**Гусейнов Ибрагим Гаджимагомедович.  
История Мировой Культуры**

1. **Введение в историю культуры**

Прежде чем говорить об **истории культуры**, необходимо рас­крыть содержание основного понятия темы. На сегодняшний день существует не менее 1 000 определений понятия «культура». Слово «культура», кроме этого, имеет несколько смыслов в рус­ском языке. Пожалуй, самой простой и в то же время всеобъем­лющей является следующая дефиниция (определение): **«Культу­ра»** — это все, созданное человеком, — ибо животные не имеют культуры. **Культура** — продукт исключительно человеческой дея­тельности».

Под термином «культура» мы будем понимать не только все ма­териальные, но и духовные ценности, созданные человеком в кон­кретный период его существования и на определенной террито­рии, а также дух эпохи, нации (то, что принято обозначать словом ментальность). Это даст нам право классифицировать мировую культуру по следующим принципам:

1. По временным характеристикам (античная, средневековая, культура Нового времени и т. д.)
2. По территориальному признаку (арабская, китайская куль­тура и т. д.).

Цель настоящего пособия — познакомить читателя с историей всемирной культуры, некоторыми терминами, которые должен знать каждый образованный человек, а также дать представление о специфике и закономерностях развития мировых культур, вы­делить доминирующие в той или иной культуре ценности, их зна­чение и смысл.

К сожалению, мы не сможем рассмотреть мировую культуру полномасштабно в рамках настоящего пособия. За его пределами останутся такие интереснейшие ее страницы, как культура ин­дейцев Америки, африканская культура и др. Однако мы надеем­ся, что данное пособие найдет применение в учебном процес­се и станет стимулом для самостоятельного расширения своих знаний.

**2. Культура первобытной эпохи**

1. Общая характеристика периода

Культура первобытной эпохи является фундаментом всей последующей культуры человечества. Множество явлений жизни современного общества берет свое начало в глубокой древности первобытной эпохи:

1) язык;

2) письменность;

3) искусство;

4) религия;

5) мифология;

6) наука;

7) нравственность и др.

Некоторые современные проблемы целиком или частично решаются на материалах исследования первобытной эпохи: история возникновения человека, происхождение рас, народов, появление мифологии, религии, искусства и т. д. Нужно отметить, что первобытная эпоха не ушла в прошлое безвозвратно. Она еще продолжает существовать в локальных областях:

1) джунглях Амазонии;

2) в центральных районах Африки;

3) на островах Океании;

4) в глубинных районах Австралии.

Первобытная эпоха охватывает огромный период от появления человека до возникновения первых классовых обществ и государств, а также письменности. Человеческий род существует около 2,5 млн лет. Homo sapiense (человек разумный) — всего лишь около 40 тыс. лет.

2. Материальная культура

Орудиями труда человек пользуется более 2 млн лет. Это от-крыло перед ним широкие возможности:

1) использования природных ресурсов;

2) приспособления к окружающей среде;

3) коллективной охоты;

4) защиты от врагов. В эпоху неолита:

1) совершенствуются орудия труда;

2) приемы обработки камня (пиление, сверление, шлифование);

3) появляются луки, стрелы, керамическая посуда.

Вместе с охотой, рыболовством, собирательством получают распространение земледелие и скотоводство. Эти два величайших достижения первобытной экономики сделали человека человеком.

Важнейшей предпосылкой разложения первобытного общества стал переход к использованию металлов.

3. Появление искусства. Мифология

С появлением искусства в развитии человеческого общества произошел качественный скачок. Новым явлением стало первобытное искусство.

Отправной точкой художественного творчества человека могли быть: его эстетические потребности, половой инстинкт, мифологическое мышление, религиозная практика, необходимость закрепления и передачи накопленного опыта, потребность в развлечении и т. д.

Биологическое и культурное развитие помогло человеку использовать символы. Ни одно живое существо, кроме человека, не обладает этой способностью.

Важное место в первобытной культуре занимает мифология. Она, являясь основной формой мировоззрения человека на ранней стадии развития, показывает, как он осознает себя, мир во-круг и свое место в этом мире.

На основе различных форм словесного творчества сформировалась и литература. Из мифологии выделились такие формы общественного сознания, как:

1) искусство;

2) политическая идеология и др.

В древности человек еще не выделял себя из окружающей среды. Он переносил на природные объекты свои собственные свойства, чувства, наделял их душами и духами.

Важнейшей чертой мифа является то, что заменяя в мифе од-ни символы другими, он делает описываемые предметы более доступными для понимания.

