



Основы мировой литературы и искусства

С К И Ф



Кафедра «Связи с общественностью»

Лекционный курс

Автор

Морозова О. М.

Аннотация

Лекционный курс предназначен по направлению подготовки бакалавра 42.03.01 Реклама и связи с общественностью очной и заочной форм обучения в качестве основного учебного материала по дисциплине Основы мировой литературы и искусства. В нем излагается история литературы и искусства начиная с наиболее отдаленных периодов времени и заканчивая XX в.; дается представление об идейно-стилистических особенностях каждого исторического этапа; анализируется творчество выдающихся писателей, художников, скульпторов и архитекторов на примере их произведений. Особое внимание уделено наиболее важным явлениям в искусстве Нового времени: барокко, классицизм, романтизм, реализм, модерн. Дана характеристика зарубежному и русскому искусству XX в., в частности, таким стилям, как модернизм и постмодернизм, а также направлениям и школам мирового и отечественного киноискусства.

Морозова Ольга Михайловна –

д-р ист. наук, доцент, профессор

Сфера научных интересов –

история, коммуникативистика

ОГЛАВЛЕНИЕ

1. Зарождение искусств. Особенности первобытного искусства	6
2. Изобразительное искусство и архитектура Древнего Египта.	8
3. Изобразительное искусство и архитектура Древней Месопотамии	10
4. Древнейшие эпосы Шумера	12
5. Хеттская литература	13
6. Ветхий Завет как источник сюжетов для мировой культуры	14
7. Изобразительное искусство и архитектура древних цивилизаций Восточного Средиземноморья	17
8. Особенности и периодизация древнегреческой культуры	19
9. Древнегреческая мифология как основа классической литературы	21
10. Древнегреческая литература: гомеровский эпос. Илиада	22
11. Древнегреческая литература: гомеровский эпос. Одиссея	24
12. Древнегреческая литература: классический период. Развитие трагедии и комедии	25
13. Трагедии Софокла	28
14. Древнегреческая архитектура: рождение канона	29
15. Эллинизм	30
16. Римское искусство как череда культурных заимствований	32
17. Архитектура и изобразительное искусство Древнего Рима	34
18. Древнеримская литература. Вергилий и Гораций	35
19. Древнеримская литература. Овидий	37
20. Общая характеристика и периодизация средневековой культуры	38
21. Преимущество античных традиций как основа развития духовной культуры Византии (IV-XV вв.)	40
22. Византийская иконопись	42
23. Языческие мифы древних славян	43
24. Русский народный орнамент	44
25. Устное народное поэтическое творчество	45
26. Культурные последствия крещения Руси	47
27. Древнерусская письменность и литература	50
28. Русская иконопись	52
29. Церковная культура Средневековой Европы	54
30. Средневековый героический эпос	57
31. Рыцарская культура европейского Средневековья	58
32. Народная культура Средневековья: крестьянская и городская	59
33. Зарождение традиций европейского театра	61
34. Архитектура и эстетика европейского Средневековья: романский стиль	62
35. Архитектура и эстетика европейского Средневековья: готика	64
36. Возрождение: идейно-эстетические новации и периодизация	67
37. Проторенессанс: Джотто и Данте	69
38. Раннее Возрождение	71
39. Высокое Возрождение	73

Основы мировой литературы и искусства

40. Позднее Возрождение. Маньеризм	76
41. Литература эпохи Возрождения: Италия	77
42. Северное Возрождение	78
43. Литература Северного Возрождения: Англия	79
44. Литература Северного Возрождения: Германия	80
45. Литература Северного Возрождения: Франция, Испания и Португалия	83
46. Стилистическое многообразие культуры Нового времени	87
47. Архитектура барокко	88
48. Изобразительное искусство европейского барокко	89
49. Голландское барокко: малые голландцы	90
50. Литература барокко	92
51. Правила классического искусства. Н. Буало	93
52. Литература и драматургия европейского классицизма	94
53. Литература английского Просвещения	96
54. Литература эпохи Просвещения: Франция и Германия	97
55. Изобразительное искусство России XVIII в.	98
56. Классицизм в западноевропейской архитектуре	101
57. Классицизм в западноевропейском изобразительном искусстве	103
58. Классицизм в русском изобразительном искусстве	104
59. Реформа русского стихосложения. В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов	105
60. Русская литература XVIII в.: классицизм	107
61. Русский сентиментализм	109
62. Принципы романтизма как литературного стиля	111
63. Немецкие писатели-романтики	113
64. Английские писатели-романтики	115
65. Американский романтизм	117
66. Русский романтизм и начало «золотого века» национальной литературы	118
67. Романтизм в европейском изобразительном искусстве	120
68. Романтизм в архитектуре и дизайне: эклектика и бидермайер	121
69. Романтизм в русском изобразительном искусстве	123
70. Русская архитектура XVII – XIX вв.	126
71. Русская музыка XIX в.	128
72. Викторианский роман в Англии	131
73. Французский реалистический роман	132
74. Реализм в русской литературе XIX в.	134
75. Западноевропейский реализм XIX в.: изобразительное искусство	136
76. «Товарищество передвижных художественных выставок»	137
77. Импрессионизм	140
78. Постимпрессионизм	141
79. Английская литература рубежа XIX-XX веков	142
80. Символизм: зарождение идеи	144
81. Американская литература рубежа XIX-XX веков	146
82. Западноевропейский модерн: архитектура, живопись, рисунок, дизайн	148
83. Архитектура русского модерна	150

Основы мировой литературы и искусства

84. Русский «серебряный век»: изобразительное искусство	151
85. Русский «серебряный век»: литература. Символизм	153
86. Русский «серебряный век»: литература. Акмеизм и футуризм	155
87. Литература модернизма. Метод «потока сознания»	157
88. Между реализмом и авангардом: модернистское изобразительное искусство первой половины XX в.	159
89. Авангардизм в изобразительном искусстве	160
90. Русский (советский) художественный авангард	163
91. Постмодернизм	166
92. Советская архитектура: конструктивизм 1920-х гг., сталинский ампи́р, утилитаризм 1960-х гг.	168
93. Зарубежный архитектурный конструктивизм: Баухаус, Ле Корбюзье	170
94. Литературные объединения 1920-х гг. в СССР	172
95. Социалистический реализм: изобразительное искусство 1930-х гг.	173
96. Социалистический реализм: изобразительное искусство послевоенного периода	174
97. Социалистический реализм: литература	176
98. Зарубежное киноискусство довоенного периода: школы и направления	177
99. Зарубежное киноискусство 1945 г. – 2000-е гг.: школы и направления	181
100. Советское кино: периоды и шедевры	183
Литература	187

ЛЕКЦИЯ №1. У ИСТОКОВ КУЛЬТУРЫ

1. Зарождение искусств. Особенности первобытного искусства

Свидетельства художественного творчества человека искусства гораздо моложе, чем орудия труда, древнейшим из которых по новейшим датировкам ок. 2,5 млн. лет. Древнейшие же орнаменты, обнаруженные в пещере Пинакль-пойнт в Южной Африке, имеют возраст ок. 100 тыс. лет. Они представляют собой геометрические узоры, нанесенные на крупную гальку.

Первоначально искусство, ремесло (изготовление орудий труда), обряды охотничьей магии находились в неразделенном состоянии. Искусство было не обособленно в специальный вид деятельности и было связано с трудовым процессом, охотничьей магией и др., закрепляло коллективный жизненный опыт общины, отражая формирование первых представлений человека об окружающем мире. Тесно связанное с первобытными мифическими воззрениями, оно основывалось на анимизме (наделении природных явлений человеческими качествами) и тесно связанном с ним тотемизме (культе животного – прародителя рода).

Смешение человеком в своем сознании качеств предметов, или синкретизм, породило древнейшие из жанров искусства – пещерную (или наскальную) живопись и первобытную скульптуру. Расцвет пещерного искусства – 20-10 тыс. до .н.э. Больше всего пещерной живописи найдено в Европе. Главными мотивами наскальных изображений, часто покрывающих обширные плоскости, являются полные жизни и движения отдельные фигуры крупных животных, являвшихся объектами охоты. Использовалась краска четырех цветов – черная, белая, красная, желтая. Техника наложения тонов давала ощущение фактуры шерсти. Была освоена передача объема и перспективы, соблюдались пропорции фигур. Изображения лошадей, бизонов, северных оленей очень достоверны, т.к. охотники знали до тонкостей повадки диких зверей. В изображениях сочетались реализм и схематизм. Прорисовывались именно те черты животного, которые отличали его от других видов, поэтому в фигуре бизона, например, особо подчеркивались тяжелая голова на короткой шее, мощная грудная клетка и короткие ноги. Этот древнейший жанр живописи отличало отсутствие композиции и фона вокруг фигур животных. Это объясняется тем, что фигуры животных рисовались поочередно, один за другим накануне дня охоты: на изображениях сохранились повреждения – следы ударов копьем.

Первыми из пещерных изображений, открытых современным человеком, были находившиеся в Альтамире (Испания) – полихромная каменная живопись эпохи верхнего палеолита (солютрейская культура). В 1879 г. археолог-любитель Саутуола вместе с 9-летней дочерью случайно обнаружили на стенах и потолке рисунки. Саутуолу обвинили в фальсификации. Недоверие сохранялось, пока

Основы мировой литературы и искусства

позже не были открыты пещерные росписи в других местах, но к этому времени Саутуола уже умер. Рисунки представляют изображения бизонов, лошадей, кабанов, отпечатки ладоней и др. Они выполнены углем, охрой, гематитом и другими естественными красками. Рисунки расположены на потолке и стенах не только главного зала, но и в главном коридоре и других залах. Древние художники использовали естественные контуры стены для создания трехмерного эффекта, возможно это было связано с их религиозным взглядом на мир. Похожие изображения имеются в пещерах Скандинавии и Северной Италии. Раскопки показали, что люди не жили там, где рисовали. Радиоуглеродный метод дал датировку времени создания (угольки от факелов) и период «использования» - 10-20 тыс. лет.

Изображения животных на стенах пещер делались в натуральную величину (1,5 – 2 м), а размеры скульптурных фигурок – от 2 до 17 см. По мнению А.А. Формозова, они интуитивно фигурки подгонялись под масштаб кремниевых орудий, т.е. скульптура более связана с производственной деятельностью. Наскальная же живость – с магическими представлениями.

На пространствах от Сибири до Западной Европы широко распространились женские статуэтки из камня и кости с гипертрофированными формами тела и схематизированными головами – так называемые «Солютрейские Венеры» – образ женщины-матери, символ плодородия и хранительницы очага. В безликости человеческих статуэток нашло отражение положение личности при родовом строе. Условия жизни препятствовали развитию индивидуальных характеров (непродолжительность жизни, сильная зависимость индивидуума от рода и его полная подчиненность коллективным интересам); и люди мало отличались друг от друга. Их духовные усилия были направлены на познание окружающего мира, поэтому так подробны изображения животных.

Вырезали из кости и камня оленей, лошадей, коз. Вероятно, уже тогда зарождалась символика образов, сохранившихся через народную культуру до сих пор. Например, искусно вырезанные из кости фигурки гусей могут свидетельствовать о складывании мистических и религиозных представлений о загробном мире, куда убывают души умерших. Именно такую смысловую нагрузку несли в культуре многих народов водоплавающие перелетные птицы.

Глиняная скульптура появилась ок. 10-12 тыс. до н.э. после освоения технологий земледелия и керамики. Прогресс в производственной области приводил к появлению новых жанров искусства: изобретение лука способствовало возникновению струнной музыки. Вероятно, что барабан и костяная флейта появились гораздо раньше, ведь они непосредственно связаны с охотой.

Примечательно, что технический прогресс в период бронзового века на некоторое время привел к упрощению в области рисунка. Сухие геометрические схемы (петроглифы) начинают использоваться для украшения предметов обихода, которых становится все больше.

2. Изобразительное искусство и архитектура Древнего Египта

Ключевая черта древних культур – синкретизм (нерасчлененность религии, повседневной жизни, форм культуры) – в наибольшей степени свойственна египетской. Религия – первооснова древнеегипетского искусства, его неотъемлемая составляющая, фактор, оказывавший непосредственное влияние на развитие египетской культуры в целом в течение всего времени ее существования.

Разливы Нила дали египтянам идею цикличности, возрождения и бессмертия. Правильнее называть доминирующую составляющую древнеегипетской культуры не культ смерти, а культ вечной жизни, когда смерть души считалась «ненормальным» явлением. Сохранению жизни души служил обряд мумифицирования. На этом основывалось обожествление фараона: он представитель страны «там», гарант благополучия страны. Дорогостоящий заупокойный культ фараона первоначально был делом всей нации. Со временем строительство погребальных помещений стало осуществляться всеми, в зависимости от материальных возможностей. Мумифицированное тело помещали в деревянный саркофаг в виде человеческой фигуры, гроб ставили стоя в семейной усыпальнице. Этому же культу человечество обязано составлением первого морального кодекса, т.е. правил поведения, при соблюдении которых человек попадал в счастливую страну мертвых: не лгать, не завидовать, не причинять зла и пр.

Египтяне искренне верили в магическую силу искусства, в его мистическое предназначение, поэтому создали строгую и рациональную систему средств художественной выразительности, передающую сакральный, вневременной смысл ритуала погребения человека.

Египет – родина архитектуры, которая зародилась в виде монументального каменного строительства культовых сооружений: пирамид и храмов. Пирамиды – дома усопших фараонов. Храм – дом бога на земле; считалось, что часть божественной субстанции находится в золотой статуэтке, находящейся в алтаре – наосе. Статуэтку кормили, купали, одевали, развлекали.

Погребальные помещения Древнего Египта претерпели длительную и сложную эволюцию. Первоначальной формой считается прямоугольная наземная камера, сложенная из известковых кирпичей. Поставленные одна на другую они стали ступенчатой пирамидой – мастабой. Древнейшие из них, чье сооружение началось на рубеже 2-3 тыс. до н.э., находится в Саккаре. В их сооружении участвовали добровольно все жители страны.

Пирамиды строились в эпоху Древнего и Среднего царства (с сер. 3 тыс. до сер. 2 тыс. до н.э.). Комплекс классических пирамид, ранее покрытых отшлифованными плитами, находится в Гизе.

С XVI в. владык Египта стали хоронить в тайных скальных склепах в Долине царей в Луксоре (Фивы). В долине было открыто около семидесяти высеченных в скале гробниц жен и детей фараонов, а также жрецов и вельмож. Более других впечатляет гробница жены Рамзеса Великого, Нефертари, в которой прекрасно сохранился обширный комплекс полихромной фресковой живописи, и гробница Тутанхамона.

Основы мировой литературы и искусства

Архитектура Древнего Египта приобрела ряд новаторских черт. Прямоугольные в основе здания отличаются от традиционных для Африки круглых строений, что связано с переходом к новому строительному материалу – камню. Была изобретена колоннада внутренняя, позже – наружная. Впервые появилась персонализация архитектурных проектов. Первыми зодчими, чьи имена сохранила история были египтяне: напр., Имхотеп строил ступенчатую гробницу Джосера (28 в. до н.э.), Сенмут – заупокойный комплекс для царицы Хатшупсут (нач. 15 в. до н.э.). Иерархичность общества сказалась на том, что характеристики здания должны были соответствовать статусу владельца. Древнеегипетские архитекторы использовали в своих проектах принцип «золотого сечения». Принято считать, что такие объекты воспринимаются людьми как наиболее гармоничные. Классическими примерами могут служить храм фараона Сети I в Абидосе и пирамиды в Гизе, в которых соотношение длин высоты и стороны основания подчиняется этому принципу.

Скульптура служила частью погребального ритуала, это была своего рода резервная копия тела: если мумия почему-то будет уничтожена, то душа («ка») могла иметь запасной дом – статую, выполненную из известняка или алебаstra. Поэтому скульптор «санх» назывался «творящий жизнь». Как часть ритуала изготовление скульптур подчинялось определенным правилам, так появился канон – правила композиции и колорита, система пропорций, иконография ряда изображений. Он просуществовал 3 тыс. лет. Например, существование канона предписывало изготовление статуй двух типов – а) человек стоит с выдвинутой левой ногой и опущенными руками, б) человек сидит и руки сложены на коленях. Очень важна была симметричность фигуры или композиции, голова и взгляд смотрели прямо вперед. Статуи раскрашивались: тело мужских статуй – красно-коричневой краской, женских – желтой, волосы – черной, одежды – белой.

В искусстве Древнего Египта применялось два типа рельефа – барельеф, на котором фон вокруг фигур удалялся, и рельеф en creux (анкре, или койланаглиф), с углубленным контуром, но сохраненным фоном.

Во фресковой росписи использовался свой канон. Изображение человека делалось по принципу распластывания фигуры – голова и ноги – в профиль, а торс и глаза – в фас. Использовалось построчное размещение сюжетных сцен. Специфика древнеегипетской композиционности состояла в том, что каждая фигура или сцена были частью общей композиции. Фигуры были упорядочены: крестьян, солдат, слуг, пленных не изображали по одиночке, они обязательно были частью массы и изображались с помощью т.н. мотива шествия – одинаковые движения через равные интервалы. Разномасштабность фигур при полном отсутствии перспективы отражала иерархию в обществе. Боги, фараоны, вельможи, простые люди – размер уменьшался по мере убывания социальной роли.

В конце XV в. до н.э. в рамках религиозной реформы фараона Эхнатона (до реформы носившего имя Аменхотепа IV) произошло некоторое изменение канона: требование передачи портретного сходства статуй фараонов с прототипами. Это было первым примером реалистического искусства. После смерти Эхнатона его преемники вернулись к старым культам, а новый канон остался.

Приметы Древнего Египта встречаются повсеместно в современной культуре. Распространение информации и знаний не возможно без искусственных

Основы мировой литературы и искусства

материалов для письма; папирус был первым из них. В Египте произошло зарождение жанров литературы: песни богам, повести, сказки, поучения. Древнеегипетская литература достигла высокого художественного совершенства. Литературные произведения, как поэтические, так даже и прозаические, облекались в строго ритмическую форму. Чаще всего применялось двучленное построение фразы, как, например, в следующем отрывке из «Повести о двух братьях»:

*Было некогда два сына –
От одной матери
И от одного отца.
Анупу было имя старшего,
Бата было имя младшего.*

В связи с этим появились первые художественные приемы поэтического оформления речи: рефрены, ассонансы, аллитерации, внутренние созвучия; конкретные художественные образы и поэтические сравнения: сердце жестокого человека сравнивается с каменной глыбой. Путник, изнывающий от жажды, ощущает во рту «вкус смерти».

подавляющее большинство текстов анонимно, кроме буквально нескольких. Пророчества Неферти», жреца при фараоне Снефру (XXIV в. до н.э.), говорят о грозящей засухе и объединении страны: «Я скажу о том, что вижу. Река Нил станет сушей Египта. [...] Солнце (бог) отойдет от людей. [...] Придет царь – южанин. Он соединит двойную корону. Радуйтесь, люди, его времени!..». «Речение Ипусера» – литературное произведение, написанное стихотворным размером. Папирус Ипувера описывает Египет после набега гиксосов в середине XVIII в. до н.э. После разграбления страны гиксосы ушли, власть в Египте пошатнулась. Бедняки врывались в дома ростовщиков, уничтожали долговые расписки и убивали их, убивали знатных людей и грабили их дворцы. При этом он ссылался на пророчество Неферти.

В Египте были заложены основы научных знаний, что сохранилось, например, в символе медицины (змея – богиня Уаджит, защитница от болезней); в названии науки химия, производной имени, данного своей стране самими египтянами – «Кеми»; названия звезд и т.д.

3. Изобразительное искусство и архитектура Древней Месопотамии

Район Двуречья (Месопотамия) является центром древнейшей из культур Передней Азии. В отличие от других цивилизаций Двуречье, лежавшее на перекрестке торговых путей, было открыто всем миграциям и культурным веяниям. Благодаря этому Западная Азия постепенно становится флагманом в социально-экономическом развитии. Здесь появляются гончарный круг и колесо, металлургия бронзы и железа, боевая колесница и новые формы письменности. Ученые прослеживают взаимное влияние Двуречья и Египта.

Основным материалом цивилизации была глина; ею были заменены камень и дерево. Из глины строили дома, изготавливали различные предметы бытового обихода, на глиняных табличках писали. Этим объясняется небольшое число сохранившихся памятников материальной культуры. Поэтому основной вклад этой

Основы мировой литературы и искусства

цивилизации в мировую культуру состоит в древнейших литературных сюжетах, позднее вошедших в Ветхий Завет или в древнегреческие мифы.

Жители древней Месопотамии имели мировоззрение, существенно отличавшее их от древних египтян. Внимание концентрировалось на нерадостной действительности при отсутствии культа загробной жизни. Жизнь человека зависела от добрых духов и злых демонов. Отсюда проистекает важность касты жрецов для защиты от зла. Культ небесных светил служил обоснованием земного порядка и гармонии. Активное законоустановление воплотилось в создании древних кодексов, утверждавших права личности-гражданина, но не раба. Представления о неизменности космического механизма породили концепцию о предрешенности человеческой судьбы. Были популярны гадания, их интересам была подчинена вся система астрономических знаний.

Древнейшей из известных науке культур этого региона является Шумер (3-е тыс. до н.э.). Материальная культура шумер сохранилась мало. Но проведенные археологические раскопки подтвердили мифы о грандиозных постройках, таких как Вавилонская башня – Э-теме-нанки, возведенная из обожженного кирпича высотой в 90 м. Она представляла собой ступенчатую пирамиду-храм – зиккурату. Шумеры изобрели свод из трапециевидных кирпичей.

Шумер в политическом отношении напоминал Древнюю Грецию, это были теократические города-государства (т.н. «номы»), обладавшие собственностью на прилегающие аграрные районы. Культурным центром шумеро-восточносемитских городов был Ниппур, т.к. там находился Э-кур – храм общешумерского бога *Энлиля*. Строительство храмов-зиккурат было важнейшей миссией правителей-энси; собираемые с населения налоги направлялись, прежде всего, на культовые нужды. *Зиккураты*, в переводе «святая гора», напоминали ступенчатую пирамиду. Свою традицию строить храмы на вершине искусственных холмов шумеры передали многим народам.

Во 2-м тыс. до н.э. разрозненные города-государства шумерцев и их соседей аккадцев были объединены под властью аморитов, чьей столицей стал город Вавилон. Изобразительное искусство Вавилона испытали сильное влияние египетской культуры, в т.ч. изобразительного канона. Рельеф, венчающий свод законов царя Хаммурапи (XVIII в. до н.э.), высеченный в верхней части диоритового столба, изображает царя Хаммурапи, принимающего законы от бога солнца и правосудия Шамаша. Сцена вручения выражала идею божественного происхождения царской власти, она стала сюжетом для большинства наскальных рельефов в последующие времена. На стеле бог представлен сидящим на троне; Хаммурапи стоит, принимая символы власти; фигура царя меньше фигуры бога.

Сохранившиеся во множестве фигурки чиновников-жрецов отличаются непропорциональностью и отсутствием индивидуальных черт; выражение лиц должно передавать послушание и сосредоточенную набожность. Эта малая скульптура несет на себе одновременно влияние и местных шумерских традиций, и древнеегипетского канона, причем периода до реформы Эхнатона.

Утвердившаяся на месте распавшегося на мелкие государства Вавилона Ассирия (VIII-VII вв. до н. э.) оставила после себя специфическое «брутальное». Многовековая битва за выживание определила особенности ассирийской культуры и ментальности, которая характеризуется культом силы. Ассирийское право отличалось исключительной жестокостью наказаний, беззащитностью

Основы мировой литературы и искусства

должников и бесправием женщины. В искусстве деспотизм отразился в каноне обезличенного изображения человека. Реализм проявился лишь в изображении животных, в частности их страданий и силы. Ассирийцы были страстными охотниками, сохранилось много барельефов с изображениями сцен охоты.

Канон проявился не только во внешних правилах рисунка, но и в обязательном наборе сюжетов и воплощенных в искусстве идей. Прославлялись сила и мощь царей и их воинов; героем барельефов был солдат-охотник; популярными сюжетами – бой и охота.

У порталов дворца стояли высеченные из местного камня фигуры фантастических крылатых быков с человеческими головами («шеду»), охранявшие дом царя от враждебных сил. Наличие у них пяти ног создавало эффект шагающей статуи: в фас видны были только две передние ноги, казавшиеся неподвижно стоящими; в профиль обнаруживались четыре ноги, и тогда они выглядели идущими. «Шеду» служил символом ассирийской империи – расширявшей границы и давящей своей мощью.

При сравнении нескольких культур Древнего Востока – Египта и Месопотамии – очевидны их общие черты: 1. синкретизм (нерасчлененность религии, повседневной жизни, форм культуры); 2. трата колоссальных людских и материальных ресурсов на создание ритуальных объектов; 3. наличие канона, общего для всех жанров искусства.

4. Древнейшие эпосы Шумера

Древнейшая из известных цивилизаций – *Шумер* – существовала на юго-востоке Междуречья в IV–III тыс. до н. э. Шумеры сделали значительный вклад не только в технологию, науку, в религиозные системы, но и в фольклор, а позднее литературу других народов.

В конце 1872 г. сотрудник Британского музея Дж. Смит, готовя к публикации перевод клинописных табличек, доставленных в Британский музей из развалин Ниневии, столицы ассирийской империи, обнаружил несколько отрывков большой поэмы о Гильгамеше, в которой присутствовал древнейший вариант предания о Великом потопе. *Эпос о Гильгамеше* – рассказ о приключениях и подвигах Гильгамеша, реально существовавшего исторического лица, царя г. Урук; о дружбе Гильгамеша (на треть бога) с человеком *Энкиду* и поисках секрета бессмертия.

Энкиду был дик, царевич Гильгамеш решил сделать его культурным и познакомил с прекрасной женщиной. Влюбленный Энкиду стал умным и приятным в общении. Вместе друзья совершили много подвигов, типичных для героев древних эпосов – убивали злодеев и чудовищ, чтобы освободить людей. Боги позавидовали их дружбе и умертвили Энкиду. Гильгамеш не смирился со смертью друга и пошел искать человека, который по слухам был бессмертен, в надежде. Что он поможет ему оживить друга. Этим человеком был старец *Утнапиштим*, так звали шумерского Ноя, единственный выживший после потопа, который рассказал царевичу историю о великом потопе.

Гневный и недоброжелательный бог Энлиль, не продумав своего шага, решил утопить людей, которые ему просто надоели производимым им шумом.

Основы мировой литературы и искусства

Другие боги его осудили, но поскольку он был старший бог, не смогли изменить его решения, но решили спасти хотя кого-нибудь из людей для продолжения рода.

*Эа предупредил Утнапишти о грядущем бедствии:
Слушай, хижина! Стенка, запомни!
Шуруппакиец, сын Убар-Туту,
Снеси жилище, построй корабль...
Богатство презри, спасай свою душу!
На свой корабль, который ты построишь,
Очертаньем да будет четырехуголен,
Равны да будут ширина и длиной,
Как океан, покрой его кровлей!*

Утнапиштим построил корабль, «нагрузил его всем, что имел живой твари, поднял на корабль всю семью и род... скот степной и зверье, всех мастеров...», затем взошел на корабль и засмолил двери. Шесть дней длился потоп. На седьмой день Утнапиштим стал пускать птиц в надежде обнаружить спад воды. Когда посланный третьим ворон не вернулся, он принес жертву богам, которые, почуяв добрый запах, как «мухи, собрались к приносящему жертву». Виновник всего бог Энлиль, уже раскаявшийся в содеянном, лично вывел Утнапиштира из корабля, благословил его и даровал бессмертие. Старец ничем не мог помочь Гильгамешу, но дал совет найти волшебный цветок, шип которого может оживить Энкиду. Царевич опустился за ним на дно море, но по пути домой не уследил за цветком – его похитила змея.

В том же собрании глиняных табличек был обнаружен шумеро-аккадский космогонический эпос «Энума элиш». Энума элиш – это первые два слова текста: когда там наверху. В нем изложена процедура сотворения мира с разделением тверди и неба и т.д. Человек, согласно шумерской мифологии, создан из глины, замешанной на божьей крови.

Древние культы Месопотамии оказали сильное влияние на иудаизм и христианство. Речь идет не только о сюжетах священных текстов. Представление о жреце-посреднике между богом и людьми, космогония, образ райского сада были заимствованы иудаизмом, а затем христианством.

5. Хеттская литература

Хетты для истории литературы – народ значимый. Во-первых, именно они были прототипом гомеровских троянцев и, во-вторых, для хеттской литературы характерно появление нового для древневосточного мира представления о литературном авторстве. Это распространялось на произведения дидактического характера (поучения и поучительные автобиографии) и тексты, отдаленно напоминавшие будущий жанр лирического стиха. Некоторые произведения хеттской литературы снабжены именами их авторов, как миф о борьбе богов жреца Келла; или трактат о коневодстве митаннийца Киккули. Религиозные гимны и исторические своды оставались анонимными.

Особенно интересна хеттская повествовательная традиция в виде исторических хроник. Например анналы царя Мурсилы II (XIII в. до н. э.). Автор

Основы мировой литературы и искусства

этих хроник проявил себя как выдающийся писатель-историк, сумевший представить исторические события двух царствований с единой точки зрения. От имени Мурсилиса II написан и ряд текстов религиозно-философского характера, из которых наибольший интерес представляют его «Молитвы во время чумы», обнаруживающие общие с ветхозаветными текстами идеи: о переходе греха от отца к сыну, идея искупления.

Развитие хеттской литературы осуществлялось под воздействием месопотамских литературных образцов. Ее можно считать промежуточным звеном между литературами древней Месопотамии и древнегреческой (а тем самым и всей последующей европейской) литературой. Так, сюжет мифа о смене четырех поколений богов на небесах аналогичен сюжету в греческой мифологии. Сам источник – хурритская поэма – в качестве текста-прототипа имеет вавилонскую поэму о сотворении мира. Так же, как в греческой мифологии, главным богом первого поколения богов был Алалу–Океан, божество Нижнего Мира. Имя главного хурритского бога второго поколения Ану (от шумерского Ан – Небо) аналогично первоначальному значению имени греческого бога второго поколения Урана (небо). Ану царствовал девять лет, а на девятый год Кумарби пошёл против него войной. Ану уклонился от битвы и птицей полетел в небо, но Кумарби схватил его за ногу и стащил вниз. Затем Кумарби откусил Ану половой член (эвфемистически названный «коленом») и рассмеялся от радости. Но Ану повернулся к нему и сказал: «Не радуйся тому, что ты проглотил! Ты сейчас зачал от меня трёх могучих богов». И с этими словами Ану взмыл в небеса и исчез из виду. Но «мудрый царь» Кумарби выплюнул то, что было у него во рту, в результате чего трёх этих «грозных богов», в свою очередь, зачала и родила Земля. В четвертом поколении богов главный из них – Тешуб, бог Грозы – совпадает по своей функции с греческим Зевсом-громовержцем. Хеттско-хурритское повествование о сражении Тешуба с чудовищем Улликумми похоже на греческий миф о Тифоне. Но в отличие от греческого варианта

Есть версия, греческий эпический стихотворный размер – гекзаметр – возник под влиянием хурритских и хеттских поэм. Даже традиционный образ Гомера как слепца-рапсода хорошо согласуется с обычаями Древней Месопотамии, где певцы и музыканты часто бывали слепыми.

Культурная традиция хеттов сохранилась в лидийской, через которую дошла до античной Греции. Вероятно, с ней связана и этрусская, предание о малоазиатском происхождении этрусков отражено в «Энеиде» и подтверждается некоторыми данными современной археологии. Этим можно объяснить сходство хетто-лидийского мифа о Кандавле – герое-боге, убившем пса, с аналогичным мотивом в мифологии этрусков и римлян. Это помогает выявить звенья, соединяющие общеевропейский мифологический фон литературы, унаследованный от Греции, с месопотамской литературной традицией.

6. Ветхий Завет как источник сюжетов для мировой культуры

Библия имеет ценностное значение для общечеловеческой культуры, не только как священный текст, но и как источник сюжетов для мировой литературы и изобразительного искусства. К ветхозаветным и евангельским сюжетам и образам обращались художники и писатели, начиная с раннехристианской эпохи. Связано

Основы мировой литературы и искусства

это было не только с особой ролью христианского вероучения для средневековой культуры, но и с неисчерпаемостью содержания самих библейских текстов.

В них разъяснялись основные понятия – знание, зло, стыд, преступление и т.д., закладывающие моральный фундамент нового общества; это было связано с интеллектуализацией религии. В отличие от языческой, тщательно проработанной космогонии, в Библии отсутствует описание механики возникновения мира. Декларируется изначальное существование всемогущего Бога, который является источником всех событий – от землетрясений до политических катаклизмов. Он – незрим, всемогущ; он – личность, несовпадающая с Природой.

Несмотря на то, что в Библии присутствуют сюжеты шумеро-вавилонского эпоса (о Гильгамеше, О Зиушудре и Всемирном потопе), очевидно отличие ветхозаветного текста, заключенное в усилении морально-этического содержания изложенных историй. Например, в истории о Ное разрабатывается понятие праведника; а смысл заботы Бога о постройке и загрузке ковчега состоит в обосновании ценности человеческой жизни, «ибо человек создан по образу Божию».

Интересу к библейским текстам способствовала неясность многих сюжетов, что давало простор для собственной интерпретации. Например, история Рахили, которая, тайно покидая дом своего отца Лавана, украла из него семейных божков. В книге, провозглашающей монотеизм, это выглядело странно. Это давало повод интерпретировать образ Рахили и как воровки, и как наследницы, таким способом предъявляющей свои права на наследство.

Особо популярны были такие части Ветхого Завета как Книга Бытия, Книга Судей, 1-я Книга Царств, среди сюжетов – сотворение Адама, изгнание из Рая и первородный грех, жертвоприношение Исаака, борьба Якова с ангелом, подвиги Самсона, битва Давида с Голиафом, история царствования Соломона. Жертвоприношение Исаака его отцом Авраамом трактовалось как манифест особых отношений человека и Бога; как утверждал средневековый иудейский толкователь Торы: проверка пределов любви к Богу. Кьеркегор интерпретировал этот сюжет как момент смены этических идеологий – отказ от человеческих жертвоприношений, весьма характерных для древних ближневосточных культов Ваала, с которыми соперничало поклонение Иегове. К этой теме обращались многие выдающиеся мастера европейской живописи. Первое из подлинно ренессансных творений – бронзовый барельеф на двери баптистерия Сан-Джованни на площади собора Санта-Мария-дель-Фьоре в Венеции работы Лоренцо Гиберти, выполненный в соответствии с возрожденной античной эстетикой, было сценой жертвоприношения Исаака. Так же известны картины Лукаса Кранаха Старшего, Тициана, Паоло Веронезе, Караваджо, Рембрандта, Тьеполо и других. Этот сюжет стал основой музыкальной баллады Игоря Стравинского «Авраам и Исаак» и одноименной поэмы Иосифа Бродского.

Из персоналий Ветхого Завета особо популярен был Моисей за счет сочетания разных черт характера – силы и слабости, что нехарактерно для мифических героев. Он косноязычен, а потому не может проповедовать. Но он отказался от преимуществ жизни усыновленного фараонами ради свободы своего угнетаемого племени. Древние греки чтили Моисея наряду со своими героями как автора многих изобретений и социальных идей – как первого законодателя («Пусть гора преклонится перед законом») и изобретателя письменности.

Основы мировой литературы и искусства

Величайшая интерпретация образа Моисея принадлежит Микеланджело, это надгробие мавзолея папы Юлия II в церкви Сан-Пьетро ин Винколи в Риме. Здесь скульптор впервые вводит в скульптуру временной аспект: при обходе статуи создается впечатление постепенно нарастающего движения фигуры, соответствующего росту напряжения образа. Интересна и другая деталь: небольшие рожки на голове Моисея. В тексте Библии говорится, что когда Моисей спустился с горы Синай, сообщил людям о словах Бога и предъявил им скрижали Завета, то те ему не поверили. Тогда в качестве доказательства божественной воли на голове его показались «корнаим». Это слово можно было перевести с древнееврейского и как «лучи», и как «рога». Христианская традиция предпочитала первый вариант перевода, ведь свет – это символ Бога в вещном мире. Но иудейская традиция понимала под «корнаим» именно рога, поскольку это был очень древний сакральный символ, характерный для ближневосточных культур. Микеланджело обращался, таким образом, к еврейской интерпретации сюжета. А на известном полотне В.М. Васнецова Моисей изображен с двумя мощными световыми лучами, бьющими из его головы, что соответствует православному переводу текста Ветхого Завета.

Книга судей описывает первые 200 лет оседлой жизни еврейского народа. Ее героями являются люди из низших слоев, которые были орудием божественного Проведения: левша Аод, женщина Дебора, Гедеон, назарей Самсон, предводитель шайки разбойников Иоффай. Эти ветхозаветные рассказы подтверждали христианский тезис о равенстве людей перед Богом, о том, что он может возлюбить всякого, пусть даже самого убогого и отвергнутого. Бедняк и левша (в древности это серьезный физический недостаток!) Аод изготавливает (оружие ему не положено по положению) себе меч и хладнокровно убивает царя угнетателей. Женщина Дебора (а времена матриархата уже прошли) собирает коалиционное войско и побеждает в решающей битве. Иеффай, изгнанный из дома сын блудницы, возглавивший шайку разбойников, оказывается единственным, кого старейшины могут поставить во главе войска для борьбы с аммонитянами. И самый яркий и известный из героев Книги Судей – Самсон, он обладает феноменальной физической силой и явным умственным отставанием, параноидальной тягой к насилию и половой распущенностью. Кроме того, он – назарец, член секты, которая добровольно исключила себя из традиционного общества (ее члены ходили практически без одежды, жили в диких местах, не стригли волос, устраивали убийства отступников и коллективные оргии).

Когда Иеффай отправлялся на битву с аммонитянами, он дал Богу неординарный обет, что если Бог отдаст ему победу, он принесет в жертву всеожжения того, кто первый выйдет ему навстречу по его возвращении. И тут «дочь его выходит навстречу ему с тимпанами и ликами: она у него была только одна, и не было у него еще ни сына, ни дочери». Он «разодрал одежду свою» в горе, но дочь смиренно приняла судьбу, сказав, что победа над врагами стоит ее жизни. Эта странная и ужасная ветхозаветная история производила настолько сильное впечатление, что нашла своеобразную интерпретацию в фольклоре разных народов Европы. Французы сложили сказку «О принце-жабе», русские – «Сказку о Владыке Подземного царства». В русском варианте рука, высунувшаяся из воды, хватает некоего царька за бороду и соглашается отпустить только после клятвы отдать то, что этот царь не знает в своем доме, т.е. как и в случае с

Основы мировой литературы и искусства

Иеффаем царь не знает, что или кого он включил в свой обет. В нашей сказке это оказывается сын царя, родившийся во время его отсутствия. Во французской сказке, возвращаясь с войны (как и Иеффай), король сошел с коня попить воды из колодца. Но на лицо ему прыгнула огромная жаба, которая согласилась отстать только, если король отдаст то, что он не видел в своем доме. Это оказалась новорожденная принцесса. Когда та подросла, король привел ее к колодцу и столкнул вниз. Впрочем, в отличие от Библии в сказках все заканчивается хорошо, и все остаются живы и счастливы.

По всеобщему мнению, Книга судей является самым сильным с литературной точки зрения разделом Библии. Она всегда были излюбленным местом для цитирования в проповедях, поэтому широкие слои верующих хорошо были знакомы с ее.

На примере диалогии *Джона Мильтона* (1608-1676) – поэм «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», можно увидеть, как сюжеты Ветхого Завета становились поводом для разговора о современных событиях, волнующих писателя и его читателей, тем более что Библия являлась всеобщей энциклопедией той эпохи. По сути, это была публицистика, но публицистика раннего Нового времени. Сюжет поэмы построен на библейских мифах и представляет собой рассказ о восстании Сатаны против Бога, грехопадении Адама и Евы. Но для автора эти сказания только аллегория, в которую он вложил актуальное содержание. Целый ряд мест в «Потерянном рае» воспроизводит различные сцены из истории Великой английской революции. Отдельные персонажи поэмы как бы списаны с натуры, символизируют борющиеся классы: Сатана и Бог – это республиканцы и роялисты. Дьявол – самый яркий и сильный персонаж «Потерянного рая», это образ мятежника и революционера. Повествуя о его восстании против Бога, поэт осуществляет апологию борьбы английской буржуазии против монархии. Но образ Сатаны двойственен. Дьявол, в своем восстании не знавший границ, напоминает Мильтону выступления плебейских масс. Вторая поэма – «Возвращенный рай». Ее идейный смысл состоит в поиске форм «правильной» революции: без крови и без насилия, только через духовное перерождение человека. Это возможно через победу Христа над искушителем. Искупление за падение Адама и Евы должно читаться как искупление за ошибки революции. В этой поэме Сатана однозначно отрицательный персонаж, он – воплощение дворянской реставрации, и щедро наделен чертами Карла I: вероломством, двуличием и хитростью.

7. Изобразительное искусство и архитектура древних цивилизаций Восточного Средиземноморья

Предшествующими культурами античной Греции являлись финикийская и крито-микенская культуры.

Финикия – древняя страна на восточном берегу Средиземного моря. Древнейшие поселения финикийцев возникли на побережье в V-IV тыс. до н. э. Некоторые из них со временем выросли в крупные ремесленные и портовые центры: Сидон, Тир, Библ и др. Во II-м тысячелетии Финикия была конгломератом городов-государств, владевших прилегающими аграрными районами. Финикия, находясь на перекрестке торговых путей, соединявших Азию, Европу и Африку активно участвовала в сухопутной торговле с Месопотамией и Египтом, владела

Основы мировой литературы и искусства

морскими путями в Средиземном море. Наиболее значительным событием в истории Финикии рубежа I-II тыс. до н.э. была колонизация Центрального и Западного Средиземноморья, куда финикийские купцы и пираты проникли в прежние столетия. Почти все колонии носили название «Карт хадаш», т.е. «новый город»: Карфаген и Картахена – города-тезки.

Финикийцы с древнейших времен добывали пурпур и изготавливали пурпурную шерсть; большое распространение получили литье и чеканка металла, производство цветного пурпурного цвета стекла, кораблестроение. Финикийский алфавит – одна из первых зафиксированных в истории человечества систем фонетического письма. Вопрос о происхождении остается в науке дискуссионным. По-видимому, он сложился в рамках ханаано-финикийской культуры. Порядок букв алфавита возник не позже XIV в. до н. э. Каждая буква имела особое название (אָלף – «алаф» – бык, בַּיִת – «бейт» – дом и т. д.). Имена букв произошли от картинки-пиктограммы, которая изображала предмет, название которого начиналось с этой буквы. Так, буква и слово «алеф» была стилизованной головой быка-вожака стада и потому располагалась первой. Вторая буква «бет» – напоминала шатер, т.е. дом. Третья – «гамал» – означала горб и изображала его. Четвертая – «далет» – напоминала откиннутый полог, вход в шатер; значение слова было дверь, а согласный звук «д». Финикийский алфавит стал родоначальником большинства современных письменных систем. Использовался консонантный тип фонетического письма, передающий только согласные звуки. Текст записывался справа налево.

Финикийцы изобрели цветное стекло, секрет которого веками терялся и находился вновь. Благодаря тому, что ремесленники Восточного Средиземноморья владели мастерством изготовления цветной смальты, византийские храмы и дворцы украшались мозаикой в отличие от западноевропейских, декорированных фреской.

При культурном посредничестве финикийцев древние греки получили многие из религиозных культов и ритуалов Востока, а также сюжеты древних космогонических и героических мифов. Образ Геракла производится специалистами из Эпоса о Гильгамеше, который совершил многие из подвигов, которыми затем стали известны как двенадцать подвигов Геракла.

Крито-минойская цивилизация – ранняя из эгейских цивилизаций в фазе государственности возникает на рубеже III-II тыс. до н.э. на острове Крит. Дворцы – наивысшие достижения критских зодчих, обнаружены также в Кноссе, Фесте, Маллии, Като-Закро. Для них характерно сочетание больших горизонтальных площадей (дворы) и комплексов 2-3-этажных помещений, световых колодцев, пандусов, лестниц, что создает эффект перетекания пространства. Дворцы и дома строились на каменных цоколях из самана с деревянными связками. На Крите был создан своеобразный тип колонны, которая расширяется кверху.

Декоративно-прикладное искусство Крита представлено более древним орнаментальным стилем (начало II тыс. до н. э.), достигший совершенства в росписи ваз-камарес, и поздним стилем, изображающим растительный и животный мир суши и моря (середина II тыс. до н. э.), который сохранился на фресках дворца в Кноссе. В сравнении с художественными культурами Древнего Востока эгейское искусство отличается большим светским характером.

Микенская цивилизация – культура городов материковой Греции, также является частью крито-микенского периода греческой истории. Расцвет цивилизации приходится на XV-XIII вв. до н.э. Около 1600 до н. э. вторжение в материковую Грецию новых племен ахейцев, воины которых использовали боевые колесницы, положило начало возникновению небольших государств микенского периода около других центров – Микен, Тиринфа, Орхомена. Эта культура – смесь пришлых и древних местных культурных традиций. Микенская культура многое заимствовала от минойской цивилизации, влияние которой ощущается в культовых обрядах, светской жизни, художественных памятниках. В архитектуре жилищ складывается тип прямоугольного с портиком дома – мегарона, прообраз древнегреческого храма. Выделяются круглые в плане купольные гробницы – толосы. Среди сюжетов, сохранившихся в виде фресок и рисунка на керамике, лидируют изображения людей, животных и природы.

ЛЕКЦИЯ №2. ИСКУССТВО АНТИЧНОГО МИРА

8. Особенности и периодизация древнегреческой культуры

Древнегреческая культура представляет собой феномен, совершенно отличный от древневосточных культур. При сохранении важности для общества религиозного культа интеллектуальная и духовная энергия уходит не на создание религиозной идеологии нового образца, а создаются впервые зародившиеся тут светские формы культуры. Театр развился из древних мистерий, ритуалов почитания божеств. Поэзия – из ритуальных молитв и песнопений. Наука – из религиозного стремления постичь божественный замысел. Научное знание отличается от комплекса накопленных знаний и умений восточных цивилизаций тем, что не было ориентировано на выполнение прагматических функций, а было средством познания истины. Все будущие отрасли науки зародились и были объединены в философии. Главный тезис греческой философии: доказательство гипотез осуществляется рациональными, логическими рассуждениями; логика является также главным методом проверки. Все это изложено в «Органоне» Аристотеля. Греческая наука рано начала превращаться в теорию. Она не была связана с практикой: наука делалась ради науки. В лучшем случае ее достижения применялись в военном деле и развлечениях, но не в производстве – для этого были рабы.

Вследствие отсутствия политического единства Эллады наблюдается большая степень разнообразия проявлений культуры – отличия в эстетических, религиозных принципах. Отсюда два на первый взгляд два взаимоисключающих начала в духовном мире греков: «архэ» – чувство полисной общности, и «агон» – дух соперничества.

В основу периодизации древнегреческой культуры положены изменения ее содержания и границ распространения.

Гомеровский период (IX-VIII вв.). В гомеровский период (IX-VIII вв.) возникают поэтические жанры – гимны и эпосы, появляются стихотворные ритмы. Персонажи и сюжеты – традиционны для эпических древних поэм, это боги и герои. Но есть и

Основы мировой литературы и искусства

третья сила, против которой никто не способен устоять, это *фатум*, предопределенность судьбы. Фатум слеп и несправедлив, могуществен и неумолим.

Гомер придал богам облик людей, которые и вели себя как люди. Такое сходство стало в последующем основанием древнегреческого самоощущения: быть равным богам. В основе аристократического типа культуры лежали глубокие генеалогические традиции с преданиями о происхождении от богов. Со знатностью были связаны и красота, и физическое совершенство, и интеллектуальное превосходство, позволяющие герою-аристократу способность защитить свою честь и добыть славу. Военные и гражданские добродетели находились рядом. Им учили в «схолэ» через систему физических состязаний и практику публичной жизни: молодежь всегда присутствовала при решении государственных дел. Античная эстетика ставила своей целью не только развитие чувства прекрасного, но и формирование чувства меры и справедливости.

В *архаический период* (VII-VI вв.) появляется лирика – обращение к человеку и миру его чувств. Складывается классическая архитектура, прежде всего – храм как жилище бога. Греческий храм представлял собой здание, стоявшее внутри священной ограды на фундаменте из нескольких ступенях с пропорциями 1:2. Он имел двускатную пологую крышу, опиравшуюся не на стену, а на две пилястры с колоннадами. Пилястры и колонны сеней подпирали потолок и крышу, причем последняя образовывала над ними трехугольный фронто́н. Внутреннее помещение разделялось на два: сени и святилище, где стояла статуя божества и куда никто не имел права входить, кроме жрецов.

Жертвоприношения в связи с этим осуществлялись у порога дома – на площадке перед ним. Тип строения храмов – периптер («окрыленный»), т.е. окруженный колоннадой. Это период формирования типических черт греческой культуры: чувство меры, пластичность форм, динамизм, преклонение перед физической красотой, культ спорта, воинской доблести, бесстрашия, общение с богами как равными себе.

Классический период (V-IV вв.) дал миру полисную демократию, понятие «гражданства», вождь афинской демократии Перикл руководил строительством Акрополя. На месте древних святилищ, уничтоженных персами, вырос великолепный храм богини-покровительницы города, Парфенон (архитекторы Иктин и Калликрат, скульптуры и барельефы выполнены Фидием и его учениками). Архитектор Мнесикл стал автором Пропилеев, торжественных ворот Акрополя. К той же поре относится сооружение храма Зевса в Олимпии, знаменитого по своим скульптурным украшениям, в особенности же по колоссальной статуе отца богов, исполненной Фидием. Формируется канон скульптуры (голова – 1/8 туловища). Храмы становятся более благородными и гармоничными по пропорциональности отдельных частей. Вместо известкового камня и песчаника для построек употребляется мрамор, доступный более тонкой обработке и потому способствующий большей орнаментировке. При всем этом архитектура ценилась меньше, чем чистая наука, за близость к практике, но была воплощением эстетических идеалов.

В этот период возникает драматургия. Древнегреческий театр берет начало от ритуалов и религиозных представлений – мистерий. В праздник Великие Дионисии ставились постановки, изображающие смерть и воскресение Диониса.

Основы мировой литературы и искусства

Важными персонажами этих постановок были козлоподобные сатиры, отсюда и название «песни козлов» – трагедия (известна с VII в. до н.э.). Эсхил – автор первых трагедий – отразил свойственный грекам фатализм. Судьба, рок – главная тема трагедий, ее изменить никто не в состоянии, даже боги. Она известна заранее, все попытки избежать ее приводят к предсказанному финалу. Надо героически встречать свою неотвратимую судьбу, в этом разгадка поведения многих знаменитых греков в критические моменты их жизни. Постановка, когда один актер ведет диалог с хором – драма. Эсхил добавил в действие второго актера (V в. до н.э.), Софокл – третьего. Третий жанр театра комедия – «песня комоса», т.е. праздничного деревенского шествия – впитала в себя фольклорные традиции шутовства. Ее первым и самым ярким представителем был Аристофан.

Эллинизм (с IV в. до н.э.) – выход греческой культуры за границы эллинского мира и смешение с восточными культурами.

Для древнегреческой цивилизации характерна высокая динамика культурных изменений; за 300 лет произошел ее подъем и расцвет.

9. Древнегреческая мифология как основа классической литературы

Греческие мифы – комплекс сказаний о жизни богов и героев, включающий космогонические и этические элементы. Их мотивами пронизана вся европейская культура.

Мифы в ярких образах запечатлели жизнь в эпоху «детства человечества»: сообщество богов напоминало устройство и нравы человеческого общества: семья и прелюбодеяние, власть и соперничество, разделение обязанностей и коварство. Происхождение мира мифы трактовали как возникновение и приращение мира богов. Из первозданного Хаоса появилась богиня Гея – земля. Она родила сына-супруга Урана-небо. От этого брака родились первые поколения богов, которые вступили в борьбу с отцом. Первым победителем стал Крон (Хронос-время). Этого пожирателя собственных детей победил его младший сын – бог грома, дождей и солнца – Зевс. Он правил миром со священной горы Олимп. Семейство богов олицетворяло общественный порядок в целом. Женитьба на Гере – покровительнице семейных уз – не мешала связям с другими богинями и даже со смертными женщинами. Леду он соблазнил, превратившись в лебедя, Европу – быком, Данаю – золотым дождем, а Калисто – приняв образ ее подруги Артемиды.

Посейдон – бог морей – и Плутон – владыка мира мертвых – были братьями Зевса и сыновьями Крона. Плутон взял в жены Персефону – богиню плодородия, но после этого брака начались неурожаи. И тогда Зевс приказал Плутону отпускать Персефону на землю весной, разрешив ей жить в доме мужа лишь зимой. Другие дети Зевса – Арес и Афина ведали войнами. Яростный Арес – боевыми схватками, он был покровителем солдат, Афинами – боевым искусством – стратегией и тактикой. Между ними было постоянной соперничество. Дионис – бог виноградарства – бродил по свету, обучая людей ремеслам и веселясь с ними на праздниках. Прекрасный Аполлон покровительствовал наукам и искусству, но тех из людей, кто хотел превзойти его в талантах, он наказывал болезнями. Он был в постоянной ссоре с Гермесом, который изобрел лиру и математику, чем обошел брата. Чтоб Аполлон за ним не угнался и не отомстил, Зевс дал ему

крылья на ноги. Гермес – покровитель купцов и воров. Гефест – бог-кузнец – покровительствовал ремесленникам. В отличие от других богов он жил не на Олимпе, а в вулкане Этна, там была его кузня. Его жена Афродита – богиня красоты и чувственной любви – не жила в доме мужа, увлекалась красавцами-богами – Адонисом, Аресом, последнему родила крылатого младенца-проказника Эроса. Артемида – покровительница охоты, диких животных и беременных женщин – была сестрой Аполлона. Кроме основных богов были сотни восторостепенных – нимфы, наяды и пр. покровители рощ, рек, родников.

Греческая триада отношений между богами, людьми и фатумом, который правит действиями и судьбой всех существ земли и неба, стал сюжетной основой как для древнегреческой классической литературы, так и для европейской культуры, начиная с эпохи Ренессанса.

10. Древнегреческая литература: гомеровский эпос. Илиада

Первыми по времени памятниками древнегреческой литературы являются поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея».

Время жизни Гомера определялось по-разному – между XII и VII вв. до н. э. Однако само имя поэта дает основание считать его образ мифическим, а имя – нарицательным. В переводе с ряда семитских языков «homer» означает «он говорит», т.е. «сказитель»; вероятно, что обозначение рода занятий стало со временем восприниматься как собственное имя. С учетом сильного влияния финикийской и других еще более древних культур восточной части Средиземноморья на ахейскую, возможно, что это было обозначение профессии сказителя, ставшее в греческой традиции именем собственным, тогда как сами греки исполнителей эпических песен называли аэдами (от греч. aoidos – певец). Создание эпоса относят к X-IX в. Поэмы написаны гекзаметром – наиболее распространенным эпическим стихотворным размером, приспособленным для исполнения под аккомпанемент музыкального инструмента, чаще – лиры. Вот как начинается поэма «Илиада» в переводе Н. Гнедича:

*Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал.*

События «Илиады» связаны с войной между ахейцами и жителями малоазийского города Троя (Илион), вызванной неосмотрительными поступками богов, их честолюбием, ревностью и другими вполне человеческими качествами. «Одиссея» описывает путешествия одного из героев этой войны царя Итаки Одиссея по пути домой. События каждой из поэм описывают события десяти лет: десять лет войны и десять лет скитаний Одиссея. Многие сюжеты и образы гомеровских поэм вошли в другие памятники литературы и изобразительного искусства с древности до наших дней.

Причины войны между греками (ахйцами) и азиатами (трояняцами) были заложены космическими силами, волей богов и земными событиями. Гея – Земля, с трудом выносившая увеличивавшееся человеческое население, обратилась к Зевсу с просьбой облегчить ее бремя, и Зевс решил для этого начать войну между греками и трояняцами. Земной причиной этой войны было похищение

Основы мировой литературы и искусства

спартанской царицы Елены троянским царевичем Парисом. Царь Пелей женился на Фетиде, дочери морского бога Нерея. Все боги, кроме Эриды, богини раздора, были приглашены на свадьбу, и она решила отомстить богам и бросила на стол золотое яблоко с надписью «Красивейшей». Каждая из трех самых красивых и могущественных богинь: Гера, Афина Паллада и богини любви Афродита, желала получить яблоко. Зевс, к которому они обратились, решил уклониться от этого сложного дела и отослал их к Парису, сыну троянского царя Приама. Парис присуждает яблоко Афродите, пообещавшей ему любовь прекраснейшей женщины на земле, и та помогает ему похитить царицу Спарты Елену. Похищение Елены вызовет резонанс по всей Греции.

Вопрос о том, почему похитивший Елену Парис стал обидчиком всех мужчин Греции, эпос объясняет так. Когда Елена была невестой, ее руки домогались многие, дело грозило перерости в тотальную войну. Тогда женихи заключили соглашение: кого бы ни выбрала в мужа Елена, все остальные будут верными его друзьями и защитниками. Инициатором экспедиции в Азию был брат Менелая, Агамемнон, царь Аргоса. По его совету со всей Греции были созваны самые знаменитые цари и герои со своими дружинами. Среди призванных царей и героев особое место занимает «хитроумный» Одиссей, царь острова Итаки, и молодой Ахилл, сын Пелея и Фетиды. Греческий флот высаживает войско неподалеку от Трои. Греки устраивают здесь свой лагерь, осаждают Трою, нападают на живущих поблизости ее союзников. В течение девяти лет война ведется без заметного перевеса той или другой стороны.

В «Илиаде» изображаются события десятого года войны, незадолго до падения Трои. Уставшие от осады ахейцы начинают враждовать между собой. Ахилл, один из вождей греческого воинства под Троей, возненавидел выбранного командующим Агамемнона за то, что тот отобрал у него пленницу Брисеиду. А отобрал эту пленницу Агамемнон потому, что по велению Аполлона он должен был другую пленницу Хрисеиду вернуть ее отцу, Хрису, жрецу храма Аполлона, находившего под Троей. Случилась перебранка Ахилла с Агамемноном, Ахилл покинул поле сражения, обратился с жалобами к матери Фетиде, которая вымолила у Зевса обещание покарать за это греков. Уклонившийся от боев Ахилл все же разрешает своему другу Патроклу вернуться в ряды греков, чтобы спасти греческое войско от грозящего ему разгрома. И он гибнет от руки троянского героя Гектора, сына Приама и брата Париса. К слову, Парис в войне участия не принимал. Гибель Патрокла заставляет Ахилла вновь вернуться в строй. Бог кузнечного дела Гефестом выковал для Ахилла новое оружие, тот примирился с Агамемноном. На этом этапе начинается прямое вмешательство богов в ход военных действий. Ахилл убивает Гектора и, нарушая обычаи войны, оскорбляет его прах. Приам униженно просит о передаче ему тела сына. Троянцы смотрят на Париса, по их мнению он должен отомстить. Парис выходит на крепостную стену, пускает стрелу и она, ведомая покровителем Париса Аполлоном, попадает в единственное уязвимое место на теле Ахилла – в пяту. Гибель героя вызвала ликования на стенах Трои и скорбь в лагере ахейцев. Те собрались покинуть злополучный азийский берег. Исход войны связан с историей о троянском коне – обмане, придуманном Одиссеем. Война заканчивается страшной гибелью Трои.

Благодаря Шлиману события поэм приобрели материальное подтверждение. Как показывают позднейшие исследования, он действительно нашел место, где находилась Троя. Но заложенный им шурф уничтожил Трою, т.к. он решил, что Троя – это самый нижний культурный слой холма Гиссарлык. В действительности это 6-й слой, который он отправил в отвал. Существует много других свидетельств о существовании Трои и ее вражды с государствами, лежавшими на западном берегу Егейского моря. Второе название Трои – Илион. Найдена надпись, высеченная на скале, на которой упоминается хеттский город Велуши. Очевидна и материальная причина интереса жителей Балкан к малоазийским землям – залежи металлов: железа, меди, олова, столь необходимые для изготовления орудий и оружия.

В то же время поэма передает реалии гомеровских времен. Индивидуальный тип эллина, с его борьбой двух качеств: «архэ» (коллективизма) и «агона» (соперничества), с его верованиями и наклонностями установился уже в доклассовое время. В то же время все еще имеют большую силу исконные обычаи и установления, охраняемые самими богами, а также общественное мнение. Соперничают между собой традиции родового строя и городской общины; всевластие главы рода и системы управления, когда власть распределена между единоличным вождем, советом старейшин и народом. Если от народа требуется покорность вождю, то и от вождя – забота о народе, храбрость на войне, справедливость и мудрость советов и красноречие в мирное время. Личные достоинства вождя – одно из необходимых условий почета и повиновения со стороны народа его требованиям. Взаимные отношения между господами и рабами носят на себе печать патриархальной простоты и близости; в отношениях мужчины и женщины замечается больше равноправия, чем в классический период.

11. Древнегреческая литература: гомеровский эпос. Одиссея

События «Одиссеи» рассказывают о полном приключений возвращении Одиссея домой после троянских событий. Это заняло целых 10 лет. Одиссей много раз попадал то к людям добрым, то к разбойникам, то в подземное царство. Первой среди чудесных стран был остров логофагов, поедателей наркотического лотоса; потом остров циклопов и история с ослеплением великана-людоеда Полифема. Царь ветров Эол, слудующий, кого посетил корабль Одиссея, дал ему мех, куда были заключены ветра. Это значило, что на некоторое время ветра, препятствующие путешествию домой не будут велять, и корабль спокойно и быстро сможет достигнуть берегов Итаки. Но команда думает, что подарок Эола хранит в себе богатство, и пока Одиссей спит, тайком развязывает мех. Ветра вырываются и относят корабль в морскую даль, в неведомые воды.

На этой стадии посещенные им места отличаются просто фантастическими вещами. Волшебница Цирцея превратила людей Одиссея в свиней и других животных. Одиссей остается человеком, но должен жениться на Цирцее. Он спускается в подземное царство, чтобы узнать у уже умершего Тиресия, знаменитого прорицателя, имя которого часто встречается во многих мифах, как ему попасть домой. Тот ему пресказывает, что он возвратится на Итаку, но это не будет означать конца его странствий. Покинув остров Цирцеи год, корабль

Основы мировой литературы и искусства

Одиссея плывет мимо острова сирен, губящих моряков своим чарующим пением. Он оказывается единственным смертным Ю услышавшим пение сирен, но оставшимся живым: он слушал их, будучи привязанным к мачте, его гребцы залили уши воском. Проплывает между Сциллой и Харибдой, шестиголовым чудовищем и горомной водяной воронкой. За то, что он и его команда убивают священных быков Зевса, они наказаны: те погибают, а Одиссей на семь лет оказывается в плену у нимфы Калипсо. После прощения он уплывает от нее на плоту. Следующий остров, управляемый другой женщиной – церевной Навикаей, не стал для него темницей. Он порадовал ее и ее подданных феаков рассказами о Троянской войне и своих приключениях, и они отвозят его на Итаку.

Он застал дом разгромленным целой армией женихов, которые домогаются руки его жены Пенеломы, а заодно уничтожают и расхищают ее имущество. Пенелопа путем разных хитростей оттягивает свой брак. Одиссей под видом нищего в свой дом, вмешивается в ход сватовства, наказывает всех неверных слуг, убивает женихов. По одной из версий в доме Одиссея водворяется счастье, прерванное десятилетней войной и его десятилетними приключениями. По другой, он должен был покинуть Итаку, поскольку родные убитых им женихов требовали его наказания. Третейский суд вынес поистине Соломоново решение: Одиссей покидает дом еще на 10 лет, а за это время семьи убитых женихов возмещают ущерб, нанесенный ими хозяйству Одиссея. Герой отправился в горную страну Феспотию, где заводит новую семью. Версии его смерти в различных версиях мифов приводятся разные. По одной из них, его случайно убивает родной сын Телемах, тот самый, который приложил так много сил, чтобы его разыскать.

По мнению некоторых ученых, героические сюжеты, известные нам по Гомеру, восходят еще к микенскому периоду, т.е. 2-й пол. II тыс. до н.э., т.е. за пятьсот лет до предполагаемого времени жизни Гомера, к эпохе, предшествующей Троянской войне. Жанр героического сказания зародился в культе, который развивается из заупокойных плачей над мертвым, но еще не погребенным героем, а также во время его погребения. Плачи-песни трансформировались в баллады о жизни и подвигах героя. Существовало несколько версий одного и того же сюжеты, популярностью пользовались те, чья художественная форма была совершеннее, а герой и события обладали общественно-политической значимостью.

12. Древнегреческая литература: классический период. Развитие трагедии и комедии

В классический период развития древнегреческой литературы наблюдается расцвет драматического искусства. Оно ведет свое начало от ритуалов и религиозных представлений – *мистерий* (от сем. «мисторин» – таинство). В праздник Великие Дионисии устраивались постановки, изображающие смерть и воскресение Диониса. Их персонажами были сатиры, козлоподобные существа. Отсюда и название трагедии, в пер. «песни козлов».

Три знаменитых драматурга – Эсхил, Софокл и Еврипид – играют наиболее заметную роль в истории древнегреческого театра. Наряду с древнейшей формой театрального действия – трагедией – возникает драма – постановка, когда один

Основы мировой литературы и искусства

актер ведет диалог с хором. Эсхил добавил в действие второго актера (V в. до н.э.), Софокл – третьего. Развивается также комедия, наиболее ярким автором, создающим произведения в этом жанре, является Аристофан. Название и традиции комедии восходят к праздничному деревенскому шествию – «песням комоса».

В древнегреческой трагедии сюжеты всех пьес развивались вокруг темы судьбы («фатума»). И основная идея состояла в том, что надо героически встречать неотвратимость рока. Важным персонажем повествований был слепой прорицатель Тиресий. Обычно греки узнавали свою судьбу у гадалей. Популярно было вопрошать пифию Дельфийского оракула. Но даже знание рока не уберегало людей от пресказанного исхода. Все попытки человека убежать от судьбы служили исполнению предсказания. Даже боги подчинялись року и смирялись перед ним. Просто в отличие от людей они были бессмертны.

Эсхил (525 – 456 г. до н. э.) – древнегреческий драматург, заложивший основы европейской трагедии. От Эсхила осталось около 90 трагедий, включая сатирические драмы. В центре действия трилогий были герои мифов Ахилл, Одиссей, Персей. Наиболее известными современному читателю произведениями Эсхила считаются трагедия *«Прикованный Прометей»*, а также трилогия *«Орестея»*, включающая три трагедии: *«Агамемнон»*, *«Хозфоры»* (приносительницы возлияний) и *«Евмениды»*

Трагедия *«Прикованный Прометей»* основана на мифе о титане Прометее, наказанном Зевсом за передачу людям священного эфирного огня. Зевс приковывает его к скалам Кавказа. Это не рассказ о восстании бога-просветителя против верховного бога, как трактовали этот сюжет в новое время. Прометей в отличие от Зевса знал, что такова была воля рока: дать людям огонь и знание, научить их ремеслам и вывести их на историческую арену. Прометей выносит все муки, полагая, что со временем Зевс оценит его услугу. Однако, в ней много неясных поворотов сюжета, т.к. ее продолжение, *«Освобожденный Прометей»*, содержащее ответы на многие вопросы, до нас не дошло. Это – единственная трагедия об отношениях богов и человечества, сохранившаяся с древних времен.

