу, перенесли бы акцент на жанровое построение образа. «Кружевница» и подобные ей «полужанры-полупортреты» стали закономерным выражением основных творческих интересов Тропинина.

Одним из мастеров, способствовавших "русификации" содержания русского живописного искусства был **Алексей Гаврилович Венецианов** (1780–1847) – самобытный, глубоко национальный художник, выработавший свой стиль. Сюжетами своих картин он делал самые обыденные явления жизни русских крестьян. Он впервые открывает красоту

национального сельского пейзажа и подлинное единство человека с природой. Самым совершенным проявлением венециановского таланта можно считать его картину *«Спящий пастушок»*. В ней нет ничего особенного, ничего не происходит, все в ней ясно, чисто, мирно и спокойно. Это классико-романтическая идиллия. Венецианов именно в пейзаже выступал как основоположник нового направления в русском искусстве.

**Александр Андреевич Иванов** (1806–1858) – один из величайших русских художников XIX века, стремившийся соединить в своем творчестве гуманистические идеи с великими традициями мирового искусства и глубоким изучением природы. В картине *«Явление Христа народу»* тема нравственного преобразования и озарения человека и человечества развернулась во всей широте и наглядности. Момент появления Мессии перед людьми, принимающими крещение от Иоанна, был связан в представлении художника с началом дня человеческого. Медленно и величаво Спаситель движется к реке. Взгляды собравшихся устремлены в его сторону. Композиционное решение отличается строгой продуманностью. Иванов использует барельефное расположение фигур. Ни одна фигура первого плана не заслоняет другую. Все ясно, просто, обозримо. Расположение красочных пятен соответствует ритму и симметрии в расположении фигур.

Огромное полотно *«Явление Христа народу»* является сознательным синтезом важнейших достижений мирового искусства, открывает новую фазу в развитии пейзажа. Романтические представления и идеалы помогли Иванову преодолеть то, что было в этических и эстетических принципах классицизма. Но вместе с тем его романтический стиль принес в русскую художественную культуру широту постановки философских и эстетических проблем, глубокий интерес к процессам истории, внимание к природе, к реалистическим устремлениям.

Произведения крупнейшего художника второй половины XIX века **Карла Павловича Брюллова** (1799–1852) покоряют творческим темпераментом, драматизмом, человечностью, блеском мастерства. Огромное дарование Брюллова повлияло на многие стороны русского искусства XIX века. Мертвенность канонов классицизма он преодолевает романтическим стремлением наполнить образ живым чувством, жизненной убедительностью, стремлением передать цветовое богатство реального мира. В своих наиболее значительных произведениях художник принадлежит к тому направлению русского романтизма, в котором формировались элементы реалистического мировосприятия.

Одна из лучших его картин – *«Последний день Помпеи»*. На большом полотне он изобразил гибель города Помпеи, засыпанного

пеплом вулкана Везувии в 79 г. н.э. Две темы переплетаются в произведении: тема гибели, разрушения и тема необычайной высоты человеческого духа, тема любви и самопожертвования.

В этой картине Брюллов одним из первых в русской исторической живописи обратился к изображению внутреннего мира человека.

Основателем символистского лирического ("пейзажа настроения") в русской живописи втор. пол. XIX века был **Алексей Кондратьевич Саврасов** (1830–1897). *«Грачи прилетели»* – его лучшая работа. Мотив картины – уголок деревенской глуши средней полосы России в момент весны, когда еще все обнажено и голо: березы, которым полагается быть стройными, изображены с корявыми, изогнутыми стволами, стены шатровой церковки и колокольни облуплены, вид дальних полей не разнообразится ни рощами, ни лесом, ни зеленью озимых. Домовитые, хлопотливые грачи выступают провозвестниками далекого еще обновления природы. Чистое голубоватое свечение, чудесным образом преображающее рыжевато-серые краски пейзажа, составляет основной эффект живописи и создает особое символично-поэтическое настроение.

Много нового и своеобразного внес в русскую пейзажную живопись второй половины XIX века **Архип Иванович Куинджи** (1842–1910). В способности доводить поразительный эффект освещения до максимума впечатляющей силы состоит основная отличительная черта его стиля. Знаменитая картина *«Ночь на Днепре»* относится к символизму, но при этом не теряет своей реалистичности, природа становится в ней более волнующей ирреальной. Помещая основной мотив – освещенную реку в лунном сиянии – на средний план, он оставляет открытым первый план, создающий своего рода эстетическую дистанцию между зрителем и той частью пространства, где сосредоточен главный эффект пейзажа.

Замечательный художник **Исаак Ильич Левитан** (1860–1900) является продолжателем лирического направления в русской пейзажной живописи конца XIX в. В основе его искусства лежит стремление передать в образах природы чувства и настроения человека. Именно это желание увидеть одухотворенную природу, вызывающую у людей мир тончайших эмоций, всегда определяло содержание его пейзажей, композицию, колорит, манеру письма. *«Золотая осень»* знаменует собой наивысшую точку пейзажного творчества Левитана. Картина изображает тихую речку и группу берез на береговом склоне, выделяющихся осенней золотой листвой на фоне далекого синего неба. Пейзаж построен на сочетании дополнительных синего и оранжево-желтого цветов. Точно взятые цветовые отношения позволяют добиться-

ся впечатления густоты, своеобразной красочной переизбыточности, воссоздающей образ «пышного увядания» природы с тонким оттенком меланхолии. Острота наблюдения соединяется у Левитана с целеустремленным отбором изобразительных средств ради выражения определенного настроения. Его "пейзажи настроения" обрели особую психологическую насыщенность, выражая жизнь человеческой души, что вглядывается в природу как средоточие форм бытия.

Тема борьбы человека с могуществом стихии характерна для живописи романтизма; с наибольшей отчетливостью она воплощена в творчестве **Ивана (Ованеса) Константиновича Айвазовского** (1917–1900) – замечательного русского мариниста, художника одной темы – моря. К числу его лучших творений принадлежит картина «**Девятый вал**». В ней передана сила человека, пробужденная стихией: потерпевшие кораблекрушение преодолевают страшный девятый вал. Возвышенное романтическое чувство передано в колорите – в контрастах насыщенного темно-зеленого цвета волн, марева, моря.

Крупнейшим объединением русских художников XIX века было "**Товарищество передвижных художественных выставок**" (основано в 1870), известное также как "Товарищество передвижников". Участников этого общества объединяла эстетика романтизма и идеи формирования развития художественной культуры России.

**Иван Николаевич Крамской** (1837-1887) – замечательный художник, теоретик искусства, педагог и организатор, идейный вождь Товарищества передвижников. Тематические полотна Крамского, остродраматические или меланхолически-таинственные близки к поэтике символизма. Картина «**Христос в пустыне**» явилась своеобразным итогом многолетних раздумий художника. В образе Христа Крамской пытается выразить духовную драму современного ему человека, не мирящегося с общественным злом. Психологическое состояние перехода от мучительных раздумий к твердому решению, готовности к самопожертвованию убедительно выражено в позе Христа.