Как показали исследования, на ранних стадиях развития мифы были примитивны и кратки. Позднее мифология превратилась в развернутую систему связанных друг с другом мифов, образующих разветвленные циклы. Так сложились:

1) античная;

2) древнеславянская;

3) скандинавская мифология и др. Ученые выделяют несколько типов мифов:

1) антропогонические;

2) солярные;

3) лунарные;

4) астральные;

5) зооантропоморфные;

6) космогонические;

7) теогонические и др.

Одной из наиболее распространенных форм первобытных верований стал культ предков — почитание духов умерших родственников. Считалось, что эти духи, злые и добрые, могут влиять на жизнь людей. Существовало множество способов, с помощью которых люди пытались умилостивить духов предков и нейтрализовать их злую волю. Разновидностями первобытных верований являются:

1) анимизм;

2) тотемизм;

3) фетишизм. Развитие земледелия в поздний период первобытной эпохи

потребовало упорядочения календаря, а следовательно, и астрономических наблюдений. Ирригационные работы приводили к формированию техники геометрических вычислений, развитие обмена — к усовершенствованию счетных систем. В конечном итоге все это вело к накоплению математических знаний. Болезни, эпидемии, войны вынуждали применять и совершенствовать первобытную медицину. Сухопутные и морские перемещения послужили стимулом к развитию географии и картографии. А с появлением выплавки рудных металлов зародились основы химии.

4. Изобразительное искусство

В первобытную эпоху сформировались все виды изобразительного искусства:

1) графика (рисунки, силуэты);

2) живопись (изображения в цвете, выполненные минеральными красками);

3) скульптура (фигуры, высеченные из камня или вылепленные из глины);

4) декоративное искусство (резьба по дереву, камню, кости;

рельефы, орнаменты).

В глубокую древность уходят истоки таких видов художественного творчества, как:

1) музыка;

2) пение;

3) танец;

4) театрализованные представления.

Первые дошедшие до нас произведения первобытного искусства относятся к верхнему палеолиту, их возраст около 40 тыс. лет. Среди них особое место занимают так называемые «Венеры» — изображения, по-видимому, связанные с культом матери-прародительницы. Найдены обобщенно выразительные изображения животных: мамонта, лошади, оленя, медведя, зубра, сцены охоты на них.

В конце XIX в. была открыта первобытная пещерная живопись (Альтамирская пещера в Испании). Позднее исследователи обнаружили десятки подобных пещер в Испании, Франции, а также в России (Капова пещера, Южный Урал).

Для раннего периода развития наскальной живописи были характерны:

1) примитивные рисунки;

2) неясные знаки;

3) волнистые линии;

4) отпечатки кисти руки. К концу первого периода появляются неуверенные контурные

рисунки животных, которые начинают заполняться краской. Второй период характеризуется переходом от контурного, плоскостного изображения к передаче объема и отдельных деталей. В третий период пещерное искусство достигло самых больших высот. Росписи поражают своими:

1) масштабами и реалистичностью;

2) совершенством передачи объемов;

3) пропорциями фигур;

4) перспективой;

5) движением;

6) применением полихромии.

Позднее наблюдается упрощение изображения, фигуры становятся символами.

5. Появление письменности

Огромное значение имело появление письменности. Современным буквенно-звуковым системам письма предшествовали разные его формы, одна из первых — пиктографическое письмо, состоящее из отдельных конкретных изображений.

С наступлением эпохи мезолита в изображении начинает преобладать человек. Цвет и объем уступают место движению. Если пещерная палеолитическая живопись состоит из множества фигур, композиционно не связанных между собой, то наскальное многофигурное искусство воспроизводит сцены охоты, сбор меда, ритуальные действия, танцы, сражения и др.

В эпоху неолита искусство претерпевает глубокие качественные изменения. Культура перестает быть единой, она приобретает на различных территориях ярко выраженные особенности, самобытный характер.

6. Дальнейшее развитие абстрактного мышления, накопление рациональных знаний

С развитием абстрактного мышления, языка, мифологии, религии, накоплением рациональных знаний у человека возникла потребность воплотить в искусстве сложные образы: солнце, землю, огонь, воду. Получает распространение орнамент, состоящий из стилизованных абстрактных мотивов: крест, круг, спираль, треугольник, квадрат и т. п.

В то же время появляется стремление украсить все предметы, которыми пользовался человек. Орнамент или отдельные символы покрывали древнюю керамику — самый распространенный вид декоративного творчества. Человек украшал и самого себя:

1) раскраской тела;

2) ожерельями;

3) бусами;

4) браслетами.