Трилогия Эсхила *«Орестея»* создана в 458 г. до н. э. В ней рассказывается о судьбе Агамемнона и его сына Ореста. Инициатор похода на Трою Агамемнон приносит в жертву богам и своему честолюбию дочь Ифигению. Вернувшись домой, он гибнет от рук своей жены Клитемнестры, движимой и жаждой мести за смерть дочери, и преступной любовью к молодому Эгисту, родственнику своего мужа. Когда развивались эти события, Орест был мал. Возмужав, он спросил оракула, что ему далать со столь тяжелой семейной историей. Оракул приказал помнить прежде всего о долге чести. Орест понял это как приказ убить мать, но этим он навлек на себя гнев Евменид – богинь возмездия, которые отныне не дают ему покоя. Но ведь он выполнял слова пифий, через которых вещал сам Аполлон, поэтому он обратился к нему за помощью. Аполлон перепоручил его судьбу своей сестре Афине. Орест приходит в Афины и там его судит сама богиня: она оправдывает его и для суда уже руками человеческими учреждает ареопаг. Старые боги – Евмениды посрамлены, но новые боги – Афина и Аполлон, чтобы совсем не ссориться с ними умиляют их праздником и жертвами. В трагедии замечательны перемены в иерархии богов и

Основы мировой литературы и искусства

обосновываются политическую систему современного для Эсхила времени: ареопаг как нравственный устой афинской гражданственности.

В драмах *Еврипида* (480 – 406 до н. э.) преобладает стремление отразить психологию человека, а не идею божественного рока. Нововведением Еврипида становится предпочтительная разработка женских ролей, его героини глубоко психологизированные типы («Алкеста», «Ифигения в Авлиде» и «Вакханки»). Они показывают богатую палитру чувств и состояний, окрашенных женской индивидуальностью: супружеская и материнская любовь, преданность, бурная страсть, женская мстительность в сочетании с хитростью, коварством и жестокостью. Героини Еврипида превосходят мужчин силой воли и яркостью чувств. Среди них представительницы всех слоев того общества: рабыни, гетеры, свободные дочери граждан. В целом, рабы и рабыни в его пьесах обладают характерами, наделены отличительными чертами, подчас играют важную роль в сюжете. Это новая для рабовладельческого общества идея, что психология рабов такая же, как и у свободных граждан.

Аристофан (444 – между 387 и 380 г. до н. э.) – древнегреческий комедиограф. Из 44 комедий, написанных Аристофаном, до нас дошли только 11. Комедии Аристофана дают неоценимый материал для изучения современной ему жизни, поскольку они ближе всего к жанру сатиры – комической и иронической реакции на современные актуальные события. Так, «*Лягушки*» посвящены современной Аристофану дискуссии о том, кто из знаменитых трагиков – Эсхил, Софокл или Еврипид – самый гениальный. Эсхила не стало еще в середине столетия, Софокл и Еврипид скончались в 406 г. до н.э., полвека спустя. В комедии хор одет лягушками, но это лягушки не простые, они живут в адской реке Ахероне, через которую Харон перевозит души умерших. Комедия завершается победой Эсхила.

Комедия «*Всадники*» – это пародия на афинскую политическую жизнь. Всадники – это одно из сословий афинского общества; профессиональные военные, состоятельные и влиятельные люди. И в отличие от всех остальных афинян они хотят войны, ведь война для них источник дохода. Это одно из первых пацифистских произведений мировой литературы. У трагедии была конкретная мишень, один из ястребов тогдашней афинской политики – Клеон (в комедии «*Кожевник*», в действительности Клеон происходил из рода кожевников и сам был раньше кожевником). После неожиданно для всех одержанной под его командованием победы под Пилосом с «кожевенником» стало невозможно совладать. Его возлюбил народ-демос, и он стал персоной вне критики. Пользуясь этим, воровал афинскую казну. Комедия должна была разбить авторитет реального Клеона.

В пьесе соперники «кожевенника» Никий и Демосфен, представители всадников, стали искать способ оттереть его от власти. Они тоже не пользуются симпатией сочинителя: они передвигаются по сцене на деревянных лошадках. Никий и Демосфен нашли у него под подушкой пророчество: кожевенника сменит колбасник. Стали искать колбасника, нашли, а он не хочет в политику, говорит, что ничего неграмотен, ничего не умеет и не знает, что такое политика. Всадники отвечают ему: «То же, что и с колбасами: покруче замешивай, покрепче подсаливай, польстивей подслащивай, погромче выкликивай». В конце пьесы Демос начинает любить колбасника за то, что тот его сварил (как колбасу) в котле,

и Демос вышел из нее молодой и красивый. А в жизни любое упоминание о Клеоне и его победе под Пилосом уже стало вызывать гомерический хохот, политическая карьера была погублена.

13. Трагедии Софокла

Софокл (496/5 – 405 до н. э.) пожалуй самый знаменитый афинский трагик как и среди своих современников, так и самый популярный античный драматург современного театра. Он отличался веселым, общительным нравом, был знаком с историком Геродотом. Умер на 90-м году жизни. Считается, что Софокл создал 123 трагедии. Но сохранилось лишь семь из них.

Софокл провел реформу сценографии театра. Увеличил число актеров до трех, а число участников хора с 12 до 15, усовершенствовал декорации и маски. Ход пьесы стал более динамичным, усилилось впечатление, получаемое от трагедии. Софокл сосредоточил внимание на анализе души своих героев, которые были известны публике до сих пор лишь по внешним событиям их жизни, описанным в мифах. Софоклу интересны были конфликты: между людьми с разными взглядами и характерами, а также между людьми с близкими характерами, но в разных обстоятельствах. Он показывал перепады в настроении героев – переход от высшего накала страстей к состоянию упадка сил, когда человек приходит к горькому осознанию своей слабости и беспомощности. Почти во всех сохранившихся трагедиях именно последовательность душевных состояний, переживаемых героями, привлекает к себе внимание. Его трагедии отличаются редкими по мастерству диалогами.

В основе драмы Софокла «Царь Эдип» история о неизбежности рока и кровосмешении. Лай, царь Фив, и его жена Иокаста, дочь старого царя Фив, т.е. наследница трона, после рождения сына обратились к Тиресию за предсказанием судьбы мальчика. Тот сказал, что он убьет своего отца и женится на своей матери. Лай приказал с разрешения жены убить младенца. Но слуга пожалел малыша и отдал его на воспитание пастухам. Эдип вырос и однажды встретил на развилке дорог шествие знатного господина. Тот оскорбил Эдипа, не уступившего ему дорогу. Вспыливший юноша убил незнакомца, это был Лай, его отец. Эдип оставил Коринф, где вырос и ушел, куда глаза глядят. В это время в Фивах горожане решали, кто будет мужем Иокасты и новым царем Афин, постановили, что это будет тот, кто первым войдет в городские ворота. Конечно, это был Эдип. Он стал мужем своей матери, у них были дети. Когда он узнал правду, то в знак раскаяния ослепил себя.

Трагедия «Антигона» является продолжением цикла о древних царях города Фивы. Действующими лицами являются дети Эдипа: Этеокл, царь Фив; Полиник, его брат, и их сестры Исмена и Антигона, которая была невестой Гелона, сына своего дяди Креонта. Полиник обиделся на всевластие Этеокла, ушел из города, собрал армию из наемников и пришел под стены города. В поединке между Этеоклом и Полиником гибнут оба. На трон восходит их дядя Креонт. Он с почестями захоронил Этеокла, защитника Фив, но запретил хоронить предателя Полиника и приказал отдать его тело на растерзание птицам и псам, не считаясь с законом, установленным богами. Но Антигона выполнила религиозный обряд погребения. По приказу Креонта ее замуровали в скальной пещере (если тебе

Основы мировой литературы и искусства

милее мертвые, чем живые, отправляйся в царство мертвых, сказал Креонт). Антигона повесилась в пещере, Гелон, разрушив стену, увидел невесту мертвой и бросился на кинжал. Жена Креонта Эвридика, увидев мертвого сына, покончила с собой. Только после этого Креонта признал свое бессилие противостоять воле богов и судьбы.

Причина бессмертности трагедий Софокла в том, что в них показано столкновение сильной личности и роковых обстоятельств, психология человека, возносящегося вверх и ниспровергаемого вниз, борьба разных представлений о долге.

14. Древнегреческая архитектура: рождение канона

Архитектура и искусство в Древней Греции носили ярко выраженный социальный характер. Сформировавшиеся в различных исторических областях Греции архитектурные стили отражали характер их политической и социальной структуры. Лаконичный дорический стиль возник в суровой Спарте; рациональный и гармоничный ионический – в республиканской Афинах; богато орнаментированный (производный от ионического) – в царском Коринфе. Первые два – древнейшие – сложились в VII в. до н. э.

Основой каждого из стилей стала колонна. Ее формы, пропорции и декоративная отделка подчиняли себе другие части сооружения. Колонна состоит из трех частей: базы, ствола и капители. Вместе с горизонтальными элементами (стилобатом – верхней кладкой основания – и антиблементом – верхним перекрытием) колонна образует ордер.

Дорический ордер отличается простотой и строгой соразмерностью. Его колонна представляет в своем разрезе круг; стержень колонны с приближением к верху несколько утончается и немного ниже половины своей высоты имеет утолщение – «опухлость», но эта кривизна почти не заметна. В большинстве случаев колонна покрыта по направлению своей длины «каннелюрами», желобками. Нижним своим концом колонна ставилась на низкий четырехугольный плинт. Венчает колонну капитель, состоящая из круглого «эхина» и квадратного элемента («абака»). Дорический антаблемент разделяется на два горизонтальные пояса: нижний, лежащий непосредственно над абаками и называемый «архитравом», представляет совершенно гладкую поверхность; верхний же пояс, или «фриз», включает в себе две чередующиеся между собой части: «триглифы» (продолговатые выступы, имитирующие концы балок, идущих вглубь здания) и «метопы» (пространство, украшенное рельефами). По краю карниза рассажены львиные головы с раскрытой пастью для стока дождевой воды с крыши. Крыша сооружалась из каменных или черепичных плит; украшалась скульптурными группами.

Ионический ордер изысканнее, чем дорический. Стержень колонны несколько расширен книзу и утончается к своей вершине. Ионическая колонна выше и стройнее дорической и более густо покрыта глубокими каннелюрами, которые заканчиваются закруглением. Капитель колонны с лицевой и задней стороны имеет по паре завитков – «волют». Абака часто украшена по краям волнообразными лепестками. Ионический антаблемент состоит из

Основы мировой литературы и искусства

трехступенчатого архитрава и из фриза, на рельефах которого изображались венки и гирлянды или сцены мифологического содержания.

Коринфский стиль возник в греческом зодчестве позже других и отличается особенной пышностью. Такая колонна, имеют базу и антаблемент, что создает значительное сходство с ионическими; но капитель и абака совершенно иные. Первая представляет как бы корзину, окруженную двумя рядами аканфовых листьев; наклонно стоящие четыре волюты поддерживают плоскую абаку, которая имеет форму квадрата с отсеченными углами.

Принято считать, что объекты, содержащие в себе т.н. *золотое сечение*, воспринимаются людьми как наиболее гармоничные. Оно определяется делением непрерывной величины на две части в таком отношении, при котором меньшая часть так относится к большей, как большая ко всей величине. Обычно это соотношение 1:0,618.

Первые примеры использования этого принципа обнаруживают в каменных строениях Египта, это храм фараона Сети I в Абидосе. Соотношение длин высоты и стороны основания пирамид подчиняется этому же принципу. В архитектуре Древней Греции его использование становится повсеместным. Парфенон спроектирован полностью в его пропорциях: соотношение длины и ширины постройки; высоты колонн и динь фронтона; ритм колоннад и пр. Эту пропорцию использовали и античные скульпторы для гармоничного соотношения тоги и обнаженного тела и т.д.

15. Эллинизм

В результате походов Александра Македонского (334-323 г. до н. э.) греческая культура вышла за границы эллинского мира и в результате смешения с восточными – в первую очередь персидской – культурами образовала т.н. эллинистическую. Этот период длился до окончательного установления на территориях Восточного Средиземноморья и Передней Азии римского господства (30 г. до н. э.), хотя применительно к культуре его продлевают еще на пару столетий. Для самой Греции – это период упадка, для восточных стран – время заимствований и расцвета. В Греции прекратилась эпоха меры, наступила эпоха роскоши. Полис уходит, возникают монархии.

Главными центрами развития эллинизма были большие города – столицы отдельных государств: Александрия в Египте, Антиохия в Сирии, малоазийский Пергам, островной Родос, сицилийские Сиракузы и др. Поражает почти полное однообразие внешнего вида эллинистических городов. Как показали раскопки, везде созданы вполне благоустроенные города, с правильными, сравнительно широкими, мощеными улицами, с прекрасной канализацией, с каменными домами иногда в несколько этажей, с роскошными площадями, богатыми храмами и общественными зданиями, среди которых научный и образовательно-воспитательные учреждения играют далеко не последнюю роль. Их население может быть названо вполне эллинским, частью по составу, частью по укладу и внутреннему содержанию жизни. Большинство составляло, однако, не городское население, а сельское, в эту среду проникновение новой культуры шло медленнее и результат был менее значительным. Возникает культурный раскол

Основы мировой литературы и искусства

населения одной страны и внутри одного этноса – явление, ранее неизвестное цивилизации.

Формы эллинского быта, вместе с городами, возникавшими повсюду от Кирены до Инда и от Аравии до Галлии, проникали в страны другой культуры или лишь с зачатками культуры, а с этими формами шли и греческая литература, и греческое искусство, и греческая наука. Они теряли свой национальный характер, приспособляясь к новой жизни и новым условиям; выростала культура вненациональная, мировая, космополитическая. Сирийцы, евреи, египтяне и др. начинают писать на греческом языке, пользоваться греческими методами исследования, развивать возникшие в Греции литературные формы; элементы греческой архитектуры, скульптуры, живописи сливаются с местными, причем, не смотря на всю оригинальность новообразований, в основе лежит все-таки греческий шаблон.

Символом эллинизма является Александрия Египетская. Развитие в ней эллинистической культуры связано с тем, что там накопился богатый материал, накопленный поколениями египетских и ассиро-вавилонских наблюдателей и регистраторов. К ним стали применяться методы греческой науки: сравнительный метод входит в общий обиход. Особое развитие приобретает применение научных открытий и научного метода к обыденной жизни в области техники. Остроумнейшие приборы и машины в значительной степени меняют жизненный уклад горожанина. Широкое производство бумаги и пергамента дает книге широкое распространение.

Литература развивается на одних и тех же греческих образцах. Гомер лежит в основе, рядом с ним – трагики и лирики, приблизительно в том выборе, в каком они дошли до нас, философы – главным образом Платон и Аристотель, историки – Геродот, Фукидид, Ксенофонт. Торжествуют индивидуализм и космополитизм. Соответственно самый популярный жанр – лирика, в т.ч. и женская (Сафо, Коринна). В эпоху эллинизма добродетельными считаются другие качества – прожить спокойно и незаметно в условиях нестабильности. Чертой новой литературы была большая и более интимная близость с окружающей средой, прежде всего – с природой с сильно сентиментальным оттенком. Жанры буколика (античная пастушеская поэзия) и идиллия – создания чисто городского человека, для которого деревня и природа привлекательны как редко достигаемое развлечение. Обыденная жизнь проникает в литературу через прозаическую новеллу.

Смешение национальностей, широкий кругозор, знакомство с массой стран и народов, неминуемо должны были отразиться и на эволюции религиозного мирозерцания эллинистического общества.

Возникают синкретические религиозные культы. Особо зримое воплощение эллинизм имеет в материальных атрибутах погребального церемониала. Обнаруженные в оазисе Фаюм, в Северной Африке, написанные на дереве портреты умерших людей демонстрируют синкретизм культур, характерный для эллинистической эпохи. Тела мумифицированы и обернуты в пелены в соответствии с египетской традицией, но вместо погребальных масок к ним прибинтованы исполненные темперой изображения лиц покойных. Очевидно, что мода и стиль жизни у этих жителей Северной Африки испытал сильное влияние

греческой, а потом и римской моды. Но хоронить близких они предпочитали по древним обычаям.

Эллинистические города Северного Причерноморья отличает смешение культур античной, левантйской (ближневосточной) и скифской. Масляные светильники в домах жителей Херсонеса и Фанагории могли изготавливаться в виде фигурок одетой по римской моде матроны, скифа в кожаной куртке, молодого человека в тоге. Погребальные памятники в Горгиппии (ныне Анапа) сохранили признаки множества культов, которые исповедовались его населением. «Глаза Гора» и солнечные диски соседствуют с крестами и пальмовыми ветвями. На одном из барельефов изображена женщина, держащая в руках яйцо – символ возрождения.

Влияние эллинистической культуры простиралось далеко на Восток. Когда буддизм вышел за рамки Индии и стал распространяться в Кушанском царстве, связанном с Индией тесными экономическими связями, он претерпел существенные изменения. Привлекательный за счет простоты исполнения обрядов, он в то же время лишался значительной части своего обаяния в глазах масс из-за того, что они не могли видеть своего нового бога. Буддистские круги стали формировать зримый образ Будды, используя черты бога Митры и традиции греческой иконографии, распространившейся в регионе после походов Александра Македонского. В последующем не только буддистская, но и индуистская агиография стали результатом эллинизации Востока.

16. Римское искусство как череда культурных заимствований

Культура Древнего Рима складывалась при сильном влиянии двух древних культурных центров, которые передавали ему весь накопленный культурный потенциал.

С VIII по IV в. до н.э. – римляне находились под властью царей-этрусков. Изобразительное искусство этрусков отличалось своеобразным сочетанием качеств: при плоскостности и условности изображения их мастерам удавались выразительные движения и отличная композиция.

Этрусские скульптурные портреты связаны с погребальным культом. На крышке погребальной урны обычно помещалось портретное изображение умершего. Урна с прахом хранилась в специальном помещении дома вместе с прахом других предков семьи; в семьях, располагавших усадьбой – в домашнем храме в саду. Ведь умершие члены семьи превращались в духов-покровителей. Истоки римского скульптурного портрета, ведущего жанра в древнеримском изобразительном искусстве, исследователи производят из этой традиции. Его канон характеризуется необыкновенным реализмом и стремлением передать характер изображенного. Он заложил основы последующего развития европейского реалистического портрета.

Традиции архитектуры и технологии строительства, созданные этрусками, были полностью переняты римлянами. Так, в их городах была канализация, и именно этрусски дали римлянам такой вид одежды, как тога. Были восприняты традиции строительства храмов на высоких основаниях и техника выведения сводов из клиновидных балок, что позволило строить круглые купольные храмы (ротонды). Кроме круглых строились и прямоугольные. Этрусский храм

Основы мировой литературы и искусства

помещался на высоком основании (подиуме); в отличие от греческого только одна из узких сторон здания являлась главным фасадом и украшалась глубоким портиком.

Воплощением всех этих традиций является сохранившийся до наших дней Пантеон – «храм всех богов» в Риме, построенный во II веке н. э. при императоре Андреане. Колонны для портика были доставлены за 2,5 тыс. км из каменоломен Клавдия в пустыне восточного Египта. Каждая из них весила 60 тонн. Отверстие (окулус) в круглом куполе, сделанном из бетона, изобретенного римлянами, служило для освещения помещения. Кессоны – квадратные или многоугольные декоративные углубления в потолочном своде – служили не только для облегчения конструкции, но и для создания впечатления парящего купола.

Гражданское строительство. Правильная планировка городов с ориентацией улиц по странам света была введена в Этрурии раньше, нежели в Греции, – в VI в. до н. э. Древнейшим типом жилых построек были круглые и овальные в плане хижины, представление о которых дают глиняные погребальные урны. Более позднее сельское италийское здание имело в плане прямоугольную форму, высокая крыша образовывала большие навесы, дающие тень; в крыше имелось прямоугольное отверстие (компливиум), через которое освещался дом. Соответственно отверстию в крыше, в полу дома помещался бассейн (импливиум), куда стекала дождевая вода. Центр городского дома составлял атриум – внутренний закрытый дворик. Вокруг него строго симметрично располагались другие помещения: справа и слева – помещения для мужчин и для рабов и иногда для домашнего скота, в глубине, вдали от входа, размещались комнаты хозяйки, ее дочерей и служанок. Но в историю такая организация жилого пространства вошла под названием римский дворик.

Многие из римских культурных символов заимствованы у этрусков, например, шествия в честь победителя – триумфы; символ единения и боевого братства – фасция: пучок прутьев с командирским топориком в центре; бои гладиаторов. У этрусков это были ритуальные сражения пленных, приносимых в жертву богу Волтумне.

Римляне долгое время сохраняли веру в безличных и абстрактных духов, так воплощением богини Весты считался вечный огонь. Древним и почитаемым был культ богов, олицетворявших разные стороны земледелия. Богиня Венера считалась покровительницей садов и огородов, божеством обилия и плодородия природы; богом посевов был Сатурн и т.д. Божества в виде человеческого образа появились под сильным влиянием греческой религии. Римляне отождествили с греческими богами своих абстрактных богов. Так, Юпитер был отождествлен с Зевсом, Марс – с Аресом, Венера – с Афродитой, Юнона – с Герой, Минерва – с Афиной и др. Считалось, что прием новых богов усиливает мощь римлян. Римские изваяния богов являются или прямыми копиями греческих, или стилизованными репликами ее.

Влияние греческой культуры на римскую усилилось после политического поглощения Греции Римом. Греческие искусства – драматургия, поэтика, философия, архитектура и скульптура – приобрели статус классических образцов.

17. Архитектура и изобразительное искусство Древнего Рима

Рим в мировом культурном процессе выполнял роль интерпретатора и хранителя художественного наследия античной эпохи при одновременном выявлении собственно своих римских принципов.

В произведениях древних римлян, в отличие от греков, преобладали символика и аллегория. Скульптура ограничивалась преимущественно историческим рельефом и портретом, зато получили развитие изобразительные искусства: фреска, мозаика, станковая живопись, слабо распространенные у греков.

В архитектуре новым у римлян было их понимание взаимосвязи художественной формы и пространства. В римской архитектуре даже самый грандиозный архитектурный ансамбль имел внешнюю оболочку в виде колоннады, арок и т.д. Если древнегреческие площади всегда были открыты пространству, то римские либо обносились высокими стенами, либо устраивались в низинах. Тот же принцип проявлялся и в скульптуре. Пластичные формы греческих атлетов всегда открыты; образы римлян большей частью заключены в себе, сосредоточены. В скульптурных портретах внимание концентрировалось на личных, индивидуальных особенностях человека. Как правило, римские храмы, форумы, а нередко и скульптурные произведения значительно превосходили размерами древнегреческие.

Столицу империи и другие большие города украшали великолепные крупные здания: храмы местных и общеимперских божеств, дворцы, портики для прогулок, а также различного вида здания для общественных развлечений. Отличительной чертой городов эпохи I–III вв. н.э. были каменные мостовые, водопроводы («акведуки»), канализация.

Если в греческой архитектуре характерным элементом были колонны, в римской им стали разнообразные арки и арочные конструкции. Колонны приобрели в Риме особую символику: отдельно стоящие колонны воздвигались, например, в честь военных побед. На них высекались рельефы, изображающие сцены военных походов императоров, богов-покровителей Рима или царствующей династии. Наиболее выдающимися памятниками стали колонны Траяна и Марка Аврелия, воздвигнутых ими в честь побед соответственно над даками и маркоманами.

Благодаря аркам римлянам удалось создать новый вид театра – эллипсоидный, опирающийся не на склон горы или мощное каменное основание, а на сводчатые конструкции. Аркады также применялись в акведуках – многоярусных каменных мостах, внутри которых выкладывались свинцовые и глиняные трубы, подающие воду в город. Специфическим римским типом сооружения была – триумфальная арка, получившая наиболее широкое распространение в эпоху Империи как памятник военной и императорской славы.

К I в. до н.э. в Риме появился новый тип здания, который затем в течение более чем тысячи лет будет основным в средневековой Европе, это – базилика, строение с внутренней колоннадой, которая делит его пространство на части – нефы.

Основы мировой литературы и искусства

Знакомству с римской живописью современный мир обязан раскопкам Помпей и Геркуланума, а также некоторым открытым в центре Рима на Палатинском холме древним помещениям, ушедшим за прошедшие тысячелетия глубоко под землю.

Эти изображения дают возможность судить о рисунке, композиции, колорите и технике тогдашней живописи вообще. Все картины делились на два основных типа – сюжетные и бессюжетные. В первом случае рисовались настоящие картины, содержание которых заимствовалось большей частью из мифологии и героических легенд. Попадают также и сцены жанрового характера с оттенком сентиментальности или комизма; например, молодая девушка показывает подругам найденное ею гнездо с амурами; там, юная торговка, сидя у клетки, наполненной малютками-амурами, продает их девушкам. Во втором – изображались одиночные фигуры, как бы летящие в воздухе, например вакханки, танцовщицы, крылатые гении, скачущие сатиры, кривляющиеся мимы и т. п.

В Помпеях выявлено использование инновации в виде оптической иллюзии – эффекта «трюмплей», когда на стене рисовались фальшивые колонны, ниши и двери, позади которых якобы открывалась перспектива. Один из безымянных художников погибшего города имел много заказов, т.к. горожанам нравились иллюзии вида на сад, открывающегося за ложной дверью. Другой особенностью стенной живописи позднеимперского периода является имитация трехмерным пространств на плоском фоне, например, фиктивные колонны, увитые побегами растений.

Применялась технология письма как по мокрой штукатурке, так по сухой. Особое пристрастие римляне имели к красному, черному, фиолетовому, желто-зеленому цветам.

18. Древнеримская литература. Вергилий и Гораций

Возникновение древнеримской литературы относится к III в. до н.э. Устное народное творчество, как и в Греции, существовало уже задолго до этого. Римляне, как и другие народы, выражали свои чувства в поэтической форме. Во время работ пели трудовые песни, создававшие ритм трудового процесса, например «песня гребцов». Молитвы и обращения к богам составлялись в стихотворной форме, что облегчало их запоминание. В них содержались просьбы к богам оплодотворить землю, отвратить голод и непогоду, обеспечить богатый урожай, благополучие земледельцев и пастухов.

Римская комедия и трагедия развивались под влиянием греческих образцов и считались жанрами не исконно римскими. Чисто римским литературным жанром становится жанр так называемой *сатуры*, т.е. смеси разных стихов – длинных и коротких, написанных сатурническим и другим размером. Происхождение термина производят от слова сатура, что означало блюдо, наполненное разными плодами, или «блюдо после насыщения». Сатура имитировала обыденный диалог людей: одни говорят много и красиво, другие мало и сбивчиво. Содержание этих диалогов было злободневным, обсуждались поступки известных людей, передавались слухи и новости. Отсюда произошло слово «сатира».

К первым двум векам существования (архаическому периоду) относятся пьесы *Плавта* (ок. 254-184 до н.э.). Типажи заимствованы из греческих пьес, но с

Основы мировой литературы и искусства

оттенками – сварливая жена, жадная гетера, влюбленный юноша, раб-пройдоха, «паразит» (сотрапезник, помощник при исполнении религиозных культов). Они рассчитаны на специфического зрителя – городской римский плебс. В них присутствует особый италийский дух сюжетов – путаница вследствие преднамеренного обмана или случайной ошибки, что в дальнейшем было воспринято комедией дель-арте. Живой и богатый словесными фигурами диалог, не стесняющийся грубой шутки и опирающийся на римские формы словесного искусства составляет основу пьес Плавта. В отличие от греческих пьес он не преследовал дидактических целей, ставил задачу развлечения не слишком взыскательной публики.

I век до н.э. считается периодом расцвета римской литературы, то есть периодом классическим. Век Августа – золотой век Римской литературы.

Вергилий (70 – 19 гг. до н. э.) – один из наиболее значительных древнеримских поэтов. Пожалуй, первый романтик и мечтатель античной литературы. В своем первом произведении «*Буколики*», подражая греческой «пастушеской» поэзии, поэт рисует картину этой будущей счастливой жизни, когда всякий труд будет лишним, и человек везде будет находить все, что ему нужно. Считается, что это был намек на будущее процветание и мирную жизнь при сыне Августа, Марцелле. Здесь Вергилий отразил жажду спокойной жизни и стремление к миру, охватившее все римское общество. Это первый образец совершенной латыни, превосходящей все прежде написанное в республиканском Риме. «*Георгики*», вторая поэма Вергилия показывает в поэтических образах прелести сельской жизни. Она обращена к ветеранам римских военных кампаний, награжденных землями.

Вергилий эпическую поэму «*Энеида*». В центре действия – Эней, сын Приама, нашедший убежище в Италии, основывающий новый Илион – город Альба Лонга и делающийся первым из «рода Юлия», из которой произошел Август. Вергилий занялся этим сюжетом по просьбе Августа для защиты династических его интересов, будто бы потомка Энея через его сына Юлия. В структуре «*Энеиды*» весьма заметно стремление создать римскую параллель поэмам Гомера. Поэма написана дактилическим гекзаметром и состоит из 12 книг, причем первые 6 подражают «*Одиссее*», а вторые 6 – «*Илиаде*». Мировая культура позаимствовала из «*Энеиды*» множество крылатых фраз. Например, Бойтесь данайцев, дары приносящих. Фраза «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй» из вольного перевода В.К. Тредиаковского стала эпиграфом к книге А.Н. Радищева «*Путешествие из Петербурга в Москву*».

Гораций (65 – 8 до н. э.) также питал слабость к гекзаметру. Активно участвовал в политической жизни Рима эпохи гражданских войн конца республики и первых десятилетий правления Октавиана Августа. Попав в окружение Мecenата, близкого друга и соратника Октавиана, Гораций сохраняет несколько отстраненный взгляд на происходящее и уравновешенность. Гораций с самого начала творческого пути следует образцам древнегреческой классики. В 17 г. до н.э. Октавиан готовит церемонию «вековых игр», которые проводились каждые 110 лет в честь подземных богов; они должны были знаменовать конец периода гражданских войн и начало новой эры процветания Рима. Горацию было поручено написать гимн для церемонии. Торжественный «Юбилейный гимн», содержащий 76 строчек, смог уместить обращение ко всем влиятельным римским богам,

Основы мировой литературы и искусства

упомануть о римской истории и достижениях римской государственности, обрисовать ведущее положение Рима в тогдашней ойкумене.

Будучи автором книги «Сатиры» Гораций говорит о недостатках римлян с веселой серьезностью, размышляет о природе людей, оставляя за каждым право делать собственные выводы. Его «Сатиры» представляют собой сатиру в современном смысле слова: моралистического или обвинительного характера (против роскоши, зависти и пр.; например, о преимуществах деревенской жизни, с басней о городской и сельской мыши).

Оды отличаются высоким стилем. В знаменитой 30-й Оде третьей книги Гораций сулит себе бессмертие как поэту; ода вызвала многочисленные подражания, из которых наиболее известны подражания Г.Р. Державина и А.С. Пушкина.

19. Древнеримская литература. Овидий

Овидий (43 г. до н. э. – 17 г. н. э.) – древнеримский поэт, прославившийся любовными элегиями и двумя поэмами – «Метаморфозы» и «Наука любви».

«*Наука любви*» содержит наставления для мужчин, какими средствами можно приобретать и сохранять за собой женскую любовь, и для женщин, как они могут привлекать к себе мужчин и сохранять их привязанность. Первая книга начинается срифой:

*Первое дело твое, новобранец Венераиной рати,
Встретить желанный предмет, выбрать, кого полюбить.
Дело второе – добиться любви у той, кого выбрал;
Третье – надолго сумеь эту любовь уберечь.
Вот уроки мои, вот нашего поприща меты –
К ним колесницу помчу, быстро пустив колесо.*

Его содержание в некоторых случаях отличается известной нескромностью, но в литературном отношении превосходно. Особенно непривычно откровенно для римского обывателя были советы девушкам:

*Смертные жены, для вас пример указуют богини:
Не отвечайте же «нет» жадным желаньям мужским!
Страшно обмана? Зачем? Все ваше останется с вами:
Не убывает оно, сколько его ни бери.
Я не к тому ведь зову, чтобы всем уступать без разбора,
Я лишь твержу: не скупись! Твой безубыточен дар.*

Из-за несоответствия пропагандируемых им идеалов любви официальной политике императора Августа в отношении семьи и брака был сослан из Рима в западное Причерноморье, в город Томы, где провел последние десять лет жизни.

«*Метаморфозы*» («Превращения») заключают в себе изложение относящихся к случаям превращений, содержащимся в мифах, греческих и римских, начиная с хаотического состояния вселенной до превращения Юлиа Цезаря в звезду. По преданию эта поэма была закончена еще до высылки из Рима. Но после объявления вердикта суда Овидий в гневе сжег рукопись, но потом, находясь в ссылке, раскаялся в содеянном и восстановил ее. Ее

Основы мировой литературы и искусства

содержание составляют сюжеты и образы греческих мифов и безудержная фантазия поэта. Например, говоря о подвиге Персея, убившем Медузу горгону, Овидий сообщает, что когда герой кладет отсеченную голову ниц на листья винограда, листья обращаются в кораллы. Одним из самых поэтичных моментов поэмы является рассказ о Пигмалионе и Галатее: Пигмалион был искусным скульптором, который изваял статую девушки, влюбился в нее и попросил Афродиту: «Дай мне такую жену, как моя статуя!». Боги вняли его мольбам и оживили статую, наделили ее тело теплом и душой. В «Метаморфозах» содержится идея о переселении вечных душ. Из людских тел душа может перейти и в тела животных, и птиц, и вновь в людей: «В мире ничто не стоит, но все обновляется вечно».

Овидий был последний из знаменитых поэтов века императора Августа, со смертью которого окончился золотой век римской поэзии.

ЛЕКЦИЯ №3. ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

20. Общая характеристика и периодизация средневековой культуры

Термин «средневековье» введен около 1500 г. итальянцем Флавио Бьодо. Так обозначали тысячелетие, отделяющее людей начала XVI в. от античности. По оценке гуманистов – это время догматизма, суеверий, одичания и варваризации, когда достижения античности были «забыты». И тем не менее период между IV и XVI веками в Европе был неоднородным, характеризовался сменами культурного подъема и упадка.

Специфической чертой культуры Средневековой Европы называют *религиозность*. Христианство выступает как фундаментальная мировоззренческая основа средневекового сознания. Христианство наделяло смыслом все: объясняло судьбы мира и людей, общественную иерархию и общественные ценности. Христианство предлагало людям стройную систему знаний о мире, о его устройстве, о действующих в нем силах и законах. С этим связана и другая черта культуры, повлиявшая на творчество средневековых художников и сочинителей, – *традиционализм*, обращенность в прошлое. Повторение древних образцов считалось добродетелью, а новаторство – проявлением гордыни и отступлением от истины. Отсюда *анонимность* произведений, ограничение свободы творчества рамками сложившегося религиозного канона, сформированного в трудах отцов церкви на заре христианской эпохи.

Во-вторых, это культура эклектичная. Она имеет три истока – иудаизм в виде Ветхого Завета, традиции античной культуры и культуру «варварских» народов. Три идеи: ветхозаветный бог-ревнитель, античный фатализм и основывающаяся на насилии и жестокости мораль варваров, сформировали мрачную эстетику, отрицающую смех и удовольствие, проповедующую аскетизм и умерщвление плоти.

В дальнейшем средневековая культура, спустя несколько веков преодолев противоречие между христианством и варварством, так и не стала единой.

Основы мировой литературы и искусства

Культура господствующего меньшинства существовала в двух формах: светская, рыцарская и церковная, клерикальная. Культура «безмолвствующего большинства» в меньшей степени подверглась христианизации. Там преобладала идентичность племенная или родовая, а не конфессиональная. К началу XI в. из крестьянского мира стал выделяться новый – городской.

В-третьих, это устная культура; бескнижная. Аристократия и народ – не грамотны; а священники – полуграмотны. Библейские сюжеты излагаются ими в виде устных преданий и поучений. Отсюда символизм и аллегоричность и литературных и живописных произведений; необходимо было, чтобы они были понятны неграмотному человеку. Это была культура молитв, сказок, мифов, волшебных заклиний. Библия – не только главная, но и единственная книга средневековья. Существенная часть сюжетов средневековой литературы и изобразительного искусства заимствована из Библии и житийных текстов, рассказывающих о жизни канонизированных святых.

Периодизация культуры эпохи Средневековья. Первые века после падения Западной Римской империи характеризовались экономическим упадком; разложением на отдельные территории; сокращением населения, прежде всего, городского; распространением безграмотности. Культурный кризис выражался не просто в отсутствии прогресса, но и в значительной потере достигнутого уровня.

В эпоху раннего средневековья в Европе отмечены периоды некоторого культурного подъема, в период которых сложились показательные черты этой цивилизации. В восточной части бывшей империи, в Византии это т.н. «Золотой век» Юстиниана в Византии (VI в.), в западной – Шарлеманьский ренессанс (VIII-IX вв.), связанный с именем Карла Великого и его попыткой создания единого европейского государства. Для обоих периодов характерны широкое строительство, развитие придворной поэзии и прикладного искусства. Началось развитие умственной жизни, кое-где, например, в Англии открывались светские школы. Оформились традиции романского архитектурного стиля, распространившегося затем по всей Европе. Появились пергаменные книги с иллюстрациями – миниатюрами, соединившими традиции античного и варварского рисунка.

В основу Юстиниановского ренессанса была положена идея восстановления могущества и блеска Римской империи, ведь официальное название государства было Империя римлян. Тогда сложилась византийская система подчинения церкви власти императора – «цезаропапизм», выразившийся в формуле: един Бог на небе – един царь на земле. По приказу Юстиниана в Константинополе воздвигли патриарший храм Святой Софии, ставший гордостью Константинополя и всей империи. Храм был увенчан огромным куполом, превосходившим купол Пантеона в Риме. Он должен был олицетворять могущество власти императора. Архитекторами собора стали Исидор Милетский и Анфимий Тралльский. Купол храма был спроектирован как система перекрытий-«парусов».

Тенденция культурного подъема была прервана в X – н. XI вв., что связывается исследователями с похолоданием климата и экспансией народов Северной Европы, устраивавших набеги по всей береговой линии Европейского континента. Вызванный этим упадок тяжело сказался на культурных характеристиках Европы. Неграмотным было даже духовенство. Скриптории

Основы мировой литературы и искусства

монастырей переживали кризис – некому переписывать книги, которых становилось меньше, и они дорожали.

С XI в. вновь начался общий подъем, вызванный потеплением климата и культурными контактами в ходе Крестовых походов, что было важнейшим их следствием. Европа получила новые технологии, новые сельскохозяйственные культуры. Произошло возрождение старых римских городов. Активизация торговли, сначала в бассейне Средиземного моря, а потом и по всей Европе, привела к появлению ярмарок и Ганзейского союза торговых городов. Каменное строительство требовало больших денежных и материальных средств. Особенно дорогостоящими были культовые здания нового архитектурного стиля – готики. Наряду с королевской властью заказчиками произведений искусства и архитектурных объектов становятся получившие независимость города. Это стало основой будущей секуляризации культуры.

Всплеск культурного процесса в X-XI вв. получал название Македонского ренессанса по имени византийской династии, правившей в это время. Он проходил под знаком возродившегося после целой эпохи иконоборчества внимания к античному наследию. Всего более эти увлечения повлияли на иконопись и искусство оформления рукописных книг, миниатюры которых стали часто подражать античным и раннехристианским образцам или даже копировать их. В творчестве Джотто обнаруживаются влияние Македонского ренессанса.

В XIV в. Европа пережила новый кризис, вызванный как климатическими факторами (похолоданием) и крупными военными столкновениями, так и эпидемией чумы, но накопленный культурный потенциал был так велик, что не смог препятствовать всплеску творческого процесса, который получил название Возрождения.

По поводу окончания эпохи Средневековья и наступления Нового времени нет единой датировки, в качестве рубежа используют различные ключевые события европейской истории: открытие Америки, религиозные войны XVI в., Великую английскую революцию. Применительно к истории литературы и искусства этот рубеж приходится на середину – конец XVI в., когда появляется новый стиль барокко.

21. Преимущество античных традиций как основа развития духовной культуры Византии (IV-XV вв.)

В восточной части Римской империи оформилась культура, представляющая собой синтез языческого эллинизма и принципов христианства.

Ранняя византийская эстетика базировалась на античном представлении о прекрасном, но прекрасном, имеющем божественное происхождение. Христианство не боролось с античным наследием, а использовало его в своих интересах. Театр не одобрялся церковными иерархами, но традиции театра использовались при создании восточно-христианской церковной обрядности. Церковное богослужение превращается в пышную мистерию, которая базируется на традициях эмоциональной приподнятости античной трагедии. Например, в литургической лирике Иоанн Дамаскин на основе античной просодии создал канон богослужения. Античные наработки в отношении тона, громкости, темпа, общей тембровой окраски речи украсили христианский ритуал, усилив его воздействие

Основы мировой литературы и искусства

на верующих. Христианство очень рано оценило особые возможности музыки как искусства универсального и в то же время обладающего силой массового индивидуального психологического воздействия, и включило его в свой культовый ритуал.

Христианская догматика сложилась под сильным влиянием неоплатонизма и ближневосточных религиозных учений – иудаизма, манихейства. Догмат о троице – это переосмысленная триада неоплатоников.

Собственный стиль в живописи возник в VI-VII вв. Спокойная созерцательность, способная унести человека от бурь земной жизни в сверхчувственный мир чистого духа. Отказ от античных эталонов – аскетичность образов, ничего чувственного, зато духовность достигает необычайной силы. Возникает *исихазм* – мистическое учение о возможности реального общения с Богом посредством «умной молитвы». В Византии возник канон культовых картин, унаследованных вместе с православием Русью.

На смену античному представлению о героической личности, античному пониманию мира как мира смеющихся богов и бесстрашно идущих на смерть героев приходит мир маленького страждущего, греховного человека. Складывается новое представление о времени, в т.ч. о ходе истории: на смену замкнутым историческим циклам античных писателей приходит библейская идея поступательного движения истории.

Характерные черты византийского зодчества. Основным типом культовых и светских общественных зданий была базилика. Главную особенность византийских сооружений составляет употребление купола для покрытия средней части здания (центрально-купольная система). Купол был уже известен в языческом Риме, но в большинстве случаев помещался на круглом основании; если же основание было квадратное или многогранное, то между ним и куполом не существовало надлежащей органической связи. Византийцы впервые удачным образом разрешили задачу помещения купола над основанием квадратного и вообще четырехугольного плана, а именно посредством так называемых парусов (пандантивов). Верхние части его стен приняли дугообразную форму; купол стал покоиться на вершинах этих четырех дуг и связываться с нижней частью сооружения сферическими треугольными поверхностями, лежащими между этими дугами и похожими на надутые снизу треугольные. Подобная система постройки применялась преимущественно в храмах, представлявших в плане вообще соединение пяти квадратов в виде равноконечного (греческого) креста: над средним квадратом находился купол, в боковых квадратах – открывающиеся в это среднее пространство ниши. В России был заимствован этот тип крестово-купольного храма.

В декоративном оформлении храмов в Византии фреска и мозаика гораздо популярнее, чем на Западе, где католическая церковь отдает предпочтение скульптуре и живописи. В Византии скульптура, ассоциировавшаяся с язычеством, была отвергнута в ходе дискуссии с иконоборческим движением. Мозаичные изображения, составленные из кусочков цветного стекла – смальты, были более долговечными, чем фресковые. Византийцы использовали мелкий модуль камней, фон был по преимуществу золотым. За счет мерцания смальты достигался оптический эффект расширения помещения. Византийская мозаика является вершиной развития этого искусства.

22. Византийская иконопись

Иконопись – это создание священных изображений, предназначенных быть посредником между миром Божественным и земным при индивидуальной молитве или в ходе христианского богослужения. Первым иконописцем христианская традиция считает Св. Луку, написавшего первые лики Спасителя. Самые древние из сохранившихся иконописных изображений – настенные образы в катакомбных церквях в Малой Азии, Греции и Италии, относящиеся II-IV вв. Они стилистически близки к Фаюмским портретам. Древнейшей из иконописных техник является энкаустика – расплавленные краски в смеси с воском. Эллинистические традиции постепенно перерабатывались и приспособлялись к христианским концепциям.

Распространившееся в VIII в. иконоборчество не уничтожило иконописание в Византии, т.к. в провинции иконы продолжали создаваться. На основе учения Иоанна Дамаскина произошло принятие догмата иконопочитания на VII Вселенском соборе (787), что принесло более глубокое понимание иконы как носителя частички божественной святости.

После периода споров о фаворском свете иконопись становится отличительным признаком православной ветви христианства. Спор между монахом Варлаамом, приехавшим в Константинополь из Калабрии в Италии, и Григорием Паламой – ученым-монахом с Афона касался практики *исихазма* – древней восточно-христианской традицией молитвенного делания. Его суть заключалась в безмолвной, внутренней молитве, позволявшей человеку видеть божественный свет, такой же, какой видели апостолы на горе Фавор в момент Преображения. Варлаам отрицал возможность какой-либо мистической связи человека с Богом, поэтому он отрицал существовавшую на Афоне практику исихазма. Григорий Палама защищал исихазм как исконно православное учение о спасении человека. Спор закончился победой Григория Паламы. На соборе в Константинополе 1352 г. исихазм был признан истинным, а Божественные энергии нетварными, проявлениями самого Бога в тварном мире. С момента победы исихазма происходит необыкновенный подъем в иконописи и всплеск удивительных новых визуальных решений. Свет понимался в живописи Византии символически как проявление Божественной силы, пронизывающей мир. И во второй половине 14 в. в связи с учением исихазма такое понимание света в иконе стало тем более важным.

В иконописи это проявилось в отказе от реалистического изображения ликов и вещей и в стремлении передачи чувственного мира. Она становится более условной: написанные образы – это не лица, а лики, в которых отражается более духовное, чем телесное. В западной ветви христианства в это время развивается живопись религиозного содержания, основанная на авторской интерпретации библейского сюжета и обращенная к чувственному переживанию зрителя.

Процесс иконописи имеет свою символику. Иконописец, создавая икону, подобно Творцу рисует сначала свет, затем «раскрывается» земля и вода, растения, животные, строения, одежды и пр., последним появляется лик

человека. После завершения живописи икона подвергается покрываемся маслом, что рассматривается как аналог обряда елеопомазания.

Для иконописи характерны стилистические особенности. 1. Использование «обратной перспективы», когда предметы, изображенные на первом плане, по размерам могут быть значительно меньше тех, которые изображены за ними. 2. Сочетание на одном изображении событий, происходивших в различное время и в разных местах, или один и тот же персонаж изображен несколько раз в разных моментах действия. 3. Все персонажи изображаются в определенных позах и одеждах, принятых иконографической традицией. 4. Отсутствие определенного источника освещения и падающих теней; объем передается с помощью особой штриховки или тона. 5. Стилизация пропорций человеческого тела, одежды, деревьев, гор, зданий. 6. Использование особой символики цвета, света, жестов, атрибутов.

Периодизация византийского иконописания.

Македонский ренессанс (IX-X вв.) отличают аскетичные фигуры в застывших позах и в одеждах с жесткими линиями складок. Тяжелые громоздкие фигуры святых наделялись крупными руками и ногами как у крестьян. Их изображения совершенно лишены чего-либо временного и изменчивого.

Комниновский период (XI-XII вв.). К этому периоду относится Владимирская богоматерь, одна из самых изящных и поэтичных византийских икон. Складывается характерная физиогномика: вытянутый лик, узкие глаза, тонкий нос с треугольной ямкой на переносице. В самых поздних произведениях XII столетия усиливается линейная стилизация изображения, драпировки одежд и даже лики покрываются сетью ярких белых линий, играющих решающую роль в выражении формы.

Палеологовский «ренессанс», так принято называть явление в искусстве Византии I четверти XIV в. Характерны безупречные пропорции, гибкие движения, импозантная постановка фигур, устойчивые позы и легко читающиеся, выверенные композиции. Присутствует момент зрелищности, конкретности ситуации и пребывания персонажей в пространстве, их общения. Иконы приобрели сложную символику, связанную с толкованием Священного Писания.

Для иконописи характерен определенный набор сюжетов с традиционными, легко узнаваемыми иконографиями. Спас Нерукотворный – лик на полотенце; Спас Вседержитель – с Евангелием и с рукой, поднятой для благословления; похож на Николая-Угодника, но нимб расчерчен крестом; Николай-Чудотворец изображается в виде старца с книгой в епископском одеянии.

23. Языческие мифы древних славян

До конца X в. славяне были язычниками, обожествляя разные силы и явления природы. Сведения о языческой вере славян отрывочны, но могут быть выделены отчетливо два культа – культ природы и культ предков. Известно, что особо почитаемы были Перун – бог грома, Стрибог – бога ветра, божество солнца называли Дажь-богом, Хоросом, Велес (Волоса) был покровителем скота, и некоторых других богов. Все эти божества считались детьми одного бога – бога неба Сварога, и потому их всех называли иногда Сварожичами. Известно женское божество по имени Мокошь. Она представлялась в виде женщины с большой

Основы мировой литературы и искусства

головой и длинными руками, прядущей по ночам в избе, поэтому древние поверья запрещали оставлять на ночь кудель – пучок льна или шерсти, приготовленный для пряжи. Возможно, Мокошь близка богиням-пряхам других народов, прядущим нить человеческой судьбы (греческим мойрам, германским норнам). Ей приносили в жертву кудель или готовую пряжу, бросая ее в колодец. Некоторые считают, что Мокошь – это относительно позднее название древнего таинственного божества, которое называли Мать Сыра Земля, – жены громовержца Перуна в славянской мифологии. Кроме главных богов верили еще и во многих других: лешего, водяного, русалок, домового.

Славяне верили, что души умерших предков не покидают родного очага, что они заботятся о своем потомстве, хранят его от всяких бед, если оно чтит их память; если же нет, тогда эти домашние боги становятся беспокойными, часто производят тревогу в доме, наводят беду. Души предков чтились под именем «домовых», называли их также «чурами», или «щурами». В случае какой-нибудь беды в старину говорили: «Чур, меня защити». Язычники-славяне почитали также души предков, которые назывались Род и Рожаницы. Род считался творцом вселенной, Рожаницы – Хозяйки мира, Прародительницы. Их изображали в виде двух фигур со сросшимися туловищами и головами.

Много древних языческих праздников в честь бога-солнца сохранилось в культуре славян. Накануне Рождества под окнами односельчан дети и молодежь поет и величает Коляду (одно из названий солнца). Этот обычай сохранился с тех пор, когда язычники радовались прибавлению дня, считая, что солнце одерживает верх над тьмой и холодом. Святочные (в период от Рождества до Крещения) гадания, ряжение – тоже языческий обычай. Весну (во время теперешней Масленицы), когда солнце уже заметно входило в силу, встречали радостными песнями и празднествами. В разгар лета, в конце июня, совершается праздник Купалы (еще одно из названий солнца). Солнце в эту пору в полной силе, но с этого времени наступает поворот к осени. В ночь праздника Купалы принято было совершать такой обряд: колесо, обернутое соломой, зажигали и пускали катиться с горы. Катящееся огненное колесо знаменует солнце, сходящее с прежней своей высоты. Также зажигали костры, прыгали через огонь, купались в реке, т.к. огонь и вода осознавались как очистительные силы.

Славяне делили год на две половины – зиму и лето. Природа оживает весной, поэтому началом нового года считался день первого марта – первый день весны. Названия времен года, месяцев связывались с особенностями жизни природы в тот или иной сезон. Постепенно складывается народный календарь природы, в который наряду с погодными приметами вошли пословицы и поговорки, относящиеся как к году в целом, так и к отдельным месяцам, дням, явлениям природы, животным, растениям, птицам.

24. Русский народный орнамент

Из всех жанров древнего изобразительного народного творчества ученые могут наиболее определенно говорить об орнаментах, воплощенных в керамике, вышивке и резьбе по дереву. Древнейшая функция орнаментов в языческих культурах состояла в охране от дурного взгляда и т.д.

Основы мировой литературы и искусства

Орнамент построен на ритмическом чередовании мотивов. Его разновидности: геометрический, растительный, зооморфный, тератологический (смешанный).

Геометрический орнамент наиболее древний. Крест, ромб, квадрат, круг означали Солнце. Позже его обозначали конь и Жар-птица. Двуглавая птица – символ огня, была связана с почитанием огня и молнии, также как орел и сокол. Близкой символикой обладал и Дракон – олицетворение молнии и покровитель огня и жилья, которое он должен был хранить от огня. Множественность вещных воплощений абстрактного символа свидетельствует о сосуществовании как исконных аллегорий, так и пришлых, заимствованных.

Четырех-, шести-, восьми-, девятилепестковые розетки то перекликаются с далекими прототипами в византийском прикладном искусстве, то напоминают о древнем народном орнаменте «солнц».

Ладья символизировала похоронный обряд. Водоплавающие птицы – водную стихию и вечную жизнь в раю, куда можно попасть переплыв реку или уйдя в те края, куда улетают перелетные птицы. Женщина была богиней плодородия. Древо жизни встречается в двух видах – собственно дерева и оленей, чьи рога имеют ту же символику.

Один из полюбившихся древнерусским мастерам мотивов – «звериный» мотив. Как и в византийском искусстве, на Руси, звери, изображенные в орнаментах, были наделены, в основном, положительными качествами. Например, змей-дракон – покровитель жилья, именно его вырезанного на стропилах крыши ныне именуют коньком.

Идут споры о происхождении на Руси плетенных орнаментов. По мнению одних она пришла из Византии, по мнению других, плетенка является традиционным орнаментом Северной Европы, а соответственно и Руси, входившей в это культурное пространство.

По мнению В.И. Ивановской зооморфный и тератологический орнаментальные стили русских и западно-европейских (кельтских, германских) мастеров имеют общее происхождение, но отличаются внутренним ощущением: в русский орнамент не производит впечатление борющихся элементов – зверей или плетей вьющихся растений.

Древнерусские мастера также использовали для создания орнаментов пришедшие в Византию и восточные страны античные мотивы. В древнерусском орнаментальном искусстве прижилось переработанное изображение сказочной птицы Сирин и получеловека – полуконя Кентавра. Также можно встретить орнамент из пышных листьев, цветов, пальметок, расположенных по сторонам прямого штамба, узоры трав, пропущенных через корону, гвоздику, опухало, кипарис, гранатовое яблоко.

С возникновением письменности появился и книжный орнамент: заставки, инициалы, рамки, который использовал те же мотивы зооморфной или растительной плетенки.

25. Устное народное поэтическое творчество

Устное народное творчество (фольклор) в форме сказок, былин, пословиц и поговорок уходит корнями в далекую историю. Устное творчество продолжало

Основы мировой литературы и искусства

существовать и после появления письменности. С появлением городов к крестьянскому фольклору добавился рабочий и городской.

Народное поэтическое творчество – массовое словесное художественное творчество того или иного народа; совокупность его видов и форм, обозначаемая в современной науке этим термином, имеет и другие названия – народная словесность, устная словесность, народная поэзия, фольклор. Жанры устного народного творчества переживают «продуктивный» и «непродуктивный» периоды («возрасты») своей истории (возникновение, распространение, вхождение в массовый репертуар, старение, угасание), которые связаны с социальными и культурно-бытовыми изменениями в обществе. Тексты фольклорных произведений различных жанров изменчивы, но в целом традиционность имеет в устном поэтическом творчестве неизмеримо большую силу, чем в профессиональном литературном творчестве.

В древнейший период у большинства народов бытовали родовые предания, трудовые и обрядовые песни, заговоры. Позже возникают волшебные, бытовые сказки, сказки о животных, догосударственные (архаические) формы эпоса. В период формирования государственности сложился классический героический эпос, в русском фольклоре это былины (термин возник в XIX в., народное название *старины*, т.е. повести о бывшем в старину) – эпические песни о богатырях, их подвигах. Еще дореволюционные исследователи предложили деление времени возникновения былин на дотатарскую, времен татарщины и послетатарскую эпохи. Древнейшие образы уходят корнями в эпоху доисторического сродства индоевропейских преданий. Самые поздние к XIV в., когда устанавливается пограничная стража от вторжений степняков, и в это время сложился образ богатырей, стоящих на заставе.

Это сюжетный жанр. События изображаются в развитии, персонажи – в действии. В основе сюжета былин – героическое событие или эпизод русской истории. Таковы циклы былин об Илье Муромце, Добрыне Никитиче, Алеше Поповиче. Каждая из песен повествует об одном эпизоде жизни одного богатыря. В былине переплетаются фантастические и реальные образы (Соловей-разбойник – Илья Муромец). В былинах чудесные вещи и события уступают место первенства по значимости для сюжета вещам реалистичным, повествующим о людях и их делах.

Былины написаны тоническим стихом, в котором может быть разное количество слогов, но приблизительно одинаковое количество ударений. Слог в былинах отличается богатством поэтических оборотов; он изобилует эпитетами, параллелизмами, сравнениями, примерами и другими поэтическими фигурами: троекратными повторами (в описании силушки под Черниговым, посвиста богатырского), гиперболы (изображение Соловья-разбойника, богатырского коня Ильи), сравнениями, метафорами, эпитетами (темный лес, травушки-муравы, лазоревы цветочки), уменьшительно-ласкательными суффиксами и т. п.

*Еще день за день ведь, как и дождь дождит,
А неделя за неделей, как трава растет,
А год за годом, как река бежит.*

Былины сохраняют довольно большое количество архаизмов, особенно в типических частях.

Основы мировой литературы и искусства

*Прямоезжая дорожка заколодела,
Заколодела дорожка, замуравела.*

В период Московского государства как жанр русского фольклора возникли *исторические песни*, сюжетно связанные с временем исторических событий XVI – XVIII вв., отдельные циклы посвящены Ивану IV Грозному, Степану Разину, Ермаку, Петру I.

*Ой на степе, степе, да
На дикой-то степе да на саратовой,
Там стоял-то, стоял на дикой-то степе
Тонкий белый шатер.
Ой как никто к нему, да
Кы белому шатру, не приезживал,
Да ни конного, да ни пешего
Следу не следу не было.
Ой как приехали да
Кы белому-то шатру да князя крымские,
Князя крымские кы белому-то шатру,
Межгородские.
Ой как еще бывал да
Кы белому-то шатру Ицламбер-то мурза,
Он приехал к шатру, Ицламбер-то мурза,
На добром-то коне,
Ой на добром коне, да
Ицламбер-то мурза, сивогривеньком.*

(Песня о Ермаке и покорении Сибири)

Особенно много исторических песен сочинялось на казачьих окраинах о героях-казаков, прославившихся в боях с турками и горцами. Например, песня кубанских казаков о православном осетине майоре А.М. Дадымове, который воевал с горцами и погиб в 1825 г.; донская песня о бригадире И.М. Краснощекове, который погиб 12 августа 1742 г. во время войны России со Швецией.

26. Культурные последствия крещения Руси

Через христианство происходило освоение многовекового наследия греко-римской цивилизации – письменности, литературы, новых жанров искусства – каменного зодчества, иконописи, летописания; стали появляться школы и мастерские по переписке книг. Но вслед за Византией Русь отказалась от ваяния – скульптуры в православном храме нет; поощрялось пение а-капелла, но запрещалась инструментальная музыка.

Древнерусская *каменная архитектура* возникла под влиянием византийской традиции. Первыми строениями этого типа были Десятинная церковь (X в.) и Софийский собор (XI в.), возведенные в Киеве. Основным видом храма стала укороченная базилика (крестово-купольные храмы). Первоначально купола

Основы мировой литературы и искусства

(главы) были круглыми или шлемовидными, но затем с XII в. появились луковичные. Их ошибочно считают чисто русской формой купола, в действительности луковичные главы появились на сто лет раньше в ряде земель Центральной и Восточной Европы.

В восточной части храма появились *апсиды* – алтарные помещения, полукружьями выступающие на внешней стороне. Здесь совершается богослужение, и находится главная святыня – престол, на котором, как полагают верующие, присутствует сам Бог.

В северо-восточных русских княжествах крестово-купольный тип храма развился в *башневидные церкви*. Произошло это не без участия иноземцев из «умных стран». Итальянский архитектор Аристотель Фиораванти, приглашенный Иваном III для строительства Успенского собора Кремля и вывезенный для знакомства с образцами древнего местного зодчества, без труда узнал руку своих соотечественников в том типе храма, к которому принадлежит церковь Покрова Богородицы на Нерли (XII в.).

Действительно самобытным явлением древнерусской архитектуры стало шатровое покрытие – завершение башни в виде 4-гранной или многогранной пирамиды, увенчанной главой. Оно возникло в XIV в. в княжествах Московском и Тверском под влиянием конструктивных особенностей деревянной архитектуры. На XVI в. приходится расцвет этой технологии, что ознаменовало отход от византийского крестово-купольного типа. Такую крышу имели не только храмы, но и колокольни и сторожевые башни.

Начало древнерусской словесности было положено деятельностью братьев Кирилла (827 – 869) и Мефодия (815 – 885) – христианских миссионеров, создателей славянского алфавита, первых памятников славянской письменности и старославянского литературного языка. Кирилл и Мефодий стали первыми славянскими просветителями и проповедниками христианства.

Грамотность на Руси в то время была делом достаточно распространенна. Об этом свидетельствуют новгородские берестяные грамоты, относящиеся к XI в. Наряду со светской широкое развитие получила церковная литература. Вся древнерусская литература делится на две части: переводную и оригинальную. Переводили, как правило, церковную классику – Священное Писание и произведения раннехристианских отцов Церкви IV –VI вв.: Иоанна Златоуста, Василия Великого, Григория Нисского, Кирилла Иерусалимского, а также произведения массовой литературы. Наибольшей популярностью пользовалась Псалтырь, богослужебная и толковая. Первые оригинальные сочинения относятся к концу XI – началу XII века. Среди них такие выдающиеся памятники, как «Повесть временных лет», «Сказание о Борисе и Глебе», «Житие Феодосия Печорского», «Слово о законе и благодати». Жанровое разнообразие древнерусской литературы XI –XII вв. невелико: летописание, житие и слово.

27. Древнерусская письменность и литература

Среди жанров древнерусской литературы центральное место занимает летопись, развивавшаяся в течение многих веков.

Летопись – эпическое повествование, рассказывающее о каком либо историческом периоде. Особенностью русских летописей было то, что первые

Основы мировой литературы и искусства

летописи датировались XI в.; события раннего периода излагались, очевидно, по фольклорной традиции. В летописных сводах отдельных княжеств дается ярко выраженная положительная оценка местного князя и резко отрицательные характеристики его врагов и соперников. Летописи часто подвергались коррекции с приходом нового правителя. Иногда «крамольные» тексты соскребались с пергамента; это происходила по причине того, что монастыри и монахи-летописцы зависели от князей, а князья были основными заказчиками книг.

Древнейшая русская летопись носит название «Повесть временных лет» (1068), которая является не просто собранием фактов русской истории, а цельной литературно изложенной историей Руси. «Повесть временных лет» (она же «Несторова летопись») – наиболее ранний из дошедших до нас древнерусских летописных сводов. Русское летописание возникло в Киево-Печерском монастыре: первым летописцем, по преданию, был Нестор, живший во второй половине XI в., а составителем первого летописного свода был игумен киевского монастыря, Сильвестр, в начале XII в. Именно летописи сохранили потомкам выдающиеся произведения русской словесности. Источником для летописца служили предания, народные песни, устные рассказы современников, письменные документы. В «Повести временных лет» приведены предания о происхождении славянских племен, об их расселении по течению Днепра и вокруг озера Ильмень, о столкновениях славян с хазарами и варягами, а также о призвании новгородцами варягов-русь во главе с Рюриком и образовании государства с названием Русь. Предания, зафиксированные в «Повести временных лет» являются практически единственным источником сведений о первом древнерусском государстве и первых его князьях: именно здесь появляются имена легендарных Рюрика, Синеуса, Трувора, Аскольда, Дира, Вещего Олега.

Другой распространенный жанр древнерусской литературы – *житие*, представляющее жизнеописание знаменитых епископов, патриархов, монахов – основателей монастырей, реже биографии светских лиц, но только тех, которые считались Церковью святыми. Первые жития посвящены христианским мученикам – князьям братьям Борису и Глебу и игумену Феодосии.

Жанр жития использовался для постановки философских и этических проблем. Примером может быть *Житие Варлаама Хутынского* (XII в.). В нем рассматривались два поступка Варлаама, когда он спас грешника, которого хотела растерзать за преступления толпа новгородцев, а в другой раз он оставил без помощи явно невиновного человека, хотя его просили не допустить несправедливую казнь. Важнейшим компонентом повествования является объяснение мотивов действий святого старца. В первом случае Варлаам попросил толпу отдать ему грешника, чтоб тот молитвою и послушанием в монастыре спас свою душу. А во втором случае он посчитал, что для души невинно осужденного полезнее уже сейчас предстать перед Творцом, пока тот не совершил какого-либо преступления. Возможно, это Проведение спасает его от худшей участи – гибели души во грехе, пояснил Варлаам: «Господь попустил ему умереть, чтобы впоследствии он не сделался дурным человеком; теперь же, умерев невинно, он получил от Господа венец мученический. Такова тайна судеб Божиих: “Кто бо разуме ум Господень, или кто советник Ему бысть”».

Торжественное красноречие – область творчества, требовавшая не только глубины идейного замысла, но и большого литературного мастерства.

Древнейшим из дошедших до нас памятников этого жанра является «Слово о законе и благодати» киевского митрополита Илариона (1051). Основная идея произведения – равноправие всех христианских народов независимо от времени их крещения. Иларион указывает, что Евангелием и крещением Бог «все народы спас», и резко полемизирует с учением об исключительном праве на «богоизбранничество» только одного народа. Видимо, это была заявка на партнерские, а не вассальные отношения русской и византийской церквей.

Повести, или «слово» – героизированный рассказ об исторических событиях, разновидность летописных сводов. Выдающимся памятником древнерусской литературы является «Слово о полку Игореве» (1185 – 1188). В «Слове» описан неудачный поход 1185 г. русских князей на половцев, который был предпринят новгород-северским князем Игорем Святославичем. Княжеская дружина была разбита, а сам князь был взят в плен. После этого половцы, используя разобщенность русских князей, стали совершать частые набеги на Русь. Главная идея «Слова о полку Игореве» в том, что вся Русь должна быть единой, а не разделенной на множество мелких княжеств. «Слово» является примером ставшего характерным для русского фольклора жанра лирико-эпической песни. В нем много поэтических мест: повторяющаяся рефреном фраза, отражающая мысли уходящего в последний поход войска: «О Русьская земле! уже за шеломянемъ еси! (О Русская земля! Уже ты за холмами!)». Другим примером является знаменитый плач Ярославны, которая стоя на крепостной стене Путивля обращается к ветру, к Днепру-Словутичу, к светлomu, тресветлomu солнцу понести ее к пропавшему мужу: «...Полечю зегзицею (кукушкою) по Дунаю, омочю бегрян рукав в Каяле, утру князю кровавые его раны». Но ветер развеял ее слова по ковылию, Днепр отнес ее слезы до моря, а солнце в безводной стени только обессилило русские полки.

Вопрос об авторстве «Слова» не решен, существует и скептическая точка зрения на «Слово».

Притчи, поучения – это разновидность проповеди. «Почтение Владимира Мономаха» – литературный памятник XI-XII вв., написанный великим князем киевским Владимиром Мономахом. Это произведение называют первой светской проповедью. «Почтение» дошло до нас в составе «Лаврентьевского летописного свода» (1377). «Моление Даниила Заточника» – памятник древнерусской литературы XIII века, написанный как обращение автора, попавшего в затруднительное положение, заключенного в тюрьму, к переяславско-суздальскому князю Ярославу Всеволодовичу в период с 1213 до 1236 гг.

Появились первые *научные труды*, так в XII в. был написан труд, содержащий вычисления всех високосных годов, пасх, церковных праздников и т.д. Назывался он «Учение им же ведати человеку числа всех лет»

Жанр хожения – это средневековые путевые заметки. «Хожение за три моря» сделано в форме записей, сделанных купцом из Твери Афанасием Никитиным во время его путешествия в индийское государство Бахмани в 1468 – 1474 гг. Повествует о нравах, обычаях, культуре Индии. Никитин размышляет о различиях русской и индийской культуры и религии.