Соединить традиции исторического романтизма с живописным новаторством удалось **Василию Ивановичу Сурикову** (1848–1916) выдающемуся русскому художнику XIX века. Художник был прирожденным историческим живописцем. Картина «**Боярыня Морозова**» – безусловная вершина его творчества. В ней он запечатлел эпизод из истории XVII века – момент, когда верную сподвижницу опального протопопа Аввакума, раскольницу боярыню Морозову провозят по Москве «на позорище» перед тем, как обречь на медленную смерть в тюрьме. Героизм боярыни Морозовой – с примесью пугающего фанатизма и жестокости. Двуперстие, вознесенное ею над толпой, – грозный

ключ, знак ненависти к врагам. Двуперстие юродивого, повторяющего жест боярыни, воспринимается иным по смыслу – как благословения и прощания. Декоративная красота полотна перекликается с полихромией и узорочьем русской архитектуры и фресок XVII в. Здесь колорит выступает в качестве особого рода поэтической драматургии, глубоко раскрывающей объективный смысл исторической коллизии.

Представителем импрессионизма и модерна в русской живописи был **Валентин Александрович Серов** (1859–1911) – один из крупнейших продолжателей русской реалистической школы второй половины XIX века и вместе с тем один из смелых новаторов, чье имя пользовалось европейской известностью. Лучшее его произведение – портрет «*Девушка, освещенная солнцем*», написанный на открытом воздухе. Позировавшую ему кузину художник посадил под широко раскинувшим ветви деревом так, что сквозь листву пробиваются яркие лучи щедрого летнего солнца; блики света и цветные рефлексии скользят по лицу, рукам, одежде. Цвета схвачены во взаимодействии друг с другом, в их изменчивости. Впечатление тишины, спокойствия, полноты бытия разлито в природе, оно гармонично душевному состоянию девушки. В портрете, удивительном по свежести, звучной силе и нежности живописи, явился зрителю простой, чистый, искренний человек как лучшая часть прекрасной мудрой природы.

Творчество **Ильи Ефимовича Репина** (1844–1930) знаменует собой расцвет реалистического искусства второй половины XIX века. Историческая картина «*Запорожцы*» создавалась в процессе многолетней работы над каждым отдельным образом. Стремясь быть исторически точным, Репин писал многочисленные этюды. В «Запорожцах» художник воспел богатырскую силу народа, его свободолюбие, товарищескую сплоченность и патриотизм. Рисуя типические характеры вольной Запорожской Сечи, Репин заражает зрителя непосредственностью настроения. Выделив кошевого атамана Ивана Серго в качестве композиционного центра, Репин окружает его такими же могучими, спорящими с ним по яркости индивидуальности образами. Загорелые, обветренные в походах и битвах лица, картинно-непринужденные позы запорожцев, их живописная одежда, горящие на заднем плане костры стоянки – все это прекрасно выражает своеобразный быт и характеры казачества XVII в.

Последовательное проявление объединяющего начала в художественном мышлении эпохи – признак **большого**, развитого **стиля** в истории искусства. Этим стилем для русской архитектуры и скульптуры в XIX веке был по-прежнему классицизм, именуемый зрелым, или высоким, **ампиром**. Скульпторов и зодчих все более привлекает

гражданственная героика античного мира. Героические идеалы эпохи определили содержание скульптуры высокого классицизма.

**Иван Петрович Мартос** – один из самых замечательных скульпторов русского классицизма. Его *памятник Минину и Пожарскому* является самым знаменитым в русской монументальной скульптуре. Установленный на Красной площади, он представляет собой группу, помещенную на строгом гранитном пьедестале прямоугольной формы с бронзовыми барельефами с двух сторон. Кузьма Минин, указывая рукой на Москву и призывая к спасению, вручает Пожарскому боевой меч.

Главное же – и это является определяющим качеством данного памятника – умело переданное героическое начало: огромная внутренняя стойкость обоих героев и их непоколебимая решимость встать на защиту родной земли. Продуманность и красота силуэта, обобщенность форм, простота и лаконизм композиции – все эти характерные черты классической скульптуры отличают памятник Мартоса.

Произведения **Василия Ивановича Демут-Малиновского** (1779–1846) созвучны героической эпохе Отечественной войны 1812 г. Мастера монументальной скульптуры в статуе *«Русский Сцевола»*. Скульптор использовал действительный факт: русский крестьянин, вырвавшись из плена, предпочел остаться без руки, чем иметь клеймо – след рабства. Он запечатлел момент, когда крестьянин только поднял топор. В широком развороте фигуры, в энергичном взмахе руки, в суровом выражении волевого лица переданы огромная внутренняя решимость, мужество и благородность. Следуя традициям времени, скульптор представил фигуру почти обнаженной (одежда напоминает классические драпировки), но вместе с тем подчеркнул национальные русские черты: широкоплечую коренастую фигуру крестьянина, открытое лицо, обрамленное короткой бородкой и вьющимися прядями волос.

Выдающемуся мастеру-анималисту, пользовавшемуся европейской известностью **Петру Карловичу Клодту** (1805–1867) принадлежит скульптурный ансамбль – знаменитые *кони на Аничковом мосту*. Они выполнены в классическом стиле с романтическим порывом, интересно и своеобразно решенной темой противостояния человеческого разумного начала началу стихийному. В этих прославленных группах скульптор последовательно изобразил различные стадии укрощения необъезженного коня. В группах Клодта дано сочетание точности в передаче натуры с известной обобщенностью пластической формы, реалистической конкретности с элементами декоративности. Четко переданы упругие объемы группы, ясными и художественно-выразительными оказываются их силуэты. Соединение всех этих качеств делает группы Клодта превосходными образцами монументально-декора-



тивной скульптуры, органически, активно включенной в городской ансамбль.

Наиболее последовательно и ярко реалистическое направление в русской скульптуре второй половины XIX в. выразилось в творчестве **Марка Матвеевича Антокольского** (1843–1902). «**Иван Грозный**» служит классическим примером станковой скульптуры, которая не предполагает архитектурного окружения, воздействуя на зрителя глубоким содержанием в процессе внимательного и детального ее рассмотрения. Именно с этим связаны и особенности пластического решения, проработка форм. Грозный изображен тяжело опустившимся на трон. Вся его поза выражает одновременно и силу духа, и слабость немощного тела. Суровое и скорбное выражение энергично вылепленного лица подчеркивают глубоко сидящие глаза, трагически сдвинутые брови. При рассмотрении статуи с разных точек душевное состояние Грозного раскрывается как бы во времени, что усиливает воздействие художественного образа.