К числу наиболее загадочных явлений первобытного искусства относится группа памятников-мегалитов:

1) менгиры;

2) дольмены;

3) кромлехи.

Мегалитические сооружения явились прототипом монументальной архитектуры. Уже на пороге возникновения первых цивилизаций появились циклопические или сырцовые укрепления,

храмы, усыпальницы, что в свою очередь было связано с расслоением общества на классы, выделением знати, усложнением религиозных представлений и религиозной практики.

Накопленные археологические данные позволяют проследить возникновение и развитие других видов первобытного художественного творчества:

1) музыки;

2) танца;

3) театрализованного представления;

4) прикладного искусства. Найденные трубчатые кости с просверленными отверстиями

по бокам, просверленные рога, черепа животных со следами от многочисленных ударов — примеры первых духовых и ударных музыкальных инструментов. Важное место в системе первобытного искусства занимал также танец. Танцы были:

1) ритуальными;

2) военными;

3) охотничьими;

4) мужскими;

5) женскими и т. д.

Танец тесно переплетается с театрализованным представлением. С большой долей уверенности можно догадываться и о существовании в эту эпоху самого доступного вида творчества — устного народного:

1) песен;

2) рассказов;

3) сказок;

4) мифов;

5) былин. Первобытное искусство стало началом образного отражения

окружающего мира, средством его познания, а также формирования внутреннего мира самого человека. Изучение памятников первобытного искусства позволяет проследить эволюцию стилей, форм, средств и методов художественного творчества, понять закономерности становления и развития всей мировой художественной культуры.

**3. Культура Древнего Египта**

1. Периодизация и общая характеристика культуры

Древнего Египта

Цивилизация Древнего Египта является одной из древнейших в мире. Она подарила человечеству великие памятники архитектуры, изобразительного искусства, письменности. Историю культуры Древнего Египта принято делить на следующие периоды:

1) додинастический период (IV тыс., 33—30 вв. до н. э.);

2) древнее царство (XXX—XXIII вв. до н. э.);

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

4) новое царство (XVI—XI вв. до н. э.);

5) позднее время (XI—332 г. до н. э.).

Долгое время культура Египта развивалась изолированно. В традиционном мире восточных царств практически не происходило изменений. Сложившиеся еще в глубокой древности правила и каноны художественного творчества оставались почти неизменными. Незыблемость и величие власти царя подчеркивались раз и навсегда установленными приемами. Громадное значение в религии Древнего Египта имел заупокойный культ. Однако и в рамках столь строгого следования традициям и канонам древнеегипетское искусство не было лишено движения.

Характерными чертами древнеегипетской культуры были сознание силы, желание ее сохранить и преумножить, жажда бессмертия. Искусство в целом имело монументальный характер, подавлявший зрителя.

2. Религия

Существовавшее в Египте многобожие не способствовало централизации государства. Фараон Аменхотеп IV (XIV в. до н. э.) пытался провести религиозные реформы с целью установить единобожие.

Важнейшей чертой религии и культуры Древнего Египта был протест против смерти. Египтяне верили в бессмертие души — это было главной доктриной египетской религии, и страстное желание бессмертия определило все мировоззрение египтян. Стремление к бессмертию стало основой для возникновения заупокойного культа, который сыграл чрезвычайно большую роль в истории Древнего Египта.

Основным условием загробной жизни египтяне считали сохранение тела умершего. Забота об этом привела к возникновению искусства изготовления мумий. Для того чтобы продлить жизнь после смерти, важно было позаботиться и о строительстве усыпальницы для тела.

3. Образование и наука. Литература

Возникновение египетской письменности относят к XXX в. до н. э. Несмотря на сложность иероглифического письма, уже в древнейший период грамотными были не только жрецы, писцы и вельможи, но и строители. В III тыс. до н. э. при дворе фараона появились школы, в которых обучали будущих писцов.

Важной частью египетской культуры являлась наука: без научных знаний невозможно было ведение хозяйства, строительство, военное дело, управление страной. Под влиянием практических потребностей развивалась математика. Египтяне научились точно определять сроки посева, вызревания и жатвы зерна. Они создали точный календарь, построенный на наблюдениях за небесными светилами.

Значительных успехов добилась медицина. Развитию медицинской науки способствовал обычай мумификации трупов, благодаря которому жрецы и врачи могли изучать анатомию человеческого тела и его внутренние органы. Достижением древнеегипетской медицины можно считать учение о кровообращении и сердце как его главном органе. Египтяне установили связь между повреждениями головного мозга и расстройством функций частей тела. Уже в древнейший период была развита специализация врачей: так, различались врачи «утробные», глазные, зубные.