28. Русская иконопись

Основы мировой литературы и искусства

С принятием на Руси христианства появились иконы, удовлетворявшие религиозную потребность новообращенных. Князья приглашали из византийских мастеров – мозаичников и иконописцев. Византийские мастера принесли на Русь сложившуюся иконографию и систему расположения сюжетов в интерьере храма, подчиненную осям внутреннего пространства и очертания. Этому соответствовал стиль плоскостного письма, не нарушавшего поверхности стен. Иконы органически входили в единый идейно-художественный комплекс с архитектурой, выполнялись для определенного места. Обеспечивался канон. Иконопись следовала принципам, освященных преданием, повторяла установленные типы изображений, развивалась в строгой зависимости от византийских образцов, соответствовала «иконописным подлинникам» — руководствам, в которых подробно указывались внешние черты каждого святого и его иконописные аксессуары.

Иконы Богородицы с Иисусом-младенцем имеют в России три основные иконографии. Одигитрия, или Путеводительница: младенец сидит на руках Богородицы, правой рукой он благословляет, а левой – держит свиток или книгу, что соответствует иконографическому типу Христа Пантократора (Вседержителя). Богоматерь Владимирская (по преданию, написана самим апостолом Лукой), или «Умиление», изображает мать и дитя прильнувшие друг к другу. Богородица Казанская представлена в оплечном варианте и представляет собой комбинацию элементов канона Одигитрии и Умиления.

Русские иконописцы точно воспроизводили композиции и формы, считая тщательность работы признаком мастерства. Указания учителей были строги и подробны, не допускали произвола, включая выбор иконописцем цвета одежд, в которые он облакал изображаемого святого (требовалось, чтобы каждый святой был представлен в ризах определенных, присвоенных ему колеров). Применялись т. н. образцы, позднее пришли прориси (контурные кальки).

Родоначальником русской иконописи считается киево-печерский монах Алимпий (XII в.), который работал со своим помощником Григорием. Известны имена иконописцев Древнего Новгорода – Стефан, Радко, Сежира.

Со временем появились самобытные черты русской иконописи: 1. формирование из икон многоярусного иконостаса с четкой канонической архитектурой; 2. техника писания темперой включала использование минеральных порошковых красок, замешанных на основе яичного желтка, сока растений, рыбьего клея и пр. 3. Носила выраженный национальный характер традиция «одевания» иконы в оклад. Оклад – декоративное покрытие, выполненное из золота, серебра, золоченой и серебряной меди, украшенной чеканкой, сканью, басмой, чернью, эмалью, а также жемчугом, драгоценными камнями или их имитациями. Оклады появились в Византии как украшение переплета для Библии. Древнейшие книжные из слоновой кости известны с VII-VIII вв., металлические – с IX-X вв. Первые оклады закрывали фон иконы. К концу XVII в. появляется глухой оклад, оставлявший открытыми лишь лик и руки.

Выдающимися русскими иконописцами признаны Феофан Грек, Андрей Рублев и Дионисий.

Феофан Грек (1340?-1410?). Стиль уроженца Византии Феофана поражает выразительностью и экспрессией. Для его фресковых росписей характерна т. н. «скоропись»; при почти монохромной живописи и непроработанности мелких

Основы мировой литературы и искусства

деталей изображения оказывают огромное воздействие на чувства зрителя. Учитель А. Рублева.

Андрей Рублев (ок. 1350–1428) – выдающийся иконописец русского Средневековья. Воспитывался в светской среде, принял монашеский постриг, стал иноком, а затем соборным старцем Спасо-Андроникова монастыря. На формирование его мировоззрения оказали влияние идеи Сергия Радонежского. Живописный стиль сложился на основе художественных традиций Руси.

В 1405 г. совместно с Феофаном Греком и Прохором из Городца расписал Благовещенский собор Московского Кремля, в частности, иконный ансамбль из трех поясных икон: Спаса, архангела Михаила, апостола Павла, известных как Звенигородский чин. В 1420-х гг. в составе артели украшал иконами соборный храм Троице-Сергиева монастыря. В состав иконостаса этого собора вошла, по-видимому, знаменитая «Троица» Рублева. Исследователи творчества Рублева отмечают символическое космологическое значение композиционного круга, в который лаконично и естественно вписывается изображение. В круге видят отражение идеи Вселенной, мира и единства. Символика «Троицы» объединяет христианскую и народную символику. Дерево, мамврийский дуб, превратилось у Рублева в древо жизни. Оно изображено за спиной среднего ангела: Святой Дух есть Жизнь. Гора за спиной третьего ангела – Сына Божьего – воплощает святость Троицы, а дом за спиной ангела с чертами Отца – Божье Домостроительство. Все творения Рублева отличает глубокое образное содержание, мягкость интонации, особый золотистый колорит. Именно это стало основанием для определения авторства ряда икон.

Дионисий (ок. 1440—1502), ведущий московский иконописец считается продолжателем традиций Андрея Рублева. Любимец Ивана III и известного гонителя еретиков Иосифа Волоцкого, по заказу которого он написал более 80 икон, Дионисий был носителем официальной великокняжеской традиции в искусстве. Композиции его икон отличались строгой торжественностью, краски были светлы, пропорции фигур изящно удлинены, головы, руки и ноги святых миниатюрны, а лики неизменно красивы. Яркая праздничность и парадность его произведения, изысканность их колорита отвечали настроению времени: Московская Русь переживала период своего расцвета.

К XVII в. утвердился канон русской иконы, который не подвергался изменению. В это время лишь был осуществлен переход к письму масляными красками.

29. Церковная культура Средневековой Европы

Ключевой идеей средневекового мировоззрения был теоцентризм; в центр понимания всякой вещи и судеб мира ставилась личность Бога; человек везде искал следы пребывания и деяния бога. Такому мироощущению служили труды отцов церкви, в частности, Августина Блаженного (IV в.). Он сформулировал учение о соотношении свободы воли человека, божественной благодати и предопределении судеб: человеку заранее предопределено Богом блаженство или проклятие. Несмотря на внутреннюю противоречивость (остался без ответа вопрос о том, как связать предопределенность с борьбой двух враждебных царств – Божьего и земного, светского), учение Августина повлияло на формирование

Основы мировой литературы и искусства

средневековой морали, главным требованием которой стало почитание Бога как мерила всех добродетелей и дел. Источником знания являлось сердце через любовь, но не рассудок. В своем труде «О граде Божием» он обосновал важность монашества и культа святых. Святые – божьи избранники – истинно верующие люди, каждый из которых несет в себе частицу царства Божия; римская католическая церковь была воплощением этого царства на земле. Монашество олицетворяет индивидуальное спасения путем аскетической совместной «святой» жизнедеятельности.

Поскольку в Западной Европе основной была техника росписи «по сырому» (аффреско), трудоемкая и ставящая художника в зависимость от качества сырья и точности воспроизведения технологии штукатурки, считалось, что только действительно святой живописец способен создать настоящую фреску. Большинство создателей средневековых памятников культуры до XIII в. были монахами, ведь чтобы рисовать картины и писать тексты, надо было долго овладевать этим искусством и знать многие теологические тонкости. Идеальным было такое произведение, в котором соединялись все противоположности: божественное и человеческое, небесное и земное, могущество и бессилие, великолепие и убожество. Но главное, оно должно служить наглядным подтверждением церковного догмата.

В связи с тем, что христианство с точки зрения его адептов главной и единственной причиной своего возникновения имеет проповедническую деятельность Иисуса Христа, то евангельские сюжеты составляли основу подавляющего большинства картин, фресок, мозаик и витражей, созданных в Европе в эпоху Средневековья. Важную роль в Евангелиях – описаниях жизненного пути Иисуса – играет рассказ о последних событиях его жизни. Изгнание торговцев из храма (символ удаления непорядочных людей из всех святых и благородных дел); «тайная вечеря» (пасхальный ужин с апостолами); молитва в Гефсиманском саду («да минует меня чаша сия»); предательство апостола Иуды; арест и церковный суд по обвинению в богохульстве и в посягательстве на царский престол (это посягательство видели в том, что он называл себя «царем иудейским»); приговор и казнь на кресте в пятницу; воскрешение в воскресенье и вознесение на небо на сороковой день.

И все же в итальянских монастырских фресках ощущается влияние апокрифических Евангелий. Примером может стать очень древняя фреска «Рождество Христово» в местечке Кастельсеприо, в окрестностях Милана, которую датируют VII-IX вв. Мария лежит на соломе, ее поза соответствует моменту, около нее стоит молодая служанка с напуганным лицом, но рядом нет Иосифа; конечно, ведь он пошел искать повивальную бабку.

Но кроме канонических сюжетов охотно изображались и фольклорные сюжеты, главное, чтобы они были нравоучительными. Например, в странах Северной Европы популярным сюжетом церковных фресок была сказка про Эллу и сапоги. Черт никак не мог разлучить одну счастливую семейную пару, и девушка Элла поспорила с ним на новые сапоги, что сделает это. Она сказала жене, что для сохранения любви мужа хорошо бы отрезать три волоса из его бороды, пока он спит, а ее мужу сказала, что жена хочет его убить во сне. Муж притворился спящим и когда увидел приближающуюся жену с бритвой в руках, вскочил и убил ее. Опомившись, муж наложил на себя руки. Элла пошла к черту за сапогами, и

Основы мировой литературы и искусства

получила их; но даже черт, поняв всю подлость Эллы, не решился подойти к ней близко и протянул сапоги на палке. Рисунки на подобные сюжеты чаще были делом рук мастеров-горожан.

При крупных монастырях в VI-VII вв. преимущественно в Италии, Франции, Испании и в Ирландии возникли скриптории – мастерские по переписке рукописей. С VII в. рукописные книги начинают украшать миниатюрой, живописными картинками малых размеров, отличавшимися особо тонкой манерой письма. Это были не только иллюстрации к содержанию, но и инициалы, заставки и т. п.

30. Средневековый героический эпос

В раннее средневековье развивается устная поэзия, особенно героический эпос, в основе реальные события, оставшиеся в памяти людей военные походы и великие герои. Эпос, Chanson de geste (букв. «песнь о деяниях») – жанр французской средневековой литературы, песнь о деяниях героев и королей прошлого («Песнь о Роланде», цикл о короле Артуре и рыцарях Круглого стола). Его назначение – воспевание моральных ценностей рыцарства: долг перед сюзереном, служение Церкви и Прекрасной даме, верность, честь, храбрость.

Все произведения средневекового героического эпоса относятся к раннему (англосаксонский «Беовульф») и классическому средневековью (исландские песни «Старшей Эдды» и немецкая «Песнь о Нибелунгах»). В эпосе описания исторических событий соседствуют с мифом и сказкой, историческое и фантастическое в равной мере принимаются за правду. Эпические поэмы не имеют автора: люди, которые переработали и дополнили поэтический материал, не осознавали себя в качестве авторов написанных ими произведений.

Древнейшая англосаксонская эпическая поэма «Беовульф» повествует о богатырях, богах, королях и чудовищах, которые сражаются между собой за власть и честь быть первым. Текст создан в начале VIII в. Действие поэмы начинается в Дании, где правит король Хродгар. Над его страной нависла беда: чудовище Грендель каждую ночь пожирает воинов. богатырь Беовульф из земли гаутов, где правит доблестный король Хигелак, спешит с четырнадцатью войнами на помощь. Он сражает Гренделя. Мать Гренделя – чудище уже более ужасное – выходит из болота, где обитает, и мстит за смерть сына. В непробиваемых доспехах Беовульф ныряет в гиблое болото и на самом дне убивает чудовище в ее жилище, хотя в своем логове она имеет вполне привлекательный вид красивой женщины. После смерти Хигелака трон гаутов занимает Беовульф. Затем ему приходится спасать свой народ от крылатого дракона, разъяренного похищением сокровищ. Победив змея, Беовульф погибает от смертельной раны, завещав свои доспехи Виглафу, единственному воину, не бросившему его в беде.

«Старшая Эдда» представляет собой сборник древнеисландских песен, песен о богах – о Хюмире, о Трюме, о Альвисе и героях скандинавской мифологии и истории, которые сохранились в рукописях, датируемых второй пол. XIII в. Книга записана Снорри Стурлусона. Название «Эдда» неясно, существует масса толкований. Самое распространенное, что оно производно от римского слова «ода» в смысле «поэтика». Обращает на себя внимание разнотильность песен, трагических и комических, элегических монологов и драматизированных диалогов, поучения сменяются загадками, прорицания – повествованиями о начале мира.

Основы мировой литературы и искусства

В эпосе широко представлен мир яркой фантастики, где среди молний по небу скачут валькирии, драконы сторожат сокровища, боги вмешиваются в судьбу людей. Космогонические границы мира отмечены фантастическими событиями: мир возник из тела убитого великана и погибнет во время последней битвы богов с чудовищами, когда звезды сорвутся с неба и огромный волк проглотит солнце. Но в нем множество вполне конкретной действительности, реалий раннесредневековой Скандинавии: быта, хозяйственной жизни, родовых отношений, обычаев и обрядов.

В «Эдде» содержится описание древней родины викингов и жилища их богов Асгарда. Боги скандинавов также подобны людям в своих слабостях и пороках, как и боги греков; правда, они в отличие от античных богов не бессмертны. Боги также молоды в этом мире, как и люди. До них мир был населен великанами и карликами, которые мстят «младшим» за захват мира. Великаны и карлики – хранители древних знаний. Хитростью вождь богов Один добыл руны – священные тайные знаки, при помощи которых можно творить всяческое колдовство. В Одине видны черты «культурного героя» как Прометей. Один помогает героям на поле боя и забирает к себе павших героев. Один и другие асы стараются перехитрить великанов, тогда как Тор борется с ними с помощью своего молота Молнира. Тора часто называли «заступником людей».

Смертность богов-асов придает их борьбе трагический смысл. В грядущей космической катастрофе они вместе со всем миром погибнут в борьбе с мировым волком. Космическая катастрофа явится результатом нарушения асами данных ими обетов, и это ведет к развязыванию в мире сил зла. «Эдда» передает напряженное трагическое мироощущение.

Рок, судьба, предсказатель и человек – важнейшие темы «Эдды». Но если в античной мифологии человек, узнав предсказание, стремится уклониться от фатума, то в древнеисландском эпосе знание судьбы не побуждает героя уклониться от грозящей ему гибели, напротив, будучи уверен в том, что будущее неотвратимо, он смело принимает судьбу, заботясь только о посмертной славе. Все преходяще, и родня, и богатство, и собственная жизнь, навсегда остается одна только слава о подвигах героя.

В отличие от персонажей англосаксонской эпопеи – вождей, которые возглавляют королевства или дружины, скандинавские герои действуют в одиночестве. Другое отличие – более высокая оценка женщины и интерес к ее роли в мире. Героини исландских саг сильные натуры, способные на решительные поступки, которые определяют развитие событий. Мстя за обман, в который она была введена, Брюнхильд добивается гибели любимого ею Сигурда и умерщвляет себя, не желая жить после его смерти. Вдова Сигурда Гудрун тоже охвачена жаждой мести: но мстит она не своим братьям – виновникам гибели Сигурда, а своему второму мужу Атли, который убил ее братьев; причем жертвой ее мести становятся ее общие с Атли сыновья, кровавое мясо которых Гудрун подает Атли в качестве угощения, после этого она умерщвляет мужа и погибает сама в запаленном ею пожаре. Эти поступки имеют определенную логику, основанную на родовом сознании: ее дети от Атли не были членами ее рода, они входили в род Атли; не принадлежал к ее роду и Сигурд. Поэтому Гудрун должна мстить Атли за гибель братьев, своих ближайших родственников, но не мстит братьям за убийство ими Сигурда.

Основы мировой литературы и искусства

«Песнь о Нибелунгах» – средневековый германский эпос, рассказывающий о захвате царства нибулунгов (бургундов) гуннами. Она содержит предания, восходящие ко времени Великого переселения народов и создания германских королевств на территории Западной Римской империи. Она записана неизвестным автором в конце XII – начале XIII вв.

Сюжет вращается вокруг сокровища, золота, главным среди которого является кольцо, которое обладало волшебным свойством умножать богатство, но его хранитель карлик Андвари наложил на него проклятие: оно будет стоить жизни всякому, кто им завладеет. Обладатель клада начинает носить имя Нибелунгов – древних хозяев сокровища. В эпосе присутствуют характерные для героических сказаний темы о юношеских подвигах, героическом сватовстве и смерти героя, составляющие его поэтическую биографию, а также сюжеты о борьбе с драконом, пробуждение «спящей красавицы»; исполнение брачных испытаний за побратима.

В земле бургундов живет девушка необыкновенной красоты по имени Кримхильда. Биться за ее руку в Бургундию прибыл Зигфрид, сын нидерландского короля Зигмунда. Накануне он овладел кладом Нибелунгов. Он должен совершить ряд испытаний. Он это делает, ведь у него есть меч Бальмунга и плащ-невидимка. Он одерживает победу над саксами, датчанами и над воительницей Брюнхильдой, в которую влюблен Гунтер.

Зигфрид женится на Кримхильде. Вассал ее отца Хаген, замышляет убить Зигфрида. С ним солидарен и Гунтер, ненавидящий Зигфрида за убийство любимой. Он выведывает у Кримхильды тайну Зигфрида, о том, что у него на спине есть уязвимое место:

*Мой муж, – она сказала, – и храбр, и полон сил.
Однажды под горою дракона он сразил,
В его крови омылся и стал неуязвим...
Когда в крови дракона он омыться стал,
Листок с соседней липы на витязя упал
И спину меж лопаток на пядь прикрыл собой.
Вот там, увы, и уязвим супруг могучий мой.*

После этого Хаген убивает Зигфрида на охоте. Погоревав 13 лет и выйдя замуж за владыку гуннов Этцеля, Кримхильда выманивает братьев и Хагена в гости и убивает всех до одного. Так она мстит за смерть любимого мужа и убивает всех нибелунгов.

Очевидно, что «Эдда» и «Песнь о Нибелунгах» имеют общее происхождение. Их объединяет образ легендарного героя Сигурда-Зигфрида, его гибель от рук братьев жены, жена-мстительница и пр.

Замечательный образец средневекового народно-героического эпоса – «Песнь о Роланде». В этих сказаниях, бытовавших в рыцарской среде, наиболее часто встречающимися персонажами являются король Франции, мудрый монарх; его верный вассал; мятежный феодал, не подчиняющийся королю. В основе «Песни о Роланде» реальное историческое событие, поход Карла Великого против басков в 778 г., которые в этой песне превратились в мавров. Повествование рассказывает о злокозненности сарацинов (арабов) и их царя Марсилия. Послы

Основы мировой литературы и искусства

Марсилия сообщают Карлу о готовности своего господина к переговорам с Карлом. Бретонский граф Роланд не верит сарацинам, но его недруг граф Гвенелон уговаривает верить и едет посолом к Марсилию и вступает в сговор для того, чтобы завлечь армию Карла в ловушку. Возвратившись в лагерь, изменник говорит, что Марсилиус согласен стать христианином и вассалом Карла. Войско Карла покидает Пиренеи. Роланда назначают начальником ариергарда. Он попадает в засаду в Ронсевальском ущелье и вступает в бой с превосходящими силами сарацинов. В конце концов все погибают, Карл слишком поздно замечает неладное и возвращается в Ронсеваль, чтобы разгромить коварного врага и обвинить Гвенелона в измене.

Борьбе христиан с маврами на Пиренейском полуострове посвящен и испанский эпос «*Песнь о моем Сиде*». Сид – знаменитый деятель Реконквисты Родриго Диас де Бивар (XI в.). Сидом его называли арабы (от араб. сеид – «господин»). Основная цель его жизни – освобождение родной земли от владычества арабов. Вопреки исторической правде Сид изображен рыцарем, не принадлежащим к высшей знати. Он превращен в настоящего народного героя, противопоставленного знати и королевской власти, от которых терпит несправедливости: по ложному оговору Сид был изгнан из Кастилии королем Альфонсом VI. Но в конце поэмы вклад в борьбу с неверными Сида оценен королем, и он роднится с монархом. Испанские эпические песни созданы певцами-хугларами, которые имеют много общего с творчеством французских жонглеров.

31. Рыцарская культура европейского Средневековья

Рыцарская культура оформилась в период Крестовых походов. Этот процесс также связан с именем и творчеством герцога Вильгельма II Аквитанского (XII в.). Тогда меняются эстетические предпочтения рыцарства. Уходит пренебрежение к грамоте и изящным искусствам. Рыцари становятся поэтами, сочиняют музыку и даже исполняют свои сочинения. Возникает *рыцарский, или «куртуазный» роман*. Название жанра произошло от того, что стихи сочинялись на «романском», то есть старофранцузском, языке. Это – любовная или приключенческая история с полностью выдуманным сюжетом. Рыцарский роман в целом знаменует начало осознанного художественного вымысла и индивидуального творчества. Ее назначение – эстетическое удовольствие и развлечение. В этом ее отличие от эпоса: роман воспевает коллективное деяние, роман повествует об индивидуальном приключении.

Наиболее известным примером является роман «Тристан и Изольда», имеющий несколько вариантов сюжета. Одна из самых популярных обработок истории о Тристане и Изольде принадлежит немецкому поэту Готфриду Страсбургскому (XIII в.). Тристан, королевич Лоонуа, воспитывается при дворе своего дяди корнуэльского короля Марка. В сражении с ирландским великаном Морхультя, которого Тристан убивает, он получает ранение. Его поиски исцеления приводят к ирландской белокурой принцессе Изольде. Она исцеляет героя, а он везет ее в жены своему дяде. По пути по ошибке Тристан и Изольда выпивают любовный напиток. Теперь их любовь на всю жизнь, но судьба их беспощадно разлучает. Изольда становится женой Марка, а Тристан – мужем Изольды-

Основы мировой литературы и искусства

Белорукой. В конце романа Тристан, раненый отравленным оружием, хочет попрощаться с любимой. Этому препятствует его ревнивая жена. Изольда все же приплывает к нему и умирает на бездыханном теле Тристана. Их могилы навеки связывает терновник, который никому не суждено вырубить.

По мере развития европейской экономики укрепляется королевская власть. Монархи желают иметь блестящий двор. Появляется особая придворная культура, разновидность рыцарской; утверждалась куртуазная культура: танцы, музыка, поэзия – обслуживающая обитателей королевского двора. В XIII в. на Юге Франции, в Провансе, возникло искусство *труверов* («сочинителей»), иначе – трубадуров, испытывавшее влияние позднеримской лирики. Среди трубадуров были аристократы (Вильгельм (Гийом) Аквитанский, Бертран де Борн) и горожане (Маркабрюн). Появляется особая группа артистов. Жонглеры (зонглеры, певцы) – исполнители песен на стихи и музыку труверов. Жонглер Папиоль исполнял песни де Борна. Им нужен был аккомпанемент на струнном или духовом инструменте. Музыка относилась к типу монофонической.

Миннезингеры – немецкие лирические поэты-певцы, воспевавшие рыцарскую любовь, любовь к Даме, служение Богу и сюзерену, крестовые походы. Ими были выходцы из дворянского сословия. Явление возникло под влиянием трубадуров Прованса, Франции и Фламандии. Наиболее известным среди них является Вальтер фон дер Фогельвейде. В его песнях воспеваются рыцарские добродетели, рыцарские занятия (охота, пиры, поединки) и любовь с прекрасной девушкой, но это не Прекрасная Дама, так как отношения с ней достаточно интимные.

*Я приветствую милую песней своей,
Я не в силах уж больше страдать;
Закатились те дни, когда мог перед ней
Свои песни я сам распевать!
Как уныло кругом, как печалюся я!
Если встретится нам, дорогая моя,
Передайте привет от меня.
Когда с нею я был, я властителем был
Необъятных сокровищ и стран,
А теперь нет ее, след прекрасный простыл –
Все рассеялось, словно туман.*

32. Народная культура Средневековья: крестьянская и городская

Большинство жителей средневековой Европы было неграмотно, поэтому важное место в литературном творчестве занимали передаваемые из уст в уста песни, сказки, стихотворные рассказы о подвигах героев легенд. Такие произведения обычно исполняли жонглеры (бродячие актеры), выступавшие в замках, на рыцарских турнирах, на крестьянских свадьбах, на городских площадях во время празднеств. Самые любимые и известные произведения устного народного творчества со временем стали записываться. Городская и сельская культура низов рано приобрела антифеодалные черты. Появившийся в Англии

Основы мировой литературы и искусства

цикл о Робин Гуде (XII-XIII вв., по другим данным XIV в.) основывается на фольклорных балладах о предводителе разбойников. Сначала это был типичный плутовской образ, затем под влиянием процесса обезземеливания крестьян и их уходом в лесные разбойники он приобрел черты героя социального протеста.

В процессе возникновения городов их обитатели создавали свою литературу: небольшие поэмы, фарсы (пьесы), где высмеивались грубые рыцари, жадные монахи, даже короли и наследные принцы. Над всеми ними одерживают верх находчивые горожане. К произведениям городской литературы Франции относится стихотворный «Роман о Лисе», в котором под видом кровожадного Волка выведен рыцарь, а под видом Лиса – изворотливый и умный горожанин (в окончательном варианте XIII в.). Феодалы, голодный и жадный Изенгрин (Волк), медлительный толстяк рыцарь Тардиф (Улитка), постоянно обманываются проницательным Лисом. В повествовании много вечных сюжетов, например, история о Волке, который по совету Лиса сунул хвост в прорубь, дабы наловить рыбы, а хвост взял да и вмерз в лед.

Городская литература имела свое неповторимое лицо: материалом городской литературы повседневный быт, героем этой литературы были не безупречный рыцарь и его прекрасная дама, а купец, школяр, ремесленник, клирик, вор, бродяга. В средневековой городской литературе преобладают аллегорические поэмы, например, «Роман о розе». Автором первой части поэмы был Гиём де Лоррис (ок. 1230–1240), второй – Жан де Мен (ок. 1250–1305). В этом сочинении явно предчувствуется эпоха Возрождения. Среди персонажей-символов романа – античные Амур и Венера; другие аллегоричны: это Красота, Богатство, Щедрость, Великодушие, Любезность и Юность.

Юноша влюбляется в Розу, которая ему привиделась во сне. Она живет в замке, окруженном непроходимыми зарослями. Стражи Розы: Соппротивление, Страх и Стыд, преграждают ему путь. Но когда стражи умиротворены и Соппротивление наконец сломлено, на пути юноши встает Целомудренность. Разум пытается предостеречь юноше, но тот не слушает его и обращается за помощью к Богатству. Но оно отвергнуто. Армию Любви собирают Амур и Венера. Под предводительством Притворства войско захватывает замок. Но когда влюбленный собирается сорвать Розу, вновь ему препятствуют Соппротивление, Стыд и Страх. Тогда под стены замка прибывают посланцы Природы с жалобами: люди в погоне за преходящими плотскими радостями зачастую пренебрегают одной из ее важнейших заповедей: плодитесь и размножайтесь. Подкрепленные помощью Природы все участники штурма посылают проклятья Целомудренности. Огонь любви сжигает крепостные стены. Стыд и Страх побеждены и обращаются в бегство. Благосклонный Прием позволяет юноше приблизиться к прекрасной Розе, он срывает ее и – просыпается.

В Германии поэты из среды горожан-ремесленников называясь *майстерзингерами* (в пер. «мастер песни»). В них воспевалась цеховая организация, верность коммуне, родному цеху. Песни увеселительного цикла исполнялись коллективно во время застолий. Этому искусству учились в специальных школах ремесленники-бочкари, сапожники и пр. Круг тем был строго ограничен. В XIV – XV вв. допускались только темы религиозные: в схоластической манере восхвалялись Бог, дева Мария, святые. С XVI в.

Основы мировой литературы и искусства

тематический круг расширился за счет светских тем, почерпнутые из истории (Вильгельм Телль, М.артин Лютер и пр.).

Совершенно особое место в литературе XII – XIII вв. занимает лирика *вагантов* (бродячих священников, а потом студентов). Ваганты писали стихи на латыни и высмеивали средневековую школу, церковь, порядки в государстве, нравы и пороки своих современников. Самым популярным видом было небольшое по объему стихотворное повествовательное произведение комического, поучительного содержания с острой неожиданной концовкой.

*Без возлюбленной бутылки
тяжесть чувствую в затылке.
Без любезного винца
я тоскливей мертвеца.*

*Но когда я пьян мертвецки,
веселюсь по-молодецки
и, горланя во хмелю,
Бога истово хвалю!
Кабацкое житье*

*Хорошо сидеть в трактире.
А во всем остатнем мире -
скука, злоба и нужда.
Нам такая жизнь чужда.
Задают вопрос иные:
"Чем вам нравятся пивные?"
Что ж! О пользе кабаков
расскажу без дураков.*

...
*Пьют бродяги, пьют вельможи,
люди всех оттенков кожи,
слуги пьют и господа,
села пьют и города.
Пьет безусый, пьет усатый,
лысый пьет и волосатый,
пьет студент, и пьет декан,
карлик пьет и великан!*

*Пьет монахиня и шлюха,
пьет столетняя старуха,
пьет столетний старый дед, -
словом, пьет весь белый свет!
Все пропьем мы без остатка.
Горек хмель, а пьется сладко.
Сладко горькое питье!
Горько постное житье...*

Вершиной поэзии вагантов является творчество *Франсуа Вийона* (XV в.), студента Сорбонны, происходившего из горожан. Его вирши отличает глубина смысла, достигнутая за счет использования иронии и большого количества бытовых образов, контрастирующих друг с другом.

*Я знаю, кто по-щегольски одет,
Я знаю, весел кто и кто не в духе,
Я знаю тьму кромешную и свет,
Я знаю - у монаха крест на брюхе,
Я знаю, как трезвонят завирухи,
Я знаю, врут они, в трубу трубя,
Я знаю, свахи кто, кто повитухи,
Я знаю все, но только не себя.*

[...]

*Я знаю, кто работает, кто нет,
Я знаю, как румянятся старухи,
Я знаю много всяческих примет,
Я знаю, как смеются потаскухи,
Я знаю - проведут тебя простухи,
Я знаю - пропадешь с такой, любя,
Я знаю - пропадают с голодухи,
Я знаю все, но только не себя.*

*Я знаю, как на мед садятся мухи,
Я знаю смерть, что рыщет, все губя,
Я знаю книги, истины и слухи,
Я знаю все, но только не себя.*

(«Баллада примет»)

33. Зарождение традиций европейского театра

Европейский театр зародился по инициативе церкви в форме *литургической драмы* – для популяризации среди неграмотных слоев сюжетов Священного писания и для распространения своего влияния (языческие и народные праздники имели свои театрализованные элементы). Сцены разыгрывались священниками или мальчиками из хора в помещении церкви, позже там стали расставляться декорации – ад, Ноев ковчег. Потом действие стали переносить на рыночную площадь.

С XIV в. сцены разыгрываются разными цехами и гильдиями по очереди. Постановка длилась день – два и ставилась раз в месяц. Текст писали простыми стишками анонимные авторы. Адская пасть была излюбленным объектом приложения сил для мастеров механических чудес и пиротехников. Эти пьесы со временем все более и более становились развлечением. Особой популярностью пользовались сюжеты, рассказывающие о жизни Николая-Чудотворца Мираликийского. С его именем связано название жанра «*миракль*», т.е. рассказ о чудесах.

В Англии с XIII в. появляется светский жанр театра, возникший самостоятельно – *моралите*, когда пьесу разыгрывали на английском языке. Это были аллегорические драмы о борьбе добра и зла за душу человека.

Персонажами были Любовь, Благоразумие, Смирение, Терпение, Раскаяние, Скупость, Лесть и др.

В Италии XIII в. происходит появление редкого для средневекового мира жанра – «новый сладостный стиль», любовной лирики. Из него развивается итальянская комедия, *комедиа дель-арте* с середины XVI до конца XVIII вв. Это – вид итальянского народного (площадного) театра, спектакли которого создавались методом импровизации, на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления, с участием актеров, одетых в маски. Это были первые в Европе профессиональные театральные труппы, где требовалось освоение основ актерского мастерства и где впервые присутствовали элементы режиссуры (капокомико, т.е. ведущий актер и одновременно режиссер). Сценарии были основаны на основе принципа *tipi fissi*, т.е. действующими лицами были «маски» – узнаваемые персонажи. Различают неаполитанский и венецианский театры масок. Наиболее известные маски: Панталоне, купец и скряга; доктор Баландзоне, ученый-юрист, надменный, но не очень умный и знающий; много было масок слуг (дзанни) и служанок (субреток), носивших разные имена, из которых самым распространенным было Коломбина. Слуги были умными – Бригелла и Ковьелло, и глупыми – Арлекин, Пульчинелла, Пьеро. Героиня, прелестная молодая девушка носила имя Изабеллы, Корнели, Виолетты и пр. Большинство тумачов за время спектакля собирал трусливый вояка – Капитан или Скарамуч. Сюжет был путанным и в то же время достаточно незатейливым – без особой интриги, самым главным и интересным в постановке были трюки и юмор.

34. Архитектура и эстетика европейского Средневековья: романский стиль

Романский стиль европейской средневековой архитектуры проявился в основных своих чертах уже в VI-VII вв. (предроманский период) и окончательно оформился и стал доминирующим к X в. За счет общности внешних черт с позднеримскими постройками, примером которых может быть арка Константина, он получил это название от французского ученого Ш. де Жервиля в начале XIX в. Этот стиль повторял округленную римскую арку и таким образом, казалось, был продолжением римской традиции в гораздо более упрощенной эстетической и технической версии. На самом деле это продолжение позднеэллинистических традиций поместной провинциальной архитектуры.

Современные исследователи отмечают противоположность античному этического и эстетического идеала этого стиля. Его идеациональное содержание выражается формулой: грешный мир, мир Зла и соблазнов находится в непреодолимом отдалении от Бога.

Романская архитектура характеризуется толстыми по типу крепостных стенами, полукруглыми арками, крестовым сводом, большими круглыми или квадратными башнями, узкими маленькими окнами, двускатной крышей. Впечатление простоты от каждого здания рождается за счет его массивности и симметричности.

Романский стиль применим к культовым и крепостным строениям. Основной тип первых – базилика. Наиболее распространенной была классическая прямоугольная трехнефная базилика. Ее внутреннее пространство было разделено рядами колонн на продольные части – нефы. Центральный неф – самый высокий – имел стены второго этажа, опирающиеся на внутреннюю

колоннаду и освещался боковыми окнами, выходившими на крышу боковых нефов. В Италии и Южной Франции встречалась круглая базилика как отголосок влияния подлинных античных традиций.

В Византии сложился тип укороченной базилики, увенчанной куполом, и с обращенным на восток алтарем. Эта композиция получила название крестово-купольной. Точно по центру квадратного здания в центральном нефе симметрично располагались четыре главных столба, несущих купол – барабан со световыми окнами, поддерживающий главный купол храма. Квадратное подкупольное пространство между главными столбами, являющееся пересечением центрального нефа и трансепта, называется средокрестием. Несущие арки соединяли центральные столбы и стены, образуя полуцилиндрические (бочковые) своды. На них могла располагаться от 4 до 12 меньших куполов, имевших соответствующую символику: главный купол – Христос, 5 куполов – Христос с евангелистами, 13 куполов – Иисус с апостолами. Крестово-купольный храм характерен для Византии и Руси, однако он встречается и в западной части Европы; собор Св. Марка в Венеции представляет собой этот тип базилики.

До наших дней сохранились десятки романских построек, например: замок Тауэр в Лондоне, собор в Шпайере – место захоронения германских императоров, собор Сен-Лазар в Отене (Франция), украшенный знаменитым рельефом, изображающим Страшный суд, и др.

В романской пластике присутствуют барельефы, украшавшие собой в основном внешние стены зданий и особенно западный фасад, тимпан – поле внутри полукруглой арки над порталом. Основной задачей для создателей стало создание символического образа вселенной, иерархическая схема мироздания строилась на противопоставлении небес и ада, добра и зла. Ряды фигур в барельефах «космогонического» содержания отличались размером; верхний ряд – Иисус, ангелы, апостолы, святые; средний – уважаемые люди, феодалы, короли; третий – мелкие фигурки простолюдинов, занимающихся своим каждодневным трудом, с коровами, телегами, мешками. В одной сцене соединялись разновременные события. Место действия давалось условно, какою-либо деталью. В сплошном каменном скульптурном ковре часто причудливо уживаются легенды христианства, назидательные притчи, жуткие апокалиптические с мифологическими образами древних народных поверий.

Романский стиль в области внутренней декорации помещений отличается нехваткой скульптуры, использованием плоских настенных изображений – фресок и мозаики. Сюжеты черпались из Евангелия, житий святых. Особо популярными были эсхатологические сюжеты – Страшного Суда и Апокалипсиса. Частями были портреты владык и покровителей храма, но в храмах, построенных в городах на коммунальные деньги, встречались и комические сюжеты. Например, в храме г. Орхус (Дания) сохранился гротесковый портрет одноногого матроса с деревянным протезом и с неестественно длинной шеей.

Стеновая роспись романского стиля характеризуется двухмерностью, обобщенностью форм, нарушением пропорций, отсутствием портретного сходства с оригиналом, напряженной духовной выразительностью, строгостью лиц и наивностью. Например, на одной из южноитальянских фресок, иллюстрирующих евангельский сюжет о восшествии Иисуса в Иерусалим, ослица, на которой едет мессия, нарисована с сосущем ее детенышем.

Общеввропейский романский стиль включает в себя и эстетику иллюстрирования рукописей. С VII в. в Европе распространяется т.н. ирландская техника: геометрическое переплетение узоров в заглавных буквах, рамках или покрытие ими целых страниц (ковровые). Рисунки заглавных букв часто оживляются фигурами людей, птиц, чудовищ. С XII в. – это общий стиль для всех стран Европы, в т.ч. и России, не случайно роспись, выполненная в стиле Палеха, является близкой по стилю европейским средневековым хроникам, часословам и библиям.

К VIII-X вв. оформился стиль европейской одежды – многослойной и с довольно сложным кроем. Платье было внешним признаком сословной принадлежности. Как писал Ж. Ле Гофф, одежда была настоящей униформой. Носить не ту одежду, которая подобала человеку по его положению, означало совершать грех гордыни или падения. Лейтмотивом «Мейера Гельмбрехта», истории честолюбца, которого ждало в конце концов полное падение, была расшитая шапка по моде сеньоров, которую герой носил из тщеславия. Монастырские уставы тщательно регламентировали костюм. Строгие ордена XI и XII вв., в особенности цистерцианцы, для того чтобы подчеркнуть свои особенности, приняли белую, некрашеную одежду. После этого белых монахов стали противопоставлять черным монахам, бенедиктинцам. Нищенствующие ордена пошли еще дальше и стали одеваться в мешковину, суровую и небеленую. Среди богатых распространилась роскошь в одежде: золотое шитье, пурпурный или цвет морской волны, меховые оторочки.

Особое внимание уделялось аксессуарам – головным уборам и перчаткам, которые точно указывали ранг. Доктора носили длинные замшевые перчатки и береты. По виду и форме головного убора, можно было судить о роде деятельности человека, например, юристы носили бобровые шапки. Только рыцарям подобали шпоры.

35. Архитектура и эстетика европейского Средневековья: Готика

Появление готики, архитектурно-декоративного стиля позднего Средневековья, было подготовлено социально-экономическими сдвигами в европейском обществе. В XI в. происходит потепление климата, отделение ремесла от сельского хозяйства, появляются новые урожайные культуры. Получает развитие денежная рента в деревне, множатся межрегиональные ярмарки, развивается торговля, в том числе и международная. После начала чеканки золотой монеты в разных государствах возникает ростовщичество. Все это было предпосылкой нового стиля в архитектуре, потому что готические постройки были значительно более дорогостоящими, чем романские, требовали четкого первоначального замысла, инженерного расчета, квалифицированных мастеров; на их постройке собирались сотни людей, а значит, эти люди должны были быть не нужны в других более жизненно важных сферах деятельности.

Название возникло в эпоху Возрождения (XV–XVI вв.), оно происходило от имени германского племени – готов – и носило уничижительный характер, готический, – то есть, варварский, непохожий на античные постройки, которые людям Возрождения казались образцовыми. Ведь готика так и не получила распространения в Италии и Испании. Мы продолжаем пользоваться этим

названием, хотя оно неудачно, так как постройки создавались не готами, а французами, немцами, англичанами и другими народами Европы.

Считается, что готический стиль возник во Франции около 1140 г. и просуществовал до XVI в. Первая постройка по новому технологическому принципу (несущими являются опоры, а не весь массив стены) была построена по проекту аббата Сугерия в аббатстве Сен-Дени. Однако изучение техники ближневосточных построек раннемусульманской эпохи показало, что основные технические приемы и признаки готики в них есть: это и узкие стрельчатые окна, и крестово-купольное перекрытие с ключевым камнем. Например, т.н. помещение «Тайной вечери», датируемое VII в., расположенное на г. Сион в Иерусалиме. Замки крестоносцев в Святой земле – замок в Кейсариин, замок Бель-Вуар и пр. – были построены явно не в привычном тогда Европе романском стиле. Вероятно, новая техника была завезена в Европу крестоносцами и получила там новое развитие.

Готические постройки по справедливости считаются замечательными произведениями средневекового искусства. Распределение нагрузок здания осуществлялось через каркас, состоявший из контрфорсов (внешних опорных столбов), аркбутанов (соединительных арок) и нервюр (выступающих ребер крестообразного свода крыши). Крестово-реберные стрельчатые своды с ключевым камнем; арки стрельчатой формы определяли во многом внутренний и внешний облик собора; они позволяли расширить оконные проемы, впустить в помещение много света; делать ажурные перегородки; фронтальные стены над входом и над алтарем украшали круглые окна – розетки, забранные витражами из цветного стекла. Большие окна готических соборов заполнялись витражами – картинами на библейские темы, собранными из кусков цветного полупрозрачного стекла. Присутствие света в храме имело важный религиозный смысл: Бог отождествлялся со светом, и столб солнечного света означало божественное присутствие в мире. Общее впечатление от строения было легкость, устремление ввысь, динамичность. Внутри и снаружи устанавливалась монументальная скульптура – статуи-колонны и отдельно стоящие статуи, изображающие Иисуса, Богородицу, святых, королей и знатных сеньоров, внесших пожертвования на строительство собора, а также фантастических животных типа химер.

К числу самых знаменитых готических построек можно отнести собор Парижской Богородицы, соборы в Реймсе и Шартре (Франция); в Магдебурге и Наумбурге (Германия); в Солсбери (Англия); ратуши – в Штральзунде (Германия), в Брюгге (Бельгия) и многие другие.

Ранние готические здания были довольно скромно декорированы, но затем убранство стало богаче. Узкие высокие башни и колонны покрывались мелкими деталями, которые должны были подчеркнуть вертикальное направление. Особое место в этом принадлежало стрельчатым аркам и расположенным в них характерным многолепестковым цветочным розеткам. Отсюда и название «цветочная готика».

С XIV в. возникает, преимущественно в Англии, т.н. «пламенеющая готика», отличающаяся обильной резьбой по камню, столь затейливой, что получившей название «каменное кружево». Другое отличие английской готики – своеобразное сложное пересечение стрельчатых арок сводов. Примерами могут служить постройки Вестминстерского аббатства и Кембриджа.

В конце XIV-XV вв. под влиянием новой ренессансной эстетики формируется «мягкий стиль», иногда называемый «интернациональной готикой». Тогда готика

достигла и Италии, ее образцом являются многие из дворцов Венеции, например, палаццо Ка Д'Оро.

В Германии готика была освоена позже всех из-за отсутствия сырья для строительства – камня. Поэтому германская готика – это кирпичные постройки, сочетающие в себе и готику, и романский стиль. В XV в. в Германии возник новый тип массового строительства, т.н. готика для бедных – фахверк. В основу положен тот же принцип каркаса: деревянные перекладины, опоры и диагональные балки скреплялись между собой, а потом проемы заполнялись битым кирпичом, камнями, ветками, смешанными с глиной.

Идеациональным содержанием этого стиля было специфическое готическое сознание, которое хорошо прочитывается в конструктивных признаках этой архитектуры. По сравнению с более ранним типом человека, раздавленного мощью романской постройки, готика выражала стремление вверх, навстречу божественному свету и спасению. Однако оптимистичным готическое настроение не назовешь. Этот порыв был обречен на гибель, ведь между миром людей и миром небесным находилось царство химер, под которыми понимались и человеческие грехи и слабости, и злые демоны, в чью задачу входило мешать соединению человека с Богом. Специфическая демонологическая скульптура на крыше готических соборов олицетворяла страх человека перед неизвестностью судьба его души.

Наиболее полным воплощением эмоционального состояния человека позднего Средневековья является творчество Иеронима Босха, хотя многие исследователи и относят его к следующему периоду – Северному Возрождению. Картины «Страшный суд» и «Блаженные и проклятые» показывают путь душ умерших: грешников, сбрасываемых чертями во тьму, и праведников, поднимаемых ангелами к свету в конце тоннеля. «Сад земных наслаждений» натуралистически представляет, что происходит с душой человека, когда он допускает вовлечь себя в какой-либо из грехов – обжорства, прелюбодеяния и пр. Оказывается, что наслаждаются в этом саду лишь уродливые воплощения смертных грехов, а люди страдают и погибают.

Готика охватывала также скульптуру, живопись, книжную миниатюру, костюм, орнамент и т. д. Готическая скульптура значительно отличается от скульптуры романского периода. Во-первых, в период готики господствует круглая пластика, а не рельеф. Во-вторых, застылость столпообразных романских статуй сменилась подвижностью фигур, они обращены друг к другу и к зрителю. Возник интерес к реальным чувствам человека. В-третьих, увеличивается роль светских сюжетов, важное место начинает играть портрет.

Шедевром позднесредневековой миниатюры стал «Часослов герцога Беррийского», созданный братьями Лимбургскими в начале XV в. Двенадцать картинок соответствуют двенадцати месяцам года. На них изображены люди – аристократы и простолюдины, занимающиеся делами, которые приходятся на каждый из месяцев. В апреле крестьяне засевают поле, в июне косят сено, а в июле – хлеб, в сентябре убирают виноград. А благородные люди в январе пируют, а в декабре охотятся.

ЛЕКЦИЯ №4. ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

36. Возрождение: идейно-эстетические новации и периодизация

Эпоха в европейской истории, пришедшая на смену Средневековью, была названа в 1550 г. первым историографом итальянского искусства Джордано Вазари «Возрождением», Ренессансом.

Начиная с XI-XII вв. в городах Италии складываются материальные, эстетические и мировоззренческие предпосылки новой эпохи. В условиях возросшей деловой активности на первый план выдвигалась личность человека, который был обязан своим положением, богатством, успехом самому себе, а не происхождению. Ему было тесно в рамках средневековой традиции, организации и менталитета, у него появлялись новые эстетические вкусы и отношение к миру.

В XIV в. в городах Италии стало складываться новое представление о человеке и смысле его существования. Если богословы учили, что целью человека должно быть достижение загробного блаженства, то многие итальянские мыслители XIV – XV вв. ратовали за ценность именно земной жизни. Они полагали, что человек своими собственными силами может добиться всего, чего он хочет, – счастья, успеха, богатства, славы. Такому отношению к человеку и его возможностям способствовал образ жизни итальянских горожан того времени. Благодаря своим знаниям, смекалке, проявленной инициативе, умению рисковать, вере в собственные силы они нередко обогащались. С ними вынуждены были считаться короли и знатные сеньоры, которым они давали в долг большие деньги. Образованные люди Италии начали говорить и писать о неограниченных возможностях человеческой личности, о том, что человек сам является хозяином своей судьбы. Обоснование своих взглядов они искали в истории Древней Греции и Рима, в произведениях античных писателей, память о которых никогда не исчезала. Античное общество казалось им образцовым, а греки и римляне, по их мнению, обладали физическим и нравственным совершенством. Изучение античных текстов, использование языческих прототипов для воплощения христианских образов и интерес к собиранию древностей отличает видных творцов эпохи Возрождения и меценатов.

Характеристика эпохи Возрождения. Меняется социальный состав заказчиков произведений искусства. Раньше ими были церковь и крупные феодалы, сейчас – гильдии, цеха, городские власти, бюргеры.

Среди эстетических требований появляется стремление к правдивому отражению действительности, но это идеализирующий реализм. Наряду с монументальными получают развитие станковые формы искусства – живопись на холсте и дереве, скульптура из дерева, бронзы.

Возрождение – это эпоха выдающихся людей. Философское представление об универсализме обусловило появление людей, с разнообразными талантами и интересами. Новый идеал человека антропоцентричен: человек должен быть гармоничен, свободен, творчески активен.

Периодизация Возрождения определяется верховной ролью изобразительного искусства в его культуре. Эпоха делится на периоды-столетия, когда выделяются: 1. Дученто (XIII в.). 2. Треченто (XIV в.). 3. Кватроченто (XV в.). 4. Чинквеченто (XVI в.). Несколько отличная периодизация предполагает иные четыре периода Итальянского Возрождения: 1. Вводный период, или Проторенессанс. Эпоха Данте и Джотто. 2. Раннее Возрождение (XIV-XV вв.), когда новые тенденции активно взаимодействуют с готикой, преодолевая и творчески преобразуя ее. 3. Высокое Возрождение, время творчества крупнейших художников – Микеланджело, Леонардо, Рафаэля и Тициана. 4. Позднее

Возрождение, особой фазой которого стал маньеризм. Легкость и наигранность в живописи вызвала переход ведущей роли в культурном процессе к литературе. В период Позднего Возрождения в литературных и художественных произведениях усиливаются мотивы обреченности борьбы со злом. Причиной таких настроений видят противоречие между возрождающейся личностью и складывающимся в форме абсолютной монархии национальным государством, что особенно чувствуется в творчестве В.Шекспира.

Новая культура стран, расположенных к северу и западу от Альп (Франция, Нидерланды, германоязычные земли), совокупно именуется Северным Возрождением; здесь существенна роль поздней готики.

Черты искусства эпохи Возрождения:

1. Интерес ценителей искусства к индивидуальному творчеству и авторскому видению. На смену средневековой анонимности и приверженности канону приходит новаторство, которому публично присваивается имя первооткрывателя. Появляются и сразу получают признание новые художественные эффекты: индивидуальная манера мазка, штриха, передача фактуры различных поверхностей, эффект незаконченности (нон-финито). Монументальная живопись (фрески) получает все большую зрительную независимость от массива стены, становится картинной, иллюзорно-трехмерной.
2. Между искусством и наукой устанавливается плотная связь как личностная, так и мотивационная. Огромное практическое значение получает теория линейной и воздушной перспективы, пропорций, проблемы анатомии и светотеневой моделировки.
3. Возникают новые или возрождаются забытые жанры. Иллюзорно-натуроподобная живописная картина вытеснила в религиозном искусстве икону. В искусстве светском порождает самостоятельные жанры пейзажа, бытовой живописи, портрета. Печатная гравюра на дереве и металле становится популярной в связи с доступностью для широких слоев городских жителей, почувствовавших интерес к искусству. Все виды изобразительного искусства обретают сравнительную независимость. В скульптуре формируются типы абсолютно круглой, требующей специального обхода статуи; конного монумента; портретного бюста (во многом возрождающие античную традицию); складывается совершенно новый тип торжественного скульптурно-архитектурного надгробия.

37. Проторенессанс: Джотто и Данте

Живописец *Джотто ди Бондоне* (ок.1267 - 1337), сын крестьянина, стал одной из ключевых фигур в истории западного искусства в связи с тем, что разработал абсолютно новый подход к изображению пространства. В своих зрелых фресковых композициях, сдвигая перспективную точку зрения за счет слегка асимметричного композиционного построения, он достигал этим оптическим приемом нужного направления взгляда зрителя. Он первый внес в свои произведения элементы реализма. Ему удавалось изображать персонажей так, что казалось, будто «они дышат, разговаривают, плачут или радуются». Творения Джотто производили сильное впечатление на его современников. Это

удалось достичь за счет изображения фигур и лиц в полуанфас, с поднятыми или опущенными головами. Он преобразовал темные, византийские тона красок в светлый, веселый и теплый колорит.

Если люди на фресках Джотто уже другие, то фон еще полностью подчинен канонам романского рисунка – доминируют шаблонные изображения гор, деревьев; предметы мебели сохраняют пропорции, характерные при использовании «обратной перспективы». Это особенно заметно на фреске «Стигматизация Св. Франциска Ассизского». Прекрасно переданное состояние святого, получившего знак свыше, что он вновь будет переживать физические мучения Христа, когда на его теле откроются раны, сочетается с типичным романским пейзажем, который украшает не менее канонический огненный шестикрылый серафим, принесший известие об открытии стигматов. Джотто вносит в религиозные сюжеты земное начало, превращая их в исполненный драматизма, увлекательный рассказ.

Джотто впервые после средневековых мастеров добился того, что его фрески утратили иконный характер, они не ориентированы на зрителя как моленный образ, но представляют событие, происходящее само по себе.

После Джотто художником мог считаться лишь тот, кто превращал свои произведения в выражение своего художественного представления о мире, а не подражал стилю предшественников, не следовал традиционным канонам. Джотто становится самостоятельным и свободным истолкователем исполняемых им сюжетов, прежде всего религиозного толка.

Для скульптуры этого периода характерны пластическая мощь и наличие влияния позднеантичного искусства. Крупнейшим представителем является *Никколо Пизано*, изучавший позднеримскую скульптуру. Он стал использовать для христианских аллегорий античные образы.

Данте Алигьери (1265 – 1321) находится на переломе двух эпох, это «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени». В юности Данте полюбил Беатриче, свою сверстницу и местную красавицу. В 1290 г., в возрасте двадцати пяти лет, Беатриче скончалась, что стало тяжелейшим ударом для поэта. Историю своей любви он рассказал в книге «Новая жизнь», в которой прозаический рассказ перемежается стихами, сонетами, мадригалами, выдержанными в традициях господствовавшей в ту пору в Италии любовной поэзии, «нового сладостного стиля». Чувство Данте – возвышенное, близкое к религиозному. Сама Беатриче – и живая женщина, и почти святая, Мадонна, олицетворение всех добродетелей. Название книги выражает глубинную мысль поэта: любовь открыла ему «новую жизнь» сердца, мир глубоких и благородных переживаний.

В годы изгнания, оказавшиеся наиболее плодотворными для Данте, поэт создает главное произведение своей жизни – поэму «*Божественная комедия*». ». Первоначальное название произведения «Комедия» – так в средневековье назывались произведения с печальным началом и счастливым концом. Потомки же дали ей название «Божественная», имея в виду ее редкое совершенство, гармонию и величавую красоту. Огромную роль играет в поэме религиозная символика, число «три», соответствующее христианской идее о Троице. Поэма состоит из трех частей, посвященных трем частям загробного мира: «Ад», «Чистилище» и «Рай». В каждой из частей по 33 песни, а вместе со вступительной всего в поэме 100 песен. Написана она трехстрочными строфами – терцинами.

В ней описано воображаемое путешествие Данте в загробный мир – ад, чистилище (где находятся души тех, кто ждет решения Господа о своей судьбе) и рай. Данте знал и любил древнеримскую литературу, в поэме его проводником по аду и чистилищу представлен прославленный римский поэт I в. до н. э. Вергилий. В ад Данте помещает жестоких правителей, скупцов-стяжателей, своих личных врагов. Самое страшное наказание в описании ада, сделанного Данте, уготовано предателям (убийце Цезаря Бруту, предавшему Христа Иуде и другим) – их грызет Дьявол.

Поэма вобрала в себя коренные жизненные, философские, политические проблемы, она отличается гармоничной архитектурной, геометрической стройностью. В «Аду» призрак Вергилия зовет Данте в странствие по загробному миру.

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!*

Они проходят через 9 кругов Ада (1 круг – души некрещеных младенцев и славных язычников, 2 круг – души сладострастников, 3 круг – души грешивших обжорством, 4 круг – души расточителей и скупцов, 5 круг – души гневных и ленивых, 6 круг – души еретиков, 7 круг – тираны и разбойники, самоубийцы, ростовщики, 8 круг разделен на 10 рвов, Злопазух, 9 круг – это дно вселенной, центр земного шара).

В своих описаниях Данте предельно конкретен, он покоряет своей страстностью, субъективностью. Проходя по кругам «Ада», он сочувствует, сострадает своим героям; лишается чувств после рассказов грешников. «Божественная комедия» является глубоко национальным произведением, в котором поэт предстает как патриот Италии, любящий родину и озабоченный ее судьбой. Он дал в поэме образец итальянского литературного языка. Несмотря на сложность формы, стих Данте удивительно легок и гибок, представляя собой результат величайшего поэтического мастерства.

38. Раннее Возрождение

Столица Тосканы – Флоренция – считается родиной подлинного Возрождения. Флоренция – республика, но весь XV в. ею правили представители династии Медичи – банкиры и торговцы, привыкшие жить с королевским размахом. Они не жалели денег для прославления родного города и своего семейства. К этому их толкало честолюбие и соперничество с другим влиятельным флорентийским семейством Альбици.

На площади собора Санта-Мария-дель-Фьоре расположен баптистерий Сан-Джованни, на восточных воротах которого появились бронзовые барельефы работы *Лоренцо Гиберти* (ок. 1378-1455), выполненные в соответствии с возрожденной античной эстетикой. Сцена «Жертвоприношения Исаака» включает две фигуры – обернутого в тогу Авраама и обнаженного Исаака, воплощение античного канона красоты. Другой барельеф – «Сотворение Адама и Евы» – также трактовал человека по-новому как пластически, так и идейно.

Фра Анжелико (1400-1455), это прозвище Гвидо ди Пьетро, означавшее Брат ангелов. В отличие от Джотто его персонажи – и люди, и святые – выглядели как прекрасные небесные создания. Он не позволял себе обнаженной натуры. Но чудесные нежные тона его картин, особая любовь к золоту, лиризм и даже наивность рождали ощущение свободы, счастья и радости, совершенно новое для религиозных картин.

Донателло (1386-1466), основоположник индивидуализированного скульптурного портрета. Возродил жанр портретного бюста и конной статуи. По примеру древних создавал свободно стоящие статуи, обозримые со всех сторон. Он создал первую в ренессансном искусстве обнаженную статую – бронзового Давида, и первый конный монумент – скульптуру кондотьера Гаттамелаты. В поисках усиления впечатления он не боялся сделать своих персонажей уродливыми (напр., «Мария Магдалена»), что, казалось, противоречило всеобщему стремлению к красоте, но оказалось понято современниками как беспощадная верность натуре.

В 1411–1412 гг. им была создана мраморная статуя Св. Марка для церкви Ор Сан Микеле. Это первое истинно ренессансное произведение скульптуры. Впервые в истории Возрождения Донателло решил проблему устойчивости фигуры. Он использовал т.н. *хиазм*, который знали скульпторы античных времен, но который был забыт в эпоху средневековья. Хиазм – это постановка тела, при которой вся тяжесть тела приходится на одну ногу, а другая слегка отставлена в сторону и согнута в колене. Перед нами предстает мощный образ, новый герой эпохи Возрождения.

Филиппе Брунеллески (1377-1446), архитектор, построил ряд храмов во Флоренции – церковь Санто-Спирито, базилику Сан-Лоренцо и перекрыл купол собора Санта Мария делла Фьоре.

Дорога к архитектуре у него была долгой. Отец-нотариус дал ему прекрасное образование с тем, чтобы он унаследовал его практику; затем Филиппе был учеником ювелира, позже учился вместе с Донателло искусству скульпторы. Но, оказавшись в Риме, он обратился от пластики к строительному искусству, начав тщательно измерять сохранившиеся развалины, зарисовывать планы и виды зданий и все их детали. Он возрождал использование классических элементов – колонн, треугольных фронтонов, круглых сводов и куполов. Проникшись духом античности, он вернул колонне, бывшей со времен Рима частью декора, роль несущей детали конструкции. Получив от семейства Медичи заказ на строительство купола Флорентийского собора, изучал купол Пантеона, не только его конструкцию, но и технологию возведения. Установил, что самая надежная форма купола должна повторять пропорции яйца. Восстановил утраченный рецепт бетона, установив и его состав, и необходимость опалубки. Но все же купол выстроил из плит песчаника, причем, не используя леса и опоры. Собор был перекрыт в рекордные сроки, т.к. Брунеллески разработал новые правила работы строителей: рабочие ели на стропилах, чтобы не тратить время на спуск и подъем; архитектор лично проверял качества каждого кирпича, идущего в дело. На церемонии освящения храма читали Платона; он оплатил дорогу гостям из Эфиопии и Индии.

Изучение античного наследия привело к открытию перспективы – имитации трехмерного пространства на плоскости. Он обнаружил использование античными архитекторами прямой перспективы, которая позволяла им для создания идеальных линий и пропорций зданий корректировать оптические искажения.

Разрабатывал вместе с Бьеджо Пелакани, Паоло Тосканелли, Леоном Баттистой Альберти *теорию перспективы* – системы изображения предметного мира на плоскости. Это было уже не возрождение забытого, а создание нового. В итоге стало возможным реалистическое изображение на плоскости трехмерного пространства и объемной фигуры.

Перспектива – это способ изображения предметов и пространства на плоскости в соответствии с теми кажущимися сокращениями размеров и изменений очертаний окружающих тел, которые зритель наблюдает в реальном мире. Основным законом перспективы согласно учению Альберти заключается в том, что предметы, имеющие одинаковые размеры и удаленные от зрителя на разное расстояние, изображаются неодинаковыми, чем дальше находится предмет, тем меньше будет на картине его изображение. Геометрия перспективы имеет следующие правила: 1. зрительный образ формируется прямыми линиями (зрительными лучами), которые соединяют глаз с видимыми объектами. Не важно при этом представляется ли, что они идут от глаза, от объекта или с обеих сторон. Вся конфигурация создает, таким образом, то, что было названо «зрительной пирамидой». 2. Размер и форма объектов в их зрительном образе определяются относительным положением «зрительных лучей». Правильного перспективного изображения можно достичь, проецируя объект на плоскость, пересекавшую зрительную пирамиду.

Когда Брунеллески стал создавать проекты собственных зданий, он трактовал античные формы необычайно свободно, что не может быть названо копией античных образцов. Его новые архитектурные ансамбли акцентируют «земные», центрически-перспективно организованные горизонталы, а не готическую вертикальную устремленность ввысь. Выдающимся его достижением является выполнение проекта и возведение купола Флорентийского собора.

Пьетро Перуджино (1446-1524). Художнику лучше всего удавались уравновешенные пространственные построения, основанные на глубоко композиционно и колористически продуманном, чуждом резких диссонансов, равновесии. Спокойствие тональности его картин сделало наиболее выразительным использование перспективы. Примером может быть фреска в Сикстинской капелле «Вручение Св. Петру ключей от Святого престола». Использование научных знаний придало изобразительному искусству характер универсального языка, позволяющего познать тайны «божественной Природы». Перуджино был учителем Рафаэля.

Боттичелли Сандро (1445-1510). Уроженец Флоренции, создавший пленительные по своей возвышенности образы-аллегии и идеал женской красоты. Наиболее знаменитыми являются аллегорические полотна – «Весна», «Рождение Венеры», «Клевета», «Венера и Марс». До времени творчества Боттичелли мифологическая тематика в живописи встречалась в декоративных украшениях свадебных сундуков и предметах прикладного искусства, только изредка становясь объектом живописи. Он смог показать неисчерпаемый потенциал античной мифологии как источника сюжетов.

Для стиля Боттичелли характерны: поворот лиц в три четверти, декоративность и орнаментальность рисунка драпировок, склонность к детализации и мягкий высветленный колорит с особым «восковым» свечением. Художник начал применять охристые тени для передачи телесного цвета, что стало приметной чертой его стиля.

Умер Боттичелли в нищете и забвении, т.к. мода на его картины прошла. Он был забыт надолго и заново открыт только в конце XIX в. стараниями английского искусствоведа Джона Рескина и группы художников-прерафаэлитов. Аристократизм и утонченность образов, символизм сюжетов Боттичелли оказался интересен для прерафаэлитов, использовавших такие же эстетические приемы.

39. Высокое Возрождение

Время самого пышного развития ренессансного стиля в Италии принято называть Высоким Возрождением, приблизительно с 1500 по 1580 гг. В это время центр тяжести итальянского искусства из Флоренции перемещается в Рим, благодаря вступлению на папский престол Юлия II, человека честолюбивого, привлекшего к своему двору лучших творцов Италии.

Античное изучается теперь более основательно, воспроизводится с большей строгостью и последовательностью; спокойствие и достоинство водворяются вместо игривой красоты, которая составляла стремление предшествовавшего периода; припоминания средневекового совершенно исчезают, и вполне классический отпечаток ложится на все создания искусства. Но подражание древним не заглушает в художниках их самостоятельности, и они свободно перерабатывают и применяют к делу то, что считают уместным заимствовать для полного воплощения своих замыслов. Новое мировоззрение наилучшим образом воплотилось в творчестве художников, которых с полным правом называют гениями: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана.

Леонардо да Винчи (1452-1520), старший из них, обладал талантами в разных областях, редко останавливался подолгу на одном предмете и в одном месте. Такая разбросанность может быть объяснена обилием талантов, которыми был награжден Леонардо, и легкостью, с которой они все реализовывались, а также любознательностью и безграничным интересом к миру. Леонардо да Винчи хотел познать тайные силы природы, зачастую зловещие и смертоносные. Полностью познав ее, он хотел стать властелином природы. Эта форма гордыни была свойственно людям эпохи Возрождения.

Многие работы из творчества Леонардо да Винчи не дошли до наших дней, некоторые разрушились от старости, некоторые погибли в пожарах и наводнениях, некоторые не были созданы.

Первым учителем его стал Верроккьо. Но уже в 20 лет Леонардо стал почетным членом Гильдии Художников Флоренции. В своей работе он применил новую технику, недавно появившуюся в Италии, рисования масляными красками. С их помощью Леонардо смог превзойти мастерство своего учителя, в использовании света и краски.

Популярный среди заказчиков сюжет Мадонны с младенцем Леонардо оснастил новым мотивом, поместив библейских героев в пейзаж, которому приданы идеальные черты, и в котором показаны достижения линейной и воздушной перспективы. Такова «Мадонна в скалах». Хотя пещера слабо освещена, картина не темная. Тончайшая светотень (*сфумато*) создает впечатление неяркого рассеянного света, моделирует лица и руки. Леонардо связывает фигуры не только общностью настроения, но и единством пространства.

Из всех фоновых пейзажей он особенно любил рисовать долину реки Арно, в которой вырос. Она составляет фон и знаменитой «Моны Лизы». Примечательно,

что изображенный там мостик через реку сохранился до наших дней. Эта небольшая по размерам картина производит особое впечатление не только письмом фигуры и лица, но за счет пейзажа, где глубина пространства, воздушная дымка переданы с величайшим совершенством. Техника сфумато здесь доведена до совершенства: дымка светотени окутывая фигуру, смягчает контуры и тени, делает выражение лица неуловимым.

«Тайная вечеря», фреска площадью 4,5 на 8,6 метров, расположена на стене трапезной доминиканского монастыря Санта Мария делле Грацие в Милане. Леонардо ориентировал перспективу фрески на зрителя, чтобы она органично вошла в интерьер трапезной: перспективное сокращение боковых стен, изображенных на фреске, продолжает реальное пространство трапезной. На ней – 12 апостолов и Иисус, сидящие за столом. Показан драматический момент, когда Христос только что произнес слова: «Один из вас предаст Меня», и разная эмоциональная реакция апостолов на эти слова. Композиция построена так, что в центре – Христос, изображенный на фоне проема задней стены. Двенадцать апостолов разделены на четыре группы по три фигуры в каждой. Иуда оказался в одиночестве, как и Иисус.

Неуемное стремление Леонардо к экспериментаторству сыграло роковую роль в судьбе фрески. Он отказался от техники афresco и стал рисовать разновидностью техники асекко, т.е. по сухой штукатурке. Он покрыл стену специальным составом из смолы и мастики, и писал темперой. Краски начали отслаиваться. «Тайная вечеря» неоднократно реставрировалась, но к середине XX в. фреска пришла в плачевное состояние. Проведенные недавно реставрационные работы позволили говорить о том, что этот шедевр эпохи Возрождения спасен.