На рубеже XIX-XX вв. в русское искусство пришел самобытный мастер, создавший в различных жанрах скульптуры – от мелкой пластики до монументальной – глубоко психологические образы – **Павел Петрович Трубецкой** (1866–1938). Наиболее значительным его произведением стал **памятник Александру III**, который существенно отличался от многих официальных царских монументов; скульптор был далек от идеализации, от стремления к парадности. Он создает образ давящей грубой силы. Впечатление неподвижности, придавленности к земле идет от тяжело сидящего на грузном коне всадника. В намеренной угловатости грубых форм головы, рук, торса всадника заключен безошибочный художественный расчет – это прием изобразительного гротеска. В мировой истории памятник в таком решении является уникальным.

Последние десятилетия XIX века в России характеризуются глубоким разочарованием, пессимизмом, множеством направлений. Характерной чертой этого периода является **космологизм** – элемент и новой картины мира, и нового соответствующего осмысления ее. Космологичность русской культуры формируется как насущная необходимость времени, как выражение общего настроения. Космическая направленность положена в основу новых направлений и поисков в русском искусстве [126].

На рубеже столетий расцветает творчество многогранного художника **Михаила Александровича Врубеля** (1856–1910), создавшего образы-символы, свой неповторимый стиль, основанный на господстве пластически-скульптурного объемного рисунка, своеобразие которого

заключается в дроблении поверхности формы на острые грани, уподобляющие предметы неким кристаллическим образованиям. Он мыслит «вечными» понятиями в поисках истины и красоты и не укладывается в рамки старых представлений. Цвет понимается Врубелем как своеобразная иллюминация, как окрашенный свет. Так написана картина *«Демон сидящий»*. В нее художник вносит масштабность фрески и свойственный ей язык символических обобщений. Здесь нет сюжета, а есть «вечная тема». В картине *«Демон сидящий»* юный титан изображен в лучах заката на вершине скалы. Могучее прекрасное тело словно не уместается в раме, заломлены руки, трогательно прекрасно лицо, в глазах – нечеловеческая скорбь. Демон Врубеля – соединение противоречий: красота, величие сила и в то же время скованность, беспомощность, тоска; его окружает сказочно-прекрасный, но окаменевший холодный мир. Врубель считается ярчайшим представителем стиля модерн в русском изобразительном искусстве.

О новой роли искусства искренне мечтал **Николай Константинович Рерих** (1847–1947) – выдающийся ученый, замечательный пейзажист, яркий представитель русского символизма и модерна. Для творчества Рериха характерны богатая фантазия, эмоциональное восприятие старины, умение передать аромат древней эпохи, колористический дар. В картине *«Заморские гости»* с особой силой проявились эти черты. Живописная поэма в ликующих красках воскрешает эпоху открытий неведомых стран. По синему морю среди зеленых островов плывут сказочные ладьи викингов. Стремительный ветер наполняет многоцветные паруса, несутся навстречу белые чайки. Работая над картиной, Рерих своеобразно использует приемы народного творчества, добивается большой декоративности, звучности красок, создает жизнерадостное, праздничное произведение.

Талантливый бытописатель, мастер психологического портрета, автор книжных иллюстраций и театральных декораций, замечательный русский художник к. XIX – н. XX века – **Борис Михайлович Кустодиев** (1878–1927). Многоцветность зрелищность, красочность, в деталях сближает Кустодиева как лубочными картинами, так и со стилистикой модерна линейно-плоскостным решением композиции, игрой разномасштабными фигурами и планами. В картине *«Ярмарка»* он наслаждается богатством открывшихся ему наблюдений патриархального быта, народных типов, народной эстетике живописностью костюмов и утвари, которой торгуют на ярмарке, красочным пейзажем. Яркая пестрая толпа движется вдоль торгового ряда. В обыденности сюжета, в кажущейся случайности изображаемого – глубокая продуманность, композиционная четкость.

В историю русского искусства к. XIX – н. XX века **Михаил Васильевич Нестеров** (1862–1942) вошел как прекрасный пейзажист и портретист. Поэт русской природы, он умел глубоко проникнуть во внутренний мир человека, всегда связывал переживания своих героев с состоянием и характером пейзажа. **«Видение отроку Варфоломею»** – одно из лучших произведений художника. Картина посвящена житию Сергия Радонежского, в миру Варфоломея.

Особое место в искусстве рубежа XIX–XX вв. занимает творчество **Виктора Эльтицифоровича Борисова-Мусатова** (1870–1905), создателя своеобразных элегий в живописи. Импрессионизм с его вниманием к световоздушным эффектам, к воспроизведению текучих, изменчивых состояний, послужил исходным пунктом в развитии стилистики в его живописно-декоративном варианте. Вершиной творчества мастера явилась картина **«Водоем»**. Полотно трактуется как декоративное панно или гобелен. Картина монументальна и в то же время лирична. Все уравновешено, починено четкому и сложному ритму линий и формы живописи и композиции, повторностью плавно-округлых контуров, колористическим созвучием нежно-переливчатых красочных тонов.

Долгий, богатый сложными поисками был путь самобытного художника **Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина** (1878–1939). Его картина **«Купанье красного коня»** значительна не только своим внутренним содержанием, но и тем, что в ней сосредоточились многие острые вопросы искусства начала XX столетия. Это произведение звучит как призыв и вопрос и прежде всего потому, что та острота и выразительность формы, пересоздающей, преображающей образы реальности, к которой столь мучительно стремилось искусство данной эпохи, достигнута здесь через освоение уроков древнерусской живописи. Прямо декларируя преемственную связь с иконописью, обращая мысль к фольклорным представлениям, образ всадника на коне в томительной неразрешенности замершего движения рождает вопрос. Праздничное ликование цвета и сонный завораживающий ритм линий, мощный конь и юноша-подросток, застывший в неясной думе, безвольно спустив поводья, отдаваясь во власть неведомо куда влекущей его силы, воспоминание о прошлом и неясное предчувствию будущего – такое сочетание противоположных элементов символично по своей структуре. В силу этого оно и воспринималось современниками как символ переживаемого момента.

В истории русской культуры **начало XX века** было плодотворным, противоречивым, стремительным в своем развитии. На «стыке» двух веков период «переходных» культур всегда драматичен, и всегда

сложны отношения между традиционной, классической культурой прошлого, знакомой, привычной, но уже отжившей, и формирующейся новой культурой, настолько новой, что порой непонятной. Смена типов культур во многом определяется изменением ценностных ориентиров, идеалов, стилей и норм духовной культуры. Новый тип культуры формируется на переосмыслении опыта прошлого. «Стык веков» оказался благоприятной основой периода, называемого **«серебряным веком»** русской культуры, который дал толчок новым направлениям в искусстве, стал временем формирования русского авангарда.

Общий процесс развития русского искусства протекал в названный период весьма противоречиво. В это время возникает множество художественных течений, объединений и группировок с разными вкусами и мировоззрениями: «Мир искусства», «Союз русских художников», «Голубая роза», «Бубновый валет». Важную роль в искусстве русского символизма и модерна сыграло художественное объединение "Мир искусства", образовавшийся в конце 1890-х годов в Петербурге и просуществовало до 1903 года. Главными идеологами этого объединения были А.Н. Бенца и С.П. Дягилев. [124].