Ко II тыс. до н. э. относятся и древнейшие дошедшие до нас географические карты. Накапливались и исторические знания. В Египте издавна вели список царей с указанием точных дат правления и подробным описанием событий, происшедших в годы их царствования.

Цивилизация Древнего Египта оставила человечеству богатейшее литературное наследство. Наиболее характерной особенностью древнеегипетской литературы является ее неразрывная связь с религией и непременная традиционность древних сюжетов. Большая часть литературных произведений являлась художественной формой мифов. Литература выполняла функцию объяснения вопросов о происхождении мира, о смысле жизни и смерти, о природных явлениях и т. д. Многие из этих произведений наряду с отражением реальности содержат и элементы фантастики.

4. Музыка, живопись

Музыкальная культура Египта — одна из самых древних в мире. Музыка сопровождала все религиозные обряды, массовые празднества и, таким образом, была тесно связана с танцем и литературой. Ей приписывалась магическая сила. Музыканты пользовались большим почетом в обществе, их считали родственниками фараонов. Играли на:

1) лире;

2) барабане;

3) двойной флейте;

4) арфе. Весьма распространена в Древнем Египте была и живопись.

Большинство росписей древности не сохранилось, зато дошло много образцов Среднего царства. Склепы этого периода разрисовывались фресками внутри. На них изображались сцены из жизни, быта людей, природа на берегах Нила. Слуги изображались очень маленькими. В усыпальницах царей и вельмож были найдены так называемые «ушебти» — многочисленные статуэтки рабов, музыкантов, поваров в свободных, раскованных позах, отличающихся эмоциональностью и движением.

С течением времени сюжеты становятся более разнообразными, сцены — более динамичными. Мягче и богаче становится цветовая гамма. Настенные изображения Нового царства претерпели значительные изменения. В храмовых рельефах и росписях динамичные, сложные композиции сменили плавные, неторопливые сюжеты. Мы видим стремительно мчащиеся колесницы великого завоевателя Тутмоса III, рассказы о великих путешествиях, сцены охоты и великолепных пиров. Колорит росписей обогащается теплыми розовыми, золотистыми полутонами, передающими оттенки человеческой кожи.

5. Архитектура

Важной особенностью древнеегипетской культуры было строительство пирамид. К появлению таких сооружений, как пирамиды привели поиски новых архитектурных форм для возвеличивания царской власти. В XXVIII в. до н. э. зодчий фараона Джосера Имхотеп создал устремленное вверх сооружение из семи поставленных одна на другую уменьшающихся ступеней (число 7 — священное, высота 70 м). Последователи Имхотепа, развивая дальше его идеи, пришли к созданию пирамид так называемый классического типа, с гладкими гранями, поражавших воображение современников и далеких потомков.

Особенно интересен своей архитектурой период Нового царства. Фараоны XVIII династии завоевали большие территории (Судан, Палестина, часть Турции и т. д.), так как там были сосредоточены значительные ресурсы: золото, смолы. Несметные богатства позволяли правителям Египта украшать страну и столицу — Фивы — великолепными храмами. Особое значение приобретает культ верховного божества Амона-Ра.

Основным типом архитектурного сооружения в период Нового царства становится храм. В столице Египта Фивах были созданы два прославленных храмовых комплекса в Карнаке и Луксоре, посвященные культу Амона-Ра. Если усыпальницы фараонов превратились в тайные захоронения, то тем большее значение для прославления царей получило строительство заупокойных храмов. Особое место среди заупокойных храмов занимает храм царицы Хатшепсут (XV в. до н. э.).

Наметившиеся тенденции в изобразительном искусстве обусловили его необычайный подъем, который вошел в историю под названием Амарнского периода (начало XIV в. до н. э.). Этому предшествовали серьезные потрясения в политической и религиозной жизни Египта (см. начало лекции, реформа Эхнатона). Найденные в гробнице фараона Тутанхамона произведения искусства также выполнены в традициях амарнского стиля.

В конце XIII—XI вв. до н. э. начинается период затяжного упадка. Прекращается строительство крупных сооружений, утрачиваются навыки мастеров пластики и живописи.

6. Скульптура

Архитектура Египта была неразрывно связана со скульптурой, а скульптура связывалась в первую очередь с представлениями о загробной жизни. Человек изображался в статичных позах. Ваятели стремились создать впечатление монументальности. Статуи окрашены в традиционные тона.

1. Мужские — в красно-коричневый.

2. Женские — в желтый цвет.

Использовалась инкрустация из драгоценных камней и металлов.