Одним из известнейших мастеров этой эпохи заслуженно считается великий художник, скульптор, поэт и философ, *Микеланджело Буонаротти* (1475-1564). Своим основным занятием он считал скульптуру. Глубокое изучение античных образцов и анатомии человека позволили овладеть ему прекрасной техникой пластики. Статуя Давида, выполненная им в 29-летнем возрасте, показывает зрелость его мастерства.

Методы обработки мрамора Микеланджело отличались от современников-скульпторов. О способах его работы свидетельствуют четыре незаконченные статуи. Микеланджело обрабатывал глыбу мрамора с одной стороны, как бы высвобождая скульптуру. Его современники работали с глыбой мрамора одновременно со всех сторон.

Но самым грандиозным из его творений являются фрески Сикстинского плафона. Микеланджело создал свой собственный проект, символика которого до сих пор не расшифрована и подвергается противоречивому истолкованию. Например, некоторые искусствоведы считают т.н. «Сивилл» мужскими образами. Цикл включает в себя темы из книги Бытия от «Сотворения мира» до «Всемирного потопа».

Эта роспись – прославление разума человека, его творческого гения и героических деяний. Не случайно в центре всей циклопической композиции находятся встречающиеся руки Творца и Адама, этим подчеркнут прежде всего созидательный порыв, выраженный в движениях рук. Титаническая сила, интеллект, прозорливая мудрость и возвышенная красота характеризуют образы пророков и пророчиц. Позы и жесты трех сотен персонажей ни разу не повторяются.

В отличие от Перуджино и Боттичелли талант Микеланджело с возрастом не угасал. В 60 лет он начал работу над фреской «Страшный суд» для Сикстинской капеллы. Микеланджело отошел от традиционной иконографии. Страшный суд изображается не в момент свершения, когда грешники и праведники уже отделены друг от друга, а самое его начало. Динамика картины создана диссонирующими позами персонажей, они полны отчаяния. В общей массе и грешники, и праведники, их сложно различить. Бог страшен, люди терзаются неизвестностью. Все обнажены, как и сказано в Библии, ибо будут они судимы лишь по делам их. После смерти Микеланджело эту фреску чуть было не уничтожили по приказу папы Павла IV, которого не устраивала наготы святых. Но все закончилась на «одевании» фигур, которым была пририсована одежда.

Рафаэль Санти (1483-1520), младший из четверки гениев Возрождения, собрав технические и идейные достижения старших, создал свой собственный идеал гармонии. Его образы благородны и обаятельны за счет потрясающего чувства меры, умения сочетать реальные и воображаемые, фантастические образы. Его «Мадонны» представляют собой синтез двух миров – греческой классики и христианского мира: «эллинизированное христианство».

За год до смерти Рафаэль закончил самую известную свою картину – знаменитую Сикстинскую мадонну, которая писалась для церкви святого Сикста в Пьяченце. Неземная сущность Мадонны подчеркивается той легкостью, с которой она ступает по облакам. Занавес, открывающий ее людям, откинут святым духом. Но скорбь, рожденная знанием судьбы ребенка, делает ее земной женщиной. Неповторимой чертой картины является иллюзия движения всех ее элементов, одежд, занавесей, движений фигур. Картина реагирует и на движение человека-зрителя, по мере приближения к ней восстают новые и новые детали.

Тициан Вечеллио (1477-1576), венецианец, аристократ, автор множества грандиозных картин на библейские и античные сюжеты, тонкий портретист и колорист. Он наделил своих героинь волосами особого цвета старой меди, который и вошел в историю как тициановский.

Мало кто был равен Тициану по исключительно благоприятному ходу жизни. Он был замечательно здоров и удачлив, от судьбы видел только счастье и благополучие. Конечно, в Венеции у него были соперники, однако он с легкостью побеждал их силой своего таланта и необыкновенным умением завоевывать расположенность знатных особ. Он всегда зарабатывал много, ему охотно и щедро платили за его вещи. В последние годы мог работать только для собственного удовольствия, и еще, чтобы не лишиться той блестящей репутации, которую он заработал.

Тициан рано выработал самостоятельный стиль. Его образы спокойны и радостны, отмечены жизненным полнокровием, яркостью чувств, печатью внутренней просветленности. Затем сложная политическая ситуация вокруг его родного города изменила колористику и композицию его картин. Он строил композиции картин по диагонали, пронизывая их стремительным движением, пользовался интенсивными контрастами синих и красных цветовых пятен. В поздний период творчества Тициан достиг не только вершин живописного мастерства, но и величайших глубин в истолковании мифологических и религиозных тем.

Картина «Любовь земная и Любовь небесная» написана им в 40-летнем возрасте. У нее были различные названия: «Красота приукрашенная и неприукрашенная» (1613), «Три типа любви» (1650), «Божественная и светская

женщины» (1700), и, в конце концов, «Любовь земная и Любовь небесная» (1792 и 1833). На картине изображена сцена с тремя фигурами: две женщины и ребенок около саркофага. Вокруг пейзаж, хорошо освещенный солнцем. Женщины похожи друг на друга и вызывают впечатление, что речь идет о том же человеке. Одна из девушек в сцене роскошно одета и держит в руке наполненный золотом и драгоценными камнями сосуд, который символизирует эфемерное земное счастье. Вторая девушка, нагая, олицетворяет богиню Венеру и держит сосуд с огнем, символизирующим вечное небесное счастье.

Таким образом, искусство Высокого Возрождения остается верным традициям реализма в синтезе с широтой обобщения и величавостью задумок. Грандиозность данного искусства было почитаемо еще современниками, так Вазари говорил о нем как о высшей ступени совершенства.

40. Позднее Возрождение. Маньеризм

Особенность Позднего Возрождения – «трагический гуманизм», под которым подразумевают осознание противоречий жизни. Он приходит на смену наивному оптимизму раннего Ренессанса. Если говорить о творениях известных художников второй половины XVI века, то им еще присущ ренессанский фундамент, но уже с некоторыми изменениями. Канули в лето представления о гармонии мира, правде и всесильности разума. Судьба человека уже не рисовалась столь беззаветной, хотя отголоски темы героической личности, которая готова сражаться со злом и ощущение реальности все же до сих пор присутствуют.

Основное настроение – разочарование и уныние скрывается пафосными произведениями искусства, блестящими по колориту, грандиозными по размаху, где декоративность важнее внутреннего смысла. Тициан, Микеланджело и даже Леонардо, по мнению некоторых искусствоведов, имеют в творчестве признаки духовного кризиса, характерного для эпохи Позднего Возрождения: замена диалога с реальностью на игру виртуозных форм. Стиль этого периода именуют «маньеризмом».

Паоло Веронезе (1528 – 1588). Излюбленные темы его произведений — изображения искрящихся весельем торжественных пиров и празднеств, которыми славилась в то время аристократическая Венеция. На фоне лазурного неба и декоративной беломраморной архитектуры венецианских палаццо разворачивается пиршество, запечатленное в композиции Веронезе «Брак в Капе» размером 63 кв. м, включающей около ста тридцати фигур. Замечательная колористика полотна отражает стремление убедить, что жизнь – это праздничное красочное зрелище.

История создания другой картины не проста. Первоначально она носила название «Трапеза Господня». Но после ее окончания в 1573 г. инквизиция предъявила претензии к слишком вольному толкованию евангельского сюжета – персонажи позволяют себе непристойное поведение, вокруг стола изображены шуты и карлики. Художнику было приказано исправить отступления от канона. Веронезе исправил, но только название, полотно стало называться «Пир в доме Левии». Трехарочная лоджия, на которой происходит пиршество, открывает вид на узнаваемые венецианские здания. Изображенные на картине люди – это сами венецианцы – свободные, богатые и умеющие радоваться жизни. Но в то же время Веронезе запечатлевает человека в конкретной социальной среде. Четко

определимы аристократ, богатый купец, бедный подмастерье и бродяга. Образы наделяются индивидуальной яркостью, подчас портретной неповторимостью.

Тинторетто (настоящее имя Якопо Робусти, 1518-1594). Сын красильщика шелка (тинторетто, т.е. «красильщик», отсюда его прозвище), он на всю жизнь сохранил яркий демократизм своего искусства.

Интерес художника к динамике резко освещенной формы, необычным ракурсам, к изображению народной толпы, охваченной единым действием, настроением, состоянием.

В картине «Тайная вечеря», порывая с традиционным решением этого сюжета, художник переносит действие в полуподвальное помещение таверны, располагая стол и сидящих за ним апостолов под углом к картинной плоскости. Верхний боковой свет способствует выявлению объемов, беспорядочность движений создает впечатление случайно подмеченной сцены, а незначительные жанровые эпизоды лишь усиливают драматизм действия, давшего название полотну.

Картина «Чудо св. Марка» не лишена юмора и иронии. Толпа народа, охвачена смятением, она созерцает чудо – появление с неба св. Марка, который останавливает казнь несправедливо осужденного человека. Примечательно, что святой появился в пространстве картины со стороны зрителей и изображен со ступнями, как бы нависшими над головами нарисованных людей и тех, кто смотрит на них из реального мира.

Караваджо Микеланджело (1571-1610) – итальянский живописец. Ранние работы Караваджо выполнены в стиле маньеризма, поздние – носят отпечаток нового реалистического подхода. Караваджо полностью посвящает свое творчество религиозной тематике. Его часто критикуют за приземленность, за то, что персонажи больше похожи на обыкновенных людей, чем на святых; но именно эта особенность манеры и виртуозное владение светотенью оказывали огромное влияние на художников, которые съезжались в Рим со всей Европы, чтобы увидеть работы Караваджо и в какой-то степени усвоить этот новаторский стиль. Все его поздние картины – это нарушение принципов композиции. В картине «Положение во гроб» те, кто держит тело Христа, как бы передают его зрителям. Большую часть полотна «Обращение Савла» занимает конь, да еще со стороны хвоста, который сбросил с себя Савла, будущего апостола Павла, ослепленного светом и оглушенного голосом Христа. Сам Савл распростерся где-то внизу. Так же нестандартно изображена Богоматерь – «Успение богоматери». Обычно христианские художники изображали ее умиротворенной в смерти и радостной перед встречей с сыном на небесах. У Караваджо нет умиротворения в ее фигуре, видно, что смерть была мучительна. Она в красном, и все в красном, складки красной ткани, увлекающие взгляд вверх.

41. Литература эпохи Возрождения: Италия

Черты идей гуманизма в итальянской литературе проявляются уже у Данте Алигьери, предшественника Возрождения, жившего на рубеже XIII и XIV вв. Но наиболее полно новое движение проявилось в середине XIV в. Социально-экономические предпосылки (капиталистические отношения, появление класса буржуа) делают Италию родиной всего европейского Возрождения. Первыми гуманистами считаются *Джованни Боккаччо* и *Франческо Петрарка*, автор цикла сонетов в честь Лауры.

Характерные черты литературы того нового времени следующие: основным предметом изображения в литературе становится человек с сильным характером; широкий показ жизни с полным воспроизведением ее противоречий; по-другому воспринимается природа.

Франческо Петрарка (1304 – 1374) был первым европейским гуманистом и первым интеллигентом. Он признан родоначальником новой европейской лирики. Своей единственной героиней он выбрал Лауру, которую он встретил в 1327 г. в авиньонской церкви. Ее он прославляет в сонетах и канцонах (песнях) на итальянском языке. Именно итальянские стихотворения «Канцоньере» (Книги песен) принесли поэту мировую славу и бессмертие. Книга состоит из двух частей – «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры» (она умерла от чумы в 1348 г.). Возвышая Лауру, подчеркивая ее целомудрие и добродетель, благородство и неприступность, поэт одновременно рисует совершенство ее земной красоты, очарование голоса, прелесть движений:

*О, как за нею наблюдать чудесно,
Когда сидит на мураве она,
Цветок среди травы напоминая!
О, как весенним днем она прелестна,
Когда идет, задумавшись, одна,
Для золотых волос венок сплетая.*

В его сонетах создается атмосфера ясности и гармонии, уравнивающей контрасты и противоречия. Красота Лауры сливается с красотой земного мира и от нее неотделима. Петрарка регулярно отмечает «юбилеи» первой встречи, но никакого событийного ряда в «Канцоньере» нет. Лаура иногда милостиво одаряет верного поклонника своим приветом, иногда предстает в образе надменно недоступным; Петрарка порой проклинает неизбывную муку, ставшую его вечным уделом, порой благословляет ее; но вне любви себя не мыслит. Любовь – это основное содержание его внутреннего мира и та сила, которая дарует поэту власть над словом.

Джованни Боккаччо (1313 – 1375) в историю мировой литературы вошел как автор сборника новелл «Декамерон». Название сборника в переводе с греческого означает «Десятидневник». Книга содержит сто новелл, рассказанных в течение десяти дней компанией из семи молодых женщин и трех юношей, укрывшихся от флорентийской чумы на загородной вилле. Источники сюжетов новелл очень разнообразны – это и античная, и средневековая литература, восточные легенды, библейские притчи, новеллы средневековья и Возрождения. Его новеллы представляют целую галерею характеров и типов. По контрасту с событиями за стенами виллы, картинами чумы, атмосфера, в которой живут персонажи новелл и их рассказчики, дает ощущение веселья и оптимизма.

«Декамерон» включают в себя и сатиру на духовенство. Первая новелла излагает сюжет про предсмертную исповедь мессира Шапелето. К умирающему страннику, который накануне приехал в город, приводят славящегося «святой жизнью» старца, и Шапелето приступает к исповеди. На вопрос, когда он в последний раз исповедовался, Шапелето, который не исповедовался никогда, сообщает, что делает это каждую неделю и каждый раз кается во всех грехах, совершенных с рождения. Он и на этот раз настаивает на исповеди. Старец спрашивает, не грешил ли он с женщинами, и Шапелето отвечает: «Я такой же

точно девственник, каким вышел из чрева матери». По поводу чревоугодия нотариус признается: его грех состоял в том, что во время поста пил воду с таким же наслаждением, как пьяница вино, и с аппетитом вкушал постную пищу. Говоря о грехе сребролюбия, Шапелето заявляет, что значительную часть своего богатого наследства пожертвовал на бедных, а затем, занимаясь торговлей, постоянно делился с неимущими. Он признается, что часто гневался, глядя, как люди «ежедневно чинят непотребства, не соблюдая заповедей Господних и суда Божьего не боятся». Он кается, что злословил, говоря о соседе, то и дело избивавшем жену; однажды не пересчитал сразу денег, вырученных за товар, а оказалось, их больше, чем нужно; не сумев найти их владельца, он употребил излишек на богоугодные дела. Духовник поражен святой жизнью умирающего, не замечая иронии старого греховодника. Их мессира Шапелето после его смерти делают святого.

Вторая новелла рассказывает о поездке еврея по имени Абрам к папскому двору. Знакомый христианин уговаривал Абрама креститься, но тот все отнекивался. Потом он захотел поближе посмотреть на папу римского. В Риме он убеждается, что при папском дворе процветают откровенное распутство, алчность, чревоугодие, корыстолюбие, зависть, гордыня и еще худшие пороки. Возвратившись в Париж, он объявляет о своем намерении креститься, приводя следующий довод: папа, все кардиналы, прелаты и придворные «стремятся стереть с лица земли веру христианскую, и делают это они необычайно старательно, [...] хитроумно и [...] искусно», а между тем вера эта все больше распространяется – значит, ее верно поддерживает Дух Святой.

Сборник вызвал массу подражаний как в средние века, так и в Новое время. Это – «Кентерберийские рассказы» Чосера; «Гептамерон» Маргариты Наваррской.

В произведениях Данте, Петрарки, Боккаччо уже присутствуют характерные черты литературы нового времени. Основным предметом изображения становится человек с сильным характером. Другой особенностью ренессансного реализма является широкий показ жизни с полным воспроизведением ее противоречий. По-другому авторы начинают воспринимать и природу. Если у Данте она еще символизирует психологическую гамму настроений, то у более поздних авторов природа доставляет радость своей реальной прелестью.

42. Северное Возрождение

Северное Возрождение – термин, использующийся для описания эпохи Возрождения в Северной Европе, или более широко – во всей Европе за пределами Италии, к северу от Альп. Северное Возрождение тесно связано с итальянским Возрождением, но имеется ряд характерных отличий.

Северное Возрождение было представлено жанрами (литература, станковая живопись, офорт), доступными для широких слоев городского и даже сельского населения. Это позволило ему влиять на сознание масс людей. Глубокая религиозность, развитие идей религиозного «обновления» отличает это искусство от Италии, где развивалось светское гуманистическое мировоззрение. Северное Возрождение испытало на себе большее влияние готического искусства (напр., традиций художников Бургундского двора) и меньшее со стороны античного наследия; у художников отсутствовала тяга к изучению анатомии, отсюда погрешности в изображении человеческой фигуры. Действительно, у них

отсутствует страсть к созданию совершенных людей и к поиску классических форм (лица персонажей не идеально пропорциональны, готически угловаты). Но зато отмечен огромный интерес к природе и каждодневному быту; что вылилось в широкое отражение жизни народа.

Станковая живопись – лидер среди видов художественной деятельности, а в Италии – скульптура, фресковая живопись, архитектура. Среди североевропейских художников популярна тщательная и детализированная техника письма в отличие от итальянского *сфумато* периода Высокого Ренессанса. Примечательно, что новая живописная техника масляной живописи, созданная Яном ван Эйком, т.н. фламандская манера, в середине XV в. проникла в Италию и вытеснила старую технику письма темперой. Так что без этого не было бы и *сфумато*.

Исследователи разделяют немецкое, нидерландское, французское, испанское, английское Возрождение и др. Это связано с формированием национальных очагов культуры.

Художникам Голландии и Фландрии чужды искания художников итальянского Возрождения, направленные на раскрытие закономерностей природы и зрительного восприятия. Вплоть до XVI в. их внимание не привлекут ни теория перспективы, ни учение о пропорциях. Нидерландские живописцы разработали, однако, чисто эмпирическим путем приемы, позволяющие им передавать впечатление глубины пространства. Наблюдение раскрывает перед ними многообразные функции света; они широко применяют различные оптические эффекты – преломленного, отраженного и рассеянного света, передавая как впечатление простирающейся дали пейзажа и наполненного воздухом и светом помещения, так и тончайшие различия материальных особенностей вещей (камня, металла, стекла, меха и т. д.). Воспроизводя с предельной тщательностью мельчайшие детали, они с такой же обостренной зоркостью воссоздают сверкающее богатство красок простых бытовых вещей.

Иероним Босх (наст. фам. ван Акен) (ок. 1450/60–1516), нидерландский художник, один из наиболее ярких мастеров раннего Северного Возрождения. На основе символизма народного творчества, на темы народных поговорок, пословиц и притч он рисовал сатирические картины, например, «Корабль дураков», полный иронии и иносказания. Весь смысл аллегорий и семантики картины не ясен. Почему тушка жирного каплуна привязана к мачте, зачем в ветвях на вершине мачты сидит сова, о чем просит женщина с кувшином, нам уже непонятно. Но очевидны другие символы: что монах и монашка, расппевающие песни, занимаются неподобающим делом; что иметь шута в качестве рулевого глупо, как и, находясь в воде, протягивать чашу за водой, чтобы напиться.

В его произведениях присутствует средневековая фантастика, но не мистицизм. Реализм состоит в отображении эмоций и страхов, страданий и фантазий. Верно схваченные низкие людские типажи, несмотря на утрирование и гротеск, весьма жизненны. Пейзажи лиричны. Стиль Босха уникален и не имеет аналогий в европейской живописной традиции. Ближайшие его последователи сюрреалисты XX в.

В творчестве нидерландца *Рогира Ван дер Вейдена* (около 1400-1464) начинает сказываться античная традиция реалистического письма. Особенно прекрасно его выполненные на заказ портреты горожан и их жен.

Ян Ван Эйк (ок. 1390–1441), нидерландский живописец и тоже мастер портрета. Примечательно, что картины на религиозные сюжета написаны им с

нарушением пропорций и стремлением передать христианскую символику образов и сюжетов, а портреты абсолютно реалистичны. Например, «Мадонна в церкви» изображена непропорционально крупной применительно к зданию готического храма: она достаёт головой до вершин опорных внутренних колонн. Но столбы солнечного света возвращают зрителя к средневековой символике, т.к. означают присутствием Бога в мире.

Ян ван Эйк создал первый в европейской живописи парный портрет – проникнутое сложной символикой и в то же время интимно-лирическим чувством изображение купца Джованни Арнольфини с женой. Эта картина передает множество деталей быта XV в.: парадная кровать в гостиной, никогда не используемая по назначению, должна показать, что хозяину по средствам такое количество бархата; полированное бронзовое зеркало, также символ богатства и успеха; брошенные в стороне туфли на деревянной подошве должны показать, что супруг вернулся домой; маленькая собачка также призвана подчеркнуть уют домашнего очага.

Питер Брейгель Старший (около 1525/30–1569), фламандский живописец и график, получивший прозвище *Мужицкого* за любовь к изображению простецов. Постоянно движущуюся народную массу, по мнению искусствоведов, должна показать заключенные в народе мощные жизненные силы, его достоинство и неиссякаемое жизнелюбие.

Его творчество представляет собой синтез итальянской живописи эпохи Высокого Возрождения и местного народного искусства – лубочных рисунков и фольклора. На его картинах обилие фигур и деталей, написанных острым контурным рисунком. Образы, даже если их лица скрыты, выразительны через позу и движение. Композиционная особенность – мелкие фигуры, естественно вписанные в ландшафтные виды с бескрайними просторами равнин, речных долин, с холмами и перелесками. Он писал образ населенного мира. Люди на его картинах помещены в пространственно широкую композицию, заполненную пейзажем. Брейгель заложил основы развития национального нидерландского пейзажа как самостоятельного живописного жанра.

Немецкий художник *Альбрехт Дюрер* (1471-1528) наиболее близок к итальянской школе. Его отец, Альберехт Дюрер-старший, был выходцем из Венгрии и золотых дел мастером. Дюрера называют немецким Леонардо, т.к. ему были подвластны разные жанры искусства: гравюра, рисунок, живопись. Он делал проекты оборонительных сооружений; увлекался опытами и упражнениями по геометрии. В карандашных рисунках он предстает как прекрасный рисовальщик, объединивший тонкость письма нидерландской школы с реализмом итальянской.

В течении всей жизни он рисовал автопортреты, с помощью которых хорошо понятен его собственный взгляд на себя, свое творчество и место в мире. Наиболее известный его автопортрет в 26 лет, тот, на котором Дюрер изображен в белых замшевых перчатках, призван зафиксировать уже обретенный его профессией в его лице статус: художник – уже не ремесленник, а аристократ. Другой более поздний портрет в возрасте Иисуса Христа – 33 лет – так и нарисован с намеком на Иисуса: я тоже несу свой крест.

Цикл гравюр на меди, созданный им, отличается законченным реализмом образов. Во всех них присутствует современный Дюреру человек крестьянского типа с грубым лицом, одетый в костюм того времени и окруженный точно переданной обстановкой. Большое место уделено бытовым деталям. Здесь впервые обнаруживается интерес художника к обнаженному телу, которое Дюрер

передает с большим знанием, точно и правдиво, выбирая в первую очередь некрасивое и характерное.

Дунайская школа, направление в живописи и графике Южной Германии и Австрии I половины XVI в. Ее представители Л. Кранах, Х. Лаутензак, А. Альтдорфер получили исторический приоритет в пейзажной живописи. Характерными чертами школы стали эмоциональность человеческих образов и ситуаций; патетичность пейзажа; яркие краски и выразительный рисунок. Глава дунайской школы живописи *Альбрехт Альтдорфер* (около 1480—1538), независимо от Рафаэля осваивал технологию изображения лунного света.

Ранее творчество *Лукаса Кранаха Старшего* (1472-1553) принадлежит этой школе. Резкая и новаторская живопись Кранаха: правдивость образов, асимметрия композиции, напряженное и экспрессивное цветовое решение, как бы предвосхищает грядущие общественные потрясения в Германии. Дружба Лукаса Кранаха с Мартином Лютером способствовала появлению в его творчестве произведений, выражавших идеи Реформации и протестантизма: иллюстраций к теологическим сочинениям, портретов Лютера, многочисленных гравюр («Проповедь Иоанна Крестителя»). Одновременно в творчестве художника Лукаса Кранаха нарастали тенденции, предвосхищавшие европейский маньеризм 1530-1550-х годов: сухие протестантские аллегии, манерные и жеманные изображения обнаженного женского тела, выполненные по заказам знати и в очень большом количестве размножавшиеся в мастерской художника.

Эпоха Возрождения в Северной Европе и Реформация частично совпадают во времени, но являются разнородными явлениями. Если первое это – светское движение интеллектуальной элиты, то второе – религиозное движение, его идеи нашли отклик во всех слоях общества.

43. Литература Северного Возрождения: Англия

В отличие от Итальянского Возрождения Северное особенно проявило себя в литературе. Процесс становления европейских наций современного типа был связан с формированием и национального литературного языка, и неповторимой национальной культуры.

Особенность английской культурной среды периода позднего Средневековья – отсутствие единого литературного языка. К середине XIV в. начинает складываться литературный английский язык на основе лондонского диалекта. В конце XIV в. только у одного Джеффри Чосера чувствуются влияния итальянского ренессанса, и только в конце XV в. идеи гуманизма занимают в английской культуре прочное положение.

Уильям Шекспир (1564–1616) – величайший английский драматург и поэт. Родился в небольшом провинциальном городе Стратфорде-на-Эйвоне в семье зажиточного ремесленника и торговца. После женитьбы в 18 лет он переезжает в Лондон, где поступает на работу в театр. Как актер Шекспир не пользовался большим успехом, но он быстро завоевал славу как драматург. Он также был одним из совладельцев знаменитого столичного театра «Глобус», где ставились его пьесы.

Как автор сонетов, Шекспир также стал одним из самых выдающихся поэтов Возрождения. Тематика их разнообразна: это и стихотворения о любви, о дружбе, и размышления о жизни, творчестве, искусстве. В сонетах отразился его жизненный опыт и переживания. Шекспир посвящает целый цикл сонетов

«смуглой леди» – женщине, чей облик не соответствует аристократическим канонам красоты.

Драматическое творчество Шекспира включает в себя разные жанры – комедии, исторические хроники, трагедии. Все его произведения делятся на три периода: в первый из них – в 90-е гг. XVI в. – у Шекспира преобладают комедии. Комические пьесы Шекспира наполнены ренессансной жизнерадостностью, природа рисуется как мудрое и благое начало, человек добродетелен, его недостатки легко преодолимы, в пьесах всегда счастливый финал («Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь»). Лишь одна трагедия написана в этот период — «Ромео и Джульетта» (1595). Сюжет этой трагедии Шекспир наполняет особым смыслом: в любовной трагедии юных героев находит выражение глубокий конфликт эпохи, гуманистическая история любви по свободному выбору сталкивается с предрассудком родовой вражды между двумя семействами.

Во второй период творчества (1601 – 1608) Шекспиром написаны самые знаменитые трагедии – «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет».

В трагедии «Гамлет» Шекспир перерабатывает сюжет, известный из старинных средневековых хроник. Датский принц Гамлет превращается в пьесе в современника Шекспира, он – студент Виттенбергского университета, одного из самых блестящих учебных заведений той эпохи. Вернувшись домой после беззаботной студенческой жизни, он сталкивается с миром, в котором царит зло. По королевскому замку бродит призрак короля, отца Гамлета, и просит отомстить за него своему брату, который его отравил и женился на матери Гамлета. Герой в отчаянье и полон желаний мести. Знаменит монолог Гамлета:

*Быть или не быть – вот в чем вопрос.
Что благороднее: сносить удары
Неустойчивой судьбы – или против моря
Невзгод вооружиться, в бой вступить
И все покончить разом... Умереть...*

Шекспир создает не просто драматическую историю мести сына за убийство отца, а трагедию постепенного осознания степени дисгармонии мира. Гамлет – образ думающий, героический и самоотверженный. Но это новый тип героя – мало кому из восхищенных им захочется последовать его примеру.

Другим популярным образом стала властолюбивая жена Макбета. Пьеса «Макбет» напоминает античные трагедии: в них рок, предсказания и злодейство представлены в полном объеме.

Три ведьмы предсказывает двум возвращающимся после победы героям их будущее. Макбету – что он станет таном (лордом) области Кавдор, а потом даже королем Шотландии. Его товарищу Банко – что королем он не станет, но станет предком династии королей. Вскоре король Дункан в благодарность за одержанную победу дает Макбету титул тана Кавдора. Удивленный Макбет рассказывает жене о пророчестве. В женщине просыпается жажда трона. Она подговаривает мужа убить короля, не сразу, но он соглашается. Его избирают королем. Помня о предсказании в отношении Банко, Макбеты убивают его, но его сыну удается спастись.

На пиру появляется дух Банко и садится на пустой трон. Обеспокоенный Макбет вновь идет к ведьмам. Они дают ему три предупреждения: остерегайся Макдуфа, другого знатного вождя шотландцев; «Никто из тех, кто женщиной

рожден, не повредит Макбету»; «От всех врагов Макбет храним судьбой, пока Бирнамский лес не выйдет в бой на Дунсинанский холм».

Самым опасным считают Макбеты первое из них и убивают всю семью Макдуфа, но сам Макдуф в то время находится в Англии. Леди Макбет гложет совесть, она ходит во сне по замку, хочет отмыть руки от крови, и пугает своим безумием прислугу. Макдуф и один из сыновей убитого короля Дункана Малкольм тем временем собрали армию и вторглись в Шотландию; они окружают замок Дунсиан, для маскировки спрятавшись за сорванные ветви деревьев. Слуга в панике сообщил Макбету, что лес стал двигаться. Второе пророчество выполнено.

Разгорается битва, Макдуф сходит с Макбетом. Макбет говорит, что не боится Макдуфа, и что он не может быть убит любым мужчиной, рожденным женщиной. Тогда Макдуф отвечает, что он «из чрева матери ножом исторгнут». Макбет наконец понимает последнее пророчество, но поздно. Битва заканчивается тем, что Макдуф отрубает голову Макбету, исполняя пророчество. Коронуется Малкольм, сын убитого Банко – предок Стюартов, королей Шотландии.

Важный для творчества Шекспира и показательный для эпохи Позднего Возрождения образ – сэр Джон Фальстаф, комический толстяк; типаж, которому до сих пор не было аналогов в мировой литературе. Персонаж несомненно отрицательный, но со сложным характером. Материалист, эгоист, человек без идеалов: честь для него ничто, но наблюдательный и проницательный скептик. Он отрицает почести, власть и богатство: деньги нужны ему лишь как средство получить еду, вино и женщин. Но сущность комизма, зерно образа Фальстафа не только его остроумие, но и веселый смех над самим собой и окружающим миром. Его сила в знании человеческой природы, ему противно все, что связывает человека, он – олицетворение свободы духа и беспринципности. В уста сэра Джона Шекспир вкладывал остроты, пользовавшиеся небывалой популярностью у зрителей. Фальстаф: *«Пето, правда ли, я возмутительно опустился? Я хую, сохну. Кожа висит на мне, как распущенное платье на старухе. Я сморщился, как печеное яблоко. Надо мне покаяться, а то я позабыл, какой вид имеет церковь внутри. Общество, дурное общество погубило меня».*

Творчество Шекспира сыграло огромную роль в мировой культуре последующих веков. Его произведения переведены на множество языков, многие пьесы Шекспира были экранизированы (например, «Гамлет» и «Король Лир» известным режиссером Г.М. Козинцевым), стали основой балетов («Ромео и Джульетта» на музыку С.С. Прокофьева).

44. Литература Северного Возрождения: Германия, Франция

В XV-XVI вв. особенность Германии в том, что развитие на ее территории шло неравномерно. Литература Германии тогда была разнородна. Гуманисты писали в основном на латинском языке. Крупнейшие представители ученого гуманизма – Иоганн Рейхлин (1455-1522), Ульрих фон Гуттен (1488-1523). Но кроме этого направления были и другие, была реформаторская литература. Ее представляют *Мартин Лютер* (1483-1546) и *Томас Мюнцер* (1490-1525).

Лютер, выступавший против римской церкви, поддерживавший сперва народные массы, впоследствии перешел на сторону князей, из страха перед крестьянским революционным движением. Мюнцер же, напротив, поддерживал крестьянское движение до конца, призывал разрушать монастыри и замки,

конфисковывать и делить имущество. «Люди голодны, – писал он, – они хотят и должны есть».

Наряду с латинской литературой ученых гуманистов и агитационно-политической литературой реформаторов развивалась и народно-бюргерская литература. Но она еще сохраняет средневековые черты и несет оттенок провинциализма. Один из крупнейших представителей бюргерской литературы – поэт *Ганс Сакс* (1494-1576). Его наследие велико. Это стихи, песни, басни, шванки, фастанахшпили (масленичные фарсы).

Представителем и родоначальником одного из направлений бюргерской литературы (сатиры) является *Себастьян Брант* (1457 – 1521), автор «Корабля дураков». Дураки – сто одиннадцать разновидностей человеческой глупости. Каждый из персонажей персонифицирует какую-то одну человеческую слабость (стяжательство, продажность, неумение ужиться с людьми, дурные манеры, пьянство, прелюбодеяние, зависть и т. п.), но все пороки, с точки зрения автора, проистекают вследствие природной человеческой глупости. Это и дурачки-старички, обучающие молодых всяческому вздору; это и волокиты, готовые терпеть любые издевки плутовки Венеры; это и сплетники, интриганы и склочники; подхалимы, игроки, врачи-шарлатаны.

Наиболее яркими представителями французского Возрождения являются Франсуа Рабле и Пьер де Ронсар, возглавивший группу поэтов «Плеяду».

Франсуа Рабле (1494 – 1553) – величайший писатель эпохи Возрождения во Франции. Рабле – сын адвоката, до 30 лет монах, потом врач. Действие его романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» происходит в стране Утопия (т. е. место, которого нет). Гаргантюа – сын короля Грангузье и королевы Гаргамеллы, это был знакомый для французского фольклора образ: добродушный гигант и весельчак. Его детство полно нелепых и смешных эпизодов: Гаргантюа «расчесывал волосы стаканом», «садился между двух стульев», «черпал воду решетом». В задачу автора входило не только веселить, высмеять, но и разрушить правила. Роман воспринимается на первый взгляд как забавная, грубовато-комическая и фантастическая хроника о великанах. Писатель поднимает очень важные проблемы, которые волновали многих гуманистов. Это, во-первых, проблемы педагогики (история обучения Гаргантюа), войны и мира (история военного конфликта между государствами Грангузье и Пикрошоля), описание идеального общества (история Телемского аббатства).

Рабле описал и подвиги сына Гаргантюа – Пантагреэля. Себя он скрыл под псевдонимом «магистра Аль-Кофрибаса-Назье, извлекателя квинтэссенции». Предствление о стиле и сюжете дают несколько отрывков из первых двух (из пяти) книг.

Отца Гаргантюа звали Грангузье, он женился на Гаргамелле, и она, пронесив ребенка во чреве 11 месяцев, объелась на празднике требухой и родила сына-богатыря, который вышел у нее через левое ухо. Младенец сразу же заорал: «Лакать! Лакать!», на что Грангузье воскликнул: «Ке гран тю а!» (фр.: «Ну и здоровенная же она у тебя!»), имея в виду глотку, и все решили, что новорожденного и надо назвать Гаргантюа.

После учебы в Сорбонне Гаргантюа вернулся в замок отца, и в его честь был устроен пир. Угощение было таким вкусным, что Гаргантюа вместе с салатом невзначай проглотил шестерых паломников. Те застряли у него во рту, и он выковырял их зубочисткой. Грангузье рассказал о своей войне с Пикрошолом и очень хвалил брата Жана Зубодробителя – монаха, одержавшего победу при

защите монастырского виноградника. Брат Жан оказался веселым собутыльником, и Гаргантюа с ним сразу подружился.

В возрасте пятисот двадцати четырех лет Гаргантюа прижил сына со своей женой Бадбек, дочерью короля Утопии. Ребенок был таким огромным, что его мать умерла родами. Он появился на свет во время великой засухи, поэтому получил имя Пантагрюэль (пер. «жаждущий все»). Гаргантюа погоревал о смерти жены, но потом решил: «Надо поменьше плакать и побольше пить!». Когда мальчик подрос, отец отправил его учиться в Париж. Пантагрюэль стал читать книги из библиотеки, такие, как «Щелкание приходскими священниками друг друга по носу», «Постоянный альманах для подагриков и венериков» и т. п. Пантагрюэль показал себя выдающимся воином. Вместе с друзьями он уничтожил шестьсот шестьдесят вражеских рыцарей, затопил своей мочой вражеский лагерь, а потом разгромил великанов под предводительством Вурдалака.

ЛЕКЦИЯ № 5. ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО НОВОГО ВРЕМЕНИ

46. Стилистическое многообразие культуры Нового времени

Литература и искусство конца XVI – начала XVII вв. демонстрировали признаки наступления новой эпохи. Уже не одна Италия единственный авторитет в искусстве. Появляются национальные школы, придающие большое разнообразие как в рамках одного стиля, так и демонстрирующие особую приверженность какому-либо одному из сосуществовавших стилей. Их было два – барокко и классицизм. Они отличались идейной составляющей и внешней эстетикой.

Европа устала от религиозных войн, и в католицизме возникла новая идея – противопоставить строгому протестантскому реформаторству выразительное и масштабное видение мира, вызывающее возвышенное состояние души, так необходимое для воссоединения с Богом. Так возникло барокко, воплощение экспрессии, форсированного выражения человеческих эмоций, чаще всего оптимизм и радость. Первоначально этот стиль использовался при строительстве культовых зданий, из-за чего он получил название иезуитского стиля. Способность барокко придавать эстетическую привлекательность феноменам, подавляющим общество, сделало его излюбленным стилем абсолютных монархов Европы.

Противостоит ему классицизм, воплощенная строгость, упорядоченность и рационализм. Классицизм – воплощение доктрин идеализации природы и естественного порядка. Утверждение свободной конкуренции в экономике, либерализма в политической жизни, открытая борьба с феодальными порядками и монополией католической церкви, стремление к свободомыслию и просвещению осуществлялось под лозунгом утверждения целесообразного мироустройства.

Отсюда противопоставление классицизма и барокко не только как конкретно-исторических художественных стилей, но и как постоянно повторяющихся и обновляющихся в истории фаз формообразования: то лаконичных, то пышных и чрезмерных. Эта идея содержится в книге «Ренессанс и Барокко» (1888) немецкого искусствоведа Генриха Вельфлина. Оба стиля – классицизм и барокко

– он произвел от ренессансной стилистики. То, что в эпоху Ренессанса сосуществовало, было разнесено на два течения после окончания этой эпохи. Вельфлин выделил «пары» формальных понятий: первое отнес к искусству классицизма, второе – к барокко. То, что в классицизме линейно, то в барокко живописно; плоскость классического стиля противостоит глубине барокко и т.д. Дальнейшие пары: закрытая форма и открытая форма, множественность и единство, четкость и неясность.

Но в эпоху Нового времени сохраняется один из принципов Возрождения – синтез искусств, создание единого произведения выразительными средствами разных видов искусств. Дворец XVII в. – это единство архитектуры, живописи, скульптуры, декоративного убранства, садово-паркового ансамбля.

Происходит распространение принципов стиля на публичные пространства; строительство регулярных городов происходит по плану с правильным построением площадей и улиц. Регулярная застройка под контролем государства служила реализации проектов городов центрального типа.

Сосуществование барокко и классицизма было нарушено в XVIII в. появлением сначала производных от них декоративных стилей – рококо и ампира. XIX в. прошел в сложном процессе борьбы и взаимовлияния романтизма, реализма и модернизма.

В начале XVIII в. французы выработали свой стиль, разновидность барокко – рококо. Название было производно от орнаментального мотива «рокайль» – завиток. Он проявился не во внешней оформлении зданий, а только в интерьерах, а также в оформлении книг, в одежде, мебели, живописи. В нем еще более была усилена асимметрия и прихотливость элементов, что особенно проявилось в декоре. Внутренние помещения были заполнены зеркалами, резным и лепным узором, предметами из бронзы, декоративными тканями. Самыми популярными декоративными элементами были завитки и амурчики. Предпочтение отдавалось белому с позолотой, рождавшему ощущение легкости, изящества и изыска. Рококо сосуществовало с классицизмом до сер. XVIII в., но потом было им вытеснено.

На замену классицизма романтизмом оказали влияние события политической истории: события Великой Французской революции и Наполеоновские войны; разочарование в идеях Просвещения о возможном переустройстве общества и крушение общественных идеалов. Входя в антитезу «классицизм» – «романтизм», новое направление предполагало противопоставление классицистического требования правил романтической свободе от правил. Такое понимание романтизма сохраняется и по сей день, но, как пишет литературовед Ю. Манн, романтизм «не просто отрицание “правил”, но следование “правилам” более сложным и прихотливым». Центр художественной системы романтизма – личность, а его главный конфликт – личности и общества.

После революционных потрясений в Европе 1848 г. реалистические тенденции, заключенные в романтизме, оформились в самостоятельный метод отражения реального мира. Реализм проявился, прежде всего, в подборе тем и сюжетов произведений: внимание художников привлекали уже не столько герои и правители, сколько простые люди в своей повседневной, отнюдь не легкой жизни. Сохранение реалистичности тематической в творчестве группы французских художников сопровождалось поиском новых технических приемов для передачи собственного субъективного восприятия действительности. Так появилось первое из модернистских течений в живописи – импрессионизм. Реализм и модернизм,

изменяясь и рождая новые свои разновидности, сосуществовали до середины XX в.

47. Архитектура барокко

Стиль зародился в Италии на основе традиций готики, получил развитие и разнообразное истолкование в европейских странах. Существовал с конца XVI до XVIII вв. Барокко свойственны грандиозность, напряженность, динамичность образов, стремление к величию, патетической приподнятости, пышности, совмещению реальности и иллюзии, слиянию искусств. Все это достигается за счет масштабности построек, преувеличенной монументализации форм, динамики пространственного построения, повышенной пластической выразительности объемов. На смену рациональности Ренессанса приходит иррациональность. Отсюда криволинейность планов, изгибы стен, на которых как бы вырастают карнизы, фронтоны, пилястры; изобилуют малые формы архитектурного декора: окна украшаются разнообразными наличниками, ниши – статуями. Общее впечатление бурного движения и богатства дополняется скульптурой, росписями, лепниной, отделкой цветными мраморами и бронзой. К этому следует добавить живописные контрасты светотени, перспективные и иллюзионистические эффекты.

Иллюзия движения пространства и формы, так называемый динамический принцип, является главным признаком радикального направления в барокко, проявившегося сначала во Франции и позже в России. Барокко классического направления, отличавшегося сдержанным декором и скромностью размеров, характерно для северных стран Европы. Барокко надолго задержался в Испании и особенно в Латинской Америке, где развился в стиль архитектурного украшения, названный чурригереско.

Архитектура барокко (1650 - 1770 гг.) возникла в Италии. В ее ранней истории имя *Лоренцо Бернини* (1598-1680), скульптора и архитектора, является ключевым. Он – автор площади Св. Петра в Риме, обрамленной колоссальной колоннадой. Идея, заложенная в проект, состояла в заключении паломника в символические объятия площади по мере его движения к главной святыне католического мира – собору Св. Петра.

Достижения Бернини-скульптора не менее впечатляющего. После Микеланджело он посмел приступить к повторению сюжета Давида. Если до Микеланджело Давида изображали уже победившим Голиафа, попирающим его отрубленную голову; сам великий скульптор изобразил напряжение Давида накануне боя; то Бернини заставляет зрителя становиться свидетелем библейского поединка. Зритель почти побужден двигаться по траектории полета приготовленного к броску снаряда. Grimаса на лице представляет совершенно определенное намерение. Огромная напряженность искривленного тела передает силу, которую Давид готов выпустить. Это – чудо драматического действия, воплощенного в камне.

Иллюзия движения, иллюзия объема и перспективы, все виды иллюзии реальности входят в арсенал барокко. Простейшая форма иллюзионизма – это мастерски написанная на глухой стене дверь или вид из раскрытого окна, т.е. «обман зрения».

Итальянцы *Гверчино* (1591-1666) и *Пьетро да Кортонна* (1596-1669) смогли, используя *иллюзионизм* барокко, растворять сами рамки изображения в создании

расписных плафонов дворцовых потолков. Простейшая форма иллюзионизма – это мастерски написанная на глухой стене дверь или вид из раскрытого окна: «обман зрения». Пространство зала было распахнуто навстречу небу, граница между реальным объемом и нарисованным исчезала за счет продолжения линий пристенных колонн в рисунке плафона.

Барокко столь же эмоционально, как и готика. Не случайно в эпоху барокко фасады романских зданий переделывали, т.к. они казались недостаточно выразительными, а готику не трогали. Все элементы нечеловеческих размеров: окна и двери в 2-3 раза больше человеческого роста. Линии имели причудливый выпукло-вогнутый асимметричный рисунок; в формах господствовали полуокружность, прямоугольник, овал; вертикальные линии колонн подчинялись выраженному горизонтальному членению. Форма крыши – сводчатая, куполообразная и прямоугольная. Башни, балконы, эркеры украшали и так перегруженный фасад здания.

Характерные элементы интерьера выражали стремление к величию и пышности: массивные парадные лестницы; колонны, пилястры, скульптуры, лепнина и роспись, резной орнамент. Все нечеловеческих размеров: окна и двери в 2-3 раза больше человеческого роста.

Окна, полуциркульные и прямоугольные, обрамлялись по периметру растительным декором. Двери, арочные проемы с колоннами, также имели растительный декор. Обилие причудливых элементов: волют, медальонов, изогнутых линий, делает барочное здание узнаваемым. Внутренняя планировка делает акцент на бесконечном повторении анфилад комнат. Преобладающие и модные цвета: приглушенные пастельные тона; красный, розовый, белый, голубой с желтым акцентом.

48. Изобразительное искусство европейского барокко

Живопись барокко характеризуется динамизмом, броской цветистостью, «плотскостью» и пышностью форм; созданием театральных эффектов за счет освещенности, перспективы и богатых декораций; обилием деталей, тягой к масштабности. Любимые цвета – коричневые, красные, золотистые тона; меньше голубых – только для неба; еще меньше зеленых.

Творческая манера *Питера Пауэла Рубенса* (1577–1640), величайшего фламандского живописца, развивалась в русле барочного стиля, однако в нем больше жизнеутверждающей силы и меньше – религиозного воздействия, чем в итальянском барокко. Рубенс был главой фламандской национальной школы, его искусство прекрасно передает дух эпохи. Учился в Италии, где жил с 1600 по 1608 г. Рубенс никогда не стеснялся подражать тем из предшественников, которые восхищали его, и особенно Тициану с Брейгелем. Благодаря такому подходу он освоил все жанры ренессансной живописи и стал самым универсальным художником своего времени. В 1609 г. Рубенс стал придворным живописцем эрцгерцога Альберта и инфанты Изабеллы, испанских регентов в Нидерландах. Он писал картины на любые темы, делал эскизы для гобеленов и украшений, иллюстрировал книги, создавал скульптурные и архитектурные произведения. В 1626 г., потеряв свою первую жену Изабеллу Брант, временно оставил живопись и занялся дипломатической деятельностью. В 1630-х гг. начался новый период творчества Рубенса. Наряду с поэтическими пейзажами он написал также многочисленные портреты своей второй жены Елены Фаурмент. Его динамичный

стиль оказал огромное влияние на творчество современных ему фламандских художников и оставил значительный след в истории мирового искусства.

Композиционные решения Рубенса отличаются исключительным разнообразием (диагональ, эллипс, спираль), богатство его красок и жестов никогда не перестает удивлять. Вполне соответствуют этой жизненности и грузные женские формы, так называемые «рубенсовские», которые могут оттолкнуть современного зрителя своей несколько тяжеловесной телесностью.

В 1610-е гг. Рубенс разрабатывал новые для фламандской живописи формы, в частности, жанр охотничьих сцен, которые проникнуты страстной динамикой зрелого барокко («Охота на крокодила и гиппопотама»). Рубенсовские мазки поражают смелостью и свободой, хотя при всей широте их он никогда не впадает в пастозность. Его непревзойденное искусство владения кистью очевидно и в многометровых композициях 1620-х годов, и в точных, легких, подвижных мазках небольших работ последнего периода. Наиболее любимым его композиционным решением была диагональ. Особенно явно это пристрастие воплощено в серии «похищений»: «Похищение Ганимеда», «Похищение дочерей Левкиппа».

Харменс ван Рейн Рембрандт (1606 –1669), голландский живописец, рисовальщик и офортист. Его стилистическая принадлежность советским искусствоведением определялась как реализм, но с учетом того, что его теперь понимают как внестилевой метод отражения действительности, в разных формах свойственный многим стилям, то правильнее будет его отнести к северному сдержанному варианту барочной живописи.

Рембрандт создал замечательные произведения почти во всех жанрах, пользовался разнообразной техникой письма (живопись, рисунок, офорт). Наиболее известными являются его трактовки ветхозаветных и античных сюжетов. Рембрандт стремился быть свободным в выборе тем для картин, что не могло негативно не сказаться на материальной стороне его жизни, но динамика самостоятельно выбранных сюжетов показывает направление его личных размышлений. В молодости его волновали тайны будущего («Пир Балтасара»); затем он хотел как остановить, хотя бы на полотне и в своей памяти, уходивших от него женщин («Даная»); в одинокой старости он хотел утешения («Возвращение блудного сына»). Изображенные фигуры Рембрандт помещал в полумраке для усиления мистического впечатления от картины.

Хуселе Рибера (1591-1652), представитель испанского барокко в живописи, проявил свое искусство в написании оригинально трактованных картин религиозного содержания. «Страдания св. Филиппа», распятого на мачте, выписаны сурово и реалистично. Святые аскеты, например, «Св. Иероним», горят огнем внутренней веры.

Диего Веласкес (1599-1660), величайший испанский художник, прожил удивительно благополучную жизнь придворного художника. И это при том, что ему удалось достичь величайшей правдивости в своих произведениях, не льстя никому, даже самым могущественным особам этого мира. Основными его моделями была семья короля Испании Филиппа IV. Он рисовал портреты инфантов по мере их взросления, ему удалось отследить психологизм развития из ребенка высокомерной чопорной женщины или надменного молодого человека. Веласкес одним из первых применил валерную живопись, добившись тончайших оттенков одного тона.

49. Голландское барокко: малые голландцы

Художественная школа голландской живописи XVII в. получила свое название от пейзажной и бытовой жанровой картины небольшого размера, в нее включается около двух тысяч голландских художников. Отличительные черты этой школы сформировались под влиянием конъюнктуры рынка живописных произведений, сложившегося в раннебуржуазной стране. Мастера ориентировались на широкие слои заказчиков. Малый размер картин был вызван тем, что они были предназначены для скромного интерьера обычного жилого дома. Горожане предпочитали покупать пейзаж, жанровые сцены, натюрморты, что и сформировало нетипичный для того времени перечень сюжетов, охватывавший все возможные эстетические тенденции – от брутализации до поэтизации повседневности. Небольшой формат картин требовал тонности письма и высокая достоверность деталей, что требовало от художников специализации. Удачные сюжеты тиражировались не только их авторами, но и коллегами, что не было предметом для конфликтов.

Бытовой жанр представлен двумя разновидностями: крестьянским и бюргерским (городским) жанрами. В нем работали Франс Янс ван Мирис Старший и Питер де Хох, рисовавшие бюргерский быт, Андриан ван Остаде, мастер трактирных сцен («Пьянчуга»). Жанр пейзажа был также подвергнут на ряд специализаций: зимние пейзажи (Хенрик Аверкамп, Исаак Остаде), городские дворы и дома (Питер де Хох). Выделилась группа художников-маринистов (Андрис ван Эртфелт, Абрахам Виллартс, Ян Порсеплис).

Среди натюрмортов выделяются «завтраки» (Питер Класс, Виллем Клайз Хеда). Жанр натюрморта «ванитас», т.е. суета, предполагал изображение предметов, напоминавших о бренности земного – свечи, часы, черепа, увядшие цветы (Бартоломеус Браун Ст.). Мастером цветочных букетов считался Ян Давид де Хем.

Популярны были сюжеты дидактического и гротескового характера. Примером могут быть картины Стена Яна «Беспутный дом» и «Риторика в окне». Последняя картина представляет зрителю подвыпившую компанию, которая вместо того, чтобы отсидеться дома, выставила в окне на публичное обозрение свою глупость и недостойное поведение.

Вероятно, что Ян Вермеер по прозвищу Дельфтский был одним из самых успешных художников своего времени. Меценаты покупали его картины за хорошие деньги. Большинство работ Вермеера представляют собой композиции в тщательно прописанном интерьере, с небольшим числом фигур. По мнению современников Вермеера, художник пользовался камерой-обскурой для достижения совершенства в создании эффекта перспективы. На картинах «Девушка, читающая письмо у открытого окна», «Молочница», «Девушка с жемчужным ожерельем», «Бокал вина», «Офицер и смеющаяся девушка» представлена одна и та же комната дома Вермеера. Часто моделью служила жена художника Катарина Болнес. Несомненный шедевр Вермеера – «Девушка с жемчужной серьгой». Художник попытался запечатлеть момент, когда девушка поворачивает голову в сторону зрителя, которого она только что заметила; внимание фокусируется на жемчужной сережке в ухе девушки.

Для живописи, скульптуры и графики *рококо* – позднего барокко, характерны камерные по духу галантные сцены, эротико-мифологические и пасторальные сюжеты, асимметричные композиции. Французский художник *Жан Антуан Ватто* (1684-1721) был создателем типичного для рококо жанра, называемого

«галантными празднествами». Картины из жизни аристократического общества написаны лирично, иронично и с долей меланхолической грусти из-за впервые почувствованного в искусстве разлада мечты и реальности. Колорит Ватто содержит новые цвета: серые, бледно-сиреневые и бледно-розовые.

50. Литература барокко

Писатели и поэты в эпоху барокко воспринимали реальный мир как иллюзию и сон. Реалистические описания часто сочетались с их аллегорическим изображением. Широко использовались символы, метафоры, театральные приемы, насыщенность риторическими фигурами, антитезами, параллелизмами, градациями, оксюморонами. Бытует бурлескно-сатирическое отношение к действительности.

Антитеза – риторическое противопоставление, как средство усиления выразительности, антитеза применяется в следующих основных случаях: при сопоставлении образов или понятий, контрастирующих между собой. А также, когда противоположные образы в совокупности выражают нечто единое, или для оттенения другого образа.

Параллелизм, или повторы – расположение тождественных или сходных по грамматической и семантической структуре элементов речи в смежных частях текста.

Градации – ощущение нарастания эмоциональной содержательности и насыщенности.

Оксюморон (букв. острая глупость) – сочетание слов с противоположным значением, т.е. сочетание несочетаемого: «Жизнь – сон», «Мещанин во дворянстве», «Живой труп», «Обыкновенное чудо», «Зияющие высоты», оглушительная тишина.

Для барочной литературы свойственна легкая печаль по поводу двойственности природы человека и самого бытия. Модно было противопоставлять добродетель и порок, нищету и богатство.

Разрабатывались жанры: пасторальная поэзия, драматические пасторали и пасторальный роман, философско-дидактическая лирика, сатирическая, бурлескная поэзия, комический роман, трагикомедия. В текстах присутствует аллегорическое толкование, диалоги с намеками, иносказанием. Сюжет обязательно должен содержать переодевания и путаницу: мужчину принимают за женщину, женщину – за мужчину; слугу – за господина; молодого – за старика и т.д.

Жизнь трактуется как сон; то, что видится, лишь кажется. В стихотворении «Кто он?» французского поэта *Жана Оврэ* (1590?–1622) представлена барочная концепция человека и мира:

*Так кто ж он, человек, столь чтимый иногда?
Ничто! Сравненья все, увы, не к нашей чести.
А если нечто он, так суть его тогда –
Дым, сон, поток, цветок... тень. – И ничто все вместе.*

Термином «комедия плаща и шпаги» обозначается испанская бытовая комедии нравов XVII в. Название произошло от обязательных предметов театрального реквизита, необходимых для постановки. Показательной для жанра

является пьеса *Педро Кальдерона* (1600-1681) «Дама-привидение», где все весело ошибаются по поводу сущности и поведения друг друга.

Наследие *Лопе де Вега* (1562 – 1635) включает как комедии данного жанра – «Собака на сене», «Учитель танцев», так и народную драму «Фуэнте Овехуна». Это название деревни, в переводе означающее «Овечий источник». Это история о том, как простая крестьянская девушка Лауренсья смогла защитить свою честь от посягательств командора ордена – гостя сеньора своей деревни. Пьеса заканчивается массовой пыткой крестьян деревни в ходе следствия об убийстве командора; все отвечают одно – Фуэнте Овехуна. Судья доносит королю Кастилии о том, что виновного найти не удалось. Пришедшие к королю крестьяне клянутся в верности монархии. В современных постановках сцена поклонения монарху обычно опускается.

51. Правила классического искусства. Н. Буало

Никола Буало-Депрео (1636 – 1711) – выдающийся поэт-сатирик, критик и теоретик классицизма во Франции XVII в. Самое важное в истории литературы сочинение Буало – стихотворный трактат «Поэтическое искусство» (1674), в котором писатель четко и последовательно систематизирует и обобщает теоретические принципы классицизма, при этом строгие нормы классицизма изложены в трактате в совершенной поэтической форме, доступно и живо. Поэма изобилует легко запоминающимися формулировками, афоризмами, многие ее строки стали крылатыми выражениями французской речи.

Русской публике трактат Буало известен в шуточном переводе А.С. Пушкина. Правило первое – герой всегда должен быть идеальным.

*Герою своему искусно сохраните черты
Характера среди любых событий.
От недостойных чувств пусть будет он свободен
И даже в слабостях могуч и благороден!
Великие дела он должен совершать.*

Правило второе – исключалось использование простонародного языка.

*Бегите подлых слов и грубого уродства.
Пусть низкий слог хранит и строй и благородство*

Правило третье – требование композиционной строгости: никаких случайных персонажей и сцен.

Правило четвертое – соблюдение в произведении трех единств: времени, места и действия.

*Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.
Единство места в нем вам следует блюсти.
Но забывать нельзя, поэты, о рассудке:
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.*

Правило пятое – необходимо соблюдать строгое деление на жанры. К «высоким» жанрам относились: трагедии, эпические поэмы, оды, гимны. Они должны разрабатывать важные общественные проблемы, прибегая к античным сюжетам. Их сфера – жизнь государства и двора, религия. Язык торжествен, украшен эпитетами и мифологическими параллелями, эпитетами. «Низкие» жанры – это комедии, сатиры, басни. Их тематика – жизнь частных лиц, народный быт. В них допускался просторечный язык.

*Писать отточенно, изящно, вдохновенно,
Порою глубоко, порою дерзновенно
И шлифовать стихи, чтобы в уме свой след
Они оставили на много дней и лет,
Вот в чем Трагедии высокая идея.
Коль вы прославиться в Комедии хотите,
Себе в наставницы природу изберите.*

Трактат Буало сыграл важную роль в становлении читательского вкуса и литературной теории.

52. Литература и драматургия классицизма

Вследствие кризиса ренессансной идеологии оптимизма в XVII в. усиливается трагизм от осознания несовершенства человеческой природы и бытия. Начинает ощущаться влияние науки на общественное сознание. Открытия в естественных науках проявляются в новых литературных жанрах и сюжетах произведений. Появляются научно-фантастические романы: «Государства и империи Луны» (1652) и «Государства и империи Солнца» (1662) Сирано де Бержарак. Сирано описывает от первого лица воображаемое путешествие на Луну и Солнце и жизненный уклад тамошних аборигенов. Однако, следует отметить, что самый первый роман такого вида написал Фрэнсис Годвин – «Человек на Луне» (1638).

Классицизм складывается в XVII в. во Франции, в XVIII в. тесно связан с Просвещением; основываясь на идеях философского рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, в целом классицизм стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов. Для него характерны герои – «образы без лиц». Они не меняются, являясь выразителями общих истин.

Жан Расин (1639 – 1699) – знаменитый французский драматург XVII в., «самый образцовый поэт классицизма», по определению Буало. Расин создает не героические, исполненные пафоса гражданственности трагедии, как Корнель, а трагедии любовно-психологические, показывающие бессилие разума перед страстью. Создает яркие женские образы страдающих героинь, которые полностью зависят от судьбы. Схема сюжета проста: «А преследует Б, а тот любит С». «слепая страсть» персонажа А ведет к неизбежной катастрофе. Расин создал 11 трагедий на античные сюжеты – «Андромаха» (пост. 1667, изд. 1668), «Британик» (пост. 1669, изд. 1670), «Береника» (пост. 1670, изд. 1671),

«Ифигения» (пост. 1674, изд. 1675), «Федра» (пост, и изд. 1677), «Эсфирь» (пост, и изд. 1689), «Гофолия» (пост. 1690, изд. 1691) и др., но лучшей из них признана «Федра». Но Расин по-своему развивал и сюжет, и характеры героев.

Пьер Корнель (1606 – 1684) – драматург, который нарушил все правила классицизма великий французский классик драматургии XVII в. Автор трагикомедии в стихах «Сид» (1637), трагедии «Гораций» (1641), «Никомед» (1651), «Эдип» (1659) и др. Для сюжеты характерен конфликт между желаемым и действительным, чувством и долгом; главные персонажи – мужчины, истинные герои; личные трагедии разворачиваются на фоне государственных событий. Корнель создает не любовную, а героическую драму, рисуя конфликт любви и долга. Основным приемом композиции пьесы становится антитеза, посредством которой писатель выражает напряженную нравственно-психологическую борьбу между героями и в их собственной душе.

Мольер (1622 – 1673). Жан-Батист Поклен вошел в историю мировой литературы под своим сценическим псевдонимом Мольер. Им написаны пьесы «Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Мизантроп», «Скупой», «Плутни Скапена», «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», и др. О себе он говорил: «Я охотно следую правилам, но вместо того, чтоб подчиняться им рабски, я их расширяю или сужаю согласно требованиям моего сюжета». Он работал в жанре сатиры главные персонажи – сатирические типы: жадина, ханжа, лицемер, глупец. Вписал в рамки классицизма народный юмор, буффонаду, соединил фарс и комедию дель-арте.

Мольер был создателем «комедии характера», где важную роль играло нравственно-психологическое состояние героя. Персонаж у Мольера наделен в соответствии с законами классицизма одной доминирующей чертой характера. Это позволяет писателю дать обобщенный образ человеческих пороков – скупости, тщеславия, лицемерия. Недаром некоторые имена мольеровских персонажей, например Тартюфа, Гарпагона, стали нарицательными: тартюфом называют часто лицемерного человека, гарпагоном – скупца. В комедии «Мещанин во дворянстве» Мольер рисует в ней яркий сатирический образ богатого буржуа Журдена, преклоняющегося перед дворянством, мечтающего влиться в среду аристократов. Комизм возникает из сопоставления претензий невежественного, грубого человека на утонченность манер и его реальной вульгарностью. В то же время Журден вызывает у зрителя сочувствие. Доверчивый и простодушный, честный Журден более привлекателен, чем живущие на его деньги, но презирающие героя аристократы.

Мольер был не только замечательным драматургом, но и прекрасным комическим актером. Он и умер на сцене во время представления собственной комедии «Мнимый больной».

53. Литература эпохи Просвещения: Англия

Родиной Просвещения стала Англия, где в 1688 г. произошла Славная революция, и к власти пришла буржуазия. Просветительство выражает идею рационализма, столь созвучные жизненным ценностям буржуазии. Литературные произведения эпохи Просвещения соответствуют трем обязательным условиям: занимательность сюжета, поучительность и иносказательный характер повествования.

Даниэль Дефо (ок. 1660 – 1731) – знаменитый писатель-романист, ставший популярным не только у взрослого, но и у детского читателя. Мировую славу принес ему один роман – «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо» (1719), первый просветительский роман Англии. Основа сюжета романа – события, изложенные в очерке английского журналиста Стиля «История Александра Селькирка» (1713), в котором рассказывалось о реальном происшествии с матросом, проведшим четыре года на необитаемом острове, куда был высажен капитаном за попытку пиратского бунта.

Дефо превратил эту историю в оригинальную просветительскую притчу. Он использовал прием в дальнейшем весьма популярный в литературе. Предложил читателю свой текст под видом подлинных воспоминаний реального лица. Дефо позаботился о естественности языка и композиции повествования, оснащении его достоверными деталями. Рассказывая во всех подробностях о 28 годах, проведенных Робинзоном на острове, Дефо впервые в литературе развернуто и по-своему поэтически описывает созидательный труд, борьбу человека за свое выживание, а затем и своеобразное процветание. Главный герой романа воплощает один из типов просветительского «естественного человека». В отличие от французских просветителей Дефо не противник цивилизации, поэтому Робинзон выступает как цивилизатор среды вокруг себя, олицетворяя своими действиями историю человеческой цивилизации в целом, и приобщает к цивилизации другого «естественного» героя, «дитя природы» – Пятницу.

В это повествование вплетены не только социальные, но и экономические идеи. Островное хозяйство Робинзона представляет собой экономическую модель, соответствующую ранним трудовым теориям стоимости.

Эта книга породила целую серию робинзонад в мировой литературе. Одной из них были «Путешествия Гулливера» (1726) *Джонатана Свифта* (1667 – 1745). Но это была пародия на «Робинзона Крузо», потому что Свифт в корне не принимая социального оптимизма Дефо. Это увлекательное произведение, ставшее излюбленным чтением не только взрослых, но и детей, хотя и было выполнено в форме сатирического философско-политического романа-памфлета.

Образ главного героя, Гулливера, соединяет четыре основных части произведения. В каждой из них описано очередное путешествие персонажа. Свифт использует сказочные образы и фантастические ситуации, перемежая их с вполне реальными деталями и так создает впечатление достоверности. Первое путешествие Гулливера в Лилипутию – это высмеивание монархических порядков. Когда он попадает в счастливое и справедливое царство гуингмов – разумных лошадей, то оказывается на положении почти тех рабочих животных, которые работают на гуингмов: йеху – расы грубых и тупых человекообразных существ. Благородные лошади и ничтожные псевдо-люди: Гулливер восхищается лошадьми. Сам же автор относится к этим созданиям собственного воображения несколько иначе, с большей иронией и скептицизмом, чем Гулливер. Для него царство гуингмов – прежде всего пародия на утопические сочинения, распространенные в литературе XVI – XVII вв. Скучное благополучие лошадиного государства столь же относительный образец для подражания, как и другие варианты государственного устройства, с которыми Свифт сталкивает Гулливера. И сам персонаж меняет не только свой масштаб, но и характер в зависимости от того, оказывается ли он в стране лилипутов или великанов, в Лапуте или в царстве лошадей. Человек и общество предстают в романе английского писателя как мир относительных истин и ценностей.

По мнению некоторых критиков, именно английское Просвещение как литературное явление представляет наибольший интерес среди всех литератур XVIII в. Оно содержит гораздо меньше революционных идей, чем французское. В нем кроются истоки готического романа, сентименталистской и романтической прозы.

54. Литература эпохи Просвещения: Франция и Германия

Литература Просвещения во Франции делится на два периода: просветительского классицизма (1-я пол. XVIII в.) и просветительского реализма (2-я пол. XVIII в.).

Вольтер (1694 – 1778). Франсуа Мари Аруэ, вошедший в историю под именем Вольтер, не только блестящий писатель, замечательный философ-просветитель, но и своеобразный символ эпохи Просвещения, «не человек, но век», как говорил о нем другой знаменитый французский писатель – Виктор Гюго. Его гражданская роль, его общественная позиция и деятельность просветителя имели важное значение и для его современников, и для последующих поколений. Творчество Вольтера необычайно разнообразно и по тематике, и по жанрам, и по стилю. Писатель отдает дань всем художественным течениям эпохи от классицизма до сентиментализма и всем жанрам: трагедии, эпосе, исторической хронике, эпиграмме, героико-комической поэме, философскому эссе. Но самое популярное в наследии Вольтера, самое неувядающее в нем – это его остроумные и изобретательные, изящные и глубокие, веселые и серьезные в одно и то же время философские повести. Лучшая среди них – «Кандид». После всех испытаний, выпавших на его долю, герой повести Кандид не становится пессимистом, а выбирает мудрую жизненную философию, содержащуюся в изречении «надо возделывать свой сад», т.е. нести ответственность за «свое» жизненное пространство и посылить улучшить его.