В творчестве **Бенца Александра Николаевича** (1870–1960) – живописца, графика, искусствоведа, декоратора, идейного вождя **«Мира искусства»** особое внимание привлекают графические комментарии к произведениям литературы. Высшим достижением книжной графики явились иллюстрации к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник»; над ними художник работал более 20 лет. В серии иллюстраций к великой поэме главным героем становится архитектурный пейзаж Петербурга, то торжественно-патетический, то мирный, то зловещий, на фоне которого еще ничтожнее кажется фигура Евгения. Так Бенца выражает трагический конфликт между судьбами российской государственности и личной судьбой маленького человека («И во всю ночь безумец бедный, куда стопы ни обращал, за ним повсюду Всадник Медный с тяжелым топотом скакал»).

Ведущим художником и блестящим портретистом «Мира искусства» был **Константин Андреевич Сомов** (1869–1939). Он создает целую серию портретов, которые представляют художественную и артистическую среду, близко знакомую художнику. Самый известный среди них – **«Дама в голубом»** – портрет художницы С.М. Мартыновой, являющийся программным произведением Сомова. Героиня сомовского портрета, одетая в старинное платье, с выражением усталости, тоски заставляет мысленно ощутить глубину пропасти, отделяющей прошлое от настоящего. Печаль и тоску художник передает посредством условных, изысканных жестов, пейзажем.

В начале века, в 1903 г. возникло одно из самых крупных выставочных объединений **«Союз русских художников»** [120]. Основным жанром художников «Союза» был национальный пейзаж, в котором своеобразно выразил себя «русский импрессионизм». Наиболее ярко он представлен пейзажами **Игоря Эммануиловича Грабаря** (1871–1960). В его пейзажах раскрывается поэзия русской природы с ее лирическим настроением, с тончайшими живописными нюансами, отражающими мгновенные изменения в природе. Интенсивностью переживания красок весеннего мартовского пейзажа отличается картина **«Мартовский снег»**. Сама живопись, ее пористая, взрыхленная фактура как будто имитирует поверхность тающего мартовского снега, а ритм вибрирующих мазков напоминает струение весенних вод. В пейзажах Грабаря впервые в русской живописи используется метод дивизионизма, заключающий в себе разложение видимого цвета на спектрально чистые цвета палитры.

С 1910 по 1916 годы существовала группа **«Бубновый валет»** – новое художественное направление в русском искусстве начала XX в. Исходными принципами их искусства являлись увлечение материальностью, вещностью мира, четкой конструкцией картины, подчеркнутость, предметность формы, интенсивность, полнозвучие цвета. Именно живопись предметов – натюрморт – выдвигается на первое место. Особенно яркое воплощение этого принципа проявилось в творчестве Машкова. **Илья Иванович Машков** (1881–1944) – один из основателей «Бубнового валета». Его **«Синие сливы»** можно считать своеобразным лозунгом этого направления. Изображение фруктов, уложенных в статичную декоративную композицию, как бы застыло на полпути от сырого вещества красок палитры к реальному цвету природы. Художник уподобляет свой труд ремесленнику, делающему вещи, приближает живопись к народному творчеству с присущим ему чувством исходного материала. В данном случае такой вещью является сама картина.

**Аристарх Васильевич Лентулов** (1882–1943) – один из создателей группы «Бубновый валет». Импрессионизм во всех его модификациях был одновременно и исходной точкой художественного развития, и творческим методом этого стиля. Одним из приемов этого стиля является «монтаж» предметов или частей предметов, взятых как бы в разное время и с разных точек обзора. Движение зрителя переносится на объект, который наделяется спонтанной динамикой, способностью к причудливым модификациям формы. Этот эффект в сочетании с кубическим «сдвигом» форм и расслоением пространственных планов Лентулов создает в декоративной картине-панно

«**Василий Блаженный**». Художник переносит прием футуризма, предназначенный для выражения ритмов индустриальной эпохи, на совершенно иной объект – старинную патриархальную архитектуру. Из этого парадоксального сочетания современного изобразительного языка с образами московской старины возникает яркий художественный эффект – древняя архитектура, взбудораженная шествием индустриальных ритмов.

Значительное место в творчестве **Михаила Федоровича Ларионова** (1881–1964) играл **примитивизм**. Средства художественной выразительности он искал в стилистике уличных вывесках, лубка, народной игрушки, картинах. Одно из самых типичных произведений Ларионова – картина «**Отдыхающий солдат**». Гротескная, утрированная характерность позы предающегося задумчивости солдата с румянцем во всю щеку несомненно навеяна наивностью детского рисунка. Вместе с тем крупномасштабность изображения и умело переданная длительность ленивого возлежания перед зрителем превращает картину в тонко спародированный портрет. Ларинов был лидером группы "Ослиный хвост" более радикальной чем "Бубновый валет". Стремился к открытию новых выразительных средств. Позже разработал теорию "лучизма".

Идейные искания конца XIX – начала XX веков определили формат творчества в изобразительном искусстве – так называемый «**русский авангард**» (символизм, абстракционизм, супрематизм).

**Символизм**, пришедший на смену импрессионизму, представляет собой стиль, в котором воплотился отход от трезвого, рассудочного понимания реалий повседневной «цивилизованной» жизни. Наблюдаемые явления – это символы, которые не могут быть поняты разумом; к скрытому в них символическому смыслу можно лишь приобщиться, как к тайне. Отсюда мистичность символистского переживания. Для символизма прекрасно то, что таинственно. Этот идеал красоты ведет художника к поиску загадочного, странного, экзотичного. Одной из главных тем символизма становится проблема любви и смерти. Доминируют пространственно-временные характеристики бытовой среды. Это, пожалуй, наиболее мощный и устойчивый стиль эпохи модернизма. В символизме отчетливо проявляется романтическая традиция. Как и романтизм, символизм обладает двуплановостью, демонстрирующей конфликт видимого и сокровенного. В символической живописи исчезают популярные сюжеты импрессионизма – бытовой жанр, обычный пейзаж, натюрморт. Сюжеты картин разворачиваются в условном пространстве.

**Абстракционизм** подхватил древнюю традицию беспредметного рисунка и был представлен двумя основными направлениями:

1) стремлением к гармонизации бесформенных цветовых сочетаний и  
2) созданием геометрических абстракций. Для первого стиля характерна живопись **Василия Васильевича Кандинского** (1886–1944), который был основоположником и теоретиком этого стиля. В его картине «**Сумеречное**» комбинация цветовых пятен, линии, их движение в пространстве передает субъективные переживания «творца», его «внутреннюю необходимость». При этом главный акцент делается на самостоятельной выразительной ценности цвета, его колористическом богатстве, на музыкальных ассоциациях цветовых сочетаний. Следуя своей теории «духовного в искусстве», Кандинский всецело предан созданию ничего не изображающих «импровизации», «композиции».