Рядом с пирамидой фараона Хафра высится удивительная статуя так называемого Большого Сфинкса, фантастического существа с туловищем льва и портретной головой царя. Основу этого сооружения составляет известняковая скала, искусно обработанная мастерами. Размеры статуи огромны: длина 57 м, высота 20 м. Задача сфинкса — охранять дорогу Восхождения, по которой тащили саркофаг с телом фараона. Портретные черты сфинкса совпадают с чертами фараона Хефрена.

Классическими образцами пластики Древнего царства могут служить статуи царевича Рахотепа и его супруги Нофрет. В период расцвета Среднего царства в пластике Египта формируется новое направление. Мастера начинают уделять больше внимания индивидуальным особенностям личности. С помощью тщательно проработанных деталей они стремятся показать характер человека, его возраст, настроение.

Новый стиль гармонии и красоты проявляется и в изобразительном искусстве и скульптуре Нового царства. Так, тронные портреты Хатшепсут изображают женщину-фараона в полном царском уборе и даже с искусственной бородой — таков канон. Но есть и другие изображения царицы, где она предстает во всем обаянии женской мягкости и красоты.

Наиболее значительные достижения Амарнского периода связаны с развитием нового стиля пластических форм, с новой трактовкой изображения человека. Искусство шло по пути сближения с реальной жизнью, по пути раскрытия подлинного внутреннего мира человека.

Вершиной пластического искусства рассматриваемого периода являются портретные бюсты прекрасной супруги Эхнатона царицы Нефертити. Прекрасная голова Нефертити на длинной и гибкой шее увенчана царской короной. Впечатление усиливают теплые телесные тона покрытия в сочетании с роскошным ожерельем и ярко-синей короной царицы.

Не только в трактовке образов, но и в сюжетной канве изображаемого появляется много нового. В рельефах и росписях стен Ахетатона появляются бытовые и даже интимные сюжеты. Фараон изображается в окружении семьи с любимой супругой и играющими детьми.

4. **Культура Древней Месопотамии и Древнего Ирана**

Месопотамией - Двуречьем, или Междуречьем, - древние греки называли земли, лежавшие между реками Западной Азии - Тигром и Евфратом. Здесь, в долине двух великих рек древности, в IV тыс. до н. э. и утверждалась столь же высокая, как и в Египте, культура. Это был один из древнейших очагов человеческой цивилизации. Однако в отличие от долины Нила, где на протяжении трех тысячелетий обитал один и тот же народ и существовало одно и то же государство - Египет, в Двуречье стремительно (по историческим меркам) сменяли друг друга различные государственные образования: Шумер, Аккад, Вавилон (Старый и Новый), Ассирия, Иран. Здесь перемешивались, торговали, воевали друг с другом разные народы, быстро воздвигались и до основания разрушались храмы, крепости, города. Более динамичными, чем в Египте, были история и культура Двуречья.

4.1.Заселение Двуречья

Первые обитатели появились в Месопотамии примерно 40 тыс. лет до н. э. Небольшие группы людей жили в пещерах и охотились на горных козлов и баранов. Так продолжалось десятки тысяч лет, в течение которых повседневный образ жизни их почти не менялся - время как будто стояло на месте. Только в Х тыс. до н. э. стали заметны существенные перемены - люди начали заниматься земледелием и перешли к оседлости; они научились строить хижины из травы и прутьев и дома из необожженного кирпича (кирпичи изготовлялись из глины, в которую добавлялась рубленая солома). Так, к VII тыс. до н. э. на территории Месопотамии возникли первые поселения ранних земледельцев. С этого времени развитие общества пошло быстрее. К концу V тыс. до н. э. уже вся долина Тигра и Евфрата была плотно заселена, а в середине IV тыс. до н. э. среди бесчисленных деревушек и поселков появляются первые настоящие города. Во главе города стоял или верховный жрец главного городского храма, или предводитель городского ополчения.

Город с расположенными вокруг него деревнями представлял собой независимое государство. Таких городов-государств в IV-III тыс. до н. э. на территории Месопотамии насчитывалось около двух десятков. Наиболее крупными были Ур, Урук, Киш, Умма, Лагаш, Ниппур, Аккад. Самым молодым из этих городов был Вавилон, построенный на берегу Евфрата. Его политическое и культурное значение неуклонно возрастало - особенно это будет заметно со II тыс. до н. э. Именно Вавилону выпадет судьба сыграть исключительно важную роль в истории Двуречья.