Жан Жак Руссо (1712 – 1778) прославился своим романом «Юлия, или Новая Элоиза». Основные проблемы, прославление природы и добродетели, решаются здесь с помощью «сердечного воображения». Поэтому роман является одновременно своеобразной энциклопедией чувств периода сентиментализма. Роман написан в форме писем. Руссо изображает историю любви девушки из знатной семьи Юлии к бедному учителю Сен-Пре. Любовь предстает здесь как естественное чувство, которое способно разрушить предрассудки и общественные условности. В последних трех частях Руссо прославляет нравственный долг, говорит об обязанностях человека перед семьей, обществом. Это история замужества Юлии, которая подчинилась воле отца и вышла замуж за равного ей по общественному положению Вольмара, история благотворного брака без страстной любви.

Пьер Огюстен Карон де Бомарше (1732 – 1799) – французский драматург. Автор трилогии о Фигаро: комедии «Севильский цирюльник» (1775, пост. 1794), «Женитьба Фигаро» (1784, пост. 1787) и мелодраму «Преступная мать» (1794). Он внес живые черты современности в старые комедийные персонажи. В отличие от своего литературного прототипа, смышленного и ловкого слуги, талантливый и энергичный, чувствительный и остроумный плебей Фигаро не только «нерв интриги», но и ее идейный центр. Фигаро противостоит бездарному графу Альмавиве. В комедии потенциально уже содержался тот конфликт, который лег в основу 2-й части трилогии о Фигаро – комедии «Женитьба Фигаро». В ней и

выразительно очерченные образы, и саркастический смех, и проявления чувствительности – все проникнуто пафосом негодования, издевки по адресу изживших себя аристократических привилегий. В 3-й части трилогии «Преступная мать» остепенившийся, лишенный задора и блеска Фигаро озабочен лишь благополучным завершением семейных дел своего бывшего противника; остроумная комедия с чертами сатиры превратилась в мелодраму.

Иоганн Вольфганг Гете (1749 – 1832) – вершина не только немецкого, но и европейского Просвещения. Наследие Гете разнообразно и огромно: это стихотворения, поэмы, повести и романы, воспоминания и статьи. Художественный метод Гете называют универсальным: в нем сочетаются черты барокко и рококо, сентиментализма и классицизма. Два основных этапа творчества писателя – это период «Бури и натиска» (до 1775 г.) и период «веймарского классицизма». «Буря и натиск» – так назывался период в развитии немецкой литературы (по заглавию пьесы «Буря и натиск» Ф.М. Клингера), продолжавшийся с 1770-х гг. до конца XVIII в., в течение которого молодая немецкая интеллигенция борется против устаревших условностей классицизма в искусстве, за «абсолютную свободу творчества» и «следование природе». Период «бури и натиска» подготовил наступление эпохи романтизма в немецком искусстве (начало XIX в.). В этот период Гете собирает народные песни и создает новый тип лирики. К этому же времени относится и роман «*Страдания юного Вертера*». В основе романа – реальное биографическое переживание, связанное с несчастной любовью самого писателя – его влюбленностью в Шарлотту Буфф, невесту секретаря ганноверского посольства Кестнера. Эффект романа был оглушительным, а его воздействие на нравы весьма драматическим: волна самоубийств (по примеру самого Вертера) прокатилась по Европе. Произведение знаменовало одновременно писательскую зрелость и идейный кризис писателя, который разочаровался в индивидуалистическом бунте «бурных гениев» «Бури натиска».

«*Фауст*» – самое значительное произведение зрелого творчества Гете. Его часто и справедливо называют поэтическим завещанием писателя человечеству. Над этой книгой Гете работал более шестидесяти (!) лет. В основу сюжета положена старинная легенда об ученом-чернокнижнике, заключившем договор с дьяволом. Главная проблема книги сформулирована в прологе. Это «вечные», философские вопросы: что такое человек? В чем его сущность? Спор между Господом и Мефистофелем призван разрешить Фауст – беспокойный, ищущий герой. Познав книжную мудрость, он ощущает, что еще не понял главного – «вселенной внутренней связи». Поиск истины Фауст осуществляет в непрестанном споре с Мефистофелем. Испытания-соблазны, которым подвергает Мефистофель Фауста в первой части трагедии, протекают в обстановке повседневности, в реальном мире. Вторая часть – более сложное, условное повествование, где действуют исторические и мифологические персонажи.

Фридрих Шиллер (1759 – 1805) – замечательный немецкий поэт и драматург эпохи Просвещения. В четырнадцать лет он был по приказу герцога Вюртемберга зачислен в недавно открытую академию для подготовки государственных чиновников. Шиллер смог получить здесь глубокие знания по истории, философии, естественным наукам, медицине. В 1780 г. еще в академии, тайком, по ночам Шиллер начал писать свою драму «Разбойники». В 1781 г. она была издана анонимно, а в следующем году одна из лучших театральных трупп в столице соседнего герцогства – Пфальцского, поставила ее на сцене. За

самовольный отъезд на премьеру своей пьесы, которая была настоящим триумфом, Шиллер был посажен под арест на две недели. К тому же ему категорически запретили заниматься литературой. Шиллер решился на побег из Вюртембергского герцогства и пять лет скитался по разным городам Германии, пока не поселяется в Веймаре, где жил Гете. Дружба и творческое общение с Гете помогли развитию писательского таланта Шиллера. Как и Гете, Шиллер проходит в своем творчестве два основных этапа – период «Бури и натиска» и «веймарского классицизма».

Драма «Разбойники» – самое яркое драматическое произведение периода «Бури и натиска». Пьеса обращена против тирании во всех ее проявлениях. Важный мотив пьесы – мотив «благородного разбойника» – одновременно взят и из литературы, английских баллад о Робин Гуде, и из истории реально существовавших разбойничьих банд в Германии. Популярная тема вражды двух братьев, которую часто использовали немецкие драматурги этого периода, решена как масштабный гражданский конфликт. Каждый из братьев – «благородный разбойник» Карл Моор и циничный эгоист Франц Моор становятся почти символическими воплощениями добра и зла. Конфликт между героями углубляется и особым контрастным построением сцен, и языковым разнообразием. Великодушного и возвышенного героя мучает неизбежность насилия, у него возникают сомнения в необходимости и справедливости избранного пути. Таким образом, в своей драме Шиллер показывает и назревшую потребность переустроить общество, и антигуманность способов его насильственной переделки.

55. Изобразительное искусство России XVIII в.

Влияние европейской культуры на русскую прослеживается и в более ранние нежели Петровские времена. Первые признаки копирования европейской моды и заимствования в области культуры относятся к царствованиям Б. Годунова, который посылал молодых бояр на учебу за границу, царя Алексея Михайловича, имевшего придворный театр и рукописную газету; при князе Вас. Голицыне, фаворите царевны Софьи в Москве получила распространения польская мода. При Петре I имели место тенденции: дальнейшего обмирщения культуры; европеизации и преодоления национальной замкнутости; ускорения темпов и усложнения общественного развития – модернизация, которая происходила главным образом в экономической сфере, только затронув политическую и культурную области.

Несмотря на усиление роли государства, ставшего новой этической сверхценностью, происходило развитие личностного начала – ведь строили новую Россию инициативные и энергичные люди. Вероятно поэтому наиболее популярный жанр искусства того времени портрет. Братья Никитины, Ф. Черкасов, М. Захаров учились в Италии, осваивали новые колористические приемы, композиционные нововведения.

Им необходимо было преодолеть традиции портретного стиля XVII в., т.н. парсуны (от сл. персона), техника исполнения которой и стиль были заимствованы у иконописи. Но благодаря парсунам потомкам известны черты лиц известных исторических персонажей XVI-XVII вв., например, царя Ивана Грозного, Лжедмитрия I, князя Михаила Скопина-Шуйского.

Как и другие области художественной культуры XVIII в., изобразительное искусство развивалось в тесной связи с общественными переменами, воплощало новые эстетические принципы. При Петре I и в последующем на первый план выдвинулись светская живопись, видовая и батальная гравюра, декоративная роспись. Для написания парадных портретов были приглашены европейские художники, использующие приемы барокко и рококо (Л. Каравак и др.).

В 1748 г. в структуре Академии наук было создано «Собрание Академии художеств», а в 1757 г. указом Сената в СПб учреждалась Академия художеств (начало деятельности относится к 1764 г.) – художественная академия европейского типа. Во 2-й пол. XVIII в. изобразительное искусство стало более сложным. В академической живописи сложилась система жанров: портрет, монументально-декоративная живопись, пейзаж, театрально-декорационное искусство, историческая живопись, которой в Академии художеств длительное время отдавали предпочтение (с 1760-х гг. темы «из российской истории» становятся в Академии обязательными).

Новая русская живопись открывается творчеством *Ивана Никитича Никитина* (ок. 1680 – 1742). Писать по-новому Никитин начал под влиянием иностранных художников, приглашенных Петром, затем он три года обучался за границей. В итоге он сохранил некоторые черты старой русской живописи, используя при этом все тонкости европейской техники. Он автор портретов Петра I (1721), Напольного гетмана (1720-е гг.), царевны Натальи Алексеевны (1716) и др. членов царской семьи и высших чиновников государства. Художнику удавалось передать особенности природы своих персонажей. В этих портретах сохраняется некоторое влияние традиций парсунной живописи, но все же они представляют собой небывалый рывок от «классических» парсун конца XVII в.

Другим русским художником, прошедшим европейскую школу живописи, стал *Андрей Матвеевич Матвеев* (1701 – 1739). Влияние голландской и фламандской школ очевидно в его портрете с женой: изящном и интимном парном портрете молодых супругов.

Период барочных традиций в России приходится на период правления Елизаветы Петровны. Процесс обучения живописному ремеслу проходит уже в России, что вполне соответствует общему процессу развития национального самосознания. Одним из первых русских педагогов стал Матвеев. Для его учеников характерно сочетание русских традиций и блеска европейского мастерства, наиболее полно воплотившееся в необычайно пленительных портретных образах. Самым ярким живописцем этих лет надо назвать *Ивана Яковлевича Вишнякова* (1699 – 1761), ученика француза Луи Каравака, работавшего в России. На портрете дочери начальника «канцелярии от строений» Сары Элеоноры Фермор девочка-подросток в серебристом «взрослом» платье застыла в элегантной позе. А над всем этим детское задумчивое личико живет своей жизнью. Хрупкость модели подчеркивают тонкие деревца на заднем плане. *Алексей Петрович Антропов* (1716 – 1795) любил писать людей, лица которых несут знаки прожитой жизни. Таковы портреты Бутурлиной, Румянцевой, статс-дамы Измайловой. Влияние старой русской школы составляют их удивительное своеобразие.

Подъем портретного искусства во второй половине XVIII в. связан с творчеством Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого и В.Л. Боровиковского. *Дмитрий Григорьевич Левицкий* (1735 – 1822) – ученик Антропова, для творчества характерно сочетание торжественности, жизненности и особого психологизма,

интимности (портреты «смолянок», Д. Дидро и др.). Эти портреты отмечены сильным влиянием идей Просвещения. Левицкий много работал в жанре парадного портрета. *Федор Степанович Рокотов* (1735 – 1808) – основатель «московской» ветви портретного искусства. Сын крепостного. Его творчество стало этапом в изображении человеческой личности (тонкий психологизм, интимность, проникновенное осознание духовной и физической красоты). Автор многих известных портретов («В.Е. Новосильцева», «Неизвестная в розовом платье» и др.). *Владимир Лукич Боровиковский* (1757 – 1825) – ученик Д.Г. Левицкого. Портретам присущи черты сентиментализма в сочетании с декоративной тонкостью и изяществом рисунка. Автор серии женских портретов (И.М. Лопухиной и др.). Характерен портрет Екатерины II, на котором она изображена прогуливающейся в Царском Селе. В соответствии со вкусами императрицы, ее обычно изображали в виде «земной богини» (напр., «Екатерина-законодательница» Левицкого). Боровиковский написал иной портрет, низводивший образ с отвлеченных сфер в повседневную действительность (императрица представлена обыкновенным человеком); известно, что этот портрет не понравился Екатерине II.

Первым русским историческим живописцем считают *Антон Павлович Лосенко* (1737 – 1773); самая известная картина – «Владимир перед Рогнедой» (1770).

К концу века появляются полотна с изображением крестьянской жизни, портретные зарисовки крестьян. *Михаил Шибанов* (отчество и г. рожд. неизвестны – умер после 1789) – художник из крепостных, автор первых картин этого жанра: «Крестьянский обед» (1774); «Свадебный сговор» (1784). В живописи крестьянская тема не звучала так оппозиционно, как в художественной литературе или публицистике.

В XVIII в. были заложены основы светской скульптуры. Наибольшие достижения скульптуры 1-й пол. XVIII в. связаны с жанром портрета, что связано с началом работ по возведению памятников выдающимся деятелям России. Произведениям итальянца *Бартоломео Карло Растрелли* (1675–1744), работавшего в России с 1716 г., свойственны барочная парадность и пышность, точная передача фактуры изображаемого материала («Императрица Анна Иоанновна с арапчонком» и др.). Французский скульптор *Этьен Морис Фальконе* (1716-1791) в 1766 - 1778 гг. работал в России. Он – создатель «Медного всадника» и ряда изящных композиций в духе раннего классицизма. *Федот Иванович Шубин* (1740-1805) создал галерею психологически выразительных образов (А.М. Голицын, М.В. Ломоносов, Г. А. Потемкин, Павел I и др.), выполненных в стиле римского классического скульптурного портрета. Монументальный жанр в скульптуре был представлен *Михаилом Ивановичем Козловским* (1753–1802), автором скульптуры «Самсон» в Петергофе и памятника А. В. Суворову в Санкт-Петербурге и др.

56. Классицизм в западноевропейской архитектуре

Барокко связано с католической церковью даже раннее название этой архитектуры звучало как «иезуитский стиль». Более сдержанный классицизм более подходил для протестантских стран, хотя одной из стран рождения стиля наряду с Англией была Франция.

Если готика выражала мистицизм, барокко – экспрессию, то классицизм – это воплощение рационализма. Андреа ди Пьетро, получивший псевдоним *Палладио* (1508-1580), написал четыре книги об архитектуре, где изложил им самим сформулированные принципы архитектурной композиции. Обращение к формам античного зодчества как к эталону гармонии, простоты, строгости, логической ясности и монументальности было велением времени и привлекало многих из итальянских архитекторов, достаточно вспомнить Брунеллески. Но Палладио оказался верен принципам античности в значительно большей степени.

Архитектуре классицизма в целом присуща регулярность планировки и четкость объемной формы. Гармония здания основана на высоких стилобатах и больших ордерах. Стилобат в античной архитектуре – нижняя часть здания, основание, на котором стоит колоннада. Палладио назвал основными признаками классического строения ордер, симметрично-осевые композиции и сдержанность декора.

Классицизм имел национальные особенности. Иниго Джонс в Англии был ближе к образцам Палладио. Во Франции влияние итальянского барокко и местных традиций готики оказалось сильнее в творчестве Никола Франсуа Мансар.

Иниго Джонс (1573-1652) построил королевский дворец в Гринвиче, украшенный винтовой «тюльпановидной» лестницей, поднимающейся прямо к окулюсу, перекрытому стеклянной рамой. Наиболее полно дает представление о стиле Джонса Уилтонское поместье. Ряд архитектурных находок Джонса скопированы Дж. Кемероном в Царском Селе в России. Другой последователь Палладио *Кристофер Рен* (1632-1723) изучал ориентацию столбов Стоунхенджа и сформулировал идею строгой ориентации городских улиц по сторонам света. Он автор нынешней версии собора Св. Павла на Ковент-Гарден. *Уильям Кент* (1684-1748) заложил основы ландшафтного английского парка.

Французскому архитектору *Никола Франсуа Мансару* (1598-1666) принадлежит разработка нового типа городского жилища для знати – «отеля» – с уютной и комфортабельной планировкой, включающей вестибюль, парадную лестницу, ряд анфиладно расположенных помещений, часто замкнутых вокруг внутреннего двора. Особенностью отелей Мансара являются высокие крыши, под которыми устраивалось дополнительное жилое помещение. Дворец Мезон-Лаффит под Парижем является образцовым творением архитектора.

Новаторство соседствовало у Мансара и бесцеремонным отношением с бюджетом строительства. Со временем он оказался не по карману даже королю Франции. Поэтому конкурс проектов для строительства Версаля выиграл Луи Лево. Ему принадлежат идея свободно формируемого жилого пространства анфиладных комнат за счет многочисленных межкомнатных дверей, которые можно по воле хозяев открывать или замыкать (впервые использовано в проекте отеля Ламбер), что стало характерной чертой городских построек XVIII-XX вв. Лево – главный архитектор Версаля.

57. Классицизм в западноевропейском изобразительном искусстве

Классицизм в изобразительном искусстве стал инструментом прославления общественных добродетелей, каких именно зависело от формы правления.

Композиционные правила классицизма отличались устойчивостью и считались обязательными для художника, который хочет добиться общественного признания.

1. Расположение фигур на плоскости полотна, должно было обязательно вписываться в воображаемый треугольник, так как он считался наиболее устойчивой из геометрических фигур.

2. Пейзажный фон также строился в соответствии с законами симметрии и равновесия: по бокам на переднем плане располагались «кулисы» (деревья, кустарники, колоннада, элементы интерьера), в центре – даль.

3. Аллегоризм требовал использование сюжетов из античной мифологии или Библии. В античных образцах художникам виделись примеры человеческой красоты и величия. Живопись и скульптура стремились к лаконизму рассказа, пластической ясности и красоте формы.

Художественное изображение подчинялось следующим *канонам*. Главное действие должно обязательно находиться на переднем плане. Чувства и действия изображаемых лиц проявлялись в телодвижениях, тоже условных и символических. Например, чтобы выразить стыд или печаль, голову героя рекомендовалось склонить вниз, если сострадание – набок, повеление – поднять вверх. Каждый персонаж картины олицетворял определенное человеческое качество — верность, нежность, прямодушие или коварство, храбрость, жестокость и т. п. Однако независимо от того, выразителем какого свойства он был, фигура его и движения должны были соответствовать античным канонам красоты.

Аллегии, воплощенные в античных героях, в их красоте и патриотическом порыве в творчестве *Никола Пуссена* (1594 – 1665) служили прославлению монарха. Его герои – боги и короли – жили в времена идиллического золотого века. Фоном для их действий служил меланхолический пейзаж. Гармоничность и спокойствие тонов и эмоций было сознательным противодействием распространявшемуся в то время во Франции вычурному стилю, вышедшему даже за рамки барокко. И Пуссену удалось на время привить соотечественникам любовь к классическим канонам в живописи.

Жан-Луи Давид (1748 – 1825) вернул французскую живопись к классическим канонам после длительного засилья сладкосюжетной рококошной картины. Сначала он рисовал аристократов, потом прославлял революционеров, затем нового императора Наполеона в виде античного героя. В его творчестве впервые так явно проявилось влияние политики на искусство, столь характерное в последующем периоде, и собственно политизация искусства. Его картины на античные сюжеты почти всегда были откликом на политические и военные события, на которые была богата Франция периода его жизни.

Благополучная судьба успешного художника не помешала Давиду стать другом якобинцев, а потом он стал поклонником нового императора. Картина «Смерть Марата» несомненно является шедевром, т.к. несет отпечаток личной утраты: Марат был другом Давида. В ней проявился подлинный классицизм: максимум впечатления при минимуме изобразительных средств. В дальнейшем Давид неоднократно изображал торжественные портреты Наполеона, с которым связывал возрождение Франции. Картина «Спартанцы у Фермопил» (1814) является реакцией на «сто дней Наполеона», попытку возврата к власти свергнутого императора, призывом к французам сплотиться как древние греки и не пропустить врага. Одна из последних его картин «Марс, разоруженный

Венерой и тремя грациями» (1824) это жеманная аллегория на установившийся, как казалось, в Европе мир.

58. Классицизм в русском изобразительном искусстве

Классицизм в России затянулся из-за взлета патриотических настроений 1812 г.

Идеология классицизма: утверждение идей монархической государственности, патриотизма, преданности государю, приоритета общественного долга, преодоление личных интересов и чувств во имя долга перед страной, государем, была созвучна идеологии русской монархии, что сопровождалась мерами по поддержке именно этого эстетического стиля силами государства. Особая роль тут принадлежала Русской академии художеств. В ней начинали обучение с 6-ти, а потом с 9-ти лет. Учащиеся жили в условиях полной изоляции от семьи и общества, впрочем, также как и учащиеся кадетских корпусов и институтов благородных девиц. Это помогало целенаправленно формировать мировоззрение молодых художественных сил. Система обучения обеспечивала высокий уровень профессиональных знаний и навыков. Но существовал запрет на изображение современных тем в других жанрах, кроме портретного. Наиболее почитаемым из жанров был исторический, затем батальный и портретный.

Образцы высокого патриотизма черпались художниками из древнерусской истории. Скульптор *Василий Иванович Демут-Малиновский* (1779 – 1846) учился ваянию и работе с мрамором в Италии в течение трех лет. Участвовал в декоративном оформлении публичных и дворцовых зданий Санкт-Петербурга – Казанского собора, Павловского дворца. В 1813 г. он выполнил мраморную скульптуру «Русский Сцевола», аллегория на известный исторический факт периода Отечественной войны 1812 г. Русского крестьянина, обладавшего богатырским сложением, решили взять на службу во французскую армию, а в знак того, что он принадлежит императору Наполеону, на руку поставили клеймо с инициалом «N». Крестьянин, не желая служить врагам Отечества, отсек себе руку топором. Поступок этого русского крестьянина скульптор сравнивает с подвигом древнеримского Гая Муция Сцевола, пытавшегося убить царя Порсенну, осадившего Рим. Схваченный врагами он сжег свою правую руку на огне жертвеннику в подтверждение своей клятвы бороться с врагами до конца.

Зрителей не смущало то, что «русский Сцевола», подобно своему античному прототипу, изображен с обнаженным торсом, что не только не соответствовало бытовым традициям, но и климату России. В соответствии с нормами классицизма черты лица его правильны, тело сложено гармонично. Лишь крестик на шее говорит о том, что перед нами не античный воин, а русский герой.

Художник *Андрей Иванович Иванов* (176-1848) придерживался академической системы построения исторической картины. Иванов воплощал в своих произведениях идеи гражданственности и патриотизма, используя аллегорическую форму изображения реальных событий из далекого прошлого Руси. На картине «Подвиг молодого киевлянина при осаде Киева печенегами в 968 г.» молодой киевлянин, облаченный в подобие легкой туники, согласно классическим канонам, запрещавшим изображать «некрасивые» позы и телодвижения, чрезвычайно грациозно и без видимых усилий убежал от вражеской погони. «Поединок Мстислава Удалого с косожским князем Редедей»

представляет собой также сугубо каноническое полотно в этом жанре, когда необходимо было показать завершающие мгновения противоборства с определенным указанием на победителя и побежденного. Античный облик русского князя особо подчеркнут гладко выбритым лицом и обнаженным, слегка задрапированным торсом, а его бородатый противник одет в штаны и сапоги – признаки варварства. Витающая над Мстиславом богиня победы Ника готова возложить на его голову венок победителя. Эта условность воспринималась современниками как привычное символическое обозначение высоких гражданских добродетелей.

В 1804 г. скульптор *Иван Петрович Мартос* (1754 – 1835) по собственной инициативе начал работать над памятником Минину и Пожарскому. Князь и мещанин также воплощены в классических формах – тоги, сандалии, даже щит и меч имеют античный вид. Проект памятника был восторженно встречен публикой; установка была осуществлена в 1818 г.

Художник *Алексей Гаврилович Венецианов* (1780 – 1847) был самобытным представителем «русской бытовой» живописи стиля классицизма. Он приложил академические живописные стандарты не к отечественным историческим сюжетам, а к современному ему визуальному ряду. Он изображал русскую деревню – селян и поселянок, напоминающих античные образцы. Его крестьянка на картине «На пашне. Весна» свободно, без напряжения, ступая как по ровному полу, ведет под уздцы двух сытых лошадей. Казалось бы действительно, боронование считалось на селе делом легким, его отдавали женщинам или детям, но чрезмерная безмятежность фигуры больше напоминает позу богини, чем работающей женщины.

После 1825 г. академизм, консервируя привычные классицистические формы, выводил их на уровень непреложного закона, игнорируя в то же время гражданственную высоту содержания. Вместо него осуществлялась пропаганда официальных добродетелей и верноподданнических чувств. Примером этого периода русского классицизма является картина *Василия Кузьмича Шебуева* (1777 – 1855) «Подвиг купца Иголкина». Сюжет из истории петровских времен и прославляет патриотическую самоотверженность русского человека. Купец Иголкин убил, находясь в плену, двух шведских часовых за оскорбление России и Петра I. Иконописная безмятежность лица главного персонажа контрастирует с жестокостью его действия, что должно было по замыслу Шебуева подчеркнуть правоту русского человека, вступившегося за своего царя.

59. Реформа русского стихосложения. В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов

Василий Кириллович Тредиаковский (Тредьяковский) (1703 – 1769) родился в Астрахани. Фамилию свою получил в связи с тем, что имел своими предками трех диаконов. Образование получил в Славяно-греко-латинской академии. В 1726 г. бежал за границу, в Голландию, позднее перебрался во Францию. В Сорбонне изучал богословие, математику и философию. В 1730 г. он вернулся в Россию, став одним из самых образованных людей своего времени и первым русским академиком. В том же году за счет своего покровителя, князя А. Б. Куракина, издал первое печатное произведение – «Езда в остров любви», перевод старинной книги французского автора. Были там и стихи самого Тредиаковского. Издание сразу сделало его знаменитым поэтом. В 1733 г. В. К. Тредиаковскому

поручено было в Академии наук «вычищать язык русской пишучи как стихами, так и не стихами; давать лекции, ежели от него потребовано будет; окончить грамматику, которую он начал, и трудиться совокупно с прочими... переводить с французского на русский язык все, что ему дается». По-разному относились к нему современники: одни его почитали за образованность, знание латинского, французского, итальянского языков, красноречие, других он поражал лакейством придворного поэта, способного на грубую лесть и самоунижение.

Тредиаковский был участником процесса реформирования русского литературного языка и стихосложения на русском языке. Он один из основателей силлабо-тонического стихосложения в России, того типа стихов, к которому мы привыкли. Ведь русская поэзия XVI – начала XVII вв. строилась на силлабической основе, то есть ударения в стихе не были упорядочены, фиксированным было только количество слогов. Такой тип стиха пришел в Россию из Польши.

В 1735 г. Тредиаковский издал «Новый и краткий способ к сложению стихов Российских». Стихотворные строки Тредиаковский предложил строить на основе хорея: «Тот стих... совершенен и лучше, который состоит только из хореев ... а тот весьма худ, который весь иамбы составляют». Фактически, Тредиаковский предложил обновить традиционные размеры силлабического стихосложения путем введения постоянных ударений и цезуры.

Результат применения Тредиаковским новых правил воплощен в его стихах.

*Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне ее доброты
Мыслить умом есть много охоты.*

*Россия мати! свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный,
Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небо Российской ты Солнце ясно!*

(«Стихи похвальные России»).

Его подход критиковал *Михаил Васильевич Ломоносов* (1711 – 1765). В «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) он указал, что кроме хорея, в русской поэзии можно использовать ямб, а также трехдольные размеры – дактиль, амфибрахий, анапест. Также Ломоносов оспорил утверждение Тредиаковского, согласно которому в стихе могут использоваться только женские рифмы, вводя в русский стих мужские и дактилические рифмы.

Ломоносов считал, что ямбические размеры подходят для написания героических произведений, в частности, оды, а хорей «с природы нежность и приятность имеющий, должен составлять собой только элегический род стихотворения». Этому же мнению придерживался и Сумароков. Тредиаковский же считал, что размер сам по себе никаких эмоциональных оттенков не несет.

Ямб (назв. происходит от древнегреческого музыкального инструмента) – в античной метрике, простая стопа, двусложная, трехморная, короткий + долгий слог; в силлабо-тоническом стихосложении (напр. русском) – безударный + ударный слог; или стих, состоящий из ямбических метров.

Хорей – двусложный стихотворный размер, стопа которого содержит долгий и следующий за ним краткий (в квантитативном стихосложении) или ударный и

следующий за ним безударный (в силлабо-тоническом, в том числе классическом русском, стихосложении) слоги.

Дактиль (от греч. палец) – трехдольный размер античной метрики из одного долгого и двух следующих за ним кратких слогов; в силлабо-тоническом стихосложении ей соответствует стопа из одного ударного слога и двух безударных за ним.

Амфибрахий (с обеих сторон краткий) – стихотворный размер, образуемый трехсложными стопами с сильным местом (ударением) на втором слоге.

Анапест (пер. отраженный назад) – метр, обратный дактилю.

Мужская рифма – разновидность рифмы, при которой ударение падает на последний слог рифмующихся слов.

Женская рифма – разновидность рифмы, при которой ударение падает на предпоследний слог рифмующихся слов.

Дактилическая рифма – разновидность рифмы, при которой ударение падает на третий от конца слог рифмующихся слов.

61. Русская литература XVIII в.: классицизм

После недолгого времени существования светской литературы, относящейся к царствованию Петра I и его наследников, достаточно условно именуемой барочной, настала эпоха литературы классицизма.

Об условности использования термина барокко к источникам начала XVIII в. говорит наличие образцов дидактической литературы, например, «Приклады, како пишутся комплименты», где были собраны образцы писем: официальных, интимных, поздравительных, «сожалетельных» и иного содержания, что более характерно для классического литературного стиля; а также известное количество анонимных повестей как, например, «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии Флоренской Земли», демонстрирующая близость к фольклору.

Русский классицизм имеет в своей основе те же мировоззренческие и эстетические установки, что и западноевропейский, но у него были и свои национальные особенности. Он по своим художественным особенностям ближе к фольклорной основе, деятели русского классицизма выступали с более острой критикой недостатков современного общества. Русский классицизм придавал особое значение «высоким» жанрам: эпической поэме, трагедии, торжественной оде. Создателем жанра оды в русской литературе стал М.В. Ломоносов, трагедии – А.П. Сумароков. В одах соединялись лирика и публицистика, позволявшая не только восхвалять царей, но и как бы «учить» их. Русские трагедии, как правило, писались не на античном материале – их героями были деятели отечественной истории. Русские авторы далеко не всегда следовали канонам классицизма: они смешивали «высокие» и «низкие» жанры, не видели большой беды в обращении к разговорному языку, раскрывали важные истины на примере собственной национальной истории. Например, М.В. Ломоносов воспевал в своих одах победы русских войск, Петра I, а А.П. Сумароков в трагедиях приковывал внимание к образам благородных князей и храбрых дворян. Создаются нравоучительные романы; Д.И. Фонвизин пишет пьесу «Недоросль», Г.Р. Державин в поэтических произведениях прославляет великие поступки и порицает дурные, Я.Б. Княжнин – трагедию «Вадим Новгородский» (произведение, обогнавшее свое время за счет

сложности и неоднозначности образов основных героев – Рюрика и его противника Вадима Храброго).

Гаврила Романович Державин (1743 – 1816) – поэт стиля классицизма и государственный деятель; автор торжественных од, проникнутых идеей сильной государственности, включающих сатиру на вельмож, пейзажные и бытовые зарисовки, религиозно-философские размышления («Фелица»; «Вельможа»; «Бог»; «Водопад»); а также лирических стихов. Державин продолжал поиски идеальной формы для стихосложения на русском языке, как он сам писал: «Не хотел парить, но не мог постоянно выдерживать изящным подбором слов, свойственных одному Ломоносову, великолепие и пышности речи. Поэтому с 1779 г. избрал я совершенно особый путь».

«Фелица», опубликованная в 1783 г., получила восторженный прием у читателей, это произведение было ново и по форме, и по содержанию. В ней читатель встретил живую поэзию, пронизанную жизненными реалиями, которые без труда угадывались. Героиня, дочь киргизского хана Фелица, помогает царевичу найти розу без шипов. Смысл аллегории в том, что роза без шипов – это добродетель. Читателю нравились прозрачные намеки поэта на придворных: «Скачу к портному по кафтан», – характерное времяпрепровождение Г.А. Потемкина; «Езжу на охоту, И забавляюсь лаем псов», – характеристика П. И. Панина; «Я тешусь по ночам рогами», – музыку охотничьих рожков ввел в моду обер-егермейстер С.К. Нарышкин. Друзья Державина отговаривали его печатать столь дерзкую оду, но Екатерине II она понравилась. Она с умыслом дарила «Фелицу» своим приближенным, подчеркивая те места, которые относились к грешкам получателя.

Многие его оды имеют философский характер, в них обсуждается место и предназначение человека на земле, проблемы жизни и смерти:

*Я связь миров повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества;
Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь – я бог!
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? – безвестен:
А сам собой я быть не мог.*

Ода «Бог», (1784)

Перед своей смертью Державин начал писать оду РУИНА ЧТИ в стиле *акростих*, от которой до нас дошло только начало:

*Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы!*

Василий Васильевич Капнист (1758 – 1823) также как и Державин сочетал поэзию и государственную службу, что было характерно для всех литераторов до Пушкина и для многих в послепушкинский период. Его пьеса «Ябеда» близка по жанру пьесам «Горе от ума» и «Ревизор».

Она была направлена против взяток и беспорядков, процветавших в судах, и очень резко на них нападала на тип судьи, про которого говорится,

*Что и ошибкой он дел прямо не вершил,
Что с кривды пошлиной карманы начинил,
Что он законами лишь беззаконье удит.*

Много едкой сатиры было в отношении судебных порядков, при которых любое дело, «как солнце будь, то будет, аки мрак»: пьяные судьи, которые в комедии распевают песню:

*Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять,
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать.*

Выдержав всего спектаклей, пьеса была запрещена, но тут же была разобрана на поговорки.

Александр Петрович Сумароков (1717 – 1777), русский писатель, один из видных представителей классицизма. В трагедиях «Хорев» (1747), «Синав и Трувор» (1750) ставил проблемы гражданского долга. «Хорев» был впервые разыгран еще в кадетском корпусе, в котором учился будущий писатель. Ее герои – киевский князь Кий, его брат и наследник престола Хорев, Оснельда, дочь бывшего киевского князя Завлоха, боярин Сталверх – люди благородные, исполненные чувства долга. Отрицательные персонажи – весь «подлый народ». Хорев и Оснельда любят друг друга, но их брак невозможен из-за вражды Кия и Завлоха. В конце трагедии влюбленные гибнут. Обращение к отечественной истории было, конечно, достаточно формальным: первые русские трагедии подражали французским образцам.

Денис Иванович Фонвизин (1745 – 1792), автор комедии «Недоросль» (пост. в 1782), которая стала этапным произведением русской литературы. Фонвизин, видя корень всех бед России в крепостном праве, высмеивал систему дворянского воспитания и образования. Комедия отразила момент перелома в положении русского дворянства: оно освобождалось от рабской привязанности к государству, но еще с трудом привыкало к мысли о гражданской ответственности.

61. Русский сентиментализм

Сентиментализм занимает место стиля, предшествующего романтизму. Сентиментализм как литературное и художественное течение возник под влиянием просветительских идей, интерпретированных сентиментализмом по-своему: человека может улучшить не разум, не образование и науки, а воспитание, совершенствующее его «естественные» чувства. Его существование в Европе совпадает с эпохой Просвещения, в России – с периодом царствования Павла I и Александра I.

Идейная составляющая сентиментализма, утверждавшая, что человеком управляют чувства, а не разум, вызвала к жизни новый тип героя. По

происхождению (или по убеждениям) сентименталистский герой – демократ, аристократ, стремящийся скрыться от суеты и фальши своей среды, или простолюдин, но обладающий богатым духовным миром.

Среди русских писателей дань этому стилю отдали Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский в ранний период своего творчества.

Популярнейшая в свое время повесть *Николая Михайловича Карамзина* (1766 – 1826) «Бедная Лиза» является римейком популярного в европейской литературе сюжета – истории о прекрасной цветочнице. Юная Лиза, оставшись без отца и при больной матери вынуждена трудиться не покладая рук. Весной она продает ландыши в Москве и там знакомится с молодым дворянином Эрастом, который влюбляется в нее и готов даже жениться на ней, вопреки правилам своей семьи. Несколько месяцев идиллии прерываются необходимостью возвращения молодого человека в полк. Спустя пару месяцев Лиза случайно встречает Эраста в Москве в великолепной карете и узнает, что он помолвлен (он проиграл в карты свое имение и теперь вынужден жениться на богатой вдове). В отчаянии Лиза бросается в пруд.

К этому течению как по времени, так и по ценностным символам вполне можно отнести жанр русского провинциального портрета в стиле *naïf*. В 1970-е гг. советский искусствовед Савелий Ямщиков обратил внимание на феномен ярославского провинциального портрета. Первыми он нашел 16 портретов кисти *Григория Островского* (1756–1814). Потом были находки в запасниках музеев городов северо-востока страны – в Ярославле, Переславле-Залесском, Костроме, Солигаличе бытовых портретов, написанных Павлом Календасом (1820-?), Николаем Мыльниковым (1797-1842), Дмитрием Корневым (1742/47-1826), Иваном Тархановым (1780-1848) и рядом неизвестных художников.

Некоторые из художников были крепостными, но большинство мещане. Некоторые совмещали бытовую живопись и иконописание, как Мыльников. Для их работ характерны безусловное портретное сходство, выразительность моделей, мастерovitость. Никто из них не учился живописи в академической среде, в лучшем случае у такого же провинциального самоучки, как и большинство из них. Хотя по портретам видно, что Островский блестяще владел техникой и приемами европейской живописи, с которой художник мог быть знаком, благодаря поездкам с Черевиными (по одной из версий был их крепостным) в Москву, Петербург, а вероятно и в Париж.

Среди персонажей «ярославских портретов» помещики и провинциальное купечество. Сословно ориентированные, портреты ярославских купцов, мещан, военных, духовенства, дворян создавались художниками – выходцами из той же городской среды, стоящими вровень с заказчиком и по происхождению, и по образу мыслей.

Усадебный портрет неоднократно упоминается в русской литературе – у А.С. Пушкина («Дубровский») и у Г.Р. Державина:

*О славных подвигах великих тех мужей,
Чьи в рамках по стенам златым блистают лица,
Для вспоминанья их деяний, славных дней,
И для прикрас моей светлицы.*

Портрет был средоточием тех ценностей, которые вместе с портретом передавались в родовых вотчинах из поколения в поколение. Украшая дом,

портреты его хозяев являлись как бы воплощением «духа» дома, служили показателем жизненного уровня и положения в обществе изображенных на них лиц. Чаще всего портреты супругов были парными.

Испытывая потребность в самоутверждении, «третье сословие» создает свои портреты. Но дворянская культура ему чужда, не отвечает их нравственным, религиозным и эстетическим идеалам. Воплотить новое мироощущение могла только своя, «третья культура». Ее наиболее полным выражением и стал провинциальный портрет. Истоки его художественного языка лежат в житийных иконах XVI-XVII вв., традиций парсуны, в польских дворянских портретах эпохи барокко, явно знакомых ярославцам, и в крестьянском искусстве.

Художник более позднего времени *Григорий Васильевич Сорока* (1823-1864) – крепостной помещиков Милюковых, живших в усадьбе Спасское (Тверская губ.), учился у А.Г. Венецианова, но в его картинах – портретах, интерьерах и пейзажах, сохранился тот же наивный взгляд на мир.хлопоты Венецианова о выкупе Сороки на свободу успеха не имели. Личная судьба крепостного художника – готовый сюжет для сентиментального романа. Взаимное чувство с господской дочерью; насильственная женитьба на крепостной девушке; барышня также насильно выдана замуж за полицейского ротсистра. После телесного наказания, назначенного его уже бывшим хозяином помещиком Милюковым, Сорока покончил с собой. Его Лидия позже отравилась.

ЛЕКЦИЯ №6. ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО XIX ВЕКА

62. Принципы романтизма как литературного стиля

Литературный процесс XIX в. приобрел новые черты, привнесенные рыночной экономикой: убыстрение темпов развития и более короткая жизнь школ и направлений, большая диверсификация (разнообразие) литературных стилей. За счет усиления межлитературных контактов началось сложение мировой литературы. Внимание европейской читающей публики стали привлекать русская и американская национальные литературы.

Произошло изменение функций литературы в общественном сознании эпохи, значение литературы как компенсации за секуляризацию сознания возросло. Литература стала приобретать значение как общественный форум для обмена мыслями и идеями, как поле борьбы этих идей. Изменились качественные и количественные характеристики читателей книг: при количественном росте происходил качественный упадок читательской аудитории. И все же это означало общий процесс демократизации литературы.

Термин «романтизм» впервые появился в XVIII в. и подразумевал все фантастическое, необычное, странное. Позднее он стал употребляться для обозначения литературного направления, получившего развитие в литературах Европы и США, в основном в первой трети XIX в. Его историческая и общественная основа – бурные годы после Великой французской революции, эпоха, когда мечты просветителей о «веке разума» обнаружили вдруг свою иллюзорность, что вызывало у определенной части романтиков ностальгические чувства по прошлому, которое начинало рисоваться в радужных красках. Другие романтики грезил о некоем золотом веке социальной справедливости и гармонии. Так обозначились две тенденции в романтизме: если одни романтики,

осуждая французскую революцию, искали свой идеал в прошлом (Новалис в Германии, Шатобриан во Франции, Вордсворт в Англии), то другие стремились заглянуть в завтрашний день (Шелли в Англии, Жорж Санд и Гюго во Франции).

Литературными манифестами, которые провозглашали художественные принципы нового искусства, были «Фрагменты» Шлегеля (1798), предисловие Вордсворта и Кольриджа к «Лирическим балладам» (1800), предисловие Гюго к своей драме «Кромвель» (1827). «Манифест» Гюго был назван историком и соратником романтиков Теофилом Готье «скрижалями романтизма» из-за сформулированных там пяти принципов новой литературы. Первый – «Долой традиционные книжные правила. Не надо подражать авторитетам, а надо слушаться лишь голоса природы, правды и своего вдохновения». Второй принцип – не «персонажи» воплощение величественного, трагического или безобразного, а живые люди с их контрастами величественного и смешного, трагического и комического, прекрасного и безобразного: «В драме все действия так же увязываются и так же выводятся друг из друга, как в действительности». Надо «рядом с Кромвелем, военным и государственным человеком, нарисовать богослова, педанта, скверного поэта, мечтателя, гаера, отца, мужа, человека, вечно меняющегося, как мифический Протей; одним словом, дать двойного Кромвеля: человека и мужа».

Третий принцип – долой классические три единства (времени, места и действия); не надо гонцов, которые в один день сбегаются в одно место и рассказывают о различных событиях; надо показать сами события. Отсюда четвертое требование – не абстрактная, а конкретная обстановка. «Точность места – один из первых элементов реальности». «Нельзя уделять одинакового количества времени всем событиям». Создавая драму, необходимо следовать «предписаниям истории».

Эти четыре лозунга венчаются пятым, устанавливающим новую литературную традицию: долой классиков, долой Буало, да здравствует Шекспир: «Шекспир – бог театра».

Казалось бы, еще немного и это будет манифест реализма. Но требование истины у романтизма было иным. «Действительность в искусстве, – разъясняет Гюго, – не есть действительность в жизни. Правда искусства никогда не будет абсолютной реальностью». Познать ее художник может через свое воображение: «Воображение восстанавливает оборванные ниточки, которыми Провидение связывает человеческие марионетки».

Реальная действительность – посредственность; отвернемся от нее и противопоставим ей действительность поэта, романтическую. Будем «правду дополнять великим и великое правдой». Гюго с презрением артиста заявлял: писать обыденность, повседневность, эту посредственность – убить искусство. Великий вдохновенный поэт пишет о ярком, о прекрасном или чудовищном (тогда он создает гротеск), но не о посредственности.

К утверждению этих принципов направлены все его художественные произведения, построенные в полном соответствии с романтической поэтикой. В 1831 г. Гюго публикует «Собор Парижской Богоматери». В нем он действительно, как обещал в своем манифесте, дал контраст чудовищного (Квазимодо) и прекрасного (Эсмеральда), поднял чудовищное до прекрасного и так пришел к торжеству добра. Он изобразил великое прошлое аристократии, но узрел его глазами демократа времен революций. Он главными героями сделал цыганку и звонаря, рыцарство изображено духовно более низким и эгоистичным, чем люди

подлых сословий, он над кардиналом вознес нидерландских купцов – пионеров буржуазного порядка.

Роман «Отверженные» (1862) – вершина творчества Гюго. Замысел написать о жизни беднейших слоев общества возник у писателя еще в начале творческого пути. Рисуя историю мужественного Жана Вальжана, прошедшего девятнадцать лет на каторге; Фантины, пережившей соблазнение, разлуку с дочерью, нищету; мальчика Гавроша, выброшенного на улицу собственными родителями и все же не только не лишившегося жизнелюбия и доброты, но сумевшего стать героическим защитником на баррикадах, Гюго стремится обличить социальное зло и найти путь к его преодолению. Дилемма, как исправить общество – милосердием или революционным преобразованием, решается на протяжении всего романа, решается трудно, драматически напряженно и одновременно художественно ярко.

Творчеству романтиков принадлежат открытия категории историзма, народности и романтического психологизма. Возникла сложная жанровая система литературы романтизма. Эстетика литературы романтизма требовала изображения исключительного героя в исключительных обстоятельствах, исповедального и глубокого раскрытия переживаний героев, допускала элементы фантастики, гротеска и иронии.

63. Немецкие писатели-романтики

Существует мнение о том, что романтизм впервые возник в Германии в кругу писателей и философов т.н. йенской школы под влиянием философско-правовых воззрений Савиньи и Пухта, утверждавших, что каждому народу свойственен некий народный дух, который влияет на качества всех социальных и культурных явлений, создаваемых этим народом. Немецкий романтизм отличает интерес к сказочным и мифологическим мотивам, в которых они искали признаки общегерманской души. Очевидны политические мотивы этого поиска: раздробленный на десятки мелких княжеств народ хотел объединения.

Новалис (возделывающий целину) – псевдоним немецкого писателя-романтика Фридриха фон Гарденберга (1772 – 1801), члена йенской романтической школы, талантливого философа, поэта и прозаика. Его роман «Генрих фон Офтердинген» сыграл особую роль в развитии немецкого и европейского романтизма. Новалис создал не просто исторический роман, перед нами поэтическое философско-мифологическое повествование, каждый эпизод которого пронизан особой символикой (например, голубой цветок, воплощающий в себе вечное стремление к идеалу, томление романтического духа). Этот образ стал символом всего немецкого романтизма.

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776 – 1822) – писатель и композитор, автор первой немецкой романтической оперы «Ундина», сказки «Щелкунчик и мышиный король», живописец, театральный критик, декоратор. Свое мировоззрение Гофман проводит в длинном ряде бесподобных в своем роде фантастических повестей и сказок, где он искусно смешивает чудесное всех веков и народов с личным вымыслом, то мрачно-болезненным, то грациозно-веселым и насмешливым. Жанр гофмановских новелл-сказок можно определить, используя выражение самого автора – «сказка о реальном» или «сказка из новых времен». В гофмановских произведениях пересекаются два мира – реальности и фантастики.

Фантастика не просто соседствует с повседневностью, но часто прячется за нею, таится в ней. Так, невероятные приключения в новелле «Золотой горшок» начинаются с того, что герой, второпях пересекая рынок, опрокидывает корзину с яблоками у одной из торговек, а фея из новеллы «Крошка Цахес» служит в обычном пансионе для благородных девиц. Романтические герои Гофмана способны видеть в обыденном течении жизни необыкновенное, фантастическое (как Ансельм в «Золотом горшке», наблюдающий игру зеленоглазой змейки в кусте бузины), либо открывать за видимостью, иллюзией что-то настоящее, какую-то реалию действительности. Персонажи-обыватели (филистеры, как называли их в Германии) не умеют ни фантазировать, ни открывать для себя мир фантазии. В этом противопоставлении персонажей-романтиков и пошлых, заурядных филистеров кроется огромная сатирическая сила Гофмана-новеллиста.

Генрих Гейне (1797 – 1856) – великий немецкий поэт. Его поэтический сборник «Книга песен» включает четыре поэтических цикла: «Юношеские страдания», «Лирическое интермеццо», «Снова на родине» и «Северное море». Их часто называют романом в стихах, потому что перед читателем предстает глубоко пережитую Гейне неразделенную любовь к кузине Амалии. Это отчетливо предстает, например, в стихотворении «Мне снился франтик». Все – реальное (социальное) и фантастическое (дьявольское) соединяются, чтобы отнять любимую у поэта: деньги, социальное неравенство предстают как прямое порождение ада.

*Мне снился франтик – вылощен, наряжен,
Надменно шел, надменно он глядел,
Фрак надушен, жилет блестяще бел,
– И что ж – он сердцем черен был и смраден...
«Ты знаешь, кто он? – молвил демон сна.
Взгляни, твоя судьба предрешена».
И распахнул грядущего завесы.
Сиял алтарь, и фронт повел туда
Любовь мою; они сказали: «Да!» –
И с хохотом «аминь» взревели бесы.*

В знаменитой сатирической поэме «Германия. Зимняя сказка» сказочность, о которой говорит подзаголовок, проявляется в использовании фантастических образов, гротеска, снов, видений, фольклорных традиций, что становится способом сатирического изображения немецкого общества, разоблачения немецкого милитаризма и феодальной реакции.

Братья Гримм Якоб (1785 – 1863), *Вильгельм* (1786 – 1859) – основоположники германистики в области языка, фольклора, литературы; теоретики народной поэзии и издатели «Немецкого словаря». Собиратели сказок земель Германии и Северной Европы. Братья Гримм выпустили три тома «Детских и семейных сказок», где им удалось не только с успехом воспроизвести сказки в их первозданной простоте, но и выразить самую душу немецкого народа.

64. Английские писатели-романтики

Появление в Англии романтизма связано с путешествием молодых английских поэтов по Германии. Английский романтизм отличает интерес к

общественным проблемам с выраженным противопоставлением современному буржуазному обществу добуржуазных патриархальных отношений, воспевание природы, простых, естественных чувств.

Заслугой британских поэтов-романтиков является оформление новых принципов взаимодействия сюжета произведения и главного героя. Все главные события повествования перемещаются из внешней среды во внутренний мир героя, в душе которого и происходит борьба сил Добра и Зла. Благодаря этой новации в литературе высоко была поднята ценность личности, ее неповторимость и глубина. Наиболее типичными правилами «романов личности» считаются следующие: 1. становление личности героя описывается начиная от стадии наивности до стадии зрелости через череду внешних и внутренних конфликтов; 2. на поведение и изменения в личности героя влияют обстоятельства и окружающие люди; 3. дистанция между героем и автором отсутствует.

Джордж Ноэл Гордон Байрон (1788 – 1824) – английский поэт-романтик, человек-легенда, яркая личность, «властитель дум», по словам Пушкина. Он жаждал свободы и боролся с тиранией – и в английском парламенте, и в кругу итальянских карбонариев, и в своих поэмах и стихах. С его именем и творчеством связывают настроение гордого индивидуализма. В стихах Байрона присутствует свойственный романтизму психологизм как путь постижения диалектики души. В его поэмах сложился особый тип романтического героя – «байронический», это разочарованный человек, гордо презирающий отвергнувшее его общество и мстящий ему. Таков, например, Конрад – персонаж «восточной поэмы» Байрона «Корсар». Но самый известный герой поэзии Байрона – это Чайльд Гарольд, разочарованный аристократ, покинувший свою родину Англию и пустившегося в путешествие по разным странам от Испании до Балкан. В отсутствии оперативной информации печатавшиеся отдельные отрывки из поэмы были для английского читателя как сводки новостей из горячих точек. Из них он узнавал и о восстании испанского народа против династии Бурбонов, и о борьбе балканских христианских народов против турок.

Вальтер Скотт (1771 – 1832) – всемирно известный писатель, поэт и историк, основоположник жанра исторического романа. Писатель опубликовал около 30 романов, принесших ему мировую славу («Уэверлей», «Гай Маннеринг», «Роб Рой», «Айвенго», «Монастырь» и др.). Обращаясь к истории, Скотт стремился уловить ее глубинные тенденции, позволяющие лучше понять современную ему действительность. В центре его романов нередко находился романтический герой, разворачивалась любовная линия. С точки зрения тематики и проблематики романы Вальтера Скотта образуют три главных цикла: шотландский, средневековый и цикл, посвященный английской революции XVII в. Реализм соединяется у Вальтера Скотта с романтическим началом, которое проявляется в интересе к средневековью, к патриархальным формам жизни, к природе родной Шотландии.

Джейн Остин (1775 – 1817) признана основоположницей «дамского романа» и жанра романа «среды и характера». Она остроумно и пронизательно изобразила провинциальное английское общество. Роман «Чувство и чувствительность» балансирует на грани пародии на мелодраматические сочинения XVIII в. и дидактического трактата о том, что наивность наказывается общественным порицанием, а здравомыслие получает в финале вознаграждение в виде законного брака. В «Гордости и предубеждении» она уже отказывается от

морализаторства, а сюжет дает простор ее чувству комического и авторским симпатиям. Это роман об охоте на женихов, и тема эта освещена автором со всех сторон.

65. Американский романтизм

Американский романтизм развивался в период становления США. Для молодой страны был близок романтизм с его установкой на национальное лицо. Не только в США, но и в России, романтизм способствовал утверждению оригинальной национальной литературы. На молодую литературу оказывали влияние традиции британской культуры. Примером синтеза европейской традиционности и американской самобытности можно считать творчество ранних американских романтиков Вашингтона Ирвинга и Фенимора Купера.

Вашингтон Ирвинг (1783 – 1859) – американский новеллист, по сути, первый писатель Нового Света, завоевавший признание в Европе. Известность получил после публикации пародийно-сатирической «Истории Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии», написанной якобы от имени ученого историка Дидриха Никербокера, чудаковатого, симпатичного джентльмена, неожиданно исчезнувшего, но оставившего после себя сундучок с рукописями. Ирвинг стоит у истоков американской романтической новеллы, о чем свидетельствуют сборники «Книга эскизов», «Брейсбридж Холл», «Рассказы путешественников», «Альгамбра». Именно он заложил основы того прозаического жанра, который в США стал называться «шорт стори» – короткий рассказ. Действие в его новеллах происходит в Германии, Италии, Англии, Испании, но особенно популярны его «американские» новеллы: «Легенда сонной долины», «Дольф Хейлигер» и «Рип Ван Винкль».

Фенимор Купер (1789 – 1851) был первым американским писателем, получившим еще при жизни международное признание. Успех пришел к нему благодаря особой самобытности его романов, изображению девственной американской природы и индейцев, коренных жителей США. Среди его 30 романов заметно выделяются пять самых известных и значительных, образующих целую серию о Кожаном Чулке: «Пионеры», «Последний из могикан», «Прерия», «Следопыт», «Зверобой». Это своеобразный «американский эпос», охватывающий 1740 – 1790-е гг. Главный герой – разведчик и следопыт, пионер, осваивающий новые земли, благородный Натти Бампо. Воссоздаются почти все этапы его жизни, начиная от ранней юности и кончая глубокой старостью. Герой Купера враждебен откровенному хищничеству «цивилизаторов», идущих напролом, вырубаящих деревья, истощающих землю. Друг Бампо – индейский вождь Чингачгук, Великий Змей – человек с невероятно богатым духовным миром; его сын Ункас, наделенный лучшими чертами, свойственными своему народу; наконец, красавица креолка Кора.

Другим писателем, создавшим героико-эпический образ североамериканских индейцев, стал *Генри Уодсуорт Лонгфелло* (1807 – 1882) – «Песнь о Гайавате» (1855). Гайавата, вождь индейцев, сочетающий черты лица исторического, жившего в XVI в. вождя Мотабозо, и мифологического, сказочного персонажа.

Эдгар По (1809 – 1849) проявил себя выдающимся мастером жанра новеллистики, новатором прежде всего в области психологии, в частности он развил тему «двойничества» («Вильям Вильсон»). Особый цикл образуют «страшные» новеллы, в которых присутствуют мотивы потусторонней жизни:

«Маска смерти», «Черный кот», «Низвержение в Мальстрем». На примере творчества Эдгара По ясно, почему второй этап развития американского романтизма (с 1840-х гг.) именуют трансцендентализмом. Новеллы По полны интуитивного опыта, образов вечных понятий, чей смысл невозможно объяснить рационально. В прозе и поэзии По соединены конфликтующие и неразрывные противоположности: внешне неправдоподобная и ужасающая атмосфера кошмаров – с четкостью деталей; попытка анализа – с эстетизацией страданий и смерти. По возвращается к идее фатума. Его новелла «Маска Красной смерти» описывает пир во время чумы, который в эпоху Средневековья был средством борьбы с эпидемией через перенасыщение организма алкоголем. Но у По это страшная картина неизбежной массовой смерти.

Глубиной психологического проникновения отличаются его новеллы «Падение дома Эшеров», «Без дыхания» и др. По фактически является основоположником детективного жанра, достаточно вспомнить его известные новеллы: «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Золотой жук». Дюпен – литературный герой, предшественник Шерлока Холмса у Конан Дойла и инспектора Мегрэ у Жоржа Сименона.

66. Русский романтизм и начало «золотого века» национальной литературы

Вопреки устоявшемуся в советское время утверждению, что вся история русской литературы XIX в. есть стилистическое и идейное подготовление «пришествия» социалистического реализма, можно легко обнаружить на заре «золотого века» отечественной литературы мощную романтическую традицию, благодаря которой сформировалась национально окрашенная проза и поэзия.

В европейской литературе эпохи романтизма излагалась история индивидуального бунта; в русской литературе сильна дидактическая сторона, характерная для европейской литературы классического периода (XVII в.) и эпохи Просвещения (XVIII в.), поэтому второй смысловой план произведений этого направления выражает идеал высших жизненных целей человека, а сюжет отражал печальные последствия несоблюдения этих правил. Русский романтизм быстро обнаружил особенные черты: динамически развивающийся сюжет; реализм в деталях быта, характерах, социальных типажах, имеющих национальную специфику; присутствие нескольких основных героев. Русский писатель находился в состоянии большей свободы в выборе формы реализации замысла, поэтому в отечественной литературе не так много произведений, однозначно принадлежащих традиции романтизма.

Русский романтизм иногда подразделяют на романтизм бунтарей (А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов) и созерцательный романтизм (В.А. Жуковский, Н.В. Гоголь). Критики отмечают жанровое многообразие русского романтизма. Основными жанрами были романтическая драма («Герой нашего времени»), исторический роман («Тарас Бульба», «Борис Годунов», «Арап Петра Великого»), фантастическая повесть («Нос»), лирическая поэма («Светлана»), исповедальная проза («Княжна Мери»). В период романтизма русская литература уделила внимание «пропущенным» стилям и жанрам. В эпоху классицизма был популярен социально-бытовой роман, затем в Европе он стал предметом насмешек: будни быта рассматривались как предмет, недостойный эстетического освоения. Но Пушкин посмел и написал «Евгений Онегин», а Гоголь – «Женитьбу».

Открывает эпоху русского романтизма творчество *Василий Андреевича Жуковского* (1783 – 1852), переведившего европейских романтиков на русский язык, но так, что это становилось поэтическим воплощением не заграничной, а русской старины, сказаний и преданий («Спящая царевна», «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитростях Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери», «Сказка о Иване-Царевиче и о сером волке»).

Александр Сергеевич Пушкин (1799 – 1837) с точки зрения стиля был необыкновенно многообразен. У него есть произведения в жанре чистого романтизма: «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы». «Повести Ивана Петровича Белкина» являют собой сборник стилистически непохожих новелл. «Выстрел», «Барышня-крестьянка», «Метель» – это романтизм с сентиментальным оттенком. «Гробовщик» – готическая новелла, крайне напоминающая американца Вашингтона Ирвинга. «Станционный смотритель» – социально-бытовая драма, содержащая с точки зрения романтизма «неправильный» сюжет: покинувшая отца дочь не стала падшей, не смогла примириться с отцом и покаяться. Даже «Евгений Онегин» несет в себе черты романтизма, поскольку именно быт и народная жизнь интересны писателям-романтикам. Речь, нормы поведения, характерные стили поведения, ссылка на реальные исторические обстоятельства: начавшийся процесс разорения дворянства, обычаи крестьянской и помещичьей среды показывают процесс выкристаллизовывания реализма из романтической литературной традиции.

В творчестве *Михаила Юрьевича Лермонтова* (1814 – 1841) присутствует характерное для романтизма обращение к национальным истокам, к фольклору – в «Песне про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова», в поэме «Вадим», как и экзотическое вольнолюбие: поэма «Измаил-бей» очевидное подражание Байрону. Несмотря на то, что герои Лермонтова близки эталонным романтическим образам, их особенностью является неясность их происхождения и прежней жизни, тогда как европейский романтизм считал за правило описывать становление личности героя, начиная от стадии наивности до стадии зрелости через череду внешних и внутренних конфликтов.

У Пушкина и в особенности у Лермонтова («Герой нашего времени») присутствует специфический прием саморазоблачения романтического героя. Он развился в концепцию «лишнего человека». «Лишним» оказывался молодой человек, небедный и из хорошей семьи, небесталанный, не злой, но губящий каждого, с кем ему приходилось близко столкнуться в жизни. Этот образ помимо собственной ценности как исследование индивидуализма, явления пока еще нового и необычного, становился поводом для критического изображения тогдашней действительности.

Происходит формирование русского литературного языка. Пушкин ввел в высокую литературу «прозаизмы» (слова «мужик», «парень», темы «про дождь, про лен, про скотный двор»). Динамичная обиходная речь стала определять тенденции развития литературной речи. Стилистической новацией русского романтизма стали использование многозначности слова. Например, в произведениях Пушкина встречаем слово «дом» в таких значениях: «Господский дом уединенный, горой от ветров огражденный, стоял над речкою...» (дом – здание, строение); «Страшно выйти мне из дому» (дом – жилище); «Всем домом правила одна Параша» (дом – домашнее хозяйство); «Три дома на вечер зовут»

(дом – семья). Такие слова называются многозначными, или полисемантическими. Особенное значение это имело для драматургии поскольку давало безбрежные возможности для игры слов. Две пьесы этого периода принадлежат к славнейшим достижениям русского театра. «Горе от ума» *Александра Сергеевича Грибоедова* (1795 – 1829) – социальная сатира, пьеса, изобилующая блестящими остротами, речениями и афоризмами.

В сценической популярности с ней может поспорить лишь комедия «Ревизор» *Николая Васильевича Гоголя* (1809 – 1852) о том, как в маленьком городке проезжего мелкого чиновника принимают за столичного ревизора. Гоголь начинал как писатель романтической традиции. Его «Вечера на хуторе близ Диканьки. Повести, изданные пасичником Рудым Паньком» с тонко переданными чертами малороссийского быта и языка развили у русской публики сначала интерес к украинскому фольклору, а потом уже и к великорусскому. Искусствоведы считают Гоголя источником всех стилей русской литературы. Символисты Ф.К. Сологуб, Андрей Белый, Д.С. Мережковский многое для себя нашли в Гоголе: образность, чувство слова, «новое религиозное сознание». А.П. Чехов «унаследовал» ироническое бытописание. Мистико-сатирическая фантастика стала жанром таких произведений М.А. Булгакова как «Собачье сердце» и «Мастер и Маргарита».

Произошло обогащение фонического богатства стиха. Сформировалась традиция классической русской поэтики, основанная на аллитерации и ассонансе. В литературоведении повторение сходных согласных называется аллитерацией, а повторение сходных ударных гласных – ассонансом.

Философские стихи и шедевры любовной лирики *Федора Ивановича Тютчева* (1803 – 1875) завершают Золотой век русской поэзии. Ему удавалось гениально передавать романтическое ощущение природы. Природа в его стихах беспокойна и изменчива, ее движения имеют некую цель, она очеловечена – близка и понятна нам. Человек же в поэзии Тютчева двуедин: он слаб и величествен одновременно. Для стихов поэта характерна двухчастность: две строфы стихотворения содержат параллели между природой и человеком.

*Когда в кругу убийственных забот
Нам все мерзит — и жизнь, как камней гряда,
Лежит на нас,— вдруг, знает бог откуда,
Нам на душу отрадное дохнет,
Минувшим нас обвеет и обнимет
И страшный груз минутно приподнимет.*

*Так иногда, осеннюю порой,
Когда поля уж пусты, рощи голы,
Бледнее небо, пасмурнее долы,
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,
Опавший лист погонит пред собою
И душу нам обдаст как бы весною...*

22 сентября 1849 г.

67. Романтизм в европейском изобразительном искусстве

Романтизм как художественное направление, противоположное классицизму, возникло в нач. XIX в. Решающей предпосылкой развития романтизма стали события рубежа XVIII-XIX вв. Общая пессимистическая атмосфера, разочарование в идеях Просвещения о возможном переустройстве общества привела к отказу от принципов классицистического искусства. Не только для обывателей, но и для художников становится свойственной отстраненность от общественных вопросов, от безоглядного посвящения себя служению государству или государю. Это было связано с усталостью, накопившейся за десятилетия войн и революций, а также индустриализацией, коренным образом менявшей привычный уклад жизни, привели к стремлению уйти от повседневной реальности, поиску несуществующего идеала, повышенному интересу к далекому прошлому. Для романтизма характерно увлечение фольклором. Поэтизация прошлого народов в их уникальности и превосходстве привела к возникновению национализма. Если раньше искусство в большей степени ориентировалось на вкусы элиты, то на этом этапе основным заказчиком становится массовый средний слой городского населения.

Первые «романтики» – это французские художники, и первым из них был *Теодор Жерико* (1791-1824), мастер героических монументальных форм, который соединил в своем творчестве и классицистические черты, и черты самого романтизма, и, наконец, мощное реалистическое начало, оказавшее огромное влияние на искусство реализма середины XIX в. Но при жизни он был оценен лишь немногими близкими друзьями. Свойственное романтизму отречение от «тусклой действительности» в творчестве Жерико проявилось не в поэтизации и эстетизации изображаемого мира, а в подборе тем и сюжетов, способных показать экспрессию образа, состояния или явления. Он – страстный лошадиник, оставил после себя огромное число картин и этюдов, изображающих конные сцены, но действительными явлениями романтизма в его творчестве являются «Плот “Медузы”» (1819) и замечательная серия портретов душевнобольных, среди них «Безумный», «Одержимый манией воровства» и др. Образы эти носят отпечаток высокой гуманности, которой проникнуто отношение художника к сломленным, потерянными человеческим существам. Это были зачатки т.н. романтического психологизма – пути постижения диалектики души.

В основу сюжета картины «Плот “Медузы”» было положено реальное происшествие, когда у берегов Африки потерпел крушение фрегат «Медуза». 140 пассажиров и членов команды попытались спастись, высадившись на плот. Только 15 из них остались в живых и на двенадцатый день скитаний были подобраны другим кораблем. Крушение обернулось скандалом во французском правительстве из-за вскрывшихся нарушений: некомпетентности капитана судна и недостаточности попыток спасения потерпевших. При написании картины Жерико делал эскизы с трупов умерших людей, поэтому груды безжизненных тел, которыми был заполнен плот, производили сильное впечатление на публику. Картина была расценена общественностью как вызов правительству. Обычного в таких случаях предложения специальной королевской комиссии купить это гигантское полотно размером 5 на 7 метров не последовало.