Одним из направлений в абстракционизме был **супрематизм** (от лат. *supremus* – превосходство), выражающийся в лишенных изобразительного смысла комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний, где господствует цвет, а не форма. Родоначальником этого стиля считают **Казимира Севериновича Малевича** (1878-1935). Свою систему он назвал «динамическим супрематизмом» (Супрематизм – разновидность геометрического абстракционизма, беспредметничества. Опираясь на опыт кубизма, Малевич абсолютизировал в качестве первичных элементов геометрические планы аналитически рассмотренного предмета по аналогии со стандартными машинными узлами и деталями. Свою картину «Супрематизм» он строит на сопоставлении простейших геометрических элементов – кругов, треугольников, квадратов, прямоугольников разной величины, окрашенных в основные чистые цвета. Среди них квадрат считается наиболее чистым, то есть полностью очищенным от содержательных ассоциаций элементом. В современных исследованиях супрематизм рассматривается как первоначальная стадия развития конструктивизма. Малевич прошел путь практически через все художественные стили своего времени.

К русскому авангардизму в изобразительном искусстве относится и творчество самобытного талантливого художника **Марка Захаровича Шагала** (1887–1985). В своей живописи Шагал исходит из конкретных жизненных впечатлений, сюжетности, но это фантазии, преобразованные и трактованные в наивно-поэтическом, гротескно-символическом духе. В картине «**Над городом**» ощущается лирическое начало – потребность в поэтизации изображаемого, желание придать ему значительность. В ней есть и примитивизм, и подражание кубизму. Необычайно любовная обстановка провинциального местечкового быта, преображенного сияюще-радужными красками пышной палитры, сочетается у художника со сказочными мотивами фантастического

полета. Ирреальным пространством, яркой красочностью, нарочитой примитивизацией формы Шагал близок как западному импрессионизму, так и к народному примитивному искусству. В целом его стиль сюрреально-экспрессионистский.

Абстракционизм явился стилем, в известной мере завершившим модернистские поиски новых путей в искусстве. История русской культуры XX века определила страстное неприятие окружающего мира, интуитивное предвидение наступления нового типа культуры, нового времени, новой эпохи — *постмодернизма*.

Культура XX века не просто старый или новый период в истории России; это переходный этап, где сформировались новые стилеобразующие начала, выражающие наивысшую напряженность перелома времени. Изменения, переживаемые в такие эпохи, охватывают как внутреннюю структуру культуры и искусства, так практически и всю сферу взаимоотношений с окружающим миром, в которой действуют не только собственно художественные, стилевые, но и целый комплекс внестилевых форм.

## 2.6. Эпоха модернизма и постмодернизма

Каждая эпоха имеет свою культуру, специфика которой обозначается своим именем. XX век войдет в историю мировой культуры как век модернистической и постмодернистической культуры, век науки, техники и информатики. В любой эпохе есть периоды перехода от старого к новому, то есть «модерность» (принадлежность к современности).

Модернистская модель культуры ориентируется на повседневную жизнь человека. Культуры этноса, социума, личности рассматриваются как элементы социокультурной реальности, взаимодействующие между собой и воспринимаемые человеком в процессе переживания. Для модернистской культуры характерными чертами являются пессимизм, идея абсурдности, «темности» мира, приоритет личного перед общественным, тенденции нежелательности упорядоченного моделирования мира.

В Европе новая культура всегда формировалась на базе обновленного отношения к античности, и даже критикуя ее, все же никогда полностью от нее не отказывались. Стиль современной культуры — непрерывное стремление к новациям, поиску оригинальных нестандартных решений. Европейская культура с ее пафосом активного преобразования действительности привела к глобальным тупикам прогресса. Внедрение новых информационных технологий, компьютер-



ной техники и систем телекоммуникационных связей определило пути формирования «материального тела» культуры конца XX века, изменило формы ее функционирования. Выдающийся русский мыслитель **Н.А. Бердяев** (1874–1948) писал, что в поднявшемся «мировом вихре в ускоренном темпе движения» все смещается со своих мест. Но в этом вихре могут погибнуть и величайшие ценности, может «не устоять человек, может быть разорван в клочья» (Бердяев Н.А. *Философия творчества, культуры и искусства*. М., 1994).

Современная цивилизация – это «технизированное» пространство и «технизированное» время. Видные деятели XX века приходят к мысли о необходимости отказа от «технократической» культуры и перехода к более высоким формам развития. Так, **А. Швейцер** пришел к выводу, что технократизм и технократическая наука привели к засилью духовно и эмоционально обедненной мысли, к гибели идеалов культуры. Он выдвигает принцип благоговения перед жизнью как основополагающий для новой общечеловеческой, общепланетарной культуры. Этот принцип экологии духа, сохранения и взаимоуважения в сфере культуры означает переход от технократической модели ее развития к новой, ориентированной действительно на общечеловеческие ценности (Швейцер А. *Упадок и возрождение культуры*. М., 1993). Тем самым, возникает идея синтеза культур, национальных культур на более высокой основе, где европейский активизм сочетался бы с характерной для восточной культуры принципом приспособления и сохранения.

Именно XX столетие показало ограниченность европоцентристского взгляда на культуру. Развитие мировой цивилизации показывает, что культура едина в своем многообразии. Она существует и развивается через взаимодействие и взаимообогащение ее национальных форм. Каждая из них специфическим образом воспринимает мировые формы развития и вносит свой вклад в процесс становления общечеловеческой культуры. Конечно, в построении новой модели целостного мира – общечеловеческой культуры как наилучшей формы организации общества с единым способом мироощущения и мировосприятия действительности, без ненависти, утверждения господства одной национальной культуры над другой, принятия общих систем ценностей – эти образцы культуры являются идеалами и ориентирами.

Сегодня развитие принципа **диалога культур** – реальная возможность преодолеть глубочайшие противоречия духовного кризиса, избежать глобальных катастроф. Диалог культур предлагает взаимопонимание и общение не только между различными культурными образованиями в рамках больших культурных областей, но и требует большого

духовного сближения огромных культурных регионов, сформировавшихся на заре цивилизации, свой комплекс отличительных черт.

Такой специфический феномен, как **массовая культура**, выделяет XX век среди прочих исторических эпох. Массовая культура этого периода резко отличается от прежних низовых форм тем, что она опирается на достижения самой передовой технологии даже в большей степени, чем элитарные формы искусства XX века.

Художественная жизнь XX века очень сложна, противоречива, отмечена возникновением разнообразных стилистических форм и течений. Развитие различных видов искусств протекает неравномерно. В то время, как живопись переживает кризис, архитектура получает, по сравнению с XIX веком, относительно благоприятные условия. На смену эклектизму приходят поиски единого стиля, основанного на применении новых конструкций и материалов, – модерна, получившего распространение в разных странах. Этот стиль оказал влияние на декоративно-прикладное искусство, на культуру быта.