Большинство городов было основано шумерами, поэтому древнейшую культуру Двуречья принято называть Шумерской. Время существования этой культуры - приблизительно все IV тыс. и первая половина III тыс. до н. э. Затем, в XXIV-XX вв. до н. э. усиливаются мощь и влияние города Аккада, народ которого, много заимствовал у шумеров и воспринял их культурное наследие.

4.2.Шумеро-Аккадская культура

Язык. Письменность

В целом раннюю культуру Двуречья исследователи обозначают как Шумеро-Аккадскую. Двойное название связано с тем, что шумеры и жители Аккадского царства говорили на разных языках и имели разную письменность.

Аккадский язык ученые относят к семитской ветви афразийских языков. Аккадская письменность представлена словесно-слоговой клинописью. Древнейшие памятники аккадской письменности, выполненные на глиняных табличках, относятся к XXV в. до н. э.

Шумерская письменность намного старше. Она очень декоративная и, как полагают исследователи, берет начало от рисунков. Впрочем, шумерские предания говорят о том, что и до возникновения рисуночного письма здесь существовал еще более древний способ фиксации мысли - завязывание узелков на веревке и зарубки на деревьях. Со временем рисуночное письмо видоизменялось и совершенствовалось: от полного, достаточно подробного и тщательного изображения предметов шумеры постепенно переходят к их неполному, схематическому или символическому изображению. Это шаг вперед, однако возможности такой письменности по-прежнему оставались ограниченными. Так, для многих сложных понятий вообще не существовало своих знаков и даже для того, чтобы обозначить такое привычное и понятное всем явление, как дождь, писцу приходилось соединять символ неба - звезду и символ воды - рябь. Такое письмо называют идеографическо-ребуснымИдеографическое письмо (от греч. idea - идея, образ и grafho - пишу) - принцип письма, использующий идеограммы-письменные условные знаки, соответствующие сути изображаемого слова. Так, глаз обозначал слова «видеть», «смотреть», нога - слова «ходить» или «стоять» и пр. . Записи делались на глиняных плитках или табличках: на мягкую глину нажимали утлом прямоугольной палочки, и линии на табличках имели характерный вид клиновидных углублений. В целом вся надпись представляла собой массу клинообразных черточек и поэтому шумерскую письменность принято называть клинописью Клинопись. Самые первые шумерские клинописные таблички относятся к середине IV тыс. до н. э. Это древнейшие в мире письменные памятники.

Впоследствии принцип картинной письменности стал заменяться принципом передачи звуковой стороны слова. Появились сотни знаков, обозначающих слоги, и несколько алфавитных знаков, соответствующих гласным буквам. Они использовались в основном для обозначения служебных слов и частиц.

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

Долгое время ученые считали, что язык шумеров не похож ни на один из известных человечеству живых или мертвых языков, и поэтому вопрос о происхождении этого народа оставался загадкой. К настоящему времени генетические связи шумерского языка все еще не установлены, но большинство ученых предполагают, что этот язык, так же как и язык древних египтян и жителей Аккада, относится к семито-хамитской языковой группе.

Именно шумеры, по мнению современных востоковедов, являются родоначальниками знаменитой Вавилонской культуры. Их культурные достижения велики и бесспорны: шумеры создали первую в человеческой истории поэму - «Золотой век», написали первые элегии, составили первый в мире библиотечный каталог. Шумеры - авторы первых и древнейших в мире медицинских книг - сборников рецептов. Они первыми разработали и записали календарь земледельца, оставили первые сведения о защитных насаждениях. Даже идею создания первого в истории людей рыбного заповедника впервые письменно зафиксировали тоже шумеры.

Религия

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

Божество с переполненным сосудом. Печать шумерского царя. 3000 г. до н. э.

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

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

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

Другими важными божествами были бог Луны Нанна (аккад. Син), покровитель города Ур, а также его сын, бог Солнца Уту (аккад. Шамаш), покровитель городов Сиппар и Ларсы. Всевидящий Уту олицетворял безжалостную силу иссушающего солнечного зноя и одновременно солнечное тепло, без которого невозможна жизнь. Богиня города Урук Инанна (аккад. Иштар) почиталась как богиня плодородия и плотской любви, она даровала и военные победы. Эта богиня природы, жизни и рождения часто изображалась в виде женщины-дерева. Супругом ее был Думузи (аккад. Таммуз), сын бога Энки, «истинный сын» водной глубины. Он выступал как бог воды и растительности, ежегодно умиравшей и воскрешающей. Владыкой царства мертвых и богом чумы был Нергал, покровителем доблестных воинов - Нинурт, сын Энлиля - молодой бог, даже не имевший своего города. Влиятельным богом считался Ишкур (аккад. Адад) - бог гроз и бури. Его изображали с молотом и пучком молний.