Жерико не оправился от травмы после падения с лошади во время скачек и умер в возрасте 33 лет. Потрясенные новаторством его творчества и ранней смертью молодые художники восстали против правил Королевской академии

художеств. Этот конфликт носил не только личный, человеческий характер, это было столкновение двух мировоззрений. Хранители академических традиций – «академисты» – возражали прежде всего против языка романтиков: их возбужденного горячего колорита, их моделировки формы, не той, привычной для «классиков», статуарно-пластической, а построенной на сильных контрастах цветовых пятен; их экспрессивного рисунка, преднамеренно отказавшегося от точности и классицистической отточенности; их смелой, иногда хаотичной композиции, лишенной величавости и незыблемого спокойствия. *Доминик Энгр* (1780-1867), непримиримый враг романтиков, до конца жизни говорил, что Эжен Делакруа «пишет бешеной метлой», а Делакруа обвинял Энгра и всех художников «школы» в холодности, рассудочности, в отсутствии движения, в том, что они не пишут, а «раскрашивают» свои картины. Действительно, обладавший изумительной техникой письма Энгр отдавал предпочтение героико-эпическим, мифологическим и экзотическим (например, восточные гаремы и одалиски) сюжетам.

Эжен Делакруа заявил о себе как мастер изображения движения человеческого тела. Он искал сюжеты, которые могли быть изобразительным манифестом высокой идеи. Особую известность мастеру составила картина «Свобода, ведущая народ» (известно также под названием «Свобода на баррикадах»), написанная в 1831 г. и навеянная Парижским восстанием против монархии Бурбонов 1830 г.

Испанский художник *Франсиско Гойя* (1746-1828) за свою долгую жизнь перепробовал различные техники изобразительного искусства, работал в разных манерах и стилях. Вначале он рисовал портреты испанских аристократов, тяготеющих по стилю к классицизму, но что-то было в них и от наивного народного рисунка. Характер его искусства резко меняется с началом 1790-х гг. перед событиями Великой французской революции. Жизнеутверждение в творчестве Гойя сменяется глубокой неудовлетворенностью, праздничная звучность и утонченность светлых оттенков – резкими столкновениями темного и светлого, увлечение Тьеполо – освоением традиций Веласкеса, Эль Греко, а позже Рембрандта. В его живописи все чаще царят трагизм и мрак, поглощающий фигуры, графика становится резкой. В 1792 г. Гойя начал работать над серией офортов «Капричос» – сатирой на политические, социальные и религиозные порядки. Оккупация Испании наполеоновскими войсками в 1808 г. привнесла в творчество Гойи не только новые темы, но и новую технику, новые приемы композиции. Картины, рассказывающие о борьбе испанцев против французов, теряют ранее характерные для Гойи плоскость и статичность и приобретают глубину, динамичность и даже натурализм.

68. Романтизм в архитектуре и дизайне: эклектика и бидермайер

Проявлением романтизма в архитектуре стала *эклектика*, или историзм. Направление в архитектуре, доминировавшее в Европе и России в 1850-е – 1890-е гг., было названо так за некритическое использование элементов так называемых «исторических» архитектурных стилей (неоренессанс, необарокко, неорококо, неоготика, неомавританский стиль, неовизантийский стиль, псевдорусский стиль, индо-сарацинский стиль). Часто эти детали использовались в проекте одного здания. В зарубежном искусствоведении употребляются не несущие негативной окраски термины *романтизм* (для второй четверти XIX в.) и

боз-ар (для второй половины XIX в.). Эkleктике присущи, с одной стороны, все черты европейской архитектуры XV-XVIII вв., а с другой – в ней есть принципиально другие свойства. Эkleктика использует архитектурный ордер, но в ней он утратил свою исключительность.

Эkleктика «многостильна» в том смысле, что постройки одного периода базируются на разных стилевых школах в зависимости от назначения зданий (храмы, общественные здания, фабрики, частные дома) и от средств заказчика (существуют богатый декор, заполняющий все поверхности постройки, и экономная «краснокирпичная» архитектура). В этом принципиальное отличие эkleктики от ампира, диктовавшего единый стиль для построек любого типа.

Стиль отличался роскошными зданиями с пышными нагромождениями лепных и скульптурных украшений, преобладанием неровных линий и поверхностей. Этот стиль демонстрировал эkleктичные художественные вкусы богатейшей буржуазии, был великолепен и пышен, но без того величия и изящества, которого так хотелось заказчикам.

Одна из разновидностей эkleктики – *неоготика* – воспроизводила готическую эстетику: стрельчатые арки, розетки, башенки и т.д. Но каркас как конструктивный признак готики не использовался. В викторианскую эпоху в Британской империи велось огромное по размаху и функциональному разнообразию строительство в неоготическом стиле, плодами которого стали такие общеизвестные сооружения, как «Биг Бэн» и Тауэрский мост. Всплеск немецкого национального чувства в период романтизма и особенно после революции 1848-1849 гг. вылился в движение, направленное на завершение «долгостроев» Средневековья и, прежде всего, Кельнского собора – одного из самых масштабно задуманных зданий средних веков, чье строительство, начавшееся в 1248 г., было прервано в середине XV в. По всей Европе представители правящих династий, старинных аристократических фамилий и просто энтузиасты бережно восстанавливали разрушенные средневековые замки. А баварский король Людвиг II, романтическое увлечение которого немецким фольклором и историей граничило с умопомешательством, развернул в Альпах в 1869 г. строительство замка Нойшванштайн, который сочетает вкрапления подлинной готики с фантастическими привнесениями. Парки украшались романтическими развалинами готических замков.

В интерьере жилищ в Германии и Австрии 1820-1840-х гг. сложился стиль *бидермайер*. Принято переводить это понятие как простодушный, наивный, мещанский. Он быстро завоевал популярность у городских обывателей среднего достатка. Эстетически он вырос из аристократического ампира, но в нем к традиционным для ампира колоннам, ионическим завиткам и коринфским аканфовым листьям добавились элементы средневропейской природы (например, дубовые листья) и охотничьи мотивы (например, головы и рога оленя).

В бидермейере отразились представления бюргерской среды об идеальной жизни: погружение в семью, в круг друзей, поиск романтики в маленьких жизненных радостях. Формы стиля ампир преобразовывались в духе интимности и домашнего уюта.

Стиль распространил на моду, прикладное и изобразительное искусство, графику, интерьер, мебель. В прикладном искусстве наибольшее развитие получают роспись фарфора и стекла. В 1824 г. варшавский ювелир Фраже изобрел способ нанесения путем гальванизации тонкого слоя серебра или золота на изделия из неблагородных металлов, это стало называться варшавским

серебром, или серебром для бедных. Эти предметы обихода, в основном вазы, сахарницы, подсвечники, оправы для зеркал были столь же красивы как серебряные или золотые изделия, но во много раз дешевле. Появление этой технологии отразило общую тенденцию культурной жизни XIX в.: массовость и усредненность.

Для интерьеров в стиле бидермейер характерны интимность, простота форм и светлые цвета, поэтому он воспринимался в меру простым, но психологически комфортным. Стены комнат оклеивали тисненными полосатыми обоями. Текстиль – оконные занавески и мебельная обивка – был с цветочным рисунком. Дополнительный уют жилому интерьеру придавала окрашенная в теплые тона мебель и настенные акварели, а также большое число украшений и сувениров, выставляемых на специальных этажерках и столиках. Бидермейер использовал только те предметы мебелировки, которые соответствовали его представлению о функциональности и комфорте.

В живописи стиля бидермайер преобладают бытовые сценки. Художники стремятся найти черты идиллической привлекательности в мире маленького человека. Эта тенденция уходит корнями в особенности национального немецкого быта, в первую очередь бюргерства. Один из наиболее крупных представителей этой живописи *Карл Шпицвег*, писал чудаков-обывателей, поливающих розы на балконе, почтальонов, кухарок, писарей. Эти жанровые сценки написаны с легким юмором.

Несмотря на то, что к началу XX в. бидермейер оценивался негативно за излишнюю камерность и сентиментальность, он, однако, оказал значительное влияние на зарождение целостного в своей сущности, но питающегося из самых различных источников стиля «модерн».

69. Романтизм в русском изобразительном искусстве

В России романтизм начал проявляться вначале в портретной живописи. Пафос утверждения индивидуальности – одна из главных черт в искусстве романтизма. На смену официальному портрету приходит неофициальный, запечатлевший людей разных сословий в неформальной обстановке. Значительное место стали занимать портреты поэтов, художников, меценатов искусства, изображение простых крестьян.

Василий Андреевич Тропинин (1776–1857) стремился к непринужденной характеристике человека, выраженной через его портрет, примером этого могут быть «Портрет сына» (1818), «Портрет А.С.Пушкина» (1827) и «Автопортрет» (1846). Ему удавалось передать не только портретное сходство, но и внутренний настрой человека. Портрет Пушкина кисти Тропинина относится к жанру «халатных портретов», т.е. изображений людей, позировавших в домашней одежде. Халат и свободный ворот поэта, вопреки традициям этого жанра, не создают атмосферы доверительности между моделью и зрителем. Халат в данном случае не «товарищ неги праздной», а свободная одежда свободного человека, его складки напоминают античные одежды.

Другой портрет Пушкина, выполненный *Орестом Адамовичем Кипренским (1782–1836)*, сам поэт считал удачным, заявив об этом по своему обычаю стихами:

*Любимец моды легкокрылой
хоть не британец, не француз*

*ты вновь создал, волшебник милый
меня, питомца чистых муз.
И я смеюсь над могилой
Ушед на век от смертных уз
Себя как в зеркале я вижу,
Но это зеркало мне льстит.
Оно гласит, что не увижу
Пристрастья важных Аонид
Так Риму, Дрездену, Парижу
Известен впредь мой будет вид.*

Тут «домашности» портрета Тропинина противопоставлена некоторая официальность: и сюртук с галстуком, и шелковый плед, перекинутый через плечо, и бронзовая муза на втором плане картины. И другие портреты Кипренского отличает официозная идеальность персонажей, не лишенная, впрочем, некоторого «задушевного» оттенка. В парадном «Портрете Е.В.Давыдова»(1809) показана фигура офицера, который непосредственно явил собой выражение того культа сильной и храброй личности, который для романтизма тех лет был столь типичным.

Одним из первых среди русских художников Кипренским стал писать автопортреты. Они появлялись в критические минуты жизни, они свидетельствовали о подъеме или спаде душевных сил. Примечательно, что он не пользовался, как большинство живописцев, зеркалом; он писал в основном себя по представлению, хотел выразить свой дух, но не облик.

Другим типичным для романтизма жанром изобразительного искусства был пейзаж. Направленные на учебу в Италию пенсионеры Академии художеств писали виды Неаполя, римские дворики, закаты солнца над морем. В написании пейзажей художниками использовались различные приемы. Одни стремились представить гармонию сосуществования человека и природы, другие – противопоставить их.

Иван Константинович Айвазовский (1817-1900) воплощал романтические идеалы упоения борьбой и мощью природных сил, стойкостью человеческого духа и умением сражаться до конца. Большое место в его творчестве занимают ночные морские пейзажи, где буря уступает место магии ночи, времени, которое, согласно воззрениям романтиков, наполнено таинственной внутренней жизнью, и где живописные поиски художника направлены на путь извлечения необыкновенных световых эффектов.

Карл Павлович Брюллов (1799-1852) имеет особое место в истории русской живописи. У него было мало наследников среди русских художников, к ним можно отнести разве что Г.И. Семирадского, но интерес к живописи Брюллова не утихает. Споры о мере таланта сопровождали его не только в момент творческого становления, но и спустя много лет после смерти. А. Бенуа в одном из критических очерков, написанных на рубеже XIX – XX вв., утверждал, что в его картинах одна красота и никакой мысли. Однако, без его картин и по сей день невозможно представить русское искусство.

На примере его творчества четко видна такая черта русского романтизма как отсутствие противопоставления классицизму, как в Европе. Содержание русского варианта этого стиля составлял не бунт, а темперамент и индивидуальность личности – художника и модели. Хотя не обходилось и без споров. Так, академики

сделали замечание конкурсной картине Брюллова «Нарцисс, любующийся своим отражением в воде» (1819) по поводу того, что он «осмелился» показать упавшую на ногу Нарцисса тень от одного из деревьев, чем нарушил чистоту идеальной формы.

Оказавшись в Италии, Брюллов не стал работать над классическими сюжетами, а увлекся жанровой живописью. Он мог себе это позволить, т.к. был пенсионером не Академии художеств, а только что основанного Общества поощрения художников. Шедеврами этого периода являются «Итальянское утро» (1824) и «Итальянский полдень» (1827). Радость жизни пронизывает эти картины. Устои старых эстетических канонов были поколеблены, хотя и Общество поощрения художников вынуждено было заметить живописцу, что его модель более «приятных», т.е. пышных, нежели изящных пропорций. Художник ответил, что природе свойственно разнообразие.

Но публика с охотой делала заказы художнику; особенно молодые аристократки, для портретов которых он специально создал новый жанр портрета-картины. Полотна «Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приемной дочерью Амацилией Паччини» и знаменитая «Всадница» были приняты особенно горячо.

Самое значительное произведение, созданное Брюлловым – «Последний день Помпеи» (1833), в основе содержания которого трагедия римского города, погибшего при извержении Везувия (I в. н.э.). Однако К.П. Брюллов еще не порвал с традициями классицизма. Действие в картине развивается со стремительной быстротой и охватывает огромное пространство: весь город полон смятения; багровое небо, прорезанное холодными стрелами молний, резкие контрасты света и тени, бегущие люди, даже сейчас, в трагическую минуту жизни, классически прекрасны. Но новое властно заявляет о себе, о чем свидетельствуют массовость сцены, отсутствие обязательного главного героя, динамичность картины в целом и самое важное – интерес к человеку, стремление показать сложность чувств. Успех был огромным. Картина была выставлена во многих столицах Европы.

После возвращения в Россию Брюллов добился особенных успехов в реалистическом, психологическом портрете. Его моделями стали Н.В. Кукольник (1836), поэт В.А. Жуковский (1838), баснописец И.А. Крылов (1841), многие представители столичного света. К числу шедевров этого периода относится портрет сестер О.А. и А.А. Шишмаревых.

К сер. XIX в. начала доминировать жанровая живопись, сопряженная с критическими мотивами. Такова картина *Василия Владимировича Пукирева* (1832-1890) «Неравный брак» (1862). Поэтизация обыденной жизни сочеталась с обличением социально-нравственных пороков в картинах художника *Павла Андреевича Федотова* (1815-1852), родоначальника юмористического бытового жанра в русской живописи. Отставной военный, бедный, но одержимый страстью к рисованию, он, не имея настоящего образования, за счет ума, наблюдательности и трудолюбия создал первые по-настоящему подлинные зарисовки русской жизни, полные достоверных деталей, персонажей и ситуаций. Картины «Завтрак аристократа» («Не в пору гость», 1849-1850) и «Свежий кавалер» (1847) дают образец присущего его творчеству юмора, смешанного с иронией, состраданием, пониманием маленьких человеческих слабостей. Вопреки мнению критика В.В. Стасова, который разглядел в «свежем кавалере» «свиного» и «ужасающего» чиновника, очевидно, что «кавалер» – мелкий чиновник, награжденный первым

крестиком, настолько неопасен, что над ним посмеивается даже собственная служанка. Волну слухов в России вызвала картина *Константина Дмитриевича Флавицкого* (1830-1866) «Княжна Тараканова» (1864). Опасаясь непредсказуемых последствий, правительство отдало распоряжение опубликовать архивные материалы и таким образом оградить трон от возможных самозванцев.

Романтизм в России как мироощущение существовал в своей первой волне с конца XVIII столетия и по 1850-е годы. Линия романтического в русском искусстве не прервалась на 1850-х годах. Открытая романтиками для искусства тема состояния бытия развивалась позднее у художников «Голубой розы». Прямыми наследниками романтиков, несомненно, были символисты. Романтические темы, мотивы, выразительные приемы вошли в искусство разных стилей, направлений, творческих объединений. Романтическое мироощущение или мировоззрение, оказалось одним из самых живых, живучих, плодотворных.

70. Русская архитектура XVII – XIX вв.

Если древнерусская архитектура представляла собой региональный вариант общеевропейского романского стиля, то с появлением в западной части Европы готики архитектурное единство было разрушено. Этому не помешали активное участие в новой городской застройке Москвы итальянских архитекторов – целой плеяды Фрязиных, получивших русскую фамилию от этнонима – именованная итальянцев на Руси, А. Фьораванти и др.

Но в XVII в. интерес к заграничным достижениям появился и окреп, что и выразилось в появлении к концу века российской интерпретации европейской архитектурной моды. Своим названием архитектурное течение было обязано молодому, прозападноориентированному боярскому роду Нарышкиных, в чьих московских и подмосковных имениях были построены церкви с некоторыми элементами нового для России того времени стиля барокко. Для *нарышкинского барокко* характерны живописная симметрия, равновесие масс, уравнивание объемов, усложнение архитектурной формы, сложные конструкции, обилие декора, полихромность. Совершенным эталоном этого стиля может считаться ансамбль Новодевичьего монастыря в Москве.

Складывается новый тип православной церкви: основное здание, выполненное в новом стиле, многоглавое и затейливо украшенное, и примыкающая к нему колокольня, сохранявшая шатровое навершие, как уступка традициям. Примером его, хотя и более поздней по времени постройки, является Вознесенский собор в Старочеркасске и шатровая колокольня при нем.

Путешествие молодого царя Петра Алексеевича по странам Европы повлияло и на его архитектурные вкусы. Любовь к Голландии сказалась на эстетических характеристиках первых строений Санкт-Петербурга, в которых ощутимо влияние сдержанного североевропейского барокко. *Петровское барокко* ограничено условными рамками 1697-1730 гг. (время Петра и его непосредственных преемников). Это был архитектурный стиль, в котором слились влияния итальянского барокко, раннего французского классицизма, немецкой и голландской гражданской архитектуры и ряда других стилей и направлений. Таким образом, петровское барокко, как и нарышкинское, не является барокко в чистом виде, и этот термин достаточно условен. Вместе с тем он, безусловно, отражает подспудную, еще неявную архитектурную тенденцию и помогает объяснить дальнейшую эволюцию русской архитектуры к зрелому барокко сер. XVIII

столетия. Этому стилю свойственны простота объемных построений, сдержанность убранства, плоскостная трактовка фасадов.

С началом правления франкофонки и несостоявшейся французской королевы Елизаветы Петровны в России в полной мере воцарился *барочный* стиль. Барокко прославляло государство, в нем воплотились представления о мире, личности, окружающей человека действительности, созвучные укрепляющейся в стране самодержавности. В России этот стиль отличался величественным размахом архитектурных городских и усадебных ансамблей (Санкт-Петербург, Петергоф, Царское Село и др.), цельностью композиций зданий и комплексов. С барокко связаны творческие импульсы в живописи, монументальном и декоративно-прикладном искусстве. Некоторое время барокко сосуществовало с *рококо*, в 1770-х гг. оно было вытеснено классицизмом.

Екатерина II остановила свой выбор на *классицизме* под влиянием Чарльза Камерона, шотландца и архитектора, который стал для России тем, чем был для Англии Иниго Джонс. Такое пристальное внимание к наследию античности и творчеству Джонса не могло не привести к повторению в России его шедевров, примером может быть Камеронова галерея в Царском селе. Масштабное и длительное присутствие классицизма наблюдается в стиле зданий государственных учреждений, построенных на деньги казны. Так классицизм распространился по всей стране и стал официальным стилем империи. Постройки, относящиеся к периоду царствования Николая I, часто именуют ампирами, хотя им присущ аскетизм – важнейший признак классицизма. Очевидно, что для стилевой идентификации используют датировку, а не характеристики здания. Примером, такой казенной застройки в Новочеркасске могут быть войсковая гауптвахта и атаманский дворец, соответственно 1856 и 1863 гг. постройки.

На рубеже XVIII-XIX вв. в Россию вместе с французскими эмигрантами, бежавшими с революционной родины, проник *ампир*. Русский вариант ампира, возник после 1801 г., в царствование стремившегося играть первые роли в европейской политике Александра I. Этот стиль в отличие от рационально аскетичного греческого классицизма взял за основу образцы двух империй – Римской и Египетской. Для большего выражения помпезности используются яркие и контрастные тона, массивная мебель с бронзовыми деталями, огромные декоративные вазы и светильники, львиные маски, сфинксы, скрещенное оружие, орлы, массивные драпировки.

Отсутствует единый взгляд на соотношение ампира и классицизма. Высказываются следующие мнения: 1. ампир – это поздний вариант классицизма; 2. ампир – это декор в стиле классицизма; 3. ампир – это самостоятельный эстетический стиль в архитектуре и декоративном искусстве. В любом случае классицизм и ампир объединяет многое, например, общность источников, так и требование стилевого единства всех деталей здания и интерьера.

С 1830-х гг. в России получает популярность новый стиль – *эkleктика*. Среди главных поклонников стиля были богатеющее купечество и уставшая от лаконичности классических интерьеров аристократия. Столичный архитектор *Александр Никанорович Померанцев* (1849-1918) много работал и в провинции. В Ростове-на-Дону он построил дома на одном перекрестке – Большой Садовой и Николаевского пер. – и еще один по Большой Садовой буквально рядом с ними. Дом, построенный по заказу Гленч-Оглуевых в 1883 г., содержит реплики из псевдомавританского стиля (контрастная окраска деталей фасада), неоготики

(угловой эркер на всю высоту здания и завершающий его высокий шпиль), небарокко (сложные аттики кровли).

В отличие от простой геометрии декоративных элементов этого дома построенный спустя 15 лет дворец городской думы представляет собой эклектику европейского уровня, т.е. образец вольного обращения с элементами разных стилей. Отдельные элементы готики и классицизма буквально задушены обилием барочных деталей.

Выстроенная напротив думы и одновременно с ней гостиница «Большая Московская» представляет собой классическое направление в эклектике: руст первых этажей, развитые карнизы, фасад практически полностью занят рядами сандриков (выступающих карнизов над окнами) и пилястр.

Псевдорусский стиль, разновидность эклектики, был особенно популярен в последней четверти XIX в. и представлял собой синтез традиций древнерусского каменного и русского деревянного зодчества, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры. На распространение стиля оказали влияние политические факторы – подъем национального чувства после русско-турецкой войны 1878-1879 гг. и общее настроение царствования Александра III, определяемое как возврат к Допетровской Руси. Наиболее видными архитекторами этого стиля были: *Владимир Осипович Шервуд* (1833-1897), автор проекта Исторического музея на Красной площади; *Константин Андреевич Тон* (1794-1881), спроектировавший не только Кремлевский дворец, храм Христа Спасителя в Москве, но и собор Рождества Пресвятой Богородицы в Ростове-на-Дону. Вознесенский собор в Новочеркасске, построенный в 1892-1905 гг. по проекту архитектора *А. Яценко*, принято относить к нововизантийскому стилю в связи со шлемовидной формой пяти глав собора.

71. Русская музыка XIX в.

У истоков русской национальной классической музыки стояли непрофессиональные музыканты. Поскольку обучение всяким искусствам входило в необходимый перечень предметов для дворянского образования, то большое число военных и чиновников, увлекавшихся игрой на музыкальных инструментах и сочинением мелодий, было вполне естественным.

Александр Александрович Алябьев (1787-1851), офицер, участник войны 1812 г., будучи сосланным за преступление, которое следствию доказать не удалось, жил в Сибири, на Урале и Кавказе, где увлекся собиранием фольклора живших там народов. На основе традиций русского городского фольклора начала XIX в. он создал около 200 романсов, в том числе «Соловей» и «Нищая». Ему принадлежит музыка на стихи А.С. Пушкина.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) получил музыкальное образование, вполне позволявшее ему стать профессиональным композитором, но отсутствием подобных традиций у дворян заставило его некоторое время работать чиновником Главного управления путей сообщения. Оставив службу, Глинка в Италии изучал европейскую музыкальную культуру, затем в Вене и Берлине – теорию композиции, полифонии инструментовки. Удалившись на год в родовое имение Новоспасское, он создал оперу «Жизнь за царя» (1836), имевшей авторское название «Иван Сусанин», которое было принято и в советское время. Вторая опера была написана по поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» (1842). Тем

самым Глинка заложил основы двух наиболее типичных для русской классической музыки жанров – народной драмы и музыкальной сказки.

За Глинкой признана слава классика русского романса. Начав с экзотических сюжетов («Венецианская ночь» (1832); «Я здесь, Инезилья» (1834)), он создал романсы, точно передающие сложные человеческие чувства и состояния («Сомнение» (1838); «В крови горит огонь желанья» (1839)), которые стали эталоном русского романса. В некоторых произведениях этого жанра он использовал национальные мотивы (свадебная песня «Дивный терем стоит» (1839); «Попутная песня» (1840)).

Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869) – один из наиболее заметных композиторов периода между творчеством Михаила Глинки и «Могучей кучки». Он считается основоположником реалистического направления в русской музыке. Его главное произведение, опера «Русалка» (1855), знаменовала рождение нового жанра русской оперы – народно-бытовой психологической драмы.

Уникальным музыкальным явлением представляются его камерные вокальные произведения. Созданные в жанре драматической сценки романсы для одного голоса и фортепиано на стихи П. Беранже в переводе В. Курочкина «Старый капрал» и «Червяк» основаны на новом методе т. н. интонационного реализма – воспроизведении интонаций речи посредством мелодизированного речитатива.

«Старый капрал» – это монолог старого капрала, приговоренного к смерти за оскорбление молодого офицера. Романс состоит из нескольких разделов, в конце каждого из них рефрен. В вокальной партии много речитативности, например, рефрен: «В ногу, ребята, раз, два», и второй куплет: «Я оскорбил офицера...». Каждый куплет углубляет драматичность текста. В конце Даргомыжский вводит хор: «В ногу, ребята, раз, два». Слушатель понимает, что это вмешательство в сюжет расстрельной команды.

Сатирическая сценка «Червяк» высмеивает чиновничество. Главное в этой композиции – вокальная партия; фортепианная партия очень скромная. Используется смена интонаций. Рефрен «Какое счастье» в каждом куплете передает смену чувств героя – маленького чиновника, которого осчастливил своей дружбой «его сиятельство»; «червяк» счастлив, но слухи о его жене и «его сиятельстве» несколько омрачают царящую идиллию.

«*Могучая кучка*». Под этим именем в историю русской культуры вошло творческое содружество российских композиторов, сложившееся в конце 1850-х и начале 1860-х годов. Название дал кружку его идеолог – критик Владимир Стасов. Впервые название встречается в статье Стасова «Славянский концерт г. Балакирева» (1867): «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». К середине 1870-х годов «могучая кучка» как сплоченная группа перестала существовать.

По европейским меркам члены «могучей кучки» были композиторами-любителями, каждый из них имел свое профессиональное занятие помимо музыки. *Милий Алексеевич Балакирев* (1837–1910), *Цезарь Антонович Кюи* (1835–1918) и *Модест Петрович Мусоргский* (1839–1881) были военными офицерами. Впоследствии Цезарь Кюи даже дослужился до чина генерала. *Николай Андреевич Римский-Корсаков* (1844–1908) впервые вошел в этот музыкальный кружок шестнадцатилетним кадетом Военно-морского корпуса, а Александр Порфирьевич Бородин был к моменту вхождения в кружок доктором и

профессором химии. Они называли себя наследниками Глинки и свою цель видели в развитии русской национальной музыки.

Александр Порфирьевич Бородин (1833–1887) родился в Санкт-Петербурге от внебрачной связи 62-летнего грузинского князя Гедианова из рода князей Имеретинских и 25-летней Евдокии Антоновой и при рождении был записан сыном крепостного слуги князя – Порфирия Бородина и его жены. До 7 лет мальчик являлся крепостным своего отца, который перед смертью в 1840 г. дал сыну вольную и купил четырехэтажный дом для него и Евдокии Константиновны, выданной замуж за военного врача Клейнеке. В обществе мальчика представляли как племянника Евдокии Константиновны. По документам он был сыном крепостных, получившим вольную. За взятку был записан в купцы третьей гильдии для поступления в Медико-хирургическую академию, которую окончил в декабре 1856 г. В 1858 г. Бородин получил степень доктора медицины.

Наиболее значительным произведением Бородина по праву признается опера «Князь Игорь», являющаяся образцом национального героического эпоса в музыке. Автор работал над главным произведением своей жизни в течение 18 лет, но опера так и не была окончена: уже после смерти Бородина оперу дописали и сделали оркестровку по материалам Бородина композиторы Н.А. Римский-Корсаков и А.К. Глазунов.

Римский-Корсаков дорабатывал также неоконченные произведения Даргомыжского и Мусоргского. Некоторые искусствоведы упрекают композитора в том, что он недостаточно бережно относился к исходному замыслу своих покойных товарищей, редактируя их партитуры в соответствии со своим вкусом.

Причиной ранней смерти Бородина была многолетняя крайняя загруженность композитора. Материальные проблемы вынуждали его много трудиться, преподавать в Лесной академии и заниматься переводами иностранной литературы. Днем он работал, вечером писал музыку, а часто ночью не мог спать из-за приступов астмы, которыми страдала его жена – пианистка Екатерина Протопопова. Бородин скоропостижно скончался от разрыва сердца в возрасте 54 лет.

Модест Петрович Мусоргский (1839-1881), отставной офицер и чиновник в ряде столичных учреждений и министерств, Рюрикович в 30 колене. Самый радикальный из числа композиторов, работавших над формированием уникальной русской музыкальной индивидуальности. Его иногда отличало преднамеренное пренебрежение установленных обычаев западной музыки. Опера «Борис Годунов» заимствовала исторический сюжет периода Смуты, в котором композитора привлекала возможность отразить отношения царя и народа, представить народ и царя в качестве главных действующих лиц. Несмотря на то, что публики приняла оперу восторженно, она была снята с репертуара по причине далекой от официальной трактовки истории. События оперы «Хованщина» относятся к 1682-1687 гг., когда царевна Софья пыталась захватить власть в свои руки. Мусоргский показывает враждебные Петру силы – стрельцов, возглавленных князем Хованским, раскольников во главе с Досифеем и князя Голицына, фаворита Софьи. Огромная роль в развитии действия принадлежит народу – еще в большей степени, чем в поэме. Не менее ярко воплощены индивидуальные образы. Если Хованский стремился к царской власти, пытаясь поднять стрелецкий бунт, то стрельцы показаны как темная масса, используемая в чужих интересах. Раскольники не только фанатики и изуверы, но и мужественные люди, идущие на самопожертвование.

Петр Ильич Чайковский (1840-1893) – один из лучших мелодистов мира. Окончил училище правоведения и до 1863 г. находился на службе. Результатом знакомства в 1868 г. и творческих контактов с членами «могучей кучки» явилось создание программных симфонических произведений. В творчестве Чайковского представлены почти все музыкальные жанры. Заметно усиление трагического начала в произведениях последних лет, особенно в опере «Пиковая дама» и 6-й симфонии. Содержание музыки Чайковского универсально: охватывает образы жизни и смерти, любви, природы, детства, окружающего быта, в ней по-новому раскрываются произведения русской и мировой литературы.

72. Викторианский роман в Англии

Викторианская литература названа так по времени правления королевы Виктории (1837 – 1901). Идеологическим основанием викторианства стал сплав утилитаризма и евангелизма. Утилитаризм превыше всего ставит принцип полезности, отождествляет счастье с материальным богатством, выгодой. Евангелизм отличает недоверие к чувственной стороне жизни и природы человека, призыв к подавлению всех естественных начал, боязнь любых наслаждений, искусства в том числе. Отсюда благопристойность как неперемненное условие викторианской литературы.

Общество, основанное на односторонних и приукрашенных представлениях о человеческой натуре, закрывало глаза на реальную сложность, неоднозначность личности, что обернулось торжеством ханжества, лицемерия, фальши. Процветала двойная мораль: религиозность и сентиментальность прекрасно уживались с проявлениями резкого социального неравенства и жестокости в личных отношениях.

Викторианский роман по сравнению с французским менее ясный, композиционно более рыхлый, стилистически более небрежный, более импровизационный, намного более дидактичный. Жанровая разновидность *романа карьеры* реже встречается в викторианской литературе по сравнению с современной ей французской, потому что герой английского романа более средний, заурядный человек, не сжигаемый внутренними страстями, не бросающий вызов обществу, а желающий вписаться в существующее общественное устройство как можно более безболезненно.

Специфическим жанром становится роман о детях, или жизни, повествуемой, начиная с детства. Реалистический роман не сразу нашел способы и приемы для изображения остроты детских переживаний, отличий детского мировосприятия. Целую галерею детских образов создал, например, *Чарлз Диккенс* (1812 – 1870). Выходец из семьи бедного мелкого чиновника, попавшего в долговую тюрьму, он с детства познал нужду и был вынужден рано зарабатывать на жизнь сначала на фабрике ваксы, потом клерком в конторе адвоката, а затем судебным и парламентским репортером. Некоторые обстоятельства его детства и юности нашли отражение в его носящем автобиографические черты романе «Дэвид Копперфилд». Но по-настоящему его огромный талант раскрылся в первом его романе – «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837), принесшем ему славу. Тонкий юмор, целая галерея гротесковых персонажей, среди которых выделялся ставший почти нарицательной фигурой чудаковатый и странноватый мистер Пиквик, – все это сразу же сделало Диккенса любимцем английской читающей публики. Постепенно в его произведениях крепнет социальный критицизм: в

романе «Домби и сын» (1848) он создает исполненный немалой обобщающей силы образ сурового жестокосердного негоцианта Домби. В 50-е гг. в творчество Диккенса активно входит социальная тема: он критикует заскорузлость юридической системы, олицетворенной в Верховном канцелярском суде («Холодный дом»), бездушную практику эксплуатации рабочих («Тяжелые времена»). Он – сторонник реформ, нравственного перевоспитания общества, противник революционного насилия.

Уильям Мейкпис Теккерей (1811 – 1863) – современник Диккенса, мастер английского реалистического романа XIX в., блестящий сатирик. В своем лучшем романе «Ярмарка тщеславия» Теккерей изображает по преимуществу высшие круги: буржуазию и аристократию. В этом «романе без героя» дано широкое обозрение английского и, шире, европейского общества, в котором люди, наподобие театральных марионеток, управляемых опытной рукой кукольника, действуют лишь жаждой наживы, эгоистичные и тщеславные. Художественное открытие Теккерей – образ Бекки Шарп, красивой, расчетливой и бездушной карьеристки, использующей любые средства для достижения своих целей.

73. Французский реалистический роман

Стендаль (1783 – 1842) – замечательный французский писатель Анри Мари Бейль. Самый его знаменитый роман «Красное и черное» относится к жанру романа карьеры. Стендаль выступает как исследователь нравов общества во Франции в эпоху Реставрации. При этом писатель воссоздает не внешние подробности жизни, а сосредоточивается на анализе внутреннего мира персонажа, его психологии.

Оноре де Бальзак (1799 – 1850) – классик социального романа XIX в. был создателем не просто большой серии произведений о современной жизни Франции, а целого художественного мира, воплотившего в себе дух его эпохи. Первые произведения он сочиняет в духе так называемого «неистового романтизма» – это приключенческие романы с элементами ужаса и фантастики. Писательская зрелость приходит к Бальзаку в 1834 г., тогда, когда он задумывает грандиозный цикл романов, названный им «Человеческой комедией». Благодаря огромному дарованию и упорному труду, писатель практически полностью осуществил этот замысел, написав 90 романов из задуманных 140. Свою задачу он определил как поиск «скрытого смысла огромного скопища типов, страстей и событий». Отсюда и внутренняя структура «Человеческой комедии»: она делится на три раздела, первый из которых – «этюды о нравах» – рисует «невыдуманные факты», а два других – «философские» и «аналитические» этюды, обобщают эти наблюдения и стремятся выяснить «принципы, начала всего». Для создания иллюзии единой социальной среды Бальзак вводит одних и тех же персонажей в разные произведения. Так, героиня романа «Блеск и нищета куртизанок» оказывается племянницей и наследницей ростовщика Гобсека (новелла «Гобсек»).

Наибольшее значение в творческом наследии *Проспера Мериме* (1803 – 1870) имеют новеллы. В них Мериме сдержанно выражает свое отношение к действительности, он всегда стремится к объективному и точному повествованию, предпочитая пространному описанию какую-то одну выразительную деталь. Новелла «Кармен» (1845) – наиболее известное произведение писателя прежде всего благодаря яркому характеру героини, Кармен, погубившей жизнь страстно

любившему ее Хосе Аиссарабенгоа. Встреча на табачной фабрике становится роковой: плененный красотой и хитростью, Хосе на все готов ради любимой. От бригадира драгунского полка он опускается до убийцы и вора. В конце новеллы он вонзает нож в ту, которая не хочет принадлежать только ему.

Гюстав Флобер (1821 – 1880) – создатель таких знаменитых произведений, как «Госпожа Бовари. Провинциальные нравы» (1857), «Саламбо» (1862), «Воспитание чувств» (1869). Доминирующей чертой Флобера как человека и писателя был скептицизм, поэтому все творчество полемика, как с романтиками, так и с реалистами – Стендалем, Бальзаком. Роман «Госпожа Бовари» поразил читателей художественным совершенством и новизной стиля. В отличие от предшествующих романистов, Флобер не противопоставляет незаурядного героя пошлому окружению, провинциальной жизни «цвета плесени», а рисует героиню, чьи представления, почерпнутые из второсортной «романической» литературы, невольно становятся доказательствами невозможности ее разрыва со средой. Флобер-повествователь не дает характеристик своим героям, а предоставляет персонажам самим выражать себя через поступки.

Разновидностью реалистического течения в литературе было направление, представленное Э. Золя и Г. де Мопассаном. *Эмиль Золя* (1840 – 1902) выработал принципы нового, натуралистического метода в литературе. Еще в начале писательской карьеры он разработал проект многотомной серии романов «Ругон-Маккары». Это история одной семьи в эпоху правления во Франции Наполеона III (1851 – 1871), всего двадцать томов. Используя прием Бальзака – введение одних и тех же персонажей или упоминаний о них в несколько произведений, Золя рисует десятки людей, принадлежащих к разным слоям общества, связанных сложными отношениями наследственности. История нескольких поколений семьи плотно вписана в картину жизни общества; наряду с социальной панорамой Золя стремился одновременно изобразить физиологические аспекты человеческой жизни и особенно взаимовлияние социального и биологического факторов.

Ги де Мопассан (1850 – 1893) по праву считается наследником всех лучших традиций французской литературы XIX в. Первым громким его произведением была небольшая новелла «Пышка» (1880). Действие сюжета разворачивается во время франко-прусской войны. Элизабет Руссе, она же проститутка по прозвищу Пышка, вместе с другими французами ехала подальше от войны в провинцию. В дилижансе она завоевывает благосклонность высокомерных попутчиков тем, что кормит их всех своими припасами. В дорожной гостинице ее домогается прусский офицер. По его приказу дилижанс не запрягают. Пышка сдается на третий день под уговорами своих попутчиков. Когда дилижанс трогается в путь, с ней никто не разговаривает и не делится провизией. Элизабет тихо плачет под «Марсельезу». В этой ситуации «приличные» господа проявляют эгоизм и ханжество, а падшая женщина – готовность к самопожертвованию.

При всей любви писателя к натуралистическому изображению реального мира в его творчестве присутствует главный признак *литературного импрессионизма* – передача художественными способами чисто субъективного впечатления. Субъективное впечатление передается с помощью ассоциаций, которые вызывает предмет изображения, сложных метафор. Художник стремится цветные и звуковые образы отразить и в тексте, и в зрительном образе. Угрюмая эстетика Ги де Мопассана наиболее полно представлена в его новеллах. Он – автор около двухсот новелл, лучшие из них «Папа Симона», «В порту», «Пленные». В них всегда присутствуют динамичные сюжеты, неожиданные

развязки, яркие характеры персонажей, выразительные детали. Вызывающие жалость и сострадание герои не могли быть созданы писателем-оптимистом. Психологическое воздействие текстов Мопассана имеет выраженную угнетающую суггестивность. До сих пор остается одним из самых читаемых классиков во Франции и во всем мире.

К слову, в близкой творческой манере работали норвежский писатель *Кнут Гамсун* («Голод», «Пан») и украинский новеллист *Михаил Михайлович Коцюбинский* (1864 – 1913), который отказался от идеализации народной жизни малороссийской провинции и, используя прием соединения трагизма и лиризма, создал чудесную повесть из жизни карпатских гуцулов «Тени забытых предков». Два гуцульских рода враждуют многие годы. Среди озлобленности и мести зарождается любовь Ивана и Марички, принадлежащих к враждующим родам. Иван вынужден был уйти на заработки, в это время Маричка гибнет в речной пучине. Иван пытается забыть любимую, но у него это не получается. Не помогает и женитьба на красивой Палагне. Только в предсмертном бреду Иван видит Маричку и вновь обретает счастье.

74. Реализм в русской литературе XIX в.

Зарождение реализма в России можно относить ко времени написания и постановки пьесы Гоголя «Ревизор» (1836). Она имела в своей основе сюжет, предложенный Пушкиным. Ее отличает отсутствие положительных героев. По словам литературного критика В.Г. Белинского, городничий Сквозник-Дмухановский и Хлестаков не носители отвлеченных пороков, а живое воплощение морального разложения российского общества в целом. Последователи Гоголя как автора «Ревизора» и стали представителями «натуральной школы». Противники их именовали «грязефилами». Советское литературоведение вслед за М. Горьким – критическим реализмом для акцентирования обличительной направленности этой литературы. Общими признаками этого направления стали: общественно-значимая тематика; сюжеты из жизни низких слоев общества, описание недворянской жизни; проблема «мелкого человека»; явный и завуалированный обличительный тон; обличение «гносной расейской действительности»; реализм художественного выражения, против приукрашивания действительности. Отношения авторов к своим героям было «жестоким». Все их муки и пороки щедро изливались на страницы книг. Неслучайно Н. Михайловский назвал жестоким талант Достоевского, который без всякой литературной необходимости мучил своих героев, упорно не показывая им дорогу вверх. Молодой писатель Н. Лейкин вспоминал, что Н.А. Некрасов советовал ему «злобы побольше» пускать в тексты, мол, «время такое». Это была мода.

Слово «реализм» было сказано критиком Павлом Анненковым по отношению к серии очерков о городских низах Якова Буткова. У его представителей (Д.В. Григоровича, А.Ф. Писемского, А.А. Потехина, И.В. Кокорева) с самого начала сложилось намерение использовать социально-заниженный материал – человеческое дно с его язвами, грязью, мерзостью. Анненков хотел противопоставить новый метод «натурализму».

Расцвет русской реалистической художественной литературы во второй половине XIX в. совершался на фоне общественно-политического брожения, которое началось еще в 1840-е годы, в царствование Николая I (1825 – 1855). Среди многочисленных романистов этого периода имеются три исполина, известные во всем мире: *Иван Сергеевич Тургенев* (1818 – 1883), *Федор Михайлович Достоевский* (1821 – 1881) и *Лев Николаевич Толстой* (1828 – 1910). Кроме того, следует упомянуть *Ивана Александровича Гончарова* (1812 – 1891), автора романов «Обыкновенная история» (1848), «Обломов» (1859), «Обрыв» (1869).

Как поэтические описания природы, так и глубокое проникновение в человеческую психику и реалистическое изображение сельского помещичьего быта присущи первому произведению Тургенева – «Запискам охотника» (1847–1852). Появляется склонность писателя к социально-политической проблематике – романы «Рудин» (1856) и «Дворянское гнездо» (1859), в которых появляется излюбленная тургеневская сюжетная пара: слабохарактерный герой и героиня, обладающая сильной волей; типы эти явно вдохновлены образами Онегина и Татьяны.

Достоевский в ранний период творчества находился под сильным влиянием Гоголя и «натуральной школы» (роман «Бедные люди», 1846). В дальнейшем писатель не следовал по пути большинства писателей – своих современников, Достоевский не считал себя выразителем интересов какого-либо социального слоя. В его романах описывается путь внутреннего развития человеческой личности: борение совести с безнравственной теорией («Преступление и наказание», 1866); попытки сообразовать с христианскими добродетелями грешную жизнь («Идиот», 1868); искание Бога и веры в одержимом практицизмом мире, где властвует маловерие («Братья Карамазовы», 1879–1880). В его романах происходит полное художественное слияние абстрактной идеологии и неповторимо конкретных характеров и обстоятельств. В психологическом анализе человеческих страстей, чувств, характеров Достоевскому нет равных в мировой литературе.

В отличие от Достоевского, создателя весьма жизнеподобного, но все же смещенного субъективным восприятием и наваждениями мира, Толстой был выразителем реальной действительности. Его ранние произведения стали подготовкой к написанию монументального романа «Война и мир» (1863–1869), романа-эпопеи. Это историческое полотно, где более всего места занимают взаимоотношения пяти семейств в период между 1805 и 1820 гг. Следующий роман Л.Н. Толстого, «Анна Каренина» (1873–1877), одна из самых значительных историй любви в мировой культуре. После 1880 г. Толстой отказался от психологического и аналитического стиля своих великих романов ради упрощенного повествовательного стиля, доступного самым широким массам.

Драматургия этого периода отмечена лидерством *Алексея Николаевича Островского* (1823 – 1886), который написал множество пьес, лучшие из которых, например, «Бедность не порок» (1854), «Гроза» (1859) и «Бесприданница» (1879), до сих пор не сходят со сцены. Наиболее оригинальным драматургом конца XIX в. был *Антон Павлович Чехов* (1860-1904). Главной пьесой Чехова считается «Чайка» (1896). Она явно не вписывается в полной мере в реалистический стандарт. Ее отличает импрессионистический, эмоциональный настрой, заражавший театральную аудиторию, вызванный нескончаемым разладом между реальной жизнью и ее идеальным образом. Таким

импрессионизмом были проникнуты пьесы «Дядя Ваня» (1900), «Три сестры» (1901) и «Вишневый сад» (1904). Чехов создал новую драматическую структуру, состоящую из чередующихся монологов, где все персонажи откровенны друг перед другом, но их признания не замечены собеседниками, т.к. люди не слышат и не слушают друг друга.

75. Западноевропейский реализм XIX в.: изобразительное искусство

После революционных потрясений в Европе 1848 г. реалистические тенденции, заключенные в романтизме, оформились в самостоятельный метод отражения реального мира. В живописных работах *Франсуа Милле* (1814 – 1875) и *Гюстава Курбе* (1819 – 1877) обнаруживается более тесная связь с повседневной современностью, нежели у их предшественников – романтиков Т. Жерико и Э. Делакруа. В творчестве Милле нашла свое отражение деревенская жизнь. Широко известны его полотна «Сборщицы колосьев» (1857), «Анжелюс» (1859), на которых мастер с удивительной поэтичностью воссоздал скучную жизнь бедняков.

Курбе был сам родом из крестьян, правда, отнюдь не из бедных. Деревенские земляки были главным предметом его творческого интереса. Со временем Курбе стал изображать и сцены из жизни рабочих, как, например, картина «Дробильщики камня». Сильные мужественные фигуры двух рабочих, вооруженных киркой и молотом, напугали буржуазную публику. Критики предупреждали публику об опасности социализма. Курбе подтвердил, что хотя он и не социалист, но интересуется социальным вопросом.

Многие сюжеты картин Курбе перекликаются с некоторыми работами наших отечественных передвижников. На полотне «Возвращение кюре с приходской конференции» (1863) семеро деревенских священников возвращаются из города в изрядном подпитии. Им весело, а между тем вдоль дороги стоят нищие, коих они не замечают. Эту картину купил один из набожных и уничтожил ее.

Работы Курбе, как правило, не допускались на официальные салоны, тогда художник вместе с друзьями открывал Салон отверженных. После восстановления республики и во время Парижской коммуны (1870) Курбе был избран председателем Союза художников и Общефранцузского комитета по делам музеев. После разгрома коммуны Гюстав Курбе был арестован. Выйдя из тюрьмы, где он провел шесть месяцев, Курбе бежал в Швейцарию, где и умер.

Оноре Домье (1808-1879) – продолжатель традиций позднего Гойи и французской живописи, которая живо откликалась на политические события в стране. Это был художник, последовательный в своих убеждениях, непримиримый борец с буржуазными порядками. Он автор карикатур, выполненных в технике литографии, содержащих мощный обличительный импульс. Тупым и самодовольным буржуа и бюрократам был противопоставлен другой новый персонаж – положительный герой – рабочий, защищающий свои права.

Далеко не всегда реализм XIX в. носил бунтарский характер. Примером этому французский живописец и график *Эрнест Месонье* (1815-1891), выходец из низов, ставший любимым художником императора Наполеона III. Он приобрел широкую известность жанровыми, историко-бытовыми композициями, посвященными главным образом Франции XVII-XVIII вв., батальными сценами, привлекавшими зрителей занимательностью сюжета, тщательной передачей исторической обстановки, выписанностью деталей.

Значительную роль в становлении реалистического метода в живописи играли художники, работавшие в жанре национального пейзажа. *Камиль Коро* (1796-1875), стремясь к созданию эмоционально насыщенного, реалистического обобщенного образа природы, Коро главное внимание уделял изображению воздушной среды. Чаще всего атмосфера его картин это освещение пасмурных, именно с помощью этого приема ему удавалось подчеркнуть объемность предметов. В поздних картинах его занимали эффекты влажности – лужи, мокрые ветви, дождевые тучи.

В работах немецких художников-реалистов таких как *Адольф фон Менцель* (1815-1905) очевидна генетическая связь реализма с романтизмом. Менцель прославился как иллюстратор трудов немецких историков. В иллюстрациях Менцеля особенно привлекают достоверность в обрисовке исторической обстановки, костюмов, умение схватить характерное. Но не избежал искушения идеализации прошлого. После поездки во Францию – родину художественного реализма, а также под влиянием событий революции 1848 г. укрепляется реалистическая направленность его творчества. Исторические фигуры уступают на его картинах место современникам, чаще всего из социальных низов. Он один из первых стал рисовать промышленные машины как фон картин о труде рабочих.

Бельгийский скульптор и живописец *Эмиль Менье* (1831-1905) начинал как скульптор академического направления, но после посещения промышленных районов Бельгии и Испании тема труда становится основной в его творчестве. Изображение представителей различных рабочих профессий в обобщенно-героическом ключе стало основной темой его скульптурных работ. Живописное наследие художника составляют индустриальные пейзажи.

Реализм в живописи опознается не только через технику письма, но и в связи с темами, сюжетами и героями полотен, глубиной постижения внутреннего мира людей.

76. «Товарищество передвижных художественных выставок»

Появление Товарищества передвижных художественных выставок являлось частью общеевропейского процесса возникновения независимых сообществ художников, добровольно объединившихся на основе общих эстетических и мировоззренческих принципов. 9 ноября 1863 г. 14 лучших учеников Академии художеств, допущенных к соревнования за первую золотую медаль обратились в совет Академии с просьбой заменить конкурсное задание (написание картины по заданному сюжету из скандинавской мифологии «Пир бога Одина в Валгалле») на свободную тему, избранную самим художником. После отказа совета все покинули Академию. Они организовали «Художественную артель»; позже, в 1870 г., она была преобразована в Товарищество передвижных художественных выставок. Оно возникло из двух тенденций века: во-первых, это была органичная форма разрешения выставочной проблемы, которая волновала все европейские художественные школы того времени. Во-вторых, это было объединение с определенной программой, совершенно новое по своим установкам, соединившее просветительские задачи с задачами реалистического познания современной жизни, мира вообще, с установкой на национальные формы творчества.

Предшественниками передвижников исследователи называют представителей венециановской школы, интересовавшихся сюжетами из народной жизни; такое явление художественной жизни как картина А.А. Иванова

«Явление Мессии», являющая собой образец историзма и подлинности ситуации и человеческих реакций; художника П. А. Федотова (1815-1852).

В эстетическом плане участники Товарищества, или «передвижники», целенаправленно противопоставляли себя представителям официального академизма. Основателями общества были И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов, Н.Н. Ге и В.Г. Перов. В своей деятельности передвижники вдохновлялись идеями народничества, а сами выставки рассматривались как форма просветительства. Жизнь Товарищества строилась на кооперативных началах. Был разработан новый метод отражения действительности – *реализм*, сочетавший требования достоверности в изображении внешних и внутренних качеств персонажей и сюжетов. Позже у ряда передвижников вырабатывается метод, близкий к французскому импрессионизму (И.И. Левитан, К.Е. Маковский).

В разные годы руководителями Товарищества были: И.Н. Крамской, Н.А. Ярошенко, Н.Н. Дубовской (уроженец Дона), П.А. Радимов. Расцвет деятельности Товарищества передвижников пришелся на 1870-1880-е гг., что во многом связано с поддержкой П.М. Третьякова и других меценатов, которые, приобретая в свою галерею произведения передвижников, оказывали им важную материальную и моральную поддержку.

Характерными чертами творчества художников-передвижников были: психологизм, социальная и гражданская тематика, обобщающие образы и типизация, реализм, граничащий с натурализмом, трагический взгляд на действительность.

Василий Григорьевич Перов (1833-1882) был незаконным сыном тобольского прокурора, барона Г. К. Криденера. Фамилия Перов, в действительности псевдоним, произошла от прозвища, данного ему нанятым для обучения грамоте заштатным дьячком.

Перов создал первые по-настоящему сатирические картины. «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861), «Чаепитие в Мытищах» (1862), «Охотники на привале» (1871), «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866), «Монастырская трапеза» (1865-1876) произвели огромное впечатление на публику и представили художника прямым наследником П. Федотова. Особую группу произведений Перова представляют картина о тяжелой участи детей из низших слоев: «Мальчик-мастеровой, засмотревшийся на попугая» (1865), «Проводы покойника» (1865), «Спящие дети» (1870) и «Тройка. Ученики-мастеровые везут воду» (1866).

Передвижники работали практически во всех известных жанрах. *Илларион Михайлович Прянишников* (1840-1894) продолжал традиции бытовой живописи; историческая и эпическая живопись была представлена в творчестве *Григория Григорьевича Мясоедова* (1834-1911). На его картине «Франц Тимерман объясняет юному Петру Алексеевичу устройство ботика, найденного в одном из амбаров села Измайлово. Май 1688» показан один из ключевых моментов российской истории: не возникни у молодого царя интереса к кораблям, все может быть пошло бы иначе.

Пейзажная живопись под кистью разных художников-передвижников приобретала неповторимые черты. Русский сосновый бор был главным «героем» картин *Ивана Ивановича Шишкина* (1832-1898). На картине «В лесной глуши» (1873) при помощи затененного переднего плана и пространственного построения композиции (где-то в глубине, среди чахлах деревьев виден слабый солнечный просвет) художник дает возможность ощутить сырость воздуха, влажность мхов и валежника, проникнуться этой атмосферой, словно оставляя зрителя наедине с

гнетущей глухоманью. И как настоящий лес, этот пейзаж открывается зрителю не сразу. Полный деталей, он рассчитан на долгое рассматривание.

Исааку Ильичу Левитану (1860-1900) удалось преодолеть сценические условности классико-романтического пейзажа, сохранявшиеся у передвижников. Необыкновенно восприимчивый к впечатлениям природы, он передавал поэтическое настроение, не пускаясь при этом в отделку подробностей; он верно и смело схватывал в ней то, от чего возникает такое настроение. Его «пейзажи настроения» содержат особую психологическую насыщенность. Чутко восприняв новации импрессионизма, он, тем не менее, никогда не отдавался чистой, радостной игре света и цвета, пребывая в кругу своих образов, если не трагических, то хотя бы драматических.

Николай Никанорович Дубовской (1859-1918) отличался умением работать с переходными состояниями естественного освещения: например, небо накануне или сразу после грозы. Воздух, тучи, лучи света приобретают в его картинах весомую материальность.

Виктор Михайлович Васнецов (1848-1926) – основоположник «русского стиля», по сути, национально-романтического варианта символизма. Несмотря на членство в Товариществе и работу в реалистической технической манере, он более духовно близок к живописи следующего периода – Серебряного века. Создавая образы народного эпоса, и избрав для своих картин национально-историческую тематику, художник преобразует русский исторический жанр, погружая мотивы Средневековья в атмосферу поэтической легенды или сказки. Началом новой идейно-художественной направленности творчества художника является полотно «Витязь на распутье» (1882). Со временем поиски национально-исторической самобытности в искусстве привели его к выработке нового стиля – синтеза приемов русской иконописи и религиозной живописи, повлиявшего на церковную роспись рубежа веков и последующего времени. Примером может быть мозаичное убранство храма Спаса-на-крови в Санкт-Петербурге.

Иван Николаевич Крамской (1837-1887) является ярким представителем смешанного жанра, в котором переплетены бытовая, социальная и портретная живопись. Как правило, персонажи его картин сидят, стоят, т.е. находятся в неподвижном состоянии, но поза, выражение лица и скупые детали фона крайне выразительны, содержат мощную внутреннюю энергию. Неоднократно терявший детей Крамской написал несколько подготовительных вариантов к драматической картине «Неутешное горе». На другом значимом полотне «Христос в пустыне» (1872) изображен Иисус; он неподвижно сидит, сцепив руки, но зритель физически ощущает огромную работу воли и мысли: в эти моменты Иисус принимает решение вступить на свой крестный путь. Картина «Неизвестная» (1883) некоторыми лаконичными деталями дает представление о статусе изображенной женщины. Одета по последней моде (бархатная шубка-скобелевка, перчатки с отворотами, берет с пером) и едущая одна в открытой коляске женщина могла быть только дамой полусвета. Поэтому-то Третьяков и отказался приобретать картину для своей галереи, потому что одним из основополагающих принципов формирования экспозиции было требование приличного содержания произведений искусства.

Деятельность Товарищества имела не только художественное, но и общественное значение, т.к. выносила на широкое обсуждение насущные общественные проблемы.

ЛЕКЦИЯ № 7. МОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

77. Импрессионизм

Название течения во французской живописи, зародившееся во Франции в 1860-х гг. и во многом определившее развитие искусства XIX в., произошло от слова *impression* – впечатление. Так называлась картина Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (1872). Первоначально К. Моне, Э. Мане и живописцев их круга критики именовали иронично, с течением времени термин закрепился за художниками, писавшими на пленэре (т.е. с натуры на свежем воздухе), а не в мастерской. Отсюда проистекает свойственная импрессионистам свежесть взгляда художников и этюдность их полотен. Они могли помногу раз писать стога сена или Парижский собор в различном освещении, никогда не повторяясь. Всякий раз возникало новое впечатление, которое создавало неповторимое настроение. Для импрессионистов, в отличие от объективного метода натуралистов, характерен субъективный взгляд. Если зритель не воспринимал манеру живописца, тот всегда мог ответить: «Я так вижу».

Называются разные даты зарождения импрессионизма, например, 1863 г. – год открытия «Салона отверженных», куда принимались работы, забракованные жюри официального Салона. «Салон отверженных» посещала масса людей – главным образом для того, чтобы поиздеваться над выставленными там полотнами. В частности, жесткому осмеянию подвергалась картина *Эдуарда Мане* (1832-1883) «Завтрак на траве» (1863). Но затем сложилась группа почитателей, произведения стали хвалить в печати.

Импрессионисты впервые создали многогранную картину повседневной жизни современного города, запечатлели своеобразие его пейзажа и облик населяющих его людей, их быта, труда и развлечений. К крупнейшим его представителям относятся Э. Дега, Э. Мане, К. Моне, Ф. Писсарро, О. Ренуар и А. Сислеи.

Импрессионисты вели диалог с мастерами предшествующих эпох, восхищаясь их шедеврами и в то же время осовременивая их. Так, парижские куртизанки (Э. Мане, «Олимпия», «Нана», 1877) композиционно перекликаются с барочными Венерами, но в отличие от последних они не блещут красотой, но полны уверенности и самодовольства. Они вульгарны, их чары рассчитаны на грубый буржуазный вкус.

Живописное наследие Эдуарда Мане очень значительно и разнообразно. Следуя традициям классической живописи, он привносил в свои работы («Завтрак на траве») непринужденность и легкость линий, яркость красок на переднем плане и затененность фона. Нередко он обращался и к актуальным политическим событиям («Расстрел коммунаров», 1872; «Казнь императора Максимилиана», 1868).

Клода Моне (1840–1926) порой называют идеальным импрессионистом. Он начинал как непризнанный гений, жил в нищете, затем к нему пришел успех, он поселился за городом в большом поместье в Живерни, по многу раз писал одни и те же окрестные пейзажи. Он оставил огромное наследие – более двух тысяч полотен. Благодаря русским коллекционерам И.А. Морозову и С.И. Щукину в Эрмитаже и Музее изобразительных искусств хранится около сорока работ Моне.

Огюста Ренуара (1841–1919) считают певцом радостей жизни. В самом деле, его портреты, в особенности женские, покоряют красотой, в его пейзажах много света, цвета и тепла. Он одним из первых стал писать на пленэре. Ренуар в числе первых стал изображать сцены повседневной городской жизни с участием подочников и дам полусвета.

Художников-импрессионистов увлекала красота повседневной действительности, простые, демократические мотивы; они добивались живой достоверности изображения, пытались уловить «впечатление» оттого, что глаз видит в конкретный момент. Пейзаж стал основным жанром направления. Но у каждого из художников была своя «специализация» – свои излюбленные сюжеты и темы. *Эдгар Дега* (1834–1917), например, изображал скачки, балерин и прачек, О. Ренуар – очаровательных женщин и детей. Искусству импрессионистов присуща театральность: Огюст Ренуар писал портреты актрис, Дега любил рисовать балерин, чаще всего на репетициях и за кулисами. Позже *Анри де Тулуз-Лотрек* (1864–1901) станет завсегдатаем мюзик-холла, создаст рекламу для «Мулен Руж», увековечит многих популярных актрис кабаре.

Импрессионисты изменили не только технику живописи, не только научили людей видеть цветность мира, но и ввели моду на творческую индивидуальность. В старых академических традициях царил иной принцип: чем точнее художник воплощал в своих творения классические правила – в сюжете, в композиции, в приемах нанесения красок, тем выше он оценивался как мастер.

78. Постимпрессионизм

Постимпрессионизм – этот термин впервые употребил английский критик Р. Фрай по отношению к различным направлениям в искусстве, возникшим во Франции в период с 1880 по 1905 г. как реакция на импрессионизм. Прошло 25 лет, и уже творчество импрессионистов перестало удивлять. У публики образовался некоторый вакуум впечатлений, она уже воспитала в себе потребность новизны. Новый эмоционально-эстетический взрыв парижской публике 15 долгих лет готовил малоизвестный импрессионист-рenegат *Поль Сезанн* (1839-1906). В молодые годы он – приверженец импрессионизма, затем удалился в добровольную ссылку в Прованс недовольный тем, что импрессионизм был слишком размытым. Прованский период жизни Сезанна был посвященным неустанным экспериментам по поиску новых методов изображения действительности, которые максимально передавали бы ощущения художника. Сезанн говорил, что хочет научиться передавать запах и вкус. Наверное, он первый со времен Возрождения стал экспериментировать с перспективой. Намеренные искажения пространства должны были создавать определенные настроения у зрителя: тревоги, восторга, удивления. Свои «эксперименты» (а Сезанн употреблял именно этот термин применительно к своим занятиям живописью) художник «проводил» на фруктах. Он сотни раз рисовал яблоки, апельсины, виноград, груши и стремился добиться того, чтобы их положение, цвет и форма выражали отношения «дружбы» и «вражды» между фруктами; зрелый фрукт выражал дружелюбие, зеленый – недоступность и враждебность.

В 1895 г. в салоне Воллара в Париже Сезанн выставил 150 картин, созданных им в течение 25 лет. Его новую манеру стали изучать, ему стали подражать. Сезанн не был рад массовому увлечению его искусством, считал, что подражатели ничего не поняли. Ведь он считал, что в творчестве главное не

мастерство или не стиль, а сила воображения художника. Эта идея стала принципиальной основой культуры XX века.

Его манера письма – вычленение составных частей предметов – заложила основу абстрактной живописи. У раннего Пикассо был «сезанновский» период.

Художники постимпрессионизма искали новые и, по их мнению, более созвучные эпохе выразительные средства: Сезанна интересовали устойчивые закономерности цветовых сочетаний и форм; *Поль Гоген* (1848 – 1903) создал так называемый «синтетизм», подразумевая под этим прежде всего синтетизм культур; а произведения *Винсента ван Гога* (1853 – 1890) построены на яркой цветовой гамме, выразительном рисунке и свободных композиционных решениях. Постимпрессионисты усилили яркость локального цвета, его самодостаточность. Таковы, например, «Подсолнечники» Гогена и ван Гога, которые стремились передать в них то, как аккумулируется в растениях солнечный свет. Рисуя интерьеры кафе и ресторанов, они акцентировали внимание зрителя на контрастах локального цвета, заполняя внутреннее пространство ослепительным светом. Свет и цвет обретает на полотнах не правдоподобие, а некую ирреальность и символику. Они стремились запечатлеть не мимолетность, а стабильность действительности. П. Гоген отправится на Гаити, чтобы почувствовать и передать в живописи повторяемость жизненных циклов, замедленное течение времени, погруженность в экзотику.

79. Английская литература рубежа XIX-XX веков

Рубеж XIX-XX вв. был переходной, кризисной эпохой и для человеческой истории в целом, и для литературы в частности. В это время параллельно развиваются и обновленный реализм и его разновидность натурализм с их ориентацией на научно-художественное объективное изображение жизненных явлений, и различные постнатуралистические и антинатуралистические течения – символизм, неоромантизм, эстетизм, модернизм. Английская литература является примером творческого многообразия писателей-современников. То, что их объединяет – стремление обновить художественный язык, выразить изменившийся уклад жизни различными, но обязательно новыми художественными средствами. Отсюда возникло то обилие эстетических программ, которое характеризует литературный процесс на рубеже веков.

Томас Гарди (1840 – 1928) был продолжателем традиций викторианской литературы. Вслед за мнением, что истинная Англия – это сельская Англия, действие своих романов Гарди разворачивает в сельской местности Эссекс, в юго-западной части Англии. В его романах «Под деревом зеленым» (1872), «Вдали от безумствующей толпы» (1874), «Жизнь и смерть мэра Кестербриджа» (1885), «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), «Джуд незаметный» (1895) и др., как правило, в центре его романов трагическая история главного сочувственно обрисованного героя, которого преследует злой рок в наказание за ошибки, допущенные или им самим или кем-то из близких герою людей.

Джон Голсуорси (1871 – 1933) был также приверженцем классического реалистического искусства. На его творчество оказали влияние лучшие традиции английского романа XVIII–XIX вв. и французский реалистический роман. Он был мастером изображения бытовых подробностей, сочетавшихся с глубокой характеристикой важных национальных социально-психологических особенностей английского буржуазного класса. Наиболее известное произведение Голсуорси –

это его эпопея о Форсайтах, состоящая из двух трилогий: «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия». Эпопея, писавшаяся с 1906 по 1928 гг., представляет собой семейную хронику одной буржуазной семьи Форсайтов, отцов, детей, внуков, рассмотренную на широком историческом фоне жизни Англии с 1885 по 1926 гг.

Роберт Льюис Стивенсон (1850 – 1894) – автор многообразных по стилю романов, повестей и рассказов. Особенно популярны его исторические приключенческие романы – «Похищенный», «Катриона», «Черная стрела», «Остров сокровищ». Если сюжетно он близок В. Скотту, то композиционно и стилистически это уже писатель нового времени: действие его романов гораздо динамичнее, сюжет неожиданнее, отсутствует идеализация прошлого. Литературоведы предпочитают определять данный стиль как *неоромантический*, причисляя к нему французов Жюль Верна и Луи Буссенара («Капитан Сорви-Голова»), американцев Брета Гарда и Майн Рида, а также другого выдающегося английского писателя *Артура Конан Дойла* (1859 – 1930). Конан Дойл известен как автор исторических романов («Белый отряд», «Бригадир Жерар», «Михей Кларк» и др.), хотя для массового читателя он останется классиком криминального детектива.

Примечательно, что именно в рамках неоромантической английской литературы оформились два популярнейших в XX в. новых жанра литературы – детективная и фантастическая. Мировую славу Конан Дойлу принес ему цикл новелл о сыщике Шерлоке Холмсе и его друге докторе Ватсоне. Стивенсон – автор иронического детективного цикла «Приключения принца Флоризеля». Оба они создали фантастические романы, ставшие классикой жанра: Стивенсон написал роман «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», в котором оригинальным образом выражена мысль о противоречивости человеческой натуры. Конан Дойл – приключенческий и научно-фантастический цикл о профессоре Челленджере, повести «Маракотова бездна» и «Отравленный пояс». В основе последней гипотеза о том, что универсальной космической средой является некий эфир, пронизывающий пространство.