Культура XX столетия предстает как результат своеобразных комбинаций двух центральных парадигм эпохи. Постоянное требование авангарда к себе и другим – это быть современным и заслужить право на имя *modern*, то есть соответствовать новым, прогрессивным моделям и картинам мира и методам освоения реальности (реальным либо воображаемым).

Модернистическое искусство отвергает, разрушает культуру прошлого и апеллирует либо к «модерновой» технологии, либо к мифологизированным и переосмысленным идеям новых постклассических наук. Представители модернизма проявляют особый интерес к созданию новых форм, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, делают акцент на субъективности миропонимания.

Ведущее место в живописи Западной Европы в начале XX века занимала Франция. Первым художественным течением, начавшим отход от принципов реализма, стал **фовизм**. Стилистика фовизма (от французского слова *fauves* – "дикие") подразумевает для придания композиции предельной выразительности усиления яркости цветов и упрощение формы при отказе от светотеневой моделировки линейной перспективы. Основные цветовые отношения и мотивы фовисты брали из природы, но предельно усиливали и обостряли их. У истоков фовизма стояли Ван Гог и Гоген, но основоположником стиля стал **Анри Матисс** (1869–1954). Художник стремился к декоративной обобщенности цвета, сближающей его панно с настенными росписями. Цветовая композиция – основа живописи Матисса. Изобразив интерь-

еры в картине «Красная комната», художник как бы «вплел» фигуры в орнаментальные, плоскостно построенные композиции. В этой картине, как и ряде других, легкое движение словно выплескивается за пределы рамы в реальное пространство. Композиция, воспроизводящая как бы случайный, неожиданно выхваченный фрагмент из окружающего мира, исполнена гармонии, равновесия, достигнутых ритмическими повторами цветовых пятен и линий. Представители которого выступали против живописных методов и приемов импрессионизма.

Почти одновременно с фовизмом возникает другое стилистическое течение – **кубизм**, который стал переломным моментом в истории мирового искусства. Родоначальниками кубизма – стиля, в котором трехплоскостное тело в оригинальной манере рисовалось как ряд совмещённых воедино плоскостей, – считаются **Жорж Брак** (1882-1963) и прославленный **Пабло Пикассо** (1881-1973). Кубисты передают не облик предмета, а его конструкцию, архитектонику, структуру, сущность. Для них характерно не изображение действительности, а создание «иной реальности». В основе кубизма лежит идея искусства как чистой формы. Кубизм пытался найти простейшие пространственные структуры явлений мира: вся сложность и многообразие жизни сводились к элементарным геометрическим моделям. Самым значительным художником этого модернистского направления был Пабло Пикассо. Именно с его картины «Авиньонские девицы» начинается история кубизма, утверждение новой эстетики, иного миропонимания. От экспериментов с цветом он обратился к анализу формы, сознательно деформируя натуру.

В 20-х годах XX века сложился **абстракционизм** – одно из основных направлений авангарда как промодернистская форма последовательного разрушения реального зрительного образа (формой абстракционизма стало так называемое «беспредметное искусство»). Основоположителем и теоретиком стиля беспредметного искусства или абстракционизма, был **Василий Васильевич Кандинский** (1866-1944), поклонник русского художественного фольклора и творчества импрессионистов. Абстрактное искусство развивалось по двум основным путям: 1) гармонизация «бесформенных» цветовых сочетаний; 2) создание геометрических абстракций. В Голландии группа «Стиль» во главе с **П. Мондрианом** (1872–1944) выдвинула концепцию неопластицизма, противопоставляющую «простоту, ясность, конструктивность, функциональность» чистых геометрических форм «случайности, неопределенности и произволу природы» (Т. Ван Дусбюрг).

Живопись Пита Мондриана представляет собой различные комбинации прямоугольных фигур, отделенных друг от друга жирной

черной линией и выкрашенных в синий, красный и желтый цвета спектра. Эти краски дополнены применением «не-цветов», как называет художник черное, белое и серое. Раскраска лишена всякой фактуры и представляет собой чертежную заливку. Вся система живописи Мондриана подчеркивает его уход от природы, в том числе и своей собственной. Искусство, по мнению художника, должно стать совершенно безличным, поэтому и его картины демонстративно лишены названия (это просто композиции).

Абстрактное искусство открыло новые горизонты выражения духовного только с помощью цвета и форм, уводя искусство от повседневной эмпирии, практицизма, утилитаризма. Это сугубо элитарное искусство, поэтому в мире живописи встречаются лишь единицы действительно выдающихся произведений, поднявшихся до уровня классики.

Разновидностью абстракционизма являются **дадаизм** и **сюрреализм**. Предтечей дадаизма считают **М. Дюшана**, который отрицал традиционные эстетические ценности. Дадаизм не имел единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Он – сама квинтэссенция бунта и протеста, выраженная в эпатажно-утрированных формах, часто выходящих за рамки художественности, пронизанная глубоким пессимизмом и нигилизмом. Основными критериями дадаистских произведений были: разрыв с традициями мировой культуры, бегство от культуры и от реальности, представление о мире как о хаосе безумия. Среди принципиальных творческих подходов дадаизма, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и другими направлениями авангарда, следует выделить принцип случайной организации композиции произведений, прием «художественного автоматизма» в акте творчества, использование в арт-деятельности всевозможных предметов внехудожественной сферы.

Сюрреализм возник во Франции благодаря деятельности группы писателей и художников под руководством **Андре Бретона** (1896–1966), который сформулировал лозунг этого направления: «любовь, красота, бунт». Для сюрреализма характерны антирационализм и субъективизм, в своей теории он опирается на труды Беркли, Канта, Ницше, Бергсона, Фрейда. Решающее влияние на сюрреализм оказал психоанализ З. Фрейда. По определению Бретона сюрреализм есть «чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность

определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли». (Breton A. Manifestos of Surrealism. – Michigan, 1969.). Своим историческим предтечей сюрреалисты считают И. Босха.

Наиболее концентрированное выражение сюрреализм нашел в творчестве **Сальвадора Дали** (1904–1989) теоретика нового искусства. В объяснении к картине «Предчувствие гражданской войны» художник писал, что она является удивительным примером его особого «провидства», так как написана за шесть месяцев до начала гражданской войны в Испании. На фоне морского залива с красноватыми скалами и густо-синего, покрытого облаками неба, – типичного сюрреалистического пейзажа с его ощущением вневременности и безжизненности – высится, занимая почти всю плоскость полотна, огромная чудовищная «конструкция». Вытянутые, окаменевшие формы рамообразного остова включают в себя и гигантскую костяную ногу, и две хищные руки с когтистыми исковерканными пальцами, и деформированные обрубки человеческого тела. Одна из уродливых лап судорожным звериным движением сжимает словно выдавленную жесткой, окостеневшей массой остова женскую грудь с кровавым соском. Все сооружение, которое опирается на маленький деревянный шкафчик самого прозаического вида, увенчано разлагающейся косматой человеческой головой, искаженной жуткой гримасой.