Богини шумеро-аккадского пантеона обычно выступали как жены могущественных богов или как божества, олицетворяющие смерть и подземный мир. Наиболее известными были богиня-мать - Нинхурсаг и Мама - «повитуха богов», а также богиня-врачевательница Гула - первоначально признавалась богиней смерти.

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

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

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

Литература

Сохранилось много памятников древней шумеро-аккадской литературы, записанных на глиняных табличках, и почти все из них ученым удалось прочесть. Приоритет в расшифровке надписей принадлежит западноевропейским ученым, а наиболее значительные открытия были сделаны в XIX в.

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

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

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

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

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

4.3.Культура Старовавилонского царства

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

При Хаммурапи появился знаменитый Свод законов, записанный клинописью на двухметровом каменном столбе. В этих законах отразились хозяйственная жизнь, быт и нравы жителей Старовавилонского царства. Из этих законов мы знаем, что свободный полноправный гражданин назывался «авилум» - человек. В эту группу населения входили земельные собственники, жрецы, крестьяне-общинники, ремесленники, к которым наряду с традиционными ремесленными специальностями, такими, как строители, кузнецы, ткачи, кожевенники, пр., также относились врачи, ветеринары, цирюльники. Свободные с ограниченными правами назывались «склоняющиеся ниц», однако они владели имуществом и рабами и их права как собственников строго защищались. Низший слой вавилонского общества составляли рабы. Средняя семья имела от двух до пяти рабов, богатые семьи владели многими десятками рабов. Характерно, что раб также мог иметь имущество, жениться на свободных женщинах и дети от таких смешанных браков считались свободными. Право на наследование родительского имущества имели все дети обоего пола, но преимущество отдавалось сыновьям. Развод, а также вторичное замужество вдовы были затруднены.

Религиозные взгляды

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

Вавилонские боги, как и боги шумерские, были многочисленны. Они изображались как покровители царя, что свидетельствует об оформлении идеологии обожествления сильной царской власти. В то же время богов очеловечивали: как и люди, они стремились к успеху, желали выгод, устраивали свои дела, действовали по обстоятельствам. Они были неравнодушны к богатству, владели материальными благами, могли обзаводиться семьями и потомством. Они должны были пить и есть, как и люди; им, как и людям, были свойственны различные слабости и недостатки: зависть, злость, нерешительность, сомнения, непостоянство.

Согласно учению вавилонских жрецов, люди были созданы из глины, чтобы служить богам. И именно боги определяли судьбы людей. Волю бога могли знать только жрецы: они одни умели вызывать и заклинать духов, беседовать с богами, определять будущее по движению небесных светил. Культ небесных светил, таким образом, становится исключительно важным в Вавилонии. В неизменном и поэтому чудесном движении звезд по раз и навсегда заданному пути жители Вавилона видели проявление божественной воли.

Внимание к звездам и планетам способствовало быстрому развитию астрономии и математики. Так, была создана шестидесятеричная система, которая и по сей день существует в исчислении времени - минутах, секундах. Вавилонские астрономы впервые в истории человечества высчитали законы обращения Солнца, Луны и повторяемость затмений, и в целом они значительно опередили в астрономических наблюдениях египтян. Научные познания в области математики и астрономии часто опережали практические потребности жителей Вавилонии.

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

Люди покорялись воле жрецов и царей, веря в предопределенность человеческой судьбы, в подвластность человека высшим силам, добрым и злым. Но покорность судьбе была далеко не абсолютной: она сочеталась с волей одержать победу в борьбе с враждебным окружением. Постоянное сознание опасности для человека в окружающем мире переплеталось с желанием полностью насладиться жизнью. Загадки и страхи, суеверия, мистика и колдовство соседствовали с трезвой мыслью, точным расчетом и прагматизмом.

Все основные интересы древних обитателей Месопотамии были сосредоточены на реальной действительности. Вавилонский жрец не обещал благ и радостей в царстве мертвых, но в случае послушания обещал их при жизни. В вавилонском искусстве почти нет изображения погребальных сцен. В целом религия, искусство и идеология Древнего Вавилона были более реалистичны, чем культура Древнего Египта того же периода.