Это привело к появлению в следующем поколении английских писателей тех, кто избирал в качестве собственного литературного стиля один из этих новых жанров. *Герберт Уэллс* (1866 – 1946) приобрел известность романом «Машина времени» (1895). За ним последовала серия научно-фантастических книг, принесших ему мировую славу: «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Когда спящий проснется», «Первые люди на Луне», «Пища богов», «В дни кометы» и др. В его произведениях выявились две составляющие идеи современной фантастики – научно-футуристическая и социально-реформаторская. Уэллс исследовал модели возможного существования человека в условиях жизни, изменивших вследствие технического прогресса. Хотя Уэллс выступил в романах «Тоно Бенге», «Киппс», «История мистера Полли» как бытописатель жизни «маленьких людей», мелких служащих, учителей, лавочников, он вошел в историю литературы как первый писатель-фантаст.

Оскар Уайльд (1854 – 1900) является представителем эстетического направления в литературе, или *эстетизма*, который декларировал преобладание эстетических ценностей над этическими и над социальными проблемами. Красота – превыше сего, красота спасет мир, искусство ради искусства, – таковы ключевые идеи эстетистов. Корни этого художественно-философского течения,

получившего развитие в Англии в 1870 – 1890-х гг., уходят в романтизм, сам же он явился предтечей модернизма.

Наиболее полно отражает принцип безразличия к проблемам нравственности сказка Уайльда «Соловей и роза». В ней описывается любовь студента к профессорской дочке. Она обещала ему танец за одну красную розу, но в саду студента нет ни одного цветка. Его страдания слышит из своего гнезда в каменном дубе соловей. Птица отдает свою жизнь за розу, которую дочь профессора меняет на драгоценности более выгодного претендента. Студент выбрасывает розу в сточную канаву, сетую на нелогичность и ненужность любви. Но выдержать эстетский пуризм писателю не удалось. В знаменитом романе «Портрет Дориана Грея» (1890) обнаруживается обратная идея: моральные искания неистребимы. А в его комедиях «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Как важно быть серьезным» и «Идеальный муж» остроумно высмеивается мещанская викторианская мораль.

80. Символизм: зарождение идеи

Особая эстетика, направленная на поиск выразительных средств для обозначения внутренней сущности явлений через использование внутреннего опыта художника, получила название символизм. Для него характерно широкое экспериментаторство: изменение отношения к искусству; новые приемы; космополитизм; открытость влияниям.

Символизм – одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX вв., прежде всего в самой Франции, Бельгии и России. Во Франции символизм и декаданс не противопоставляются, считаются двумя этапами одного процесса. Но в России в 1890-е гг. эти термины стали противопоставлять: в символизме видели идеалы и духовность, а в декадентстве – безволие, безнравственность и увлечение лишь внешней формой.

Символизм повлиял на творчество А. Мухи, члена Салона ста. Для того, чтобы подчеркнуть свою близость к французскому символизму, он так же называл свои собственные выставки. Плакат такой выставки 1897 г. является примером его символического живописного языка. Юная девушка, символ изобразительного искусства, показана держащей в руке кисть и рисовальную доску. На ней изображены символы, которые один из современных художнику критиков определил так: «... сердце, которому глупость угрожает чертополохом, гениальность – тернами и любовь – цветами». В плакате присутствует и аллюзия на происхождение Мухи – обрамленная маргаритками голова девушки является распространенным мотивом народного искусства Моравии. Многие его циклы представляют собой визуальный образ явлений одного порядка. Например, литографии «Лунное сияние», «Утренняя звезда» объединены идеей времен суток. А цикл «Времена года» включает рисунки «Весна», «Осень», «Зима», «Лето». «Славянский эпос» состоит из огромных полотен, наполненных сложной языческой (и псевдоязыческой) символикой.

Адепты символизма истинной полагали идею Тютчева, что «мысль изреченная есть ложь». Символистам свойственен глубокий историзм, с позиций которого оценивались и события современности, музыкальность поэтической строки, энциклопедизм культурного арсенала. Они выступали за «чистое искусство»: идеализм – удел интеллектуалов, материализм – доля мещан.

Некоторым (А. Блоку, Вс. Иванову, З. Гипиус) свойственно увлечение мистико-религиозными идеями; всем им – романтизм – стремление уйти от реальной действительности, уход от грубой жизни – «не творцы жизни, а лишь поэты». К концу первого десятилетия XX в. под давлением политической реакции символизм иссяк и выродился в акмеизм.

Братство прерафаэлитов. В 1848-1853 гг. в Лондоне существовала группа английские художников и писателей, опиравшиеся в своем творчестве на искусство раннего Возрождения, которое они назвали эпохой «до Рафаэля». В нее входили поэт и живописец *Данте Габриэль Россетти* (1828-1882), живописцы Уильям Холмен Хант (1827-1910), *Джон Эверетт Миллес* (1829-1896) и др. Прерафаэлиты явно наследники романтизма и предшественники символизма.

Художники объединились под общим стремлением противопоставить холодному академизму (корни которого они видели в искусстве Высокого Возрождения) «живую веру», т.н. примитивов итальянского искусства Треченто (1300-х гг.) и Кватроченто (1400-х гг.). Идеиные основы этого течения заложил искусствовед и критик *Джон Рескин* (1819-1900). Взволнованной, цветистой прозой он призывал к возрождению «наивной религиозности» средневекового и раннеренессансного искусства; обосновывал «нравственное превосходство» готики, преимущественно итальянской, венецианской, над прочими стилями. Подражание художественной традиции итальянского искусства XV в. обусловило сочетание скрупулезной передачи натуры со стилизацией и сложной символикой.

Прерафаэлиты создали в изобразительном искусстве новый тип женской красоты – отрешенный, спокойный, таинственный, который позже разовьют художники стиля модерн. Светлые пышные волосы, большие зеленые глаза, бледная кожа, тонкий нос с тонко вырезанными ноздрями. Прототипом стала Лиза Сиддал – продавщица из шляпного магазина, ставшая женой Данте Россетти и музой всех прерафаэлитов. Их мадонны и ангелы имеют ее черты. Ей была посвящена поэма «Благословенная отроковица» Россетти. Со временем необразованная девушка стала тонким ценителем искусства. Подвижническое служение ему привело ее к смерти. Позируя для Джона Миллеса в образе утонувшей Офелии, она простудилась в холодной воде ванны и вскоре умерла.

Следующей музой прерафаэлитов могла быть неграмотная дочь оксфордского конюха Джейн, ставшая женой *Уильяма Морриса* (1834-1896), представителя второго поколения прерафаэлитов. Джейн выучила французский и итальянский языки, обучилась игре на пианино, начала писать стихи. Она стала душой группы, но ее муж не обладал столь выдающимся талантом художника, как Россетти и Миллес. Он все же нарисовал один раз Джейн в образе королевы Гвинеvры.

Моррис и его друзья-художники работали в созданной им компании «Искусства и ремесла», воплощая идеи прерафаэлитов в дизайне и декорации интерьеров, в производстве мебели, витражей, изразцовой плитки, ковров, обивочных тканей. Их основной идеей становится эстетизм, стилизация форм, эротизм, культ красоты и художественного гения. Живопись прерафаэлитов стала развиваться в сторону усложнения плоскостной орнаментики и мистической окраски. Из позднего прерафаэлизма вырос стиль арт-нуово, позже ставший международным стилем (в России – это модерн). Их влияние особенно проявляется в творчестве Густава Климта.

Тематически и технически к ним близок эстетизм *Обри Винсента Бердсли* (1872 – 1898), выдающегося английского художника-иллюстратора. Когда двадцатилетнему начинающему художнику поручили проиллюстрировать «Смерть короля Артура» Мэлори, Бердсли не пытался имитировать Средневековье. Он сделал изысканную стилизацию, своего рода маскарад, на котором рафинированные леди и денди предстают в облике рыцарей круглого стола и прекрасных дам. Он разработал собственную технику создания иллюстраций, которые представляют собой рисунки, раскрашенные тушью. Эффект создается сочетанием черных и белых пятен и тончайших линий. Художник тщательно отработывал каждую деталь рисунка, а затем китайской тушью покрывал темное пространство и тщательно вычерчивал кружевные линии, передавая вычурные прически и наряды дам, детали обстановки, пейзаж и фон. В 1894 г. Бердсли проиллюстрировал пьесу Оскара Уайльда «Саломея». Персонажи были перенесены в современность, Саломея воплотила в себе образ прекрасной и порочной злодейки. При отсутствии каких-либо натуралистических подробностей иллюстрации пронизывала эротика.

81. Американская литература рубежа XIX-XX веков

Брет Гарт (1839 – 1902) стал первым американским писателем, описавшим Крайний Запад страны. Сам писатель, уроженец Нью-Йорка, в молодости уехал в Калифорнию, где увидел особенную жизнь почти дикой страны, в которой царили патриархальное равенство, свобода нравов и чувств, существовало братство и взаимовыручка. Гарт стал работать в маленькой местной газете, каких было множество в провинциальной Америке. Писание очерков о городской жизни обострило его наблюдательность. И когда он стал писать новеллы – традиционный для американской литературы жанр, то населял их живыми характерами, на создание которых был великий мастер. Какие бы удивительные события не приключались с его героями, они всегда были правдоподобны. Его опубликованные калифорнийские рассказы имели сенсационный успех.

Брет Гарт любил Калифорнию, любил энергию народной жизни с ее контрастами и налетом авантюризма. Его воодушевляло стремительное развитие края, где города вырастали как грибы, а дороги прокладывались как бы сами собой, где движение времени было почти физически ощутимо и жизнь во всех своих моментах и проявлениях менялась буквально на глазах. Он восхищался калифорнийцами, их трудолюбием, сосредоточенностью на определенной цели, широтой их натуры, способностью рисковать, их умением стойко переносить невзгоды и неудачи, их грубым юмором и склонностью к сочинению невероятных, фантастических историй. Благородные дела героев Брета Гарта были, в некотором смысле, вызовом расхожей стяжательской морали. Большинство их принадлежит к категории изгоев, к которым благонамеренные буржуа относились с высокомерным презрением. Кентукки («Счастье Ревущего Стана») – пьяница и богохульник, Джон Окхерст («Изгнанники Покор-Флета») и Джек Гемлин («Браун из Калавераса») – профессиональные игроки, не вполне чистые на руку, Дик Буллен («Как Санта Клаус пришел в Симпсон-Бар») – пьяница и бездельник. От таких героев трудно было бы ожидать благородных поступков, но они такие поступки совершают, и при этом отлично понимают, что делают.

Американское правительство наградило его за заслуги в области литературы дипломатической должностью, и он отбыл в Лондон. Примечательно, но с тех пор все больше творчество писателя утрачивало художественное достоинство.

Марк Твен (1835 – 1910) – классик американской литературы, прозаик, публицист. Настоящее имя Сэмюел Клеменс. Литературным дебютом стал рассказ «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса» (1865) и рассказы («Как меня выбирали губернатором», «Часы», «Разговор с интервьюером», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Журналистика в Теннесси» и др.). В них он заявил о себе как художник самобытный, глубоко национальный (в отличие от некоторых своих «европеизированных» предшественников), блистательно освоивший простонародный юмор, грубоватый, насыщенный гротеском, буффонадой, выросший из народного просторечья и фольклора. Всемирную славу принесла ему трилогия, имеющая во многом автобиографический характер. Первая ее часть – «Приключения Тома Сойера» (1876), ставшая духовным спутником многих поколений читателей, рисует психологически достоверно, правдиво мир детей с их свободолобием, тягой к романтике, непосредственностью, который противопоставляется мещанскому, затхлому, пропитанному лицемерием миру взрослых. Расширением социальных горизонтов писателя отмечен роман «Приключения Гекльберри Финна» (1884), давший непревзойденную по масштабности панораму американской действительности.

О. Генри – псевдоним Уильяма Сидни Портера (1862 – 1910) – занимает в американской литературе особое место как мастер жанра «короткого рассказа». Житель города и в жизни мелкий клерк О. Генри он создавал героев из различных социальных слоев: спекулянты, клерки, прачки, финансисты, политики, миллионеры, ковбои, бандиты, писатели, артисты, художники, инженеры, сменяют друг друга. Ему всегда удавалось создать глубокую психологическую мотивировку сюжета и придумать ему неожиданный финал. Оригинальность его стиля проявилась в блестящем применении жаргона и в общей колоритности диалогов. Уже после смерти О. Генри на основе его творчества была разработана «методика» производства «короткого рассказа», которую преподавали в колледжах и университетах.

Теодор Драйзер (1871 – 1945) - прозаик, публицист, общественный деятель, один из наиболее популярных в нашей стране американских писателей. Дебютировал романом «Сестра Керри» (1900). В центре его «Трилогии Желания», состоящей из романов «Финансист» (1912), «Титан» (1914) и «Стоик» (1945), — прослеженная от детства до последних дней, развернутая на широком социальном фоне жизненная судьба Фрэнка Каупервуда, энергичного капиталиста, финансиста, «титана без души и сердца», богатейшего и ведущего борьбу в джунглях бизнеса. Проблемы искусства, всегда интересовавшие Драйзера, отразились в романе «Гений». Классикой романа XX в. стала «Американская трагедия» (1945) Драйзера.

Джек Лондон (1876 – 1916) - один из наиболее популярных в нашей стране американских писателей. Его сборники рассказов «Сын волка», «Бог его отцов», «Дети мороза» и др., рисующие волевых, мужественных людей в условиях «белого безмолвия» сурового Севера, осуждающие трусов и предателей, принесли ему широчайшую известность. Восхищаясь сильными личностями, он вместе с тем не принимает воинствующего, враждебного людям индивидуализма. Его олицетворял Вулф Ларсен, герой его известного романа «Морской волк»

(1904). Лондон внес вклад в разработку спортивной темы в литературе (рассказы «Кусок мяса», «Мексиканец»), был прекрасным художником-анималистом, мастером изображения животных (повести «Зов предков», «Белый клык»). Радикализм Лондона сказался в его известном утопическом романе «Железная пята» (1908). Его автобиографический роман - «Мартин Идеи» (1909) - показал психологию писателя, характер его жизненных борений, драматизм его судьбы. Прожив короткую жизнь, всего сорок лет, он менее чем за два десятилетия интенсивной работы оставил обширное наследие. В его лучших книгах суровая правда жизни соединяется с романтической идеализацией и героизацией положительных персонажей, людей, преданных дружбе, чувству долга.

82. Западноевропейский модерн: архитектура, живопись, рисунок, дизайн

Проникновение идей символизма в архитектуру и декор привело к появлению нового стиля, поставившего своей целью преодоление противоречия между эстетическим и утилитарным. Он имел разные названия: арт-нуово (Франция), модерн, т.е. «современное искусство» (Англия, Россия, Испания), тиффани (от названия ювелирной фирмы, США), сецессион (по названию выставочного салона в Вене, Австрия), югендштиль, т.е. «молодой стиль» (Германия). Он возник как протест против буржуазного прагматизма, но в связи с чрезвычайной дороговизной его материальных образцов (зданий, декора, ювелирных изделий) был доступен именно состоятельной буржуазной публике.

Предшествующий стиль – эклектика, или национальный романтизм, от которого модерн отличает (1) отказ от использования ордера, (2) принцип эстетического единства здания и всех деталей внутреннего и внешнего декора; (3) особое предпочтение растительным орнаментам и более плавных, изогнутых линий; (4) сочетание художественных и утилитарных функций создаваемых произведений; его девиз: прекрасное – во все сферы деятельности человека.

Основными визуальными жанрами, затронутыми этим стилем стали архитектура, мода, живопись. В поиске единства конструктивного и художественного начал архитектура модерна вводила свободную, функционально обоснованную планировку, применяла каркасные конструкции, разнообразные, в том числе новые, строительные и отделочные материалы (железобетон, стекло, кованный металл, необработанный камень, изразцы, фанера, холст). Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполнены в одном ключе. Характерные для архитектуры этого времени дома-иллюзии, дома-растения отрицали симметричность форм, а кованые перила выражали напряженный ритм эпохи.

Идея применения стального каркаса как несущей конструкции впервые появилась у архитекторов Чикагской школы – Луиса Салливена и Франка Ллойда Райта. Их же авторству принадлежит принцип «органичной архитектуры», то есть привязки строения к окружающему пейзажу, а также конструирование внешнего облика здания исходя из его внутреннего содержания, т.е. принцип «изнутри-наружу».

Большое внимание уделялось не только внешнему виду зданий, но и внутреннему интерьеру, который тщательно прорабатывался. Лестничные перила, светильники, свисающие с потолка, даже дверные ручки – все тщательно проектировалось в едином стиле. Первым архитектором этого стиля считается

бельгиец *Виктор Орта* (1861-1947). В своих проектах он активно использовал новые материалы: металл и стекло. Несущим конструкциям, выполненным из железа, он придавал необычные формы, напоминающие какие-то фантастические растения.

Но дальше всех от классических представлений об архитектуре ушел *Антонио Гауди* (1852-1926), работавший в Барселоне. Под влиянием идей Джона Рескина, провозгласившего: «Декоративность – начало архитектуры», он нашел свой совершенно неповторимый стиль. Он двигался от модной тогда неоготики к стилю фантазмагорических линий. Здания, сооруженные им, настолько органически вписываются в окружающий пейзаж, что кажутся делом рук природы, а не человека. Дома и парковые композиции представляют собой непрерывный водный поток, песчаную дюну или бесконечную лиану. Особенно любил архитектор параболические арки, отождествляемый им со Святой Троицей.

В рождении этого стиля велика роль меценатов, богатых любителей искусства, оплачивавших строительство зданий в десятки раз превышавших стоимость возведения аналогичного строения в каком-либо из традиционных стилей. Таким покровителем и заказчиком для Гауди стал Эусеби Гуэль – текстильный магнат, богатейший человек Каталонии, не чуждый эстетических озарений, мог позволить себе заказать любую мечту, а Гауди получил то, о чем мечтает каждый творец: свободу самовыражения без оглядки на смету. Дворец Гуэля соединил в себе творчески переработанные в единое целое мотивы нескольких средиземноморских стилей – арабского, византийского и венецианского.

Для живописи модерна характерны плоскостность, орнаментальность целого в сочетании с включенными в ткань произведения иллюзорными и даже натуралистическими деталями. Поэтому справедливо утверждение, что в основе эстетики модерна лежат три кита: экзотика, эротизм, ирреальность.

Художественный язык модерна был во многом воплощением идей и образов символизма. С живописью модерна связаны Поль Гоген, участники группы «Наби» во Франции, Эдвард Мунк в Норвегии, М.А. Врубель и В.М. Васнецов, участники группы «Мир искусства» (А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, К.А. Сомов) в России. Скульптура модерна отличалась текучестью форм и причудливостью силуэта, примером чего служит позднее творчество Огюста Родена во Франции и работы А.С. Голубкиной в России.

Чешский художник *Альфонс Муха* (1860-1939), один из наиболее известных представителей стиля модерн, начинал с театрального декораторства. С 1889 г. он должен был заняться изготовлением рекламных плакатов, афиш, иллюстраций в книгах и журналах, календарей, ресторанных меню, приглашений, визитных карточек. Бедность его не покидала, а слава все не находила, однако за это время он освоил технику литографии, которая впоследствии стала едва ли не главным его пристрастием. И вот в 1893 г. к нему попадает заказ на афишу премьеры представления «Жисмонда» с участием актрисы Сары Бернар. Эта работа сделала его знаменитым уже на следующий день после премьеры. В ней присутствует уже оформившийся собственный стиль Мухи, который практически не изменится за следующие полвека творческой жизни: плоский рисунок без выявляющей объем штриховки, но очень декоративный за счет точной выразительной линии; золотистая колористика; вертикальный, продолговатый формат работ.

Муха стал родоначальником дизайна как жанра искусства. Он разработал множество упаковок, этикеток и рекламных иллюстраций для товаров и продуктов самого разного рода. Обложка американского журнала с объявлениями о сдельной работе не менее изыскана, чем этикетка французского шампанского «Моэт Шандон». Он любил говорить: «Бедность тоже имеет право на красоту». Его демократический настрой подсказал ему решение проблемы плагиата, которая всегда сопровождает популярность. В 1902 г. Муха опубликовал каталог своих орнаментов с предложениями как использовать их на практике. Сфера его интересов была широка: он делал также архитектурные проекты, эскизы ювелирных украшений, рисовал монументальные живописные полотна в серии картин «Славянский эпос».

83. Архитектура русского модерна

Мода на новый архитектурный стиль, названный в России модерном, проникла в нашу страну в самом конце XIX в. Охлаждение к нему европейских заказчиков было связано с экономическим кризисом 1900-1903 гг., но в России мода на него продержалась до начала Первой мировой войны.

Архитектурные объекты этого стиля легко опознаются на улицах городов за счет оригинального фасада и высокой декоративности деталей, больших «магазинных» окон. Наиболее часто в этом стиле проектировались доходные дома, торговые ряды, заводы, вокзалы, выставочные залы. Внешний вид зданий, все конструктивные элементы: лестницы, двери, столбы, балконы, и внутренний интерьер тщательно прорабатывались в едином эстетическом ключе. Сложность линий крыши, фасадов, окон определили потребность в использовании новых материалов: стали, бетона, стекла.

Модерн в России, как и в Европе, сразу же распался на несколько направлений: стилизаторский модерн (псевдоготика, мавританский и русский стили) и собственно модерн (новаторский модерн). Проявилось своеобразие региональных форм модерна – московского, петербургского, рижского, провинциального.

В столице в 1900-х гг. модерн формировался под сильным влиянием традиций петербургского зодчества XIX столетия: монументальности, композиционной уравновешенности, использования ордерных элементов, что определило строгий характер большинства модернистских зданий; примером может считаться Дом Мертенса (арх. Лялевич, 1909). Влияние на петербургский модерн оказала близость к скандинавским странам и их вариант модерна, т.н. «национального романтизма»: отделка фасадов природным камнем (гранитом, мрамором), в избытке имеющимся в окрестностях столицы; древесиной и металлом.

Стилизаторский модерн отличается как новыми чертами, так и традиционными элементами композиций и форм исторических стилей, но значительно и произвольно переработанных. Например, здание Музея А.В.Суворова (1901-1904, арх. А.И. Гоген и Г.Д. Grimm) имеет облик средневековой крепости благодаря использованию трансформированных элементов средневековой русской архитектуры. Здание представляет национально-романтическую ветвь модерна. Примером этого направления модерна в Москве является Ярославский вокзал (1902), построенный Федором Осиповичем Шехтелем (1859-1926). Крутые высокие крыши и башня,

гипертрофированные машикули (навесные бойницы) и многоцветная облицовка асимметричного здания придают ему черты слегка ощутимого влияния северного народного зодчества. Если архитектуре Ярославского вокзала присущ тонкий национальный колорит, то здание Третьяковской галереи (1900-1905, главный фасад – по проекту худ. В. М. Васнецова) отличается ярким проявлением национальных черт, что обусловлено конкретной функцией музейного здания.

Шехтель был ведущим архитектором русского модерна. В начале своего творческого пути Шехтель отдал дань ретроспективизму, искусно оперируя готической архитектурой (особняк З.Г. Морозовой на Спиридоновке, 1893-1898). С 1900-х гг. он стал убежденным сторонником модерна, создавая проекты, отличающиеся простотой и рациональностью. Самым характерным модернистским произведением Шехтеля признан особняк С.П. Рябушинского на М. Никитской (1900-1902), явившийся своеобразным «архитектурным манифестом», провозгласившим новый стиль архитектуры. Облик небольшого живописного по объемам и художественному оформлению фасадов сооружения полностью порывает с преемственностью предшествующей архитектуры. Здесь все ново – и плоскостная трактовка фасадов, и своеобразные очертания арок и крылец, и майоликовый фриз, перебиваемый различными по форме окнами, и сильно выступающий карниз упрощенного профиля и пр.

Архитектура конца XIX – начала XX вв. на окраинах Российской империи отличалась эклектически-стилизаторским характером. Это проявилось в проектах не только провинциальных, но и столичных архитекторов. Шехтель был автором особняка хлеботорговца Е. Шаронова в Таганроге. В этом проекте он довольно небрежно соединил детали более ранних своих построек. Здание Волжско-Камского банка в г. Ростове-на-Дону (арх. А.Н. Бекетов, 1906-1909) является образцом позднего подражательного модерна. Его проект не отличается стилистическим единством: атланты и грифоны на фасаде, кованная балконная решетка со стилизованными розочками и барочная лепнина внутренних помещений являются переработанными элементами разнородных исторических стилей. Более зрелым архитектурным решением в стиле модерн является доходный дом ростовского градоначальника И.Н. Зворыкина (1914), выполненный в стиле псевдоготики.

Среди направлений провинциального модерна особенной самобытностью отличается т.н. *ростовский, или ярославский, модерн*, характерный для городов Северо-востока: Ярославля, Ростова Великого, Вологды. В нем как нигде проявилось такое свойство провинциального модерна как фасадность, т.е. использование декоративных приемов, характерных для него, исключительно в оформительских целях. Это – асимметричность зданий, построенных из круглых бревен или тесаных досок; овальные окна, эркеры, башенки, флористические узоры на наличниках, но все в деревянном исполнении.

84. Русский «серебряный век»: изобразительное искусство

Термин, введенный Н. Бердяевым, по сложившейся в русской критике XX в. традиции, обозначает искусство, прежде всего, литературу России рубежа XIX – XX вв. В первоначальном контексте был противопоставлен золотому веку, включающему творчество А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, как скорее негативная характеристика, т. к. серебряный век, наступающий после

золотого, подразумевает спад, деградацию, декаданс. В современном употреблении не имеет оценочного характера или несет налет поэтизации (лунное серебро, особая одухотворенность).

Это понятие отличает нечеткость значения, как в плане временных рамок, так и в плане круга конкретных авторов. Модернизм как теория и практика символизма и стиля модерн в живописи и графике – это художники от Васнецова и Семирадского до Борисова-Мусатова и «Голубой Розы», скульпторы – от Антокольского до Матвеева, особая модернистская архитектура, а также театральное и декоративно-прикладное искусство.

Рубеж XIX – XX вв. – переходная эпоха русской художественной школы. Шел интенсивный поиск новых изобразительных средств, были сделаны важные открытия в пленэрной живописи (достижения в области колорита; особые задачи, связанные с передачей световоздушной среды и отношений цвета на открытом воздухе; изменение характера сюжетов). При этом сохранялся традиционный графический язык, подчеркивалась верность привычному кругу образов в рисунке. Художники вели поиски повышенной декоративности цвета, большей экспрессии и выразительности художественного образа. Это было время увлечения нарядной красочностью театра. Быстро развивались мало популярные прежде жанры – интерьер, натюрморт.

Формировались новые художественные объединения, различные по эстетическим взглядам. В 1898 г. в СПб А.Н. Бенуа и С.П. Дягилевым было создано художественное объединение «Мир искусства». Под редакцией Дягилева с 1899 по 1904 г. издавался журнал под тем же названием. В редакционных статьях первых номеров журнала были четко сформулированы основные положения «мирискусников» об автономии искусства, о главной задаче искусства – воспитании эстетических вкусов русского общества через знакомство с мировым искусством. Благодаря прекрасным очеркам А.Н. Бенуа по-новому было оценено английское и немецкое искусство, открытием для русского общества стала отечественная живопись XVIII в. и архитектура петербургского классицизма.

Для художников «Мира искусства» были свойственны эстетизм, понимание прекрасного как изящного, изысканного, преобладание утонченно декоративной графики, стилизация, орнаментальность. Самым оригинальным наследием «мирискусников» является высокохудожественная книжная графика и театральные декорации. Принципы «эстетизации» действительности определили неоромантический ретроспективизм произведений членов «Мир искусства» (исторические пейзажи А.Н. Бенуа, К.А. Сомова, Е.Е. Лансере, гравюры А.П. Остроумовой-Лебедевой, станковая графика М.В. Добужинского, книжная графика И.Я. Билибина, театральная живопись А.Я. Головина, Л.С. Бакста).

В 1901 г. образовался «Союз русских художников» – из «мирискусников» и молодежи, вышедшей из Товарищества передвижников. Большинство его членов работало в жанре поэтического бытописания и в технике импрессионистов. Член «Союза» *Василий Николаевич Бакшеев* (1862-1958) – автор полотен, повествующих о взаимоотношениях поколений отцов и детей рубежа веков: «Житейская проза» (1892), «За столом. Неудачники» (1901); они исполнены в манере слегка расплывчатых линий при сохранении общественно-значимой «передвижнической» тематики. Другой член «Союза» *Игорь Эммануилович Грабарь* (1871-1960) уже в послереволюционное время выступал как основной советский художник, работавший в технике достаточно грубых и прерывистых мазков кисти. Грабарь писал зимние пейзажи («Февральская лазурь»,

«Мартовский снег», обе 1904, «Разъясняет», 1928) на открытом воздухе, учитывая достижения французских импрессионистов, но, не желая слепо им подражать, пишет по-русски, чистыми цветами, плотным слоем крупных мазков.

Генрих Ипполитович Семирадский (1843-1902) и *Юлий Юльевич Клевер* (1850-1924) не входили ни в какие товарищества и союзы, были последовательными сторонниками чистого искусства, сторонились жанра социально-критической живописи. Оба выработали фирменный почерк, придававший их работам яркую индивидуальность, оригинальность и узнаваемость. Семирадский на своих грандиозных исторических полотнах раскрывал занимательный классический сюжет из древней истории или мифологии. Реализм в деталях и атмосфера действия надолго задерживали зрителя у его картин, требуя внимательного рассматривания. Их часто публиковали на страницах газет и журналов, на художественных открытках. Клевер был оригинальным пейзажистом. Он не стремился к точности изображения и свободно жертвовал ею ради выразительности картины в целом. Он охотно писал осень и зиму с их суровыми и резкими декоративными эффектами; ценил выразительность подчеркнутого пятна, силуэта, контура: они часто играли большую роль в его картинах. Ему особенно удавались закаты в зимнем лесу. В советское время его имя было почти забыто, а полотна выставлялись исключительно в провинциальных музеях в связи с тем, что поклонником его творчества был последний русский император.

85. Русский «серебряный век»: литература. Символизм

В продолжении всего XIX в. русская литература была властительницей дум и душ всей российской читающей публики. Литература была больше, чем литература, это было общественное мнение в стране, в которой его не должно было быть. Традиция следования велениям литературы привело к концу XIX в. русского читателя в тупик в связи с тем, что появились многочисленные «течения», группы, объединения, возникавшие внутри каждого из искусств, декларировали свои художественные установки в теоретических манифестах. Акмеизм и футуризм, наследуя символизму, противопоставляли себя ему на разных основаниях, одновременно критикуя друг друга и все прочие направления. Следование собственной творческой программе становилось для поэтов и писателей главной ценностью.

Основными направлениями в русле «серебряного века» становятся символизм, акмеизм и футуризм.

Символизм – первое и самое крупное из модернистских течений, возникшее в России. Его идеологом был *Дмитрий Сергеевич Мережковский* (1866 – 1941). В 1892 г. он выступил с лекцией «О причинах упадка и новых течениях в современной русской литературе», где дал теоретическое обоснование символизма: он утверждал, что именно «мистическое содержание», язык символа и импрессионизм расширяют «художественную впечатлительность» современной русской словесности. А незадолго до выступления выходит его сборник стихотворений «Символы», который и дал имя новому поэтическому направлению. Ключевым понятием был символ – многозначное иносказание. Символ содержит перспективу безграничного развертывания смыслов. Через два года вышел сборник стихов «Русские символисты», в действительности автором всего опубликованного в нем был *Валерий Яковлевич Брюсов* (1873 – 1924). Его

девизом стал тезис: искусство есть «постижение мира иными, не рассудочными путями». Его также можно считать теоретиком и практиком новой поэзии. Символ – полноценный образ, и помимо потенциальной неисчерпаемости его смысла есть еще и «дионисийская» музыка стиха. Брюсов навсегда остался «искателем смутного рая», мастером, доказавшим, что поэт может передать все многообразие человеческих страстей, заложенное в слове-символе-чувстве.

Открытия поэтики русского символизма состоят в «формальных» нововведениях, в подвижности и многозначности поэтического слова; в новых дополнительных оттенках и гранях смысла. В поэтической фонетике появились новые ассонансы (рифмы) и эффектная аллитерация (повторение одинаковых или однородных согласных).

*Мы едем вдоль моря, вдоль моря, вдоль моря...
По берегу - снег, и песок, и кусты;
Меж морем и небом, просторы узоря,
Идет полукруг синеватой черты.*
(В.Я.Брюсов).

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869 – 1945) – автор не по-женски сильных стихов; носительница прозвищ от превосходных до оскорбительных, но всегда с оттенком восхищения; символ «серебряного века», поэзии символизма. Символизм не был ни благонравным, ни единообразным. В нем уживались смирение и бунтарство. В стихах молодой поэтессы это выражено в ощущении скольжения к пропасти, которое, впрочем, окажется лично для нее обманчивым.

*Полувядших лилий аромат
Мои мечтанья легкие туманит.
Мне лилии о смерти говорят,
О времени, когда меня не станет.*
(Иди за мной, 1895).

Искусство новейшего времени при всем многообразии идей, стилей и форм едино в стремлении все поставить под сомнение. Ориентиры, казалось бы, рассчитанные на века, потеряли свою определенность: порок стал слабостью, слабость – добродетелью, добродетель – лицемерием, лицемерие – преступлением. В таком мире нельзя жить серьезно, ведь ничему нельзя доверять – ни чувствам, ни «эмпирическому восприятию понятий о времени и расстоянии, о добре и зле, о законе и справедливости, о природе поведения человека в обществе», возникает явление моральной анархии – «возбуждающей и угрожающей одновременно». Поэтому и возникает такая черта как искусственность, присущая не только стихам символистов.

Чрезмерная косметика у Гиппиус как маска, а маска как символ театральности; странные наряды (вечернее платье с белыми крыльями, лента с брошкой на лбу) – символ Свободы и протеста против общепринятого, такой же, как черный фрак А. Блока – символ вселенской Скорби, а его же свитер – символ уже состоявшейся творческой Свободы. Гиппиус ходила в платьях, которые производили фурор-смятение в Петербурге и Париже, пользовалась косметикой до неприличия яркой, носила, как Сара Бернар, гигантские украшения, вплетала в волосы огромные цветы, и так до глубокой старости. И дело не в стремлении под

разными личинами скрыть «свое настоящее лицо, чтобы никто не догадался, не узнал, кто она, чего она хочет...», а в том, что она считала себя творцом, создающим себя, свой образ, стиль, свой мир. Она участвовала в сотворении «нового религиозного сознания», новой морали и пр.

Она считала себя христианкой, но традиционное православие ее не устраивало. В этом она была не одинока, идея Религиозно-философских собраний, принадлежащая ей, нашла отклик среди серьезных мыслителей того времени. Целью Собраний было провозглашено установление взаимопонимания между интеллигенцией и церковью. На деле обе стороны стремились обратить собеседника в свою «веру». Проповедь «Третьего Завета», соединения плоти и духа, призывы прислушаться к зову времени не могли найти понимание в церковных кругах.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867 – 1942) жаждал «изысканности русской медлительной речи». Он из всех поэтов-символистов отличался особой напевностью и особой звучностью стиха. Определяя символистскую поэзию, Бальмонт писал: «Это поэзия, в которой органически... сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота...».

Андрей Белый (1880 – 1934) создал особый вид литературного изложения, нечто среднее между стихом и прозой. Отличие от стихов – в отсутствии рифмы и размера; от прозы – тоже существенное отличие в особой напевности строк.

*Лазурь бледна: глядятся в тень
Громадин каменные лики:
Из темной ночи в белый день
Сверкнут стремительные пики.
За часом час, за днями дни
Соединяют нас навеки:
Блестят очей твоих огни
В полуопущенные веки.*

Мережковский, Гиппиус, Брюсов, Бальмонт и др. – это группа «старших» символистов, которые явились зачинателями направления. В начале 1900-х годов выделилась группа «младших» символистов – Белый, С. Соловьев, Вяч. Иванов, А. Блок и др.

86. Русский «серебряный век»: литература. Акмеизм и футуризм

На смену символизму в 1910-е гг. пришел *акмеизм* (от греч. «акме» – высшая степень чего-либо, цветущая пора). Акмеизм декларировал конкретно-чувственное восприятие реальности, возврат слову изначального значения и в противовес символистам использование несимволического смысла. Основоположниками акмеизма считаются *Николай Степанович Гумилев* (1886 – 1921) и *Сергей Митрофанович Городецкий*. Гумилев – певец сильной личности, индивидуалиста и аристократа. Он писал стихи об экзотических странах, о войнах и воинах, о бурных страстях и глубоких чувствах. Был расстрелян по обвинению в участии в контрреволюционной организации.

*Еще не раз Вы вспомните меня
И весь мой мир, волнующий и странный,*

*Нелепый мир из песен и огня,
Но меж других единый необманный.*

Творчество *Анны Андреевны Ахматовой* (1889 – 1966) занимает особое место в поэзии акмеизма. Ее первый поэтический сборник «Вечер» вышел в 1912 г. Уже тогда были очевидны особенные черты ее поэзии: сдержанность интонаций, подчеркнутая камерность тематики, психологизм. Основная часть творчества А. А. Ахматовой приходится на советский период. Грусть и печаль, характерные и для ранних стихов, сохранились навсегда в ее поэзии в связи с обстоятельствами ее личной жизни.

Футуризм (от лат. будущее) – авангардистское течение в европейском (итальянском) и русском искусстве начала XX в., отразившее художественное и нравственное наследие, проповедовавшее разрушение форм и условностей. Футуризм, возник в 1912-1913 гг. Футуризм разнороден, имеет множество групп, связан с художественным авангардизмом: футуристы почти всегда поэты и художники в одном лице (В. Маяковский, В. Хлебников, братья Бурлюки). Для него характерны эксперименты в поэтике и живописи с опорой на новейшие научные и технологические достижения; стремление рационально обосновать творчество; а также политическая левизна. После февраля 1917 г. они создают «Правительство Земного Шара».

Эпатаж является важным стилистическим приемом футуристов. Поэтический сборник «Пощечина общественному вкусу» сопровождался манифестом кубофутуристов, который провозглашал тезисы: 1. сбросить классическую культуру; 2. писатель, которого уважает обыватель, сам обыватель; 3. писатель имеет право на увеличение своего словаря произвольными словами. В формально-стилевом отношении футуристы обновили значения многих слов, резко изменили сами отношения между смысловыми опорами текста. Они создали канон «сдвинутой конструкции», хорошо известный нам по стихам *Владимира Владимировича Маяковского* (1893 – 1930). Провозглашая депозитизацию языка, используя введение стилистически «неуместных» слов, вульгаризмов, технических терминов, футуристы использовали «смещение» для привлечения внимания. Ощущение сознательного смещения возникало потому, что сниженная образность или вульгаризмы использовались в «сильных позициях» там, где традиция диктовала, например, возвышенно-романтическую стилистику.

Среди направлений футуризма выделяют: *кубофутуристов* (художников-авангардистов («Бубновый валет») и писателей из «Гилеи»), Велимира Хлебникова, Бурлюков, Маяковского; *эгофутуризм* Игоря Северянина; *имажинизм* – литературное направление в русской поэзии XX в., возникшее под влиянием футуризма, представители которого заявляли, что цель творчества состоит в создании образа с помощью метафоры (Сергей Есенин, Николай Эрдман, Вадим Шершеневич).

Наибольшим творческим радикализмом отличался *Велимир Хлебников* (1885 – 1922). Для его стихов характерна необычная лексика (изобретение большого количества неологизмов), намеренное нарушение синтаксических норм, активное использование таких приемов метафоры, как олицетворение (перенесение свойств одушевленных предметов на неодушевленные) и плеоназм (от греч. излишний, – повторение слов, частично или полностью совпадающих по значению). Примером может быть знаменитое стихотворение «Кузнечик» (1912):

*Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!*

87. Литература модернизма. Метод «потока сознания»

По мнению современного английского автора Пола Джонсона теория относительности А. Эйнштейна, провозгласившая моральный релятивизм, имела косвенное отношение к возникновению модернистской литературы, родоначальниками которой он назвал Марселя Пруста и Джеймса Джойса. Мир не такой, каким он выглядит, утверждала физика. Общество откликнулось: нельзя доверять чувствам, эмпирическому восприятию понятий о времени и расстоянии, о добре и зле, о законе и справедливости, о природе поведения человека в обществе. Чувство личной ответственности и долга было подорвано. Наступило время моральной анархии.

К рождению новых стилистических форм в литературе причастна и теория Зигмунда Фрейда («Толкование снов», 1900) – гностическая теория, не имеющая никакого биологического основания, но повлиявшая на общественное настроение. Все были убеждены в существовании скрытой системы знаний; что в видимом содержании кроется скрытое нетождественное внешнему латентное (скрытое) значение. Стал популярным лозунг: все неочевидное может быть расшифровано!

При всем влиянии на литературу XX в. романов Пруста и Джойса их нельзя признать первопроходцами. Значение сновидений для развития сюжета произведение было давним и общепризнанным литературным приемом. Но традиционной была интерпретация снов в соответствии с народной культурой как снов вещих. Например, сон Гринева в повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Нигде нет такого обилия снов как в произведениях *Федора Михайловича Достоевского* (1821 – 1881) – «Сон смешного человека», «Дядюшкин сон», сон о «дите» Дмитрия Карамазова и пр. Писателю удавалось очень точно передавать чувства, думы, фантазии, сны людей, потерявших опору в реальном мире. Их сны становятся второй реальностью, более важной чем первая.

Сюжет повести «Сон смешного человека» таков. Уснув, одинокий молодой человек, которого все считают «с большими странностями», переносится в мир, который внешне точь-в-точь похож на землю, но на котором нет злости, зависти, ревности. Герой начинает рассказывать тамошним жителям о пороках своего мира, и в итоге в их мир вселяется злость, зависть, ревность, воровство. Его начинают презирать и там.

Внимание русской литературы к человеческому подсознанию, к отслеживанию неосознаваемых импульсов поступков и эмоций продолжилось в период «серебряного века». Техника «потока сознания», нелинейное повествование, использование лейтмотивов и монтажа как принципов организации текста, экспрессивность и алогичность образов обнаруживается в «Мелком бесе» (1905) Ф. Сологуба, «Петербурге» (1913-1914) А. Белого.

Марсель Пруст (1871 – 1922) опубликовал роман «Под сенью девушек в цвету» в 1919 г. Это было начало широко экспериментирования в разъединенном

времени и в скрытых сексуальных эмоциях. Через полгода он получил за него Гонкуровскую премию, но тираж расходился плохо: публика не понимала роман, хотя и пыталась.

Ирландский писатель *Джеймс Джойс* (1882 – 1941) свой знаменитый роман «Улисс» издал в 1922 г. Роман повествует об одном дне (16 июня 1904 г.) из жизни дублинского еврея 38 лет Леопольда Блума и 22-летнего Стивена Дедала.

Блум весь день подозревает свою жену Молли, певицу, в измене с ее импресарио, но и сам озабочен устройством своих амурных дел. Ходит по пляжам, где наблюдает молодых девушек, по пивным, где сталкивается с шинфейнами; ходит по книжным лавкам, где покупает книжки мазохистского содержания. Стивен Дедал, недавно похоронивший мать, хочет получить признание как исследователь творчества Шекспира, но никто не принимает. Успех имеют другие. Расстроенный Стивен отправляется в публичный дом, в этот момент Леопольд обращает на него внимание и, почувствовав неожиданную симпатию, отправляется за ним. В борделе оба героя, каждый сам по себе, пьют, курят опиум, уединяются с женщинами. Стивену видится в бреду укоряющая его мать, и он убегает из притона. Леопольд следует за ним, потом они полночи сидят сначала в ночной чайной и говорят о всякой ерунде, потом продолжают странный разговор на кухне Блума, попивая какао. Выходят в сад, совместно мочатся и расходятся спать. Блум лежит в постели с женой, думает о ее изменах; о том же думает и она – о муже, любовниках и о многом другом на сорок страниц и без знаков препинания. Это и называется потоком сознания – вереница мыслей, соединенных странными и далеко не очевидными ассоциациями и связками.

Поток сознания – прием, используемый в литературном контексте, чтобы описать невысказанные мысли и чувства героев, не применяя объективное описание или обычный диалог. Он имеет целью обеспечивать текстовый эквивалент потоку мыслей вымышленного героя. Это создает впечатление, что читатель подслушивает поток размышлений, возникающий в уме героя, и получает доступ к его частным мыслям. Это выливается в литературную форму письменного текста, которая не является однозначно ни устной, ни письменной.

Общие признаки модернистской литературы. 1. Любимый персонаж модернистов-прозаиков – «маленький человек», чаще всего образ среднего служащего. 2. Идея абсурдности и бесцельности жизни. Жизненный путь персонажей – ряд ситуаций, личное поведение – ряд актов выбора, причем настоящий выбор реализуется в «пограничных», часто нереальных ситуациях. 3. Тотальное одиночество: человек вправе создавать личные моральные нормы, осуществляя акт свободного выбора. 4. Человек живет в агрессивной среде; враждебность общества человеку иррациональной, если не откровенно мистической природы. В изображении модернистов-прозаиков, зло по обыкновению окружает героев со всех сторон. 5. Универсализм художественной среды: все, что происходит с героями произведений модернистов, происходит всегда и некогда, везде и нигде. 5. Открытие такого нового приема представления внутреннего монолога как «поток сознания», в котором смешанны и ощущение героя, и то, что он видит, и мысли с ассоциациями, вызванными образами, которые возникают, вместе с самым процессом их возникновения, будто в «неотредактированном» виде. Это новое средство проникновения во внутренний мир человека, особый ракурс взгляда на индивидуальность человека и в целом на окружающий мир, привлечение метафорического или фантастического у изображение будничности разрешает сделать качественно другие обобщения.

88. Между реализмом и авангардом: модернистское изобразительное искусство первой половины XX в.

Хотя в конце XIX столетия начались активные атаки на реализм, в искусстве и литературе он оставался ведущим направлением. Это объясняется самой природой искусства. Художник всегда в большей или меньшей степени ориентирован на реальность. Даже когда творение автора носит откровенно субъективный характер, и сам автор и его творение являются частицей реального мира.

В творческом соревновании с символизмом во второй половине XIX в. реализм показал свою жизнеспособность, умение адаптировать авангардные находки и приемы для отражения явлений иррациональных и непостижимых, также присутствующих в реальном мире. Реализм как никакой другой метод способен к саморазвитию, не отставая от тех постоянных изменений, которые происходят в мире. В XX в. границу между реалистическим и модернистским искусством провести непросто.

С точки зрения представлений XIX в. реализм XX в., очевидно, что и не совсем реализм. Но в сравнении с современными ему модернистскими течениями это явно реализм. Принцип реализма XIX в. – жизнеподобие. В самом начале XX в. возникают новые формы в искусстве и литературе, основанные на специфике индивидуального видения художника. Если зритель или читатель солидарен с мастером, то создания художника в большей или меньшей мере адекватны реальности, вернее, несут в себе какие-то существенные элементы действительности.

В соответствии с этим определением такие стили первой половины XX в. как европейский фовизм и русский лучизм, располагаются ближе к реалистической традиции.

Анри Матисс (1869-1954), один из основателей и лидеров *фовизма*, течения, ставящего целью передачу зрителю энергии, заключенной в картине, получение наслаждения от чувственной красоты внешних форм. Чувства эти рождены не культурным опытом человека, а его естественной, «дикой», биологической сущностью. Художник не может прогнозировать эмоциональную реакцию зрителя, поскольку она стихийна. В своем творчестве Матисс выражал праздничную красочность мира и радость бытия; его мир – это мир танцев, музыки, красивых ваз, сочных плодов и оранжевых растений, разнообразных сосудов, ковров и пестрых тканей, бронзовых статуэток и бесконечных видов из окна – любимый мотив художника.

Амадео Модильяни (1884–1920) – автор своеобразных портретных полотен. Удлиненные вытянутые фигуры, едва намеченные портретные черты, полное отсутствие психологизма, гиперболические формы ню – все это на время удаляет от правдоподобия. Но его элитарное искусство со временем становится массовым.

С середины XIX и по 1920-е годы культурные процессы во Франции и России проходили в близких ритмах и формах. Русские художники Б. Кустодиев, М. Ларионов, А. Лентулов ставили задачи, близкие Матиссу и Модильяни. Все они много экспериментировали со многими стилями, пока не выработали свой собственный.

Борис Михайлович Кустодиев (1878-1927) создал особый визуальный мир; в его творчестве чувствуется влияние фовизма и русского лубка. На его картинах

перемешались реальность и фантастика, мир подлинной, живой красоты и бутафории. Мир воспринимается художником как радостный праздник, веселый и неугомонный. *Михаил Федорович Ларионов* (1881-1964) прошел через периоды увлечения импрессионизмом, фовизмом, примитивизмом, но в результате создал *лучизм*, новое направление в живописи. Изображение на картине должно было создаваться цветными лучами, потоками света. *Петр Петрович Кончаловский* (1876-1956), переработав постимпрессионистские традиции, сделал ставку на яркий цвет и нарочито огрубленную линию рисунка. *Аристарх Васильевич Лентулов* (1882-1943) наиболее близко подошел к линии, разделявшей классический модернизм и авангардизм в форме кубофутуризма. «Левизна» в искусстве характерна для раннего этапа творчества. Его картины этих лет составлены из динамически сталкивающихся, звучно окрашенных плоскостей, – пространство тяготеет к плоскости, а плоскость декорируется узорами и украшается аппликативными наклейками. С начала 1920-х гг. Лентулов переходит к тональной живописи.

Искусство скульптуры в Западной Европе развивалось в направлении от экстатической пластики к пластике условных образов. *Огюст Роден* (1840-1917), основоположник импрессионизма в скульптуре, своим творчеством заполнил высшую ступень развития реалистической скульптуры, подлинной как в передаче красоты человеческого тела, так и состояния человеческой души. Норвежец *Густав Вигеланд* (1869-1943) – продолжатель этой тенденции. В течении 35 лет он создал для коммуны г. Осло 227 скульптурных групп, отражающих богатейшую гамму человеческих отношений и «состояний человека». Большинство статуй изображают людей разных возрастов, которые запечатлены во время различных занятий, таких как бег, борьба, танцы, объятия и т.д. Каждая из статуй передает определенный набор эмоций, человеческих отношений, нередко с глубоким философским подтекстом, что делает многие композиции достаточно сложными для восприятия. Но большинство аллегорий достаточно просты, как, например, композиция «Не оставляйте детей без внимания». От плотной группы женщин и детей немного отстоит мальчик, которого продолжает держать за руку мать, считающая, что этого достаточно для его безопасности, но он уже схватил змею.

Стоит ли удивляться, что скульптурные композиции и портреты нового периода не демонстрируют совершенство, а скорее обнаруживают изысканность форм, тяготеющих к геометрическим фигурам. Знаменитый британский скульптор *Генри Мур* (1898–1986) обрабатывал йоркширский камень отдельными линиями, деталями и выразительными пустотами, заставляя увидеть чаще всего в условных образах женщину. Похожесть его фигур на архаическую пластику древних народов выражала идею непрерывности жизненных циклов.

89. Авангардизм в изобразительном искусстве

Авангардизм – общее наименование художественного движения XX в., для которого характерен разрыв с предшествующей традицией реалистического художественного образа и абсолютизация новаторства.

Наиболее общепринятый взгляд историков искусства на соотношение понятий модернизм и авангардизм состоит в определении авангардизма как совокупного наименования художественных тенденций, более радикальных, чем модернизм. Если модернизм включает в себя импрессионизм, постимпрессионизм, творчество прерафаэлитов и «мирискусников», то ранний

рубеж авангардизма обозначен кубизмом (1910-е гг.). На стилистическую принадлежность фовизма нет единого мнения; очевидно одно: фовизм – водораздел между двумя художественными движениями.

Появление авангардного искусства было особенно резким и полемичным за счет ее более сильного разрыва с традициями, чем у модернизма. Приведя к мощному обновлению всего художественного языка, авангардизм придал особую масштабность утопическим надеждам на возможность переустройства общества посредством искусства, тем более, что его расцвет совпал с волной войн и революций.

Рожденный духовной атмосферой XX века с его грандиозными катаклизмами, авангардизм иллюстрирует не только противоречия между разными системами и техниками композиции, но и борьбу мировоззренческих позиций. Одни теоретики и практики авангардизма декларируют создание элитарного искусства, чуждого социальным задачам, другие, наоборот, ищут принципиально новые выразительные средства для передачи настроений социального протеста, революционного содержания. Эстетические принципы авангардизма отличаются колоссальной широтой – от формализма (победа словесной образности и символики над содержанием в поэзии и прозе, акцентация колорита, композиционной структуры и бессюжетность в живописи, атональность и какофония в музыке) до утилитаризма (слияние искусства с производством, бытом и политической публицистикой). Ранними направлениями авангардизма в России являются футуризм, имажинизм, конструктивизм и др. Ранний авангард в живописи связан с эстетикой символизма.

Было бы совершенно неверно представлять историю искусства как некую упорядоченную смену направлений и стилей. В художественной жизни происходит все достаточно стихийно и на одном историческом этапе сосуществует несколько школ и методов. В годы первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает *экспрессионизм* (от лат. «искусство выражения»). Основной эстетический постулат экспрессионистов: не подражать реальности, а выражать к ней свое негативное гневное отношение, возник в художественной среде, группировавшейся вокруг русского живописца В. Кандинского, жившего в Германии в предвоенное десятилетие. Экспрессионисты были бунтарями в искусстве и в жизни. Они искали новые скандальные формы самовыражения, мир в их произведениях представал в гротескном обличье, буржуазная действительность в виде карикатур.

Авангардистское течение в живописи (и в меньшей степени в скульптуре) 1-й четверти XX в., характеризующееся переходом к конструированию объемной формы на плоскости, расчленению ее на геометрические элементы получило название *кубизм*. Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как один из критиков назвал картины Брака «кубическими причудами». Традиция реалистического изображения природы, преобладавшая в европейской живописи со времен Ренессанса, была отвергнута. Возникновение кубизма относят к 1907 г. и связывают с творчеством *Пабло Пикассо* (1881-1973) и *Жоржа Брака* (1882-1963), в частности с картиной Пикассо «Авиньонские девицы», на которой изображены деформированные, огрубленные фигуры, а перспектива и светотень отсутствуют.

Кубофутуризм – первый этап в истории кубизма. Его возникновение с точки зрения идеи и эстетики объясняют чрезмерной увлеченностью импрессионизма цветом и пренебрежением к форме. Непосредственное влияние на формирование

кубизма оказали эксперименты с формой в живописи Поля Сезанна. Следуя трансцендентализму конца XIX в., кубофутуристы отвергали обвинения в удалении от реальности и утверждали, что настоящей реальностью обладает идея, а не ее отражение в материальном мире.

Аналитический кубизм, вторая фаза кубизма (1909-1913), характеризуется исчезновением образов предметов и постепенным стиранием различий между формой и пространством.

Последняя, *синтетическая* фаза кубизма характеризуется вводом в полотна неживописных элементов: кусков обоев, нот, вырезок из газет, театральных афиш, линолеума и т.д. Таким образом, кубисты стерли грань между искусством и обыденным. Если до этого фактура произведения, материальная составляющая играла лишь вспомогательную роль неких дверей в смысл произведения, в изображаемое, то теперь оно сделало произведение произведением. Вместо того, чтобы подражать реальности, произведение создает собственную художественную реальность. Это главный шаг к абстрактному искусству, проложивший дорогу и абстракционизму, и супрематизму. Использование предметов быта (плакаты, афиши, обрывки одежды) в своих произведениях придало художественную значимость элементам реальной действительности, что сделало возможным появление реди-мэйдов.

К 1920-м годам кубизм практически окончил свое существование, оказав заметное влияние на развитие искусства XX в.

Сюрреализм – направление в литературе, изобразительном искусстве и кино, зародившееся во Франции в 1920-х гг. Характерны причудливость и иррациональность, нестандартность; в нем отсутствуют общепринятые правила и каноны. Теоретик и основоположник сюрреализма Андре Бретон сформулировал за дачу создания сверхреальности. В основе лежит теория Фрейда о подсознании и его метод «свободных ассоциаций» для перехода из сознания в подсознание. Однако формы выражения этих идей были у сюрреалистов весьма различны. Метод Сальватора Дали и Рене Магритта: со скрупулезной точностью, с предельным реализмом изображать бред, галлюцинации и иррациональные вещи. Метод Жана Миро отличался от остальных художников сюрреалистов разнообразием и жизнерадостностью полотен. В 1918-1939 гг. сюрреализм – самое распространенное явление в искусстве.

Во второй половине XX в. основные принципы авангардизма подверглись резкой критике в постмодернизме за универсализм, отсутствие национального своеобразия, недоступность для понимания массового зрителя и элитаризм.

В жизни выдающегося испанского художника *Пабло Пикассо* (1881-1973) отразилась стилистическая периодизация всего современного искусства.

I этап в творчестве Пикассо – реалистический, это период ученичества. Его интересует все – и великие европейские мастера, и искусство финикийцев и египтян, готическая скульптура, японская гравюра. Знакомство со всем многообразием способом художественного отражения реальности стало основой будущего экспериментаторства, под знаком которого пройдет вся его жизнь. II этап – цветной – делится на два периода: «голубой» (1901-1904) и «розовый» (1904-1906); это время опытов с цветом, исследование эмоционального воздействия холодных и теплых тонов. Если главными персонажами первого периода были нищие, то второго – комедианты. III этап – африканский, или сезанновский (1907-1909) – проходит под влиянием африканской скульптуры и работ Сезанна. Мощные объемы как бы укладываются на холст, трехмерность

передается за счет сочетания цветowych пятен («Три женщины», 1909). В это время окончательно определился его личный вариант портретной живописи. Под влиянием Сезанна происходит плавный переход к кубизму через использование простых геометрических форм, из которых строится изображение. IV этап – аналитический кубизм (1910-1912) – характеризуется использованием нового приема: предмет дробится на мелкие грани, которые четко отделяются друг от друга, предметная форма как бы расплывается на холсте, цвета как такового практически нет. V этап – «синтетический» – используются красочные, плоскостные панно, коллаж, наклейки; формы становятся более декоративными, в рисунок вводятся буквенные элементы. VI этап – неоклассицизм (1918 - 1925). Он проходит под влиянием русской культуры, работы по заказам С. Дягелева и связи с Ольгой Хохловой. В это время его полотна очень далеки от кубизма; на них: ясные и понятные формы, светлые тона, правильные лица. Самая выразительная картина этих лет – «Портрет Ольги в кресле» (1917).

VII этап – сюрреалистический (с 1925 г.). Художник играет с формой и структурой предметов, подыскивая подходящий изобразительный язык для выражения собственных мыслей и чувств. Здесь нет грубых кубистических объемов, более плавные линии точно передают форму реальных предметов. Большая часть работ этого периода пронизана чувственно-сексуальными мотивами. Выработанная в этом период техника становится характерной для творчества Пикассо, например, прием портретного изображения модели одновременно в анфас и в профиль. Популярный образ созданных тогда полотен – бык, минотавр. Как считают искусствоведы, это символ Испании. В годы Второй мировой войны несколько раз Пикассо пишет бычьи черепа, так реагируя на происходящее. Огромную опознавательную роль в его картинах играет цвет. Колористика 1930-1940-х гг. – монохромная черно-белая, коричнево-фиолетовая, передающая трагизм тех событий и личные переживания Пикассо.

В послевоенный период метр позволяет себе пошутить: пишет цикл пародий на шедевры Веласкеса, Делакруа, Мане и других («Менины. По Веласкесу», 1957; «Завтрак на траве. По Мане», 1960).

90. Русский (советский) художественный авангард

Русские кубофутуристы верили в революцию, приход нового духовного мира, преобразование человечества, называли себя Правительством Земного Шара (В. Хлебников). Внешний смысл творчества и личного поведения футуристов – эпатаж.

Казимир Северинович Малевич (1878–1935) – один из основателей абстрактного искусства, отошел от отражения реальных вещей и явлений, отказался от конкретной сюжетной содержательности произведений, трактовал предметную форму как комбинации контрастных по цвету геометрических элементов. Разработал новое художественное направление в искусстве – *супрематизм* (от лат. «наивысший»), как способ выражения превосходства ощущений над предметом. С 1910 г. супрематизм Малевича выражался в лишенных изобразительного смысла комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний. Наиболее известны его «квадраты»: («Черный квадрат», 1913; «Красный квадрат», 1917). В действительности стороны «квадратов» неравны; черный квадрат нарисован темно-фиолетовой краской, а фон лишь кажется белым – он молочного цвета; квадраты и фон отличаются не

только цветом, но и фактурой: ровное на шероховатом. Это особенно проявилось в картине 1918 г. «Белое на белом», когда форма была обозначена за счет разности фактур.

В 1910-1920 гг. Малевич пишет полотна в жанре беспредметной живописи, разрабатывая теорию концептуализма и технику монохроматизма. *Концептуализм* полагал, что цель искусства располагать зрителя к размышлению, вызывать любые ассоциации, производные от ощущений, рожденных изображением. В концептуализме важно не само изображение, а его значение. *Монохроматизмом* называют использование лаконичной цветовой палитры: нескольких контрастных цветов. Примером этой техники может быть картина «Скачет красная конница» (ок. 1928-1932). Картина разделена на три части: небо, земля и люди (красная конница). Отношение ширина земли и неба в пропорции золотого сечения (0,618). Конница из трех групп по четыре всадника. Земля нарисована из 12 цветов.

С середины 1920-х гг. у него начинается период монстров и химер. С точки зрения пластического образа это чудовища, но они все разные. Они представляют собой портреты скульптурных образов – шаров, цилиндров, которые, будучи сложенными вместе, образуют фигуры фантастических существ. Вслед за природой художник создавал живое из неживого.

Александр Михайлович Родченко (1891-1956), советский художник и фотограф. Футурист, кубист, потом конструктивист. Конструктивизм вырос из аналитического искусства, желавшего узнать «механику жизни». Быстро произошло сближение конструктивизма и коммунистической идеологии. В декларации Литературного центра конструктивистов говорится: «Конструктивизм есть упорядоченные в систему мысли и общественные умонастроения, которые подчеркнута отражают организационный натиск рабочего класса».

В своем творчестве Родченко искал способы визуализации советского образа жизни, его оптимизма, сплоченности народа, новых традиций быта, нового отношения к труду. При реализации этих идейных задач произошло создание новых жанров *фотоколлажа*, соединившего фотографию и рисунок, и инсталляции.

Как фотограф, Родченко стал известен благодаря экспериментам с ракурсом и точками фотосъемки. Его персонажи не застыли неподвижно перед фотокамерой; они занимались своими делами, зато фотокамера свободно перемещалась вокруг них, запечатлевая их в самых неожиданных ракурсах.

Ему было поручено оформление павильона СССР на Парижской выставке. Он произвел фурор, восторженные толпы зрителей рассматривали не столько стенды, сколько его фотолетопись страны. Но на родине его ракурсы встретили непонимание. Почему пионерка смотрит вверх, она должна как все советские люди смотреть вперед, вопрошал один из критиков. Родченко стал фотожурналистом журнала «СССР на стройке», поехал на Беломорканал, сделал 2 тыс. снимков. Это была форма покаяния. Но к 1933 г. его творческий порыв иссяк, – его сломали. В предвоенные годы он фотографировал артистов цирка, позже вернулся к живописи.

Павел Николаевич Филонов (1883-1941) – русский художник-авангардист; автор самобытного изобразительного языка. Сын прачки и кучера, окончил живописно-малярные мастерские по специальности оформитель. Участвовал в молодежных художественных авангардистских объединениях («Союз молодежи», «Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков – Сделанные картины»).

Дружил с В. Хлебниковым и сам выступил как поэт, выпустив поэму «Пролежень о проросли мировой» (1915), где антивоенный пафос сочетался с мистическими мотивами всеобщего преображения человека и природа. В 1910-е годы сформировалась самобытная манера художника строить картину кристаллическими цветовыми ячейками как прочно «сделанную» вещь. Техника живописи, которую он создал, требует проработку каждого «атома» картины с целью выражения внутреннего знания о вещном мире. В 1912 г. Филонов напишет статью «Канон и закон», где уже ясно сформулированы принципы аналитического искусства: антикубизм, принцип «органического» – от частного к общему. Филонов не отрывается от природы, как кубисты, но стремится ее постичь, анализируя элементы формы в их непрерывном развитии.

Филонов был приверженцем чистой живописи и не переходил к дизайну; хотя и был футуристом, но без утилитаризма, свойственного В.Е. Татлину.

После окончания Гражданской войны вокруг него сформировался коллектив его учеников и последователей («Мастера аналитического искусства»). Его произведения этих лет эпически «формулируют» целые монументальные пласты жизни, так называемые «формулы» пролетариата, революции, космоса, весны, составляющие большие живописно-графические циклы; огромная серия «голов». Рисовал крестьян и рабочих с большими руками и ногами; странных животных, которые, по-видимому, более всего похожи на лошадей. Лица людей и звериные морды подчас практически не различимы. Несмотря на жесткую ячеистую структуру картин, нежные и гармоничные оттенки делают их лиричными. Вместе с учениками создавал альбом переходных цветов, т.е. цветов, которые, разделив два основных цвета, не искажали бы их восприятие. Этим приемом он хотел добиться чистого цвета.

Искренний сторонник советского строя, но критик бюрократии, приспособленчества, от революции он ждал другого. Цензура отменила его первую персональную выставку в залах Русского музея (1930); пресса критиковала «филоновщину»; газеты называли помешанным. Но ученики все равно тянулись к нему; плату за уроки он не брал, хотя жил очень скудно, никогда не ел досыта. Но ни разу не продал свои произведения, тем более за границу, считая их собственностью пролетариата.

В 1930-е гг., когда стал оформляться соцреализм в живописи, Филонов попытался было приспособить его к своему видению мира, нарисовал портрет Сталина и картину на производственную тематику «Швей», но понял, что эта попытка успеха не имеет. Конфликтовал с официальными художниками, называл их «изосволочью».

Павел Филонов умер 3 декабря 1941 г. от голода в блокадном Ленинграде.

Авангард стал возрождаться в СССР в годы «оттепели», но в форме контркультуры, т.е. не признаваемой и запрещаемой официальными властями. Уход «нонконформистов» в «подполье» произошел после их окончательно разрыва с властью, которое случилось после визита Н.С. Хрущева на выставку в Манеже, на которой он давал неллицеприятные замечания по поводу выставленных картин и скульптур. За этим последовало изгнание из профессиональной среды. В Союзе художников СССР существовала система поддержки (и контроля) его членов. Комбинат живописных искусств собирал заказы с предприятий и распределял их между членами Союза. «Нонконформисты» были исключены из круга лиц, получающих централизованные заказы. Художники-неформалы устраивали показы своих

работ на частных квартирах, в научно-исследовательских институтах. Одну из выставок «нонконформистов» (Беляево) московские власти разогнали в 1974 г. («Бульдозерная выставка»). Но в связи с тем, что событие имело международный резонанс, через две недели в Измайлово состоялась новая выставка, уже с разрешения властей. С тех пор в официальных экспозициях, в частности на выставках, проходивших в Москве на Малой Грузинской улице с 1974 г. до середины 1980-х гг., допускалось большее разнообразие тем, традиций, манер исполнения.

Те же из художников альтернативного искусства, которые не сходились с властью не только по эстетическим вкусам, но и позволяли себе критику или даже иронию над советской действительностью, покидали страну (Виталий Комар и Александр Меламид, Гриша Брускин).