Сюрреализм проявил себя во многих искусствах и стал для искусства и массовой культуры XX века (особенно в сфере рекламы) богатейшей традицией.

Кризис культуры XX столетия нашел отражение в такой художественной форме, как **экспрессионизм**. Данное направление возникло из психоанализа Фрейда, феноменологии Гуссерля, неокантианства, социального пессимизма Шопенгауэра и Ницше. Экспрессионизм возник в Германии в начале XX века как протест против академизма в живописи. Он трудноуловим для теоретического осмысления и обобщающей характеристики из-за многообразия его групп и ответвлений, но все же это модернистское направление представляет интерес. Экспрессионизм – отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения. Технический прогресс экспрессионизм воспринял как наваждение, опасность. В качестве героя он выдвинул мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную внести гармонию в разрываемый страстями мир. Для экспрессионистов характерным является упрощение формы, тяготение к интенсивным цветам, ввод новых ритмов. Творчество норвежского художника **Эдварда Мунка**

(1863–1944) относится к стилю экспрессионизм (от фран. expression-«выразительность»). Художественным символом экспрессионизма служит его картина **«Крик»**. В некотором абстрактно-урбанистическом пространстве изображен человек с раскрытым в крике ртом. Пропасть этого рта – композиционный центр картины. Перед зрителем «человек без качеств», единственная связь которого с миром – ужас по поводу его несовершенства, дисгармоничности, бесчеловечности. Пространство вокруг кричащего рта организовано так, что возникает ощущение, будто крик концентрическими кругами распространяется по миру, наполняет его. Однако этот мир остается глух и безответен; он равнодушен к боли; человек беспомощен перед действительностью. Художник словно говорит, что человеку в этом отчужденном мире остается только кричать о своей боли, кричать без надежды на помощь.

Особую роль в духовной жизни эпохи модернизма играет скульптура. Расширяются пластические возможности выражения скульптурных образов, которые подчас трактуются обобщенно и символически. **Генри Мур** (1898–1986) представляет собой одно из самых крупных явлений в мировой скульптуре XX века. Его изваяния кажутся преобразенными стихиями природы – выветриванием, дождем, солнцем – до своего рода антропоморфных тел, которые нередко рождает игра природных сил, придавая камню или дереву подобие человеческой фигуры. Скульптор обычно вырезал свои изваяния крупными проемами, поэтому включенное во внутренние полости статуй пространство как бы само приобрело пластическую форму. В окружении геометризованной архитектуры произведения Мура органически сочетаются с природой. Такова знаменитая группа **«Король и королева»**. В этой композиции, увенчанной силуэтами сидящих фигур, овеществляется идея гармонии художественного творчества и жизни природы и, более того, гармония человека и мира.

Успехи науки и техники позволили быстрее и больше строить. Что же касается архитектурных стилей, то на них сказалось растущее влияние нового сословия – буржуазии и её вкусов.

Видную роль в развитии современной архитектуры и прикладных искусств сыграла деятельность крупного центра так называемого «функционального направления» в Германии (**Баухауз** – высшая архитектурная и художественно-промышленная школа) во главе с архитектором и теоретиком **Б. Гропиусом**, который стремился создать вненациональную архитектуру.

Большое воздействие на развитие мировой архитектуры оказал выдающийся французский архитектор **Ле Корбюзье** (1887–1965) (настоящее имя и фамилия – Шарль Эдуард Жаннере) – глава конструкти-

визма, самый яркий выразитель урбанистических идей. Сформулированные им пять принципов новой архитектуры он претворил в жизнь в вилле «Саввой». Дом поднимается над землей на столбах. Его геометрический объем завершается плоской кровлей. Применение каркаса позволило ему свободно спланировать интерьер и расположить опоры каркаса вглубь от плоскости фасада. Ленточные окна, отвечающие конструкции дома, играют при этом функциональную и эстетическую роль.

Крупнейший американский архитектор **Франк Ллойд Райт** (1869–1959) разрабатывал так называемый «стиль прерий» и стремился к установлению тесной связи архитектуры с природой, строил коттеджи, особняки, виллы, включающие множество террас, галерей, окруженных садами. К лучшим его архитектурным произведениям относится «Дом Кауфмана над водопадом», где железобетонная постройка удачно сочетается с природной средой. Рационалистическая архитектура выступает здесь во всем блеске творческой изобретательности, простоте форм.

Специфика культуры модерна в Новое время определяется признанием разума в качестве основы человеческой жизнедеятельности, которому приписываются законодательные функции. Пространство культуры, в котором развернулась критика разума, и есть пространство постмодерна. Произошли глубокие изменения в стиле и методах интеллектуальной деятельности.

**Постмодернистская** культура несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Постмодернизм можно отождествить с именем «усталой» эпохи. Для нее характерно эсхатологичность, эстетический эклектизм, диффузность больших стилей. Авангардистской установке на новизну здесь противостоит стремление включить в современное искусство весь опыт мировой культуры путем ее ироничного цитирования. Рефлексия по поводу модернистской концепции мира как хаоса выливается в опыт игрового освоения этого хаоса, превращения его в среду обитания человека.

Наиболее яркое выражение постмодернизм нашел в сфере искусства. Здесь он реализуется в полистилистике, в активном взаимодействии различных художественных систем. Динамическое соприкосновение стилей порождает многомерное пространство, в котором возможно переживание изолированного смысла или эстетического импульса. В постмодернизме искусство утверждает свою роль авангарда. Это приводит к тому, что вся культура моделируется по образцу авангардистской, и в ней происходит постоянная диффузия элитарного искусства и массовой культуры.

Когда Ортега-и-Гассет попытался выделить основные параметры искусства XX века, то пришел к выводу, что таковыми являются дегуманизация, отказ от «живых форм», превращение творчества в игру, тяготение к иронии вместо метафизики, отказ от трансцендентности, то есть отказ признать существование чего-то лежащего за пределами нашего опыта. (Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991).

Негативное отношение к прошлому, к классике, к традиции – норма для культуры постмодерна. Игра, случай становятся мировоззренческими доминантами в современной жизни и культуре. Пересмотр классических представлений о созидании и разрушении, порядке и хаосе, серьезном и игровом в искусстве свидетельствует о сознательной переориентации с классического понимания художественного творчества на конструирование артефактов методом аппликации. Постмодернизм смыкает грани между высоким и массовым искусством между его традиционными видами и жанрами, стимулирует развитие тенденций синтеза, подвергает сомнению оригинальность творчества, «чистоту» искусства как индивидуальный акт созидания, что в результате приводит его к дизайнизации.

В постмодернизме происходит и «освобождение от прогресса», от установки на восходящую линию общественного и культурного развития, должно осуществлять власть над природными и социальными процессами, установить порядок и рационализировать человеческую деятельность.

Поэтому постмодернизм подвергает сомнению веру в науку и технику, отвергает единый стиль в искусстве, отдавая предпочтение локальным, самобытным, многообразным формам. Он утверждает равноценность различных культурных моделей, реабилитирует те из них, которым ранее отводился статус «низших», «примитивных», «архаических». Постмодернизм не отвергает другие культурные парадигмы, но ликвидирует ту статусную иерархию, вершину которой занимали творцы и эксперты, а не массы.

Вся постмодернистская культура характеризуется динамизмом: для нее присущи деконструкция, деструктуризация, децентрализация. Для постмодернизма прежние символика и образность, выражавшие высокие идеалы, превращаются в продукт массового духовного освоения. В современной эпохе все большее значение приобретает «экранная» культура, основанная на компьютерной и аудиовизуальной технике. Отвергается различие между центром и периферией и аудиторией, случайным и повседневным. Постмодернисты считают, что с исчезновением центра исчезает оппозиция «высокое – низкое» в культуре, и становится возможным наступление эпохи, в которой существуют все формы и стили.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Культура как универсальный способ человеческого бытия реально существует как исторически сложившаяся многоуровневая система, обладающая своими вещными формами, своей символикой, традициями, идеалами, установками, ценностями, ориентациями, художественными стилями и, наконец, образом мысли и жизни – этой центрирующей силой, живой душой культуры. И в этом смысле бытие культуры обретает сверхиндивидуальный характер, существуя вместе с тем как глубоко личный опыт индивида. Культура – это всегда творчество, деятельность, ценностное отношение человека к себе и другим по законам истины, добра и красоты.

Культура каждой эпохи представляет собой единство стиля (или формы), объединяющего все ее материальные и духовные проявления. Культурная форма в данную эпоху одна, но проявляется в каждой сфере по-разному. Культурные эпохи сменяют друг друга, поэтому история мировой культуры есть история смены творческих методов стилей, история борьбы художественных направлений и школ. Стиль – зеркало эпохи, в которой своеобразно проявляются основные ее особенности. Общие черты, объединяющие творения целой группы авторов и типичные для искусства в течение достаточно долгого исторического периода называют «большим стилем». Это единство эстетических идеалов и творческих методов, определяющее типичные черты многих произведений искусства в определенную эпоху. Характерные для отдельного автора особенности творчества составляют его индивидуальный стиль. Таким образом, стиль является одной из главных и сущностных характеристик культуры, её определенных эпохальных этапов.

Вплоть до эпохи Возрождения в обществах прошлого художественные стили были едиными для всей культуры. В период Нового времени в мировой культуре начала складываться многостильность. С этого времени «большие стили» стали формироваться как доминирующие в искусстве определенной эпохи, но существующие наряду с дополняющими их другими стилями. В эпоху модернизма закончилось время, когда «великие стили» доминировали над другими в течение достаточно долгого исторического периода. Модернизм – это не единый художественный стиль, а целая группа стилей.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Артановский, С.Н. На перекрестке идей и цивилизаций [Текст] / С.Н. Артановский. – СПб., 1994.
2. Бартенева, И.А. Очерки истории архитектурных стилей [Текст] / И.А. Бартенева, В.Н. Батажкова. – М., 1983.
3. Борев, Ю.Б. Эстетика [Текст]: в 2 т./ Ю.Б. Борев. – М., 1997.
4. Буркхард, Т. Сакральное искусство Востока и Запада [Текст] / Т. Буркхард. – М., 1999.
5. Бычков, В.В. Эстетика [Текст] / В.В. Бычков - М., 2008.
6. Виноградский, В.Г. Социальная организация пространства [Текст] / В.Г. Виноградский. – М., 1988.
7. Всеобщая история архитектуры [Текст]: в 12 т. / под ред. Н.В. Баранова. – М., 1973.
8. Всеобщая история искусств [Текст]: в 6 т. / под ред. А.Д. Чегодаева. – М., 1956.
9. Гегель, Г. Эстетика [Текст] : в 4 тт. / Г. Гегель. – М., 1968.
10. Гуревич, П.С. Философия культуры [Текст] / П.С. Гуревич. – М., 1995.
11. Ильина, Т.В. История искусств: Западноевропейское искусство [Текст] / Т.В. Ильина. – М., 1993.
12. Ильина, Т.В. История искусств: Отечественное искусство [Текст] / Т.В. Ильина. – М., 1994.
13. История мировой культуры: Наследие Запада [Текст] / под ред. С.Д. Серебряного. – М., 1995.
14. Культурология. История мировой культуры [Текст] / под ред. А.Н. Марковой – М., 1995.
15. Локтев, В.И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля [Текст] / В.И. Локтев. – М., 2004)
16. Лармин, О. Художественный метод и стиль [Текст] / О. Лармин. – М., 1964.
17. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв [Текст] / Ю.М. Лотман. – М., 1992.
18. Мифы народов мира: Энциклопедия [Текст]: в 2 т. – М., 1991.
19. Овсянников, М.Ф. История эстетической мысли [Текст] / М.Ф. Овсянников. – М., 1984.
20. Ортега-и-Гассет, Х. Философия культуры. Эстетика [Текст] / Х. Ортега-и-Гассет. – М., 1991.
21. Печчеи, А. Человеческие качества [Текст] А. Печчеи. – М., 1980.
22. Очерки по истории мировой культуры [Текст] / под ред. Т.Ф. Кузнецовой. – М., 1997.
23. Петров, М.К. Язык, знак, культура [Текст] / М.К. Петров. – М., 1991.
24. Розанов, В.В. Религия. Философия культуры [Текст] / В.В. Розанов. – М., 1992.
25. Соколова, А.Н. Теория стиля [Текст] / А.Н. Соколова. – М., 1968.
26. Сурина, М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре [Текст] / М.О. Сурина. – М., 2003.
27. Токарев, С.А. Религия в истории народов мира [Текст] / С.А. Токарев. – М., 1986.
28. Тэн, И. Философия искусства [Текст] / И. Тэн. – М., 1996.
29. Эстетика: Словарь [Текст]. – М., 1989.
30. Юнг, К. Архетип и символ [Текст] / К. Юнг. – М., 1991.
31. Яковлев, В.Г. Эстетика [Текст] / В.Г. Яковлев. – М., 1999.
32. Ясперс, К. Смысл и назначение истории [Текст] / К. Ясперс. – М., 1994.



Научное издание

Макейкина Наталия Юрьевна

КУЛЬТУРНЫЕ ЭПОХИ И СТИЛИ  
В АРХИТЕКТУРЕ  
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Монография

В авторской редакции  
Верстка Н.В. Кучина

---

Подписано в печать 11.01.2013. Формат 60x84/16.  
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.  
Усл.печ.л. 12,79. Уч.-изд.л. 13,75. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.  
Заказ № 7.

---

Издательство ПГУАС.  
440028, г. Пенза, ул. Германа Титова, 28