В 1970-1980-х гг. среди «нонконформистов» все более популярными становились формы авангардного искусства, такие, как акции, хэппенинги, перформансы и др. Здесь художник представлял не какую-либо работу, а самого себя как носителя идеи. Произведения стали частью (реквизитом) театрализованного действия или иллюстрацией к художественной программе. *Инсталляция* – это пространственная композиция, созданную из различных элементов, в т.ч. из материалов часто промышленного происхождения, и являющую собой художественное целое. Некоторые инсталляции приближаются к скульптуре, но отличаются от последней тем, что их не ваяют, а монтируют. Основателями жанра были Марсель Дюшан, А. Родченко, сюрреалисты. *Илья Кабаков* (р. 1933), назвавший свой жанр романтическим концептуализмом, автор множества инсталляций, апеллирующих к символике советской коммуналки и многоквартирного дома, малометражной кухни дома хрущевской застройки.

Содержание *перформанса* составляют действия художника или группы в определенном месте и в определенное время, включающие четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя.

91. Постмодернизм

После Второй мировой войны усилилась критика модернистских концепций за их элитарность и недоступность пониманию массового потребителя произведений искусства. Это было следствием и усталости людей от периода военных лишений, и началом эпохи массового потребления, и углублением демократических и либеральных тенденций.

Степень антитезы модернизму достаточно условна. Станным образом постмодерн демонстрирует свою крайнюю традиционность и противопоставляет себя нетрадиционному искусству авангарда. А поскольку уже некоторые черты авангарда стали традицией, то через это они оказались востребованы постмодернизмом. К ним относятся инсталляция, перформанс, хэппенинг, поскольку используют готовые формы и под видом культурной инновации используют цитирование, художественные заимствования, реинтерпретации, т.к. без этого они лишаются всякого смысла и привлекательности для публики. При этом заимствованный материал видоизменяется, извлекается из традиционного контекста и помещается в новую или несвойственную ему область. В целом для постмодерна характерна смесь любых форм традиции, ортодоксии и авангарда.

Бывшие советские альтернативщики, уехавшие на Запад, построили свое творчество 1980-1990-х гг. на чисто постмодернистском принципе столкновения

символов общественного сознания – идеологических шаблонов и визуальных картинок. *Виталий Комар* (р. 1943) и *Александр Меламид* (р. 1945) – создатели т.н. соц-арта. Соц-арт – неологизм, гибрид американского «поп-арта» и советского «социалистического реализма». Наибольшую известность получила серия картин «Ностальгия по социалистическому реализму» (1981–1983), написанная в манере официозного советского агитпропа, однако исторические персонажи (В.И. Ленин, И.В. Сталин и др.) погружены здесь в атмосферу таинственного темного хаоса и погребальных мотивов. В картине «Не болтай» художники старательно подражали образцам советского агитационно-массового искусства; членов своих семей они изобразили в виде плакатных героев; себя – в виде Ленина и Сталина с классического медальона; а кондовые лозунги вроде «Наша цель – коммунизм!» подписали собственными именами. Комар и Меламид иронизировали не только над официальной советской символикой, но и над священными для советских диссидентов темами («Встреча Солженицына и Белля на даче у Ростроповича», 1972). Просто им одинаково претили все идеологии и все мифологии.

Гриша Брускин, р. 1945, с конца 1970-х гг. работает над темой коммунистического мифа. С помощью живописи, графики, монументальной скульптуры или маленьких гипсовых или фарфоровых фигурок он как бы пишет антологию мифологических архетипов, называя свои циклы «Лексикон», «Алфавит», «Логия». Интерес к фарфору он объясняет аналогией с советской парковой скульптурой. Серия фарфоровых статуэток «Всюду жизнь», выполненная в материале на Дулевском (бывшем Кузнецовском) заводе, продолжает традиции русского фарфора создавать фигурки различных людей – представителей профессий, национальностей, слоев общества. Однако люди Брускина – выдуманные, созданные советской мифологией, упразднившей все классовые и прочие различия. Вот и приходится им «предъявлять для опознания» то, к чему они приставлены: маршалу – ракету, пионервожатой – громкоговоритель. А иначе как их различить, одинаковых! Окрашенные детали скульптур должны вызывать очевидные для советского создания ассоциации: ночная бабочка вместо банта на голове у школьницы – ее будущую судьбу; плакат из мясного отдела гастронома в руках рубщика мясо свидетельствует: плакат – есть, рубщик – есть, а мяса – нет. Портрет Чингисхана в руках у советского чиновника с явно монголоидными чертами лица содержит намек, что партийная элита союзных советских республик ничем не отличается от феодальной.

Та же тенденция преодоления национальных комплексов через ироничное искусство очевидна и в творчестве немецкого художника *Ансельма Кифера* (р. 1945), приобретшего репутацию «знахаря» историко-национальных травм, связанных с идеологиями романтического пангерманизма и нацизма.

«Пародийный модуса повествования» – признак постмодернизма, положен в основу творчества этих художников.

Появилось «новое сентиментальное искусство», черпающее творческие приемы в искусстве малых голландцев, стиле бидермайер и наивном искусстве. Например, американский художник *Ви Данн-Харр* (Vie Dunn-Harr), автор тщательно выписанных, красивых до приторности цветов. В творчестве других чувствуется влияние техники импрессионистов, но цветовая палитра перенасыщена основными красками. Таков современный французский художник *Jean-Marc Janiaszyk*, рисующий провансальские пейзажи. Американец *Томас Кинкейд* (Thomas Kinkade), р. 1958, считается самым популярным художником в своей стране. У него много поклонников и во всем мире. В своих картинах он

воссоздает образ Новой Англии рубежа XIX-XX вв., т.е. то, что у рядового американца составляет визуальный образ национальной памяти. Особенно ему удаются сюжеты из цикла «праздничная пастораль»: рождественские виды заснеженных домиков, дети на коньках, дымок свечкой вверх, трапперская избушка на фоне заснеженных Скалистых гор. Его картинки действуют на подсознание, внушая чувство умиротворения, не случайно Кинкейд имеет торговый брэнд: Мастер Света. Хотя с формальной точки зрения его творчество – это типичный кич, поскольку Кинкейд действительно уделяет основное внимание внешней красоте, цвета его работ крикливы, образы слишком условны; это подражание наивному искусству, лишенное его непосредственности.

Разнообразие форм, используемых постмодернизмом, подтверждает его готовность к общению, диалогу, к достижению консенсуса с любой культурой. В этом постмодернизм противопоставляет последовательному в реализации своих принципов авангарду.

92. Советская архитектура: конструктивизм 1920-х гг., сталинский ампи́р, утилитаризм 1960-х гг.

В конце XIX в. в архитектуру проникают последние достижения технической мысли: в конце 1880-х гг. в Париже была построена грандиозная стальная Эйфелева башня; в США начинают сооружаться небоскребы. Развивающаяся промышленность и новые технологии меняли мир.

Художники почувствовали необходимость по-новому отражать этот измененный мир. Динамизм жизни людей многократно вырос. Человеческая личность стала строго подчиняться общественным интересам. Главным критерием в жизни и искусстве стала универсальность. На первое место в производстве жилья, товаров потребления вышли скорость и технологичность. Простота и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм должны были быть овеществлением демократичности новых отношений между людьми. Конструктивисты, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляли жизненные процессы, стремились осмыслить возможности новых технологий, а также эстетические возможности традиционных материалов: металла, стекла, дерева. В жилищное строительство внедрялись новые конструкции и материалы: монолитный бетон, металлический каркас, сборные бетонные конструкции.

Особое место *конструктивизм* занимает в советском искусстве. Уникальная политическая ситуация, победа революции, строительство нового мира полностью совпадали с задачами конструктивизма. Одна из художниц, работавших в этом направлении, О. Чичагова писала: «Конструктивизм – это идеология, возникшая в пролетарской России во время революции [...] задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека».

В 1924 г. была создана организация архитекторов-конструктивистов – ОСА, был разработан так называемый *функциональный метод* проектирования, основанный на научном анализе особенностей функционирования зданий, сооружений, градостроительных комплексов. На развитие идей конструктивизма влияли различные футуристические концепции. Происходил спор между приверженцами идей дезурбанизации и урбанизации. Велись поиски новых принципов планировки населенных мест. Разрабатывались новые типы

общественных зданий, такие как Дворцы труда, Дома советов, рабочие клубы, фабрики-кухни и т. д. Рациональная планировка индивидуального жилья доходила в проектах домов-коммун до превращения частного пространства в общественное. Были установлены критерии «минимализированного благополучия», которые считались наиболее подходящими для жилища рабочего, основная часть жизни которого проходила не дома, а на работе или в публичных местах. Эти требования повлияли на формирующийся социально-архитектурный идеал.

Для зданий в стиле конструктивизма характерны простые и четкие формы, огромные окна от пола до потолка, фасады, собранные из стекла, металла и бетона. Внутреннее пространство освобождалось от перегородок. Для деления на зоны использовались легкие передвижные перегородки. В принципе отрицалась необходимость создания уюта в помещении. Предметы мебели могли иметь лишь минимальный декор, украшать их могла сама форма: четкие линии и функциональная конструкция. Приветствовались насыщенные простые цвета. Эстетика конструктивизма способствовала становлению современного художественного конструирования, в основу чего была положена практичность и лаконичность. Создавались удобные в пользовании и рассчитанные на массовое производство новые типы посуды и мебели; художники разрабатывали рисунки для текстиля и практичные модели рабочей и повседневной одежды. Первые авангардные дизайнеры Л. Попова и В. Степанова предложили новые почти архитектурные способы украшения вещей: карманы контрастного цвета, канты и швы. Основными тканями стали ситец и шерсть.

Одним из шедевров советского архитектурного конструктивизма является построенное по проекту архитекторов В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха здание *драматического театра им. М. Горького* в Ростове-на-Дону (1935), повторяющее контуры гусеничного трактора. Это было откликом на строительство в городе крупного завода сельскохозяйственных машин. Центральную часть театра архитекторы выполнили в форме кубического объекта. Боковые «галереи-мосты» на гигантских колоннах, напоминающие гусеницы трактора и воспринимающиеся во множестве изменяющихся ракурсов, придавали зданию динамизм. Сдержанные формы фасада были обогащены отделочными материалами и скульптурным оформлением. Главный фасад облицован итальянским мрамором. Автором горельефов на тему Гражданской войны на фасаде театра был Сергей Корольков. Здание было взорвано немцами в годы Отечественной войны, восстановлено в 1963 г. не по первоначальному проекту, а в уменьшенном виде и с более скромной отделкой.

В середине 1930-х гг. конструктивизм уступает место новому официальному архитектурному стилю, апеллирующему к традициям неоклассицизма и ампира. Его довоенный вариант был достаточно аскетичен. Утвердившийся в послевоенное время *сталинский ампир*, с его своеобразной строгой роскошью, был некой компенсацией за годы лишений. В Москве появляются первые высотки, преобразившие облик города и ставшие его визитной карточкой. Семь высотных зданий в Москве являются вершиной послевоенного сталинского ампира в городской архитектуре. Несмотря на то, что высотки проектировало несколько архитекторов, они решены в одном стилевом ключе. Строго симметричные здания с одной центральной, увенчанной шпилем, и двумя боковыми башнями; подчеркнута вертикальное деление фасада. Представленный в них имперский стиль является смесью средневековой готики и древнерусского зодчества.

Квартиры в строящихся домах больше походили на жилье буржуазного Петербурга начала века: высокие потолки, большие комнаты, лепнина, паркет, массивные деревянные двери, бронзовые дверные ручки и люстры.

Другим памятником сталинского ампира являются станции московского метро, выстроенные в 1930-1950-е гг. Облицовки, выполненные из редких и ценных минералов, уникальные мозаичные панно и скульптурные композиции сделали помещения чисто утилитарного назначения подобием дворцовых интерьеров и по стилю, и по стоимости строительства.

Возврат к некоторым из принципов конструктивизма произошел во второй половине 1950-х гг. с началом массового типового строительства с использованием крупнопанельных технологий в рамках хрущевской политики борьбы с «украшательством» и тенденцией к удешевлению строительных работ. В московском районе Черемушки был построен первый микрорайон новой серийной малометражной планировки. Ее принципиальное отличие от жилых «сталинок» в экономичности: пятиэтажный дом без лифта, низкие потолки, маленькие кухни – 6 кв.м., смежные комнаты, совмещенный санузел, небольшой срок эксплуатации (30 лет). Небольшая площадь квартир потребовала возврата к проектированию мебели и всех элементов интерьера с упором на функциональность. Тогда и пригодились разработки дизайнеров-конструктивистов. Хотя советское зодчество 1960-1980-х гг. следовало международному мейнстриму: экономичное жилье строилось во многих странах, феномен стандартизации и типизации в СССР был доведен до крайности.

Российская архитектура XX в. четко вписывается в закономерность эстетических предпочтений, открытую Вельфлиным: смена периодов лаконичности («современная архитектура»: авангардизм-конструктивизм) и периодов излишеств (ар-деко и неоклассика).

93. Зарубежный архитектурный конструктивизм: Баухаус, Ле Корбюзье

В рамках политики О. фон Бисмарка по созданию социального государства в Германии стали разрабатываться основы строительства жилья, обоснованного эргономически и доступного для широких слоев населения. Было, к примеру, установлено, что коридор не может быть уже 80 см, именно этого пространства достаточно, чтобы человек мог наклониться и завязать шнурки на ботинках. Размер кухни в 5 кв. м считался вполне достаточным для расположения в ней печи, мойки и кухонного разделочного стола.

На основе этой традиции и желания сделать среду обитания человека удобной и эстетически совершенной в 1919 г. в г. Веймаре была создана Высшая школа строительства и художественного конструирования, или *Баухаус*. Кроме архитектуры учащиеся изучали и фотографию, и изобразительное искусство.

Основатель школы Анри Ван де Вельде предложил на должность руководителя кандидатуру молодого берлинского архитектора Вальтера Гропиуса. Преподавателей и учащихся школы в эпоху Веймарской республики объединяли левые взгляды и новаторские подходы к искусству. Первый период работы школы звался «Вальтер Гропиус». Гропиус считал, что в новую эпоху архитектура должна быть строго функциональной, экономичной и ориентированной на технологии массового производства. Основной направляющей идеей деятельности стало максимальное привнесение искусства в массовое производство. Тогда

сформировался девиз Баухауса: «Новое единство искусства и технологии». Эксперты характеризуют стиль внешних форм изделий «Баухауса» как лаконичный, аскетичный или редуцированный дизайн.

Йоханнес Иттен развивал свою теорию контраста света и тени, изучал сочетания и контрасты форм. Он стремился представить объем как графический элемент. За счет использования новых материалов – стекла и бетона – он нашел способы, когда солнца могло «рисовать» тенью на поверхности зданий.

Василий Кандинский предложил школе свой знаменитый курс «Цвет», в котором он предложил ассоциации между основными цветами и основными геометрическими фигурами: желтый – треугольник, красный – квадрат и синий – круг. Кандинский преподавал теорию цвета от истории развития различных цветовых систем до психологии восприятия цвета и специфики работы с "не-цветами" – черным и белым.

В 1925 г., когда веймарские власти перестали субсидировать школу, заведение прекратило существование в Веймаре и было переведено в г. Дессау. В апреле 1928 г. Гропиус ушел из Баухауса, устав от необходимости постоянно бороться за выживание Школы. На этом посту его сменил Ханс Майер. Со сменой директора в Школе несколько изменилась и концепция проектирования. Теперь основной задачей стала максимальная доступность товаров массового производства. Дизайн пошел на конвейер в большей, чем когда-либо ранее, степени. Преподаванием занимались многие ведущие архитекторы и художники-авангардисты, в частности И. Иттен, Л. Мохой-Надь, П. Клее, В. Кандинский, Л. Фейнингер, О. Шлеммер, Г. Маркс, Ю. Шмидт, Г. Штельцль.

В 1929 г. решением властей, Ханс Майер был уволен с поста директора Баухауса. Основным, да, что там, единственным, к тому поводом были марксистские убеждения Майера, которые он не скрывал. Директором Баухауса стал Людвиг Ван дер Мис, под руководством которого в Баухаусе главным направлением стала архитектура. В 1933 г. школа была упразднена нацистским правительством; нацисты и в 1920-х гг. выступали против Баухауса, считая школу рассадником коммунизма.

Ле Корбюзье (наст. имя Шарль Эдуар Жаннере-Гри, 1887-1965) один из наиболее знаменитых архитекторов XX в., реформатор архитектуры стал автором многих известных островыразительных построек в стиле функционализма во многих странах мира, в т.ч. и в СССР. Характерные признаки архитектуры Ле Корбюзье – блоки, поднятые над землей, свободно стоящие колонны, плоские крыши-террасы, «прозрачные», просматриваемые насквозь фасады, шероховатые поверхности бетона-брут, свободные пространства этажей. Бывшие некогда принадлежностью его личной архитектурной программы, сейчас все эти приемы стали привычными чертами современного строительства. Нельзя не отметить его заслуги и в том, что он открыл глаза архитекторам на свободные формы. Он способствовал становлению таких технологических достижений современного строительного искусства как использование открытого бетона, серийность в строительстве, технологии домино, открытая планировка жилых кварталов и т.д.

94. Социалистический реализм: изобразительное искусство довоенного периода

Социалистический реализм – художественный метод, основанный на социалистической концепции мира и человека, в изобразительном искусстве проявил свою претензию быть единственным приемом творчества в 1933 г.

Автором термина стал великий пролетарский писатель, как было принято именовать А.М. Горького, который писал, что художник должен быть и акушеркой при рождении нового строя и могильщиком для старого мира.

В конце 1932 г. на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» были представлены все тенденции советского искусства. Большой раздел посвящался революционному авангарду. На следующей выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в июне 1933 г. были выставлены только произведения «нового советского реализма». Началась критика формализма, под которым подразумевались все авангардистские течения, она носила идеологический характер. В 1936 г. конструктивизм, футуризм, абстракционизм были названы высшей формой дегенерации.

Созданные профессиональные организации творческой интеллигенции – Союз художников, Союз писателей и др. – формулировали нормы и критерии, исходя из требований спускаемых сверху инструкций; художник – писатель, скульптор или живописец – должен был творить в соответствии с ними; художник должен был служить своими произведениями строительству социалистического общества.

Литература и искусство социалистического реализма являлись инструментом партийной идеологии, были формой пропаганды. Понятие «реализм» в этом контексте означало требование изображения «правды жизни», критерии же правды вытекали не из собственного опыта художника, а определялись партийным взглядом на типичное и достойное. В этом состояла парадоксальность соцреализма: нормативность всех сторон творчества и романтизм, который уводил от программной действительности в светлое будущее, благодаря которой в СССР возникла фантастическая литература.

Соцреализм в изобразительном искусстве зарождался в плакатном искусстве первых лет советской власти и в монументальной скульптуре послевоенного десятилетия.

Если раньше критерием «советскости» художника была его приверженность большевистской идеологии, то теперь стала обязательной принадлежность к методу социалистического реализма. В соответствии с этим и *Кузьма Сергеевич Петров-Водкин* (1878-1939), автор таких картин как «1918 год в Петрограде» (1920), «После боя» (1923), «Смерть комиссара» (1928), стал чужим для созданного Союза художников СССР, вероятно, из-за влияния на его творчество традиций иконописания.

Принципы соцреализма – народность; партийность; конкретность – определили тематику и стилистику пролетарского изобразительного искусства. Наиболее популярными сюжетами были: быт Красной Армии, рабочих, крестьянства, деятелей революции и труда; индустриальный город, промышленное производство, занятия спортом и др.. Считая себя наследниками «передвижников», художники-соцреалисты шли на фабрики, заводы, в красноармейские казармы, чтобы непосредственно наблюдать жизнь своих персонажей, зарисовывать ее, используя «фотографический» стиль изображения.

Художники иллюстрировали многие события истории большевистской партии, не только легендарные, но и мифические. Например, картина В. Басова «Ленин среди крестьян с. Шушенского» изображает вождя революции, ведущего во время своей сибирской ссылки явно крамольные беседы с сибирскими крестьянами. Однако, Н.К. Крупская в своих воспоминаниях не упоминает, чтобы Ильич занимался там пропагандой. Время культа личности привело к появлению огромного числа произведений, посвященных И.В. Сталину, например, картина Б. Иогансона «Наш мудрый вождь, учитель дорогой». И.В. Сталин среди народа в Кремле» (1952). Жанровые картины, посвященные повседневной жизни советских людей, изображали ее значительно более благополучной, чем на самом деле.

95. Социалистический реализм: изобразительное искусство послевоенного периода

Великая отечественная война привнесла в советское искусство новую тему возвращения фронтовиков и послевоенной жизни. Партия ставила перед художниками задачу изображения Народа-победителя. Некоторые из них, по своему поняв эту установку, рисовали нелегкие первые шаги фронтовика в мирной жизни, точно передавая приметы времени и эмоциональное состояние человека, уставшего от войны и отвыкшего от мирного быта. Примером может быть картина В. Васильева «Демобилизованная» (1947).

Смерть Сталина вызвала изменения не только в политике, но и в художественной жизни страны. Начинается недолгий этап т.н. *лирического, или маленковского* (по имени Г.М. Маленкова, председателя Совета министров СССР), *«импрессионизма»*. Это искусство «оттепели» 1953 – начала 1960-х гг. Происходит реабилитация повседневности, освобожденной от строгих предписаний и от тотальной однородности. В тематике картин прослеживается бегство от политики. Художник *Гелий Коржев*, 1925 г.р., уделяет внимание семейным отношениям, в том числе и конфликтным, теме прежде запретной («В приемной», 1965). Необычайно много стало появляться полотен с сюжетами о детях. Особенно интересны картины «зимнего детского» цикла. *Валерьяна Жолток* «Зима пришла» (1953) изобразила трех детей разного возраста, с энтузиазмом собирающихся на каток. *Алексей Ратников* («Нагулялись», 1955) нарисовал детей из детского садика, возвращающихся с прогулки в парке. Шубки детей, гипсовые вазы на парковой ограде передают колорит времени. Маленький мальчик с трогательной тоненькой шейкой на картине *Сергея Тутунова* («Зима пришла. Детство», 1960) восхищенно рассматривает за окном первый снег выпавший накануне.

В годы «оттепели» возникло другое новое направление в соцреализме – *суровый стиль*. Сильный протестный элемент, заключенный в нем, дает некоторым историкам искусства трактовать его как альтернативу соцреализму. Суровый стиль первоначально испытывал огромное влияние идей XX съезда. Главный смысл раннего сурового стиля состоял в изображении Правды, противопоставленной Лжи. Лаконичность, монохромность и трагизм этих картин был протестом против красивой беззаботности сталинского искусства. Но при этом сохранялась верность идеологии коммунизма, но это был внутренне мотивированный выбор. Романтизация революции и будней советского общества формировали главную сюжетную линию картин.

Стилистическими признаками этого течения были специфическая суггестивность: замкнутость, спокойствие, молчаливая усталость героев полотен; отсутствие оптимистической открытости, наивности и инфантильности; сдержанная «графическая» палитра красок. Наиболее яркими представителями этого искусства были Гелий Коржев, Виктор Попков, Андрей Яковлев, Таир Салахов.

С начала 1960-х гг. начала складываться специализация художников сурового стиля на т.н. коммунистических гуманистов и коммунистических технократов. Темами первых были обычные будни обычных людей; задачей вторых была героизация трудовых будней рабочих, инженеров, ученых. Показательны для этого жанра портреты кисти *Таира Салахова* (р. 1928): композиторов Д. Шостаковича, К. Караева, виолончелиста М. Ростроповича и др., а также о нефтяниках Азербайджана («Ремонтники», 1960; «Над Каспием», 1961; «Женщины Апшерона», 1967; «Утро на Каспии», 1986 и др.).

К 1970-м гг. выявилась тенденция эстетизации стиля; из общего русла выделился «деревенский» суровый стиль, сконцентрировавший свое внимание не столько на буднях тружеников села, сколько на жанрах пейзажа и натюрморта. К середине 1970-х гг. появилась и официальная версия сурового стиля: портреты руководителей партии и правительства. Тогда же начинается вырождение этого стиля. Он тиражируется, исчезает глубина и драматизм. Большинство оформительских проектов дворцов культуры, клубов, спортивных объектов осуществляется в жанре, который вполне можно именовать «псевдо-суровым стилем».

В рамках соцреалистического изобразительного искусства работало много талантливых художников, отразивших в своем творчестве не только официальную идеологическую составляющую разных периодов советской истории, но и духовных мир людей уже ушедшей эпохи.

96. Литературные объединения 1920-х гг. в СССР

Октябрьская революция 1917 г. привела к разделению русской литературы – географическому и содержательному. Среди принявших революцию были М. Горький, А.А. Блок, В.Я. Брюсов, вступивший в 1920 г. в ряды ВКП (б), А.С. Серафимович, С.А. Есенин, В.В. Маяковский. Наиболее активно и определенно оппонировавшие советской власти писатели и ученые были высланы за границу в 1922 г. Уехали в эмиграцию по собственной инициативе: И.А. Бунин (передавший впечатления от революционных лет в книге «Окаянные дни»), А.Т. Аверченко, Саша Черный, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонт, В.Ф. Ходасевич, А.М. Ремизов, И.С. Шмелев, Е.И. Замятин и многие другие. Некоторые из них: А.И. Куприн, М.И. Цветаева, А.Н. Толстой, в разное время вернутся в Россию. «Попутчики» – это неприсоединившиеся, но и не ухавшие в эмиграцию: А.А. Ахматова, М.А. Волошин, М.М. Пришвин, И.Г. Эренбург, Л.М. Леонов, Б.А. Пильняк, А. Белый. Появились пришедшие в литературу участники Гражданской войны: Д. Фурманов, Вс. Иванов, М.М. Зощенко, К.А. Федин, И.Э. Бабель, М.А. Булгаков.

Одной из ведущих в литературе этого периода становится тема Гражданской войны, принятия или непринятия революции интеллигенцией и другими слоями общества. Примерами могут быть «Конармия» Исаака Бабеля, «Разгром» Александра Фадеева, «Как закалялась сталь» Николая Островского, первая часть

Основы мировой литературы и искусства

«Тихого Дона» Михаила Шолохова, «Бег» М.А. Булгакова. Если в одних произведениях Гражданская война представлена как нравственная деградация людей, вынужденных убивать друг друга (Бабель, Шолохов). То в произведениях Фадеева и Островского тема интеллигенции и революции дана с так называемых «классовых» позиций, когда положительному «пролетарскому» герою противопоставляется колеблющийся, мечущийся, склонный к предательству интеллигент, не понимающий до конца смысла революционной борьбы.

Неофициально существовало деление писателей на «своих», «чужих» и «своих, но не очень». В 1920-е гг. к первым относились: «ЛЕФ» – «Левый фронт искусств» (1922-1929); «ЛЦК» – «Литературный центр конструктивистов» (1923-1930). Ко вторым: группы «Перевал» (1923-1932) и «Серапионовы братья» (1921-1926) старались придерживаться линии аполитичности. К третьим: ОБЭРИУ – «Объединение реального искусства» (первоначальные названия – «Левый фланг», «Академия левых классиков») (1926-1932).

Литературное объединение	Члены объединения	Цели, задачи и лозунги объединения
РАПП	Дмитрий Фурманов (1891 – 1926), Владимир Киршон (1902 – 1938), Александр Фадеев (1901 – 1956) и др.	<ul style="list-style-type: none"> Создание так называемой «пролетарской» литературы; Противопоставление ей «непролетарской», т.е. классической литературы; Партийность литературы и писателя. Писатель должен служить политике Коммунистической партии и являться орудием организации пролетарских масс.
«Перевал»	Александр Воронский (1884 – 1937); Артем Веселый (1899 – 1938), Михаил Светлов (1903 – 1964), Михаил Пришвин (1873 – 1954), Андрей Платонов (1899 – 1951)	<ul style="list-style-type: none"> Главными ценностями в литературе считали искренность и эстетическую культуру. Творчество пролетарских писателей оценивалось «Перевалом» как «красная халтура». Художественное творчество – подсознательный процесс. Художник не связан с практикой какого-либо общественного класса.
«ЛЕФ»	Владимир Маяковский (1893 – 1930), Николай Асеев (1889 – 1963), Осип Брик (1888 – 1945), Борис Пастернак (1890 – 1960)	<ul style="list-style-type: none"> Искусство – участник строительства новой жизни. Теория «социального заказа»
«ЛЦК»	Илья Сельвинский (1899 – 1968), Вера Инбер (1890 – 1972), Владимир Луговской (1901 – 1957), Борис Агапов (1899 – 1973)	<ul style="list-style-type: none"> Идейно близки ЛЕФу. Провозглашали близость поэзии «производственной» тематике (сборник «Госплан литературы» и др.); Черты стиля: очеркизм, широкое применение «прозаизмов», использование нового размера — тактовика, эксперименты с декламацией.
«Серапионовы братья»	Лев Лунц (1901 – 1924), Михаил Зощенко (1894 – 1958), Вениамин Каверин (1902 – 1989), Константин Федин (1882 – 1977), Всеволод Иванов (1885 – 1963)	<ul style="list-style-type: none"> Декларация аполитичности. На вопрос, с кем вы, ответили: мы с пустынным Серапионом. Ряд членов объединения создавали произведения, не соответствовавшие этой декларации (Н. Тихонов «Баллада о синем пакете», «Баллада о гвоздях»; Вс. Иванов «Бронепоезд 14-69»). Объединение было разделено на «западное крыло» (Л. Лунц, В. Каверин, М. Слонимский) разрабатывало авантюрный остросюжетный жанр, т.н. «западную новеллу»; «восточное крыло» (М. Зощенко, Вс. Иванов и др.) работало над бытовым рассказом, используя фольклорный материал. Литература должна приносить эстетическое наслаждение.
ОБЭРИУ	Даниил Хармс (1905 – 1942), Александр Введенский (1904 – 1941), Николай Заболоцкий (1903 – 1958), Евгений Шварц (1896 – 1958).	<ul style="list-style-type: none"> Отказ от традиционных форм искусства. Необходимость обновления методов изображения действительности, культивировали гротеск, алогизм, поэтику абсурда. Из-за нападок со стороны официальной критики некоторые обэриуты переместились в «нишу» детской литературы (Введенский, Хармс, Владимиров и др.).

В апреле 1932 г. Постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» сначала РАПП, а затем все остальные

литературные объединения были ликвидированы. Началась подготовка к созданию единого Союза советских писателей.

97. Социалистический реализм: литература

В 1-й пол. 1930-х гг. в литературе стал утверждаться метод социалистического реализма, построенный на социалистической концепции общества и человека. Идейной основой для формирующейся советской литературы стала статья В.И. Ленина «Партийная организация и партийная литература». Основоположником социалистического реализма в литературе считается Максим Горький, произведения которого «Мать», «Жизнь Клима Самгина» и уж во всяком случае «Дело Артамоновых» называются первыми образцами этого метода в литературе.

Принципами соцреализма провозглашались *народность*: герои произведений должны быть выходцами из народа – рабочие и крестьяне; *партийность*: они должны проявлять героизм во имя светлого будущего; *конкретность*: соответствие доктрине исторического материализма (материя первична, сознание вторично).

К творчеству писателя предъявлялись особые требования: он должен был служить своими произведениями строительству социалистического общества; должен ориентироваться на нормы и критерии, диктуемые коммунистической партией; должен влиять на читателя как пропагандист. Существовали требования и к литературному герою: его субъективные действия и устремления личности должны были соответствовать объективному ходу истории. В центре произведения обязательно должен был стоять положительный герой: идеальный коммунист и пример для социалистического общества, которому чужды сомнения души.

В полной мере этим требованиям соответствуют романы Михаила Шолохова «Поднятая целина» и Александра Серафимовича «Железный поток».

Принадлежность к коммунистической партии не означала для писателя стилистическую принадлежность к соцреализму. Исаак Бабель был большевиком, участником Гражданской войны на стороне красных, но его «Первая конная» никак не обнаруживает характерных черт этого нового пролетарского стиля. Также не относят к соцреализму такие произведения советских писателей как «Тихий Дон» (Шолохов), «Василий Теркин» (А. Твардовский), поэмы «Владимир Ильич Ленин» и «Хорошо!» (В. Маяковский). В них выражаются не просто размышления, но и сомнения человека об идеале, о будущем; в них присутствует нехарактерная для соцреализма лиричность.

Успех «Тихого Дона», достигнутый за счет соединения в произведении романного и эпического начал, заставил подражать ему «сибирских» писателей – Георгия Маркова (1911-1991), романы «Соль земли», «Сибирь», «Строговы»; Анатолия Иванова (р. 1928), романы «Тени исчезают в полдень», «Вечный зов», а также Петра Проскурина (1928 – 2001), роман «Судьба»; экранизация «Любовь земная». Среди донских писателей общероссийскую известность имели Виталий Закруткин (повесть «Матерь человеческая») и Анатолий Калинин (повести «Цыган», «Возврата нет»). Эта литература подтверждает мнение о том, что творческий потенциал, действительно существовавший в соцреализме, окончательно иссяк к 1960-м гг. Последующий период называют «агонией»

соцреализма». Выродившийся поздний соцреализм, т.е. нормативизм и идеологизированная иллюстративность, дал в основном антиискусство.

«Тихий Дон» как самое сильное произведение советской литературы оказал влияние и на писателей, дистанцировавшихся от идей и форм соцреализма. В романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» развивается прием *единства динамического многообразия* в виде взаимопроникновения трех сюжетных линий – сатирической, фантастической, евангельской. Чингиз Айтматов в «Плахе» пытался подражать Булгакову, сочетая разные сюжетные линии (Авдия, Иисуса и Бостона), но получилось далеко не так удачно, как у Булгакова.

В послевоенное время становится особенно определенным образ успешного писателя-бюрократа, т.е. такого представителя творческой среды, который благодаря занимаемому высокому посту в Союзе писателей СССР и близости к партийной верхушке становится массовоиздаваемым, его произведения экранизируются и ставятся на сцене. Мера его таланта и общественное положение находятся в вопиющем несоответствии. К таким обласканным авторам относятся *Семен Петрович Бабаевский* (1909 – 2000), *Анатолий Владимирович Софронов* (1911 – 1990), вышеупомянутые Г. Марков и Ан. Иванов.

В условиях тотальной идеологизации сложилась и детская соцреалистическая литература; это повести и рассказы Аркадия Петровича Гайдара, «Буратино» Алексея Николаевича Толстого, «Дядя Степа» Сергея Владимировича Михалкова. Но в Советском Союзе существовала также детская внесоцреалистическая литература. *Николай Николаевич Носов* (1908 – 1976) ввел в детскую литературу нового героя Мишку – наивного, озорного и любознательного мальчишку-непоседу, одержимого жаждой деятельности и постоянно попадающего в необычные, зачастую комические ситуации (рассказы «Затейники», «Живая шляпа», «Огурцы», «Чудесные брюки», «Мишкина каша», «Огородники», «Фантазеры» и др.). Особенно широкую популярность завоевали его повесть для подростков «Витя Малеев в школе и дома» (1951) и трилогия о Незнайке. Примечательно, что во второй и третьей книгах: «Незнайка в Солнечном городе» (1958) и «Незнайка на Луне» (1964-1965), уже чувствуется влияние соцреализма. К тому же типу героя детских книг, что и Мишка, принадлежит Денис Кораблев писателя Виктора Драгунского («Денискины рассказы»).

98. Зарубежное киноискусство довоенного периода: школы и направления

Появление среди визуальных искусств – живописи, скульптуры и архитектуры – нового жанра кинематографа резко изменило пропорции каналов влияния в современной коммуникативной ситуации. Кино сейчас – это основной источник масскультурных мифов, ассоциативных образов и даже исторических и гуманитарных знаний. Оно формирует эстетику масс, влияет (испытывая в свою очередь влияние) на социальное, экономическое и политическое развитие общества. Наиболее простой способ вызвать какую-либо связь в сознании достаточно, обратившись к зрительскому опыту, подобрать для иллюстрации какой-либо фильм. История страны, пропущенная сквозь призму истории кинематографа, парадоксальным образом одновременно удваивает и свою достоверность, и свою условность.

То, что кинематограф был рожден в Европе, определило гегемонию французских и германских режиссеров и киностудий в киноиндустрии в момент ее зарождения.

Фильмы первых лет кинематографа длились 20-30 мин. и снимались по сценарию, который должен был изобразить накал страстей, рожденный любовным треугольником, на каком-либо роскошном экзотическом фоне. Конечно, интеллектуалы и правящие классы презирали такое кино. Несмотря на примитивность, линейность, схематизм первых фильмов, именно тогда был выявлен секрет успеха: фильм, который построен на контрасте, на борьбе красоты и уродства, добра и зла, будет восхищать толпу.

В 1915 г. в Америке появляется мощное молодое направление в лице *Дэвида Уорка Гриффита*, а также Томаса Инса, Чарлза Чаплина. Эта новая школа столь блистательна, что интеллигенция начинает требовать для кино права называться искусством. С 1908 г. по 1932 г. Гриффит поставил около 200 фильмов, перейдя с 1913 г. на съемку полнометражных фильмов. Стремясь реалистически отразить действительность, Гриффит в своих фильмах ставил проблемы жизни так называемых «средних» американцев. Отличительной чертой большинства фильмов Гриффита была сентиментальность. Наиболее типичным персонажем в его фильмах была одинокая, страдающая, беззащитная девушка. Он говорил о моральном распаде общества и семьи, о социальном и национальном неравенстве и судьбе бедняков-иммигрантов, о кастовой и религиозной нетерпимости человека к человеку, хотя как уроженец Юга на негров он свои этические поиски не распространял.

Гриффит изобрел так называемый параллельный монтаж (параллельное развитие двух или нескольких сюжетных линий), приемы «flash-back» (возвращение сюжетного действия в прошлое) и «спасение в последнюю минуту». Он выступил как создатель ключевых приемов киносъемки: перемещение кинокамеры в пространстве, переход от одного события к другому, происходящих одновременно; съемки каждой сцены велись несколькими операторами одновременно, в разных ракурсах и разным темпе, что позволяло разнообразный материал для монтажа, заложившего принципы современного киноязыка – языка выразительных кадров и монтажных сопоставлений. Желание создать на экране эмоциональную лирическую атмосферу натолкнуло Гриффита на применение мягкофокусной съемки в условиях мягкого рассеянного освещения и т. д. Гриффит разработал основные принципы актерской игры перед объективом съемочной камеры. Он полностью отказался от случайных статистов и любителей в качестве актеров. Профессионализм съемочной группы позволил сочетать сцены общего плана с крупным планом, усиливавшим игру актеров.

Он первый стал снимать массовые дорогостоящие сцены. Пойдя на этот риск, он выиграл: такие фильмы имели огромный коммерческий успех. Это привело к завоеванию американцами мирового кинорынка. Расистская направленность некоторых фильмов Гриффита («Рождение нации», 1915) вызывала скандалы, что не повредило фильму и даже создавало ему громкую рекламу.

Все найденное Гриффитом стало вскоре азбукой киноискусства. Американская школа кинематографии уже тогда отличалась от европейской сменой точек зрения киноаппарата; игрой актеров; построением сценариев.

Маленький человек *Чарли Чаплина* обогатил актерское искусство новым типажом, который по степени универсальности может сравниться с масками дель-

арте. Чаплин надел огромные штаны, узкую визитку, большие башмаки, на голову – котелок, в руках держал тросточку. Чаплин приклеил небольшие усики, чтобы его персонаж выглядел человек уже пожившим на свете, но они не должны были скрывать мимику, необходимую в немом кино. Его маленький нахал использовал приемы клоунады и пантомимы, что не мешало его житейской узнаваемости. Появление такого образа – одинокого, но жизнестойкого и неунывающего бродяжки – была своевременной, но бессмертным его сделала пластичность – способность быть трагиком и комиком одновременно.

При всей неразрывности образа Чарли и немого кино Чаплин снял три самые значительные свои картины в тридцатые годы – «Огни большого города» (1931), «Новые времена» (1936) и «Диктатор» (1940). Однако в целом приход звука привел к закату американской комедии, поскольку слова ничего не могли добавить к отточенным немым трюкам, а живой голос размывал целостность несколько условных характеров персонажей немых комедий. Поэтому Чаплин первые свои два звуковые фильма сделал фактически немыми (они были озвучены музыкой), а в полностью звуковом *Диктаторе* основные юмористические эпизоды по-прежнему бессловесны.

Трудности в развитии американского кино в 1920-е годы связаны с яростными нападками пуритан, обвинявших кино в расшатывании моральных устоев. Феминистские движения считали кино средством эксплуатации и унижения женщин. Но мировой экономический кризис 1930-х гг. не только не погубил кинематограф, но и возвысил его до уровня главного из искусств XX в., особенно это касается американской киноиндустрии.

Европейское кино 1920-1930-х гг. получило название авангардного. Связано это с перенесением эстетики и идеологии живописного авангарда на киноленту. В отличие от традиционного кино, если можно говорить о традиционности феномена, которому еще не исполнилось и 20 лет, *киноавангард* считал главным не сценарий и сюжет, а визуальный ряд, воздействовавший на внутренние ощущения зрителя. Своим творчеством киноавангардисты добивались «пробуждения» естественных реакций и инстинктов, «усыпленных» гипнозом цивилизации.

Фильм уже хорошо известного художника-кубиста *Фернана Леже* 16-минутный «Механический балет» представлял футурологический сюжет о том времени, когда машины уже заменили людей. Монтаж сменяющих друг друга образов живого мира (девушка на качели, попугай в клетке, старуха с корзиной) и мира машин, особенно впечатляла дискретная съемка работающих узлов механизмов, рождал ощущение перемалывания машинами этого слабого и уязвимого мира.

Слава и популярность психоанализа имеет прямое отношение к сюрреализму живописному и киношному. Это выразилось в череде фильмов о безумии и насилии. Фильмы *Абеля Ганса* «Безумие доктора Тюба» (1915), «Колесо» (1923), «Наполеон» (1927). Динамика повторяющихся движений, на которую живопись не способна, повергала зрителей в состояние психоза; времени и сил на анализ уже не хватало.

Представитель киносюрреализма *Луис Бунюэль* до 1960-х гг. оставался верным этому стилю. Свой ранний фильм «Андалузский пес» (1928) он снимал по сценарию написанному совместно с Сальватором Дали. Этот стиль повлиял на творческую манеру Альфреда Хичкока.

Появились первые попытки создать теорию кино. *Луи Деллюк* разработал учение о фотогении – требование предельной визуальной выразительности запечатленных на экране образов. Фильм *Рене Клера* «Антракт» (1924) не имеет, казалось, смысла, потому что не имеет сюжета, но образ фильма возникает из собственного значения изображений и из их монтажных и ритмических сопоставлений. Это направление киноавангарда получила название «чистого кино».

В Германии снимали фильмы на мистические, мифологические и фантастические сюжеты. Этот стиль получил название *немецкого экспрессионизма*. *Фридрих Вильгельм Мурнау* снял знаменитый фильм «Носферату – Симфония ужаса» (1922) по «Дракуле» Брема Стокера. Ирреальная атмосфера создавалась не с помощью особых декораций, а благодаря оригинальным приемам показа обычного мира – тревожному освещению, резким контрастам света и тени, вмонтированию негативного изображения в позитивную копию, изменению скорости съемки, приводящему к искажению скорости движения объектов и проч.

Из-за внедрения звука разнообразие используемых в кинематографе 1930-х гг. художественных приемов и выразительных средств заметно сократилось. Обнаружилась сильная тенденция к театрализации фильмов, что проявилось, например, в резком увеличении количества экранизируемых пьес или в появлении большого количества фильмов, практически все содержание которых исчерпывается диалогом.

В 1930-е гг. экономическая депрессия привела к потере киноиндустрией остатков независимости; по сути все киностудии оказались поделены между финансовыми империями Моргана и Рокфеллеров, не заинтересованных в высоком художественном результате, если он не гарантирует прибыль. Это привело к значительному укреплению студийной системы, являющейся дальнейшим развитием продюсерской, и предельному ограничению возможностей режиссеров – фактически, режиссер получал уже раскадрованный сценарий.

Тогда сложилось деление кинематографа на продюсерское (или студийное) – американское – и режиссерское (авторское) – европейское.

Но в историю кинематографа этот период вошел под названием «золотой век Голливуда». Было произведено большое количество весьма качественных фильмов, сделанных по стандартным рецептам и лишенных примет авторского стиля. Например, фильм «Унесенные ветром» (1939), на съемках которого сменилось три режиссера. Приемственностью поддерживал продюсер Дэвид О. Селзник и операторы фильма.

В звуковом кино появились комедии абсурда (например, творчество братьев Маркс), в которых классические условные персонажи и бессловесные трюки с предметами сочетаются с парадоксальным расхождением произносимых слов и шумов с производимыми действиями.

После 1933 г. немецкий кинематограф выполнял роль инструмента нацистской пропаганды. Эстетику фильмов *Лени фон Рифеншталь* составляют атлеты и валькирии, организованное движение масс, подчиненных воле одного человека: «Триумф воли» (1935) о вожде немецкого фашизма и «Олимпия» (1938) – о мюнхенской олимпиаде 1936 г.

Вторая мировая война повлияла на содержание и настроение выпускавшихся фильмов. В Голливуде возникает новый жанр, т.н. «черный фильм», в котором детективная интрига оказывается средством для создания атмосферы

безысходности, в которой победа главного героя над противником остается лишь частным случаем, не способным повлиять на общий отрицательный расклад сил добра и зла в мире.

99. Зарубежное киноискусство 1945 г. – 2000-е гг.: школы и направления

Возрождение кинематографа пришло после Второй мировой войны из Италии. В 1945 г. появился фильм, признанный манифестом *неореализма* – «Рим, открытый город» *Роберто Росселлини*, в котором события немецкой оккупации и итальянское сопротивление показаны как череда эпизодов, происходящих с обычными людьми в обычных бытовых условиях. Эти особенности картины в последующих фильмах развились в систему неореалистических требований: героями фильма должны быть люди из социальных низов, причем главных героев может вообще не быть, играть их могут непрофессиональные исполнители, снимать их следует в бытовых условиях и в типичных бытовых ситуациях, и т.д.

«Похитители велосипедов» (1948) – фильм *Витторио Де Сики*, где кража велосипеда у главного героя приводила как к проблемам с выполнением его профессиональных обязанностей, так и к проблемам в семейной жизни – герой был вынужден доказывать собственному сыну, что он сам взрослый и сильный мужчина. Главное, что принес в кино неореализм – это интерес к мелким бытовым подробностям и вообще увеличение внимания к показываемому на экране, что в конечном итоге позволило кинематографистом рубежа 1950–1960-х гг. совершить несколько открытий в киноязыке.

К концу 1940-х годов экономическое положение Италии улучшилось, и правительство заявило, что неореалистические фильмы подрывают репутацию страны за рубежом. В 1949 году был принят закон, препятствовавший выходу на экраны подобных лент.

Японское влияние на европейский выразилось в систематическом применении в фильме длинного плана, позволившего менять содержимое кадра за счет движения внутри него, при практически неподвижной камере. Этот прием разработан в фильмах Кэндзи Мидзогути 1930-х гг. Глубинная мизансцена, также часто встречающаяся у Мидзогути, имитировала взгляд участника события для выражения на экране субъективных состояний. Наибольший эффект на мировой кинематограф произвела картина *Акиры Куросавы* «Расемон» (1950). В этом фильме одно и то же событие (произошедшее в зарослях леса убийство) рассказывается с четырех различных точек зрения, и ни одну из них в конечном итоге нельзя признать истинной. Субъективность мира этого фильма также воплощается с помощью глубинных мизансцен и жесткого, часто агрессивного рисунка изображения. В «Расемоне» вообще отсутствует «объективная» точка зрения. Воздействие Куросавы на европейский кинематограф состоит не только в этом открытии, но также и в том, что касается самого подхода к изображению как системе, способной передавать психологически значимый смысл. Его влияние чувствуется в творчестве Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского.

Европейский кинематограф начала 1950-х получил известную свободу, что было следствием экономической стабилизации и удешевлении кинопроизводства, что ослабило внешнее давление на кинематографию и привело к значительному увеличению авторской свободы. Начался период интенсивного развития кино, что появилось в появлении сразу нескольких направлений.

Увлечение жанром *кинопритчи* в 1950-х гг. вызвано потребностью раскрытия абстрактной философской проблематики послевоенного мира. Сюжетная сторона фильма оказывается лишь не имеющим важного самостоятельного значения поводом для размышлений. Даже фильмы, содержащие сильно проработанный сюжет, как например «Летят журавли» (1957) *Михаила Калатозова* в СССР, «Пепел и алмаз» (1958) *Анджея Вайды* в Польше имели изобразительный пласт, вызывавший ассоциации, дополнявшие повествование фильма.

Так называемая «*новая волна*» во французском кино оказала сильнейшее влияние на развитие кино во всем мире. Это очень утонченное кино, в котором психология и драматизм сюжета сочетаются с некоторой пикантностью и художественной красотой съемок. Был введен в широкий обиход метод операторской работы съемок с рук. Фильмы были довольно малобюджетными, но горячо встречались публикой и собирали целые букеты наград на всех возможных кинофестивалях, примером может быть лента «Мужчина и женщина» (1966) *Клода Лелуша*. Стиль также реализовывали режиссеры *Жан-Люк Годар*, *Жан-Пьер Жене*, *Франсуа Озон*.

После эпохи гигантомании («*Бен-Гур*», 1959; «*Клеопатра*», 1963) в 1970-х гг. протестное и шокирующее кино стали снимать и в Америке, сосредоточившись на сфере секса и политики. «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли» (1969) *Сидни Поллака*, «Последнее танго в Париже» (1972) *Бернардо Бертолуччи*, «Принцип домино» (1977) *Стенли Крамера*, «Китайский синдром» (1979) *Джеймса Бриджеса* – при всей своей непохожести рассказывают о тотальном одиночестве человека; о том, что в принципе нет ни одной вещи, которая могла бы связать двух людей вместе.

С середины 1980-х гг. начался новый золотой век Голливуда. Он вырос из приключенческих фильмов прежнего десятилетия («*Челюсти*», «*Звездные войны*»), ориентированных на подростковую аудиторию. Поколение повзрело, но приверженность киностиллю осталась. Любовные мелодрамы («*Красотка*»), фантастические боевики («*Терминатор*», «*Вспомнить все*»), экранизации комиксов, блокбастеры развивались в трех взаимопереплетающихся трендах: гигантского роста бюджетов картин, стереотипизации их сюжета и усложнения кинотехнологии.

Наибольший успех сопутствует режиссерам, которых можно было бы именовать киносказочниками, например, *Стивен Спилберг* и *Джордж Кемерон*. *Тим Бертон* выделился своей способностью создать на экране эстетически целостный и выразительный фантастический мир («*Бэтмен*», 1989; «*Сонная лощина*», 1999).

Особенностью мирового кинопроцесса последних 20 лет стало появление режиссеров из стран, которые никогда ранее не входили в число лидеров. Им свойственно ориентироваться на культуру своей родины, что особенно импонирует жюри Каннского кинофестиваля. Возник даже термин – экзотическое кино. Сначала это был Китай с его тысячелетней традицией изящного использования цвета – режиссеры *Чжан Имоу* и *Чен Кайге*. Затем Иран – режиссеры *Мохсен Махмальбаф* и *Аббас Киаростами*, искавшие философскую значительность в элементарных бытовых событиях. Манера этих режиссеров предполагает легкую и ироничную манеру разговора о достаточно серьезных вещах. Среди художников нового поколения более всех заметен босниец *Эмир Кустурица*, имеющий свою оригинальную эстетику, в значительной степени основанную на визуальных метафорах, укорененных в балканской культуре.

В связи с общими процессами глобализации, превратившими весь мир в единое кинематографическое пространство, фильмы обычно снимаются интернациональной съемочной группой, так что национальную принадлежность фильма определить трудно. Примером может быть «Пятый элемент» Люка Бессона и «Одиссея» Андрона Кончаловского.

100. Советское кино: периоды и шедевры

Дореволюционное российское кино в целом следовало европейским образцам. После прихода к власти в большевиков в 1917 г. в течение короткого периода до окончательного формирования в 1930-х гг. тоталитарной системы происходил заметный подъем кинематографа. Художники полагали, что принципиально новое идеологическое содержание должно быть облечено в новую эстетическую форму, и им удалось убедить власти поддерживать их авангардные эксперименты.

Центром интереса советских режиссеров второй половины 1920-х был монтаж, что было созвучно идеям французского киноавангарда. Однако, в России был свой теоретик и экспериментатор монтажа *Лев Кулешов*. Открытый им «эффект Кулешова», или монтажного контекста, состоял в том, что если перед изображением актера, смотрящего с нейтральным выражением лица, дать изображение тарелки супа, то зритель воспримет эту монтажную конструкцию как воплощающую чувство голода; а если перед тем же самым планом актера дать план красивой женщины, то зритель обнаружит вождение на его лице.

В важнейшем фильме кинематографа 1920-х – в «Броненосце Потемкин» (1925) *Сергея Эйзенштейна* – многие эпизоды строятся только с помощью сочетания кадров, имеющих общие признаки, игнорируя принципы монтажного повествования. Наибольшего эффекта такая техника достигает в кульминационном эпизоде кровавого разгона демонстрации на Одесской лестнице, когда в очень жестком ритме монтируются кадры, не только связанные монтажными признаками (или «анти-признаками», когда общим у двух кадров оказываются противоположные элементы), но и имеющие сильное эмоциональное наполнение.

Александр Довженко в фильме «Земля» (1930) смог с помощью камеры создать образ одушевленной, самостоятельно живущей природы, показав ее изменения, происходящие как бы и без участия человека. Григорий Александров сделал клиповый монтаж в фильме «Волга-Волга» в момент звучания «Молодежной песни». Всеволод Пудовкин в фильме «Мать» по роману Максима Горького (1926) использовал метафорические возможности, возникающие из сопоставления кадров. Например, в финале картины кадры революционной демонстрации параллельно монтируются с кадрами вскрывающейся реки и ледохода.

В СССР в 1930-е гг. кинематограф должен был подчиняться жестким требованиям метода социалистического реализма, что приводило к однотипности произведений. Сложившийся в кинокритике термин *сталинский большой стиль* означал кинокомедии (напр., Григория Александрова и Ивана Пырьева) и кинодрамы («Трилогия о Максиме», «Чапаев», «Иван Грозный»), в равной степени выражавшие ценности советского общества и пропагандировавшие советское понимание мира. Обращают на себя несомненное внимание «Окраина» (1933) *Бориса Барнета* и «Александр Невский» (1938) *Сергея Эйзенштейна*. В фильме

Эйзенштейна, музыку к которому написал С. Прокофьев, кульминационный эпизод ледового побоища был снят по принципу «вертикального монтажа», т.е. организации изобразительного ряда в соответствии со структурой звукового: смена готической музыки в момент показа на экране тевтонского войска на славянскую мелодию.

В фильме Барнета лирическая атмосфера рабочего поселка создавалась с помощью оригинально использованных звуковых средств, выразительность драматических сцен была достигнута с помощью приемов немого кино и обращения к стереотипам сознания революционной эпохи. Например, царский офицер с тонким злым аристократичным лицом выталкивает солдат из окопа, заставляя их идти в атаку; он наотмашь бьет растерявшегося деревенского парня в серой шинели, выпихивает его на бруствер окопа, но тот, пронзенный пулей, сползает назад. Эта небольшая сцена была призвана объяснить, почему страна пережила кровавую гражданскую войну.

Важным подготовительным этапом к съемкам фильма был подбор актеров, внешность которых максимальным образом соответствовала бы содержанию образа. Поэтому такое кино называют *монтажно-типажным*.

Основы советской кинохроники заложил *Дзига Вертов*, славившего трудовой процесс (в виде человеческих и машинных движений) во имя конечного продукта, идущего на улучшение жизни нового общества. Конструктивной основой фильма он считал конфликт движения и статики, равно как и конфликт различных видов движения.

Тоталитарная система, предъявив мастерам кино требование верности принципам соцреализма, в действительности вызвала появление «теории бесконфликтности», что привело к упадку киноискусства в СССР. Установка на производство небольшого числа фильмов, но художественно совершенных в соцреалистическом понимании этого слова, привело к почти полному прекращению кинопроизводства. Все произведенные фильмы в прокат поступали только после личного одобрения Сталина.

После смерти Сталина либерализация общества привела к расцвету советского кино. Наиболее значительные фильмы оттепели были сняты в жанре *экзистенциальной драмы*, когда обычный человек, находящийся на грани смерти или предательства, должен был выживать (или погибать) в обстоятельствах, которые выше его сил. Это «Летят журавли» *Михаила Калатозова*, «Коммунист» *Юлия Райзмана* и др. Для передачи душевного состояния человека, находящегося на пороге смерти использовался особый киноязык, заключавшийся в использовании контрастного черно-белого изображения, динамичной камеры, акцентировке внимания к психологически важным деталям с помощью резкого, иногда шокового монтажа и пр.

Другое направление кинематографа периода оттепели, т.н. «хрущевское кино», представляло зрителю фильмы более легкого жанра, лирические мелодрамы и комедии. Душевные и оптимистичные они заслужили всенародную любовь на многие годы. Герои стали живыми, умеющими любить, страдать и ошибаться и жить почти вне политики. Первой лентой этого направления считаются «Верные друзья» (1954) *Михаила Калатозова* по сценарию *Александра Галича* и *Константина Исаева*. Звездой «хрущевского кино» стал *Николай Рыбников*, сыгравший в фильмах «Высота», «Весна на заречной улице», «Девчата». К сожалению, кинокритики несколько высокомерно относятся к этим фильмам, объединяя их с фильмами *Григория Александрова* и *Ивана Пырьева* в

единый сталинско-хрущевский большой стиль, что неверно с точки зрения оценки типажей, идеи и сюжета этих фильмов. Именно в тот период появился новый для нашего кино типаж благородного чудака-интеллигента. Впервые это произошло в фильме «Карьера Димы Горина» (1961) с Александром Демьяненко в главной роли. Потом образ развился в нескольких комедиях Леонида Гайдая – «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика», «Кавказская пленница» и «Иван Васильевич меняет профессию».

В 1960-е гг. появились фильмы об Отечественной войне в новой трактовке этой темы. Часть из них была снята участниками войны по сценариям и книгам т.н. лейтенантской прозы, другая – теми, чье детство пришлось на время войны. Это вызвало нетипичный для военных фильмов перенос акцентов с героев на обычных людей, вынужденно оказавшихся на фронте, или даже на мирных жителей, что, в свою очередь, сделало советские фильмы 1960–1970-х гг. о войне гораздо более глубокими и человечными, чем это обыкновенно свойственно батальному жанру в кино. Таковы «На семи ветрах» (1962) Станислава Ростоцкого, «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, «Не забудь... станция Луговая» (1966) Никиты Курихина и Леонида Менакера, «Проверка на дорогах» (1971) Алексея Германа, «Восхождение» (1977) Ларисы Шепитько и др.

В те же годы в СССР снимаются кинопритчи, отсутствовавшие в советском кино с начала 1930-х гг. «Андрей Рублев» (1966) Тарковского не относится ни к жанру творческо-психологической биографии, ни к историческому кино, это явно притча о вечной природе творчества. Снятые им по произведениям писателей-фантастов «Солярис» и «Сталкер» за счет сложной аллегорической структуры, ассоциативных параллелей со многими известнейшими образами мировой культуры (картинами Брейгеля и Рембранта, библейской притчи о блудном сыне), операторских находок и тонкой передачи ощущения встречи с неизвестным ставили вопрос о природе человека. Сергей Параджанов использовал фольклор для создания своего рода визуальных портретов различных культур – гуцульской («Тени забытых предков», 1965)), армянской («Цвет граната»), грузинской («Легенда о Сурамской крепости», 1984) и азербайджанской («Ашик-Кериб», 1988).

Массово снимавшееся в годы «застоя» кино было зафокусировано на производственной тематике. В этих незатейливых фильмах по ироничному комментарию современников «лучшее боролось с хорошим». В типичном сценарии такой малобюджетной ленты должен был развиваться двойной конфликт – в трудовом коллективе: обычно с теми, кто не хотел внедрять рационализаторское предложение главного героя и пр., и в личной жизни: когда, например, любимая девушка не разделяла жизненных ценностей героя. Принципиального значения то, каким будет исход истории – хэппи-энд или нет, не имело. Очевидный дидактический посыл фильмов оставался обычно нереализованным.

Параллельно с подобными фильмами, практически стершимися из памяти зрителей, снимались мелодрамы о непростых личных взаимоотношениях рядовых советских граждан. За счет узнаваемости жизненных ситуаций и типажей героев они сохранили популярность и у последующих поколений. Например, «Мама вышла замуж» (1969) Виталия Мельникова, «Монолог» (1972) Ильи Авербаха, «Кто поедет в Трускавец» (1977) Валерия Ахадова, «Дневной поезд» (1976) Инессы Селезневой, «Влюблен по собственному желанию» (1983) Сергея

Микаэляна, «Одинокая женщина желает познакомиться» (1986) Вячеслава Криштофовича и др.

Особое место среди них занимает легендарный фильм «*Доживем до понедельника*» (1968) Станислава Ростоцкого, рассказывающий о трех днях одной школы, об учителях и учениках; о том, как трудно найти себя и взрослым, и подросткам, об их ошибках и остром желании каждого быть понятым и принятым каков он есть.

В 1980-е гг. наиболее интересными фильмами были те, которые по-новому присматривались к прошлому. Их отличительной чертой была тщательная реконструкция былой эпохи, чаще всего 1930-1950-х гг., с целью понять механизм истории. Таковы «Мой друг Иван Лапшин» (1984) и «Хрусталеv, машину!» (1998) Алексея Германа, «Дважды рожденный» (1893) Аркадия Сиренко, «Зеркало для героя» (1987) Владимира Хотиненко и др.

Начавшийся в начале 1991 г. организационный и идейно-эстетический кризис отечественного кино сопровождается попытками преодолеть его на основе некритического использования мирового опыта. Однако забывается, что многие из достижений зарубежного кинематографа являются удачно переработанными находками советских кинематографистов. Американское кино завоевало мир своими фантастическими и приключенческими фильмами с потрясающими комбинированными съемками. По признанию же мэтров Голливуда они бы добились немного, если бы не разработки *Павла Клушанцева*, режиссера–постановщика комбинированных съемок студии «Леннаучфильм». В 1960 г. он снял фантастический фильм «Планета бурь» о полете на Венеру. Для производства спецэффектов он использовал т.н. динамическую маску. Фильм был куплен США, перемонтирован с новыми персонажами – американскими астронавтами, и получил новое название «Путешествие на доисторическую планету». Он оказал влияние на Стэнли Кубрика, снявшего ленту «Космическая одиссея 2001 года» (1968). Дж. Кемерон говорил, что Клушанцев – крестный отец «Звездных войн» и «Титаника».

Отечественный кинематограф последнего периода упорно не желает замечать формулы творческого успеха, определенного на международных кинофестивалях: оригинальная трактовка национальной культуры. Копирование инокультурных штампов не принесло ему даже настоящего коммерческого успеха.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука: Слов.-справ. / Под. ред. В.Н. Ярхо. – М.: Высш. шк., 1995. – 383 с.
2. Власов В.Г. Византийское и древнерусское искусство: слов. терминов / В. Г. Власов. – М.: Дрофа, 2003. – 221 с.
3. Вся русская литература: Учеб. пособие / [Авт.-сост. И.Л. Копылов]. – Минск : Современ. литератор, 2002. – 863 с.
4. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера / В.С. Горюнов, М.П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
5. Гражданская З.Т. От Шекспира до Шоу : Англ. писатели ХУ1-ХХ веков: Кн. для учащихся / З.Т. Гражданская. – 2-е изд., дор. – М.: Просвещение, 1992. – 190 с.
6. Есин А.Б. Русская литература XIX века: Задачи, тесты, полезные игры / А.Б. Есин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Флинта, 2000. – 223 с.
7. Зарубежная литература XX века (1871 – 1917): Учеб. для студентов филол. фак. пед. ин-тов / Под ред.: В.Н. Богословского, З.Т. Гражданской. – М.: Просвещение, 1979. – 351 с.
8. Зарубежная литература: Хрестоматия для сред. и ст. классов / Сост. О.Л. Мощанская и др. – Нижний Новгород: Рус. Купец; Братья славяне, 1994. – 544 с.
9. Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения / Сост. М.Б. Бабинский. – М.: Школа-Пресс, 1994. – 639с.
10. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство: Учеб. / Т.В. Ильина. – 2-е изд., перераб и доп. – М.: Высш. шк., 1994. – 461 с.
11. Ильина Т.В. Русский XVIII век; Изобразительное искусство; Музыка: учеб. пособие для вузов / Т.В. Ильина, М.Н. Щербакова. – М.: Дрофа, 2004. – 512 с.
12. Ильина Т.В. История отечественного искусства. От крещения Руси до начала третьего тысячелетия: Учебник для вузов. / Т.В. Ильина. – 5-е изд.– М.: Юрайт, 2010. – 473 с.
13. История всемирной литературы [Текст] : в 9 т. / Акад. наук СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького ; Гл. редкол.: Г. П. Бердников (гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1983 – 1994.
14. История искусств. Отечественное искусство: Учеб. / Т.В. Ильина. – 2-е изд., перераб и доп. – М.: Высш. шк., 1994. – 461 с.
15. История русской литературы. Кн.1: лит. 70-80-х гг. XI Хв. / И.Я. Айзеншток [и др.]; АН СССР, Ин-т рус. лит. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 531 с.
16. Комарова И.И. Архитекторы: Крат. биограф. слов. / И.И. Комарова. – М.: Рипол классик, 2000. – 511 с.
17. Кондаков И.В. Культура России: Учеб. пособие для вузов. Ч.1: Русская культура: краткий очерк истории и теории / И.В. Кондаков. – 2-е изд., испр. – М.: Кн. дом «Университет», 2000. – 357 с.
18. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии : Учеб. изд. / Л. Д. Любимов. – 3-е изд., испр. – М.: Просвещение, 1996. – 318 с.
19. М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени: сб. ст. / сост. А.А. Нинов. – М. : Союз театр. деятелей РСФСР, 1988. – 492 с.

20. Мировая художественная культура [В 4 т.]. Т.3. Кн.1: XIX век. Изобразительное искусство, музыка и театр / Е. П. Львова [и др.]. – СПб.: Питер, 2007. – 460 с.
21. Мокульский С.С. Итальянская литература : Возрождение и просвещение / С. С. Мокульский. – М.: Высш. шк., 1966. – 251 с.
22. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX века : Учеб. пособие / Г. Л. Нефагина. – М.: Наука, 2003. – 320 с.
23. Пинегина Л.А. Изобразительное искусство в годы Великой Отечественной войны / Л. А. Пинегина. – М.: Знание, 1990. – 64 с.
24. Полищук В.И. Культурология: Учебное пособие. – М.: Гардарики, 1999 г. – 446 с.
25. Русская литература XX века. В 2ч. : Очерки. Портреты. Эссе: Учеб. пособие для учащихся 11 кл. сред. шк. Ч.2. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1994. – 383 с.
26. Русские писатели. XX век. Биографии: Большой учеб. справ. для школьников и поступающих в вузы / В. В. Агеносов [и др.]. – М.: Дрофа, 2000. – 429 с.
27. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века : Учеб. пособие для вузов по направлению «Искусство», спец. «Искусствоведение» / Д. В. Сарабьянов. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 318 с.
28. Сиприо П. Бальзак без маски: Пер. с фр. / П. Сиприо. – М.: Мол. Гвардия, 2003. – 503 с.
29. Сокольникова Н.М. История изобразительного искусства. В 2 т.: учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений. – Т.1 / Н. М. Сокольникова. – М. : ACADEMIA, 2006. – 297 с.; Т.2 / Н. М. Сокольникова. – М.: ACADEMIA, 2006. – 207 с.
30. Ушкалов В.А., Власова А.М., Дружба О.В. История русской и зарубежной культуры. – Ростов н/Д: Издател. центр ДГТУ, 2001. – 327 с.
31. Фокина Л.В. История декоративно-прикладного искусства. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 239 с.