Представления жителей Вавилона о смерти и о посмертной участи человека сводились к следующему. Они верили, что после смерти человек попадает в «страну без возврата», там он будет пребывать вечно, воскрешение невозможно. Место, где будет пребывать умерший, весьма уныло и печально - там нет света, а пища мертвых - прах и глина. Усопшие уже не будут знать человеческих радостей. В таком одинаково печальном положении обречены пребывать все - независимо от своего статуса и поведения при жизни - и знатные, и безродные, и богатые и бедные, и праведники, и негодяи. В несколько лучшей ситуации, пожалуй, будут находиться только те, кто оставил на земле многочисленное мужское потомство, - они могут рассчитывать на получение заупокойных жертв и будут пить чистую воду. Худшая же участь ожидала тех, чье тело не было захоронено. Обитатели Месопотамии полагали, что между живыми и мертвыми существует определенная связь: мертвые могли дать живым нужный совет или предостеречь от беды. Живые старались быть поближе к своим мертвым: покойников часто хоронили не на кладбищах, а прямо под полом дома или во внутреннем дворике.

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

4.4.Культура Ассирии

Культуру, религию и искусство Вавилонии заимствовали и развили ассирийцы, которые подчинили себе Вавилонское царство в VIII в. до н. э. В развалинах дворца в Ниневии ассирийского царя Ашшурбанипала (VII в. до н. э.) ученые обнаружили громадную для того времени библиотеку, которая насчитывала множество (десятки тысяч) клинописных текстов. Предполагается, что эта библиотека хранила все важнейшие произведения вавилонской, а также древнешумерской литературы. Царь Ашшурбанипал - образованный и начитанный человек - вошел в историю как страстный собиратель древних письменных памятников: по его словам, записанным и оставленным для потомков, для него было большой радостью разбирать красивые и непонятные тексты, написанные на языке древних шумеров.

Более 2 тыс. лет отделяло царя Ашшурбанипала от древнейшей культуры Двуречья, но понимая ценность старых глиняных табличек, он их собирал и сохранял. Образованность, однако, была присуща далеко не всем правителям Ассирии. Более обычной и постоянной чертой ассирийских владык было стремление к могуществу, господству над соседними народами, желание утвердить и продемонстрировать всем свою власть.

Изобразительное искусство

Ассирийское искусство I тыс. до н. э. исполнено пафосом силы, оно прославляло мощь и победу завоевателей. Характерны изображения грандиозных и высокомерных крылатых быков с надменными человеческими лицами и сверкающими глазами. Каждый бык имел пять копыт. Таковы, например, изображения из дворца Саргона II (VII в. до н. э.). Но и другие знаменитые рельефы из ассирийских дворцов - это всегда прославление царя - могущественного, грозного и беспощадного. Такими были ассирийские владыки в жизни. Такой была и ассирийская действительность. Не случайно поэтому особенность ассирийского искусства - беспримерные для мирового искусства изображения царской жестокости: сцены сажания на кол, вырывания у пленных языка, сдирания с провинившихся кожи в присутствии царя. Все это было фактами обыденной жизни ассирийской державы, и эти сцены переданы без чувства жалости и колебаний.

Жестокость нравов ассирийского общества была связана, по-видимому, с его невысокой религиозностью: в городах Ассирии преобладали не культовые сооружения, а дворцы и светские постройки, так же как в рельефах и росписях ассирийских дворцов - не культовые, а светские сюжеты. Характерными были многочисленные и великолепно исполненные изображения животных, в основном льва, верблюда, коня.

Культура Нового Вавилона

Новый Вавилон был огромным и шумным восточным городом с Населением около 200 тыс. человек - крупнейший город на Древнем Востоке. Сам город стал неприступной крепостью - его окружали широкий ров с водой и две крепостные стены, одна из которых была такой мощной и толстой, что на ней могли свободно разъезжаться две колесницы, запряженные четверкой лошадей. В городе имелось 24 больших проспекта, и важнейшей достопримечательностью оставалась знаменитая Вавилонская башня - одно из семи чудес света. Это был грандиозный семиярусный зиккурат высотой 90 м. Озелененные террасы Вавилонской башни известны как седьмое чудо света - «висячие сады Семирамиды»Традиция ошибочно связывает сооружение висячих садов с именем ассирийской царицы Семирамиды (IX в. до н.э.), тогда как сады созданы при Навуходоносоре II в VI в. до н.э. . О Вавилоне сложено много легенд, и ученым предстоит еще много сделать, чтобы отличить в них правду от вымысла.

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

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

4.5.Культура Сасанидского Ирана

Искусство Ирана VI-IV вв. до н. э., как полагают исследователи, еще более светское и придворное, чем искусство его предшественников. Оно более спокойное: в нем почти нет той жестокости, которая была так свойственна искусству ассирийцев. В то же время преемственность культур сохраняется. Важнейшим элементом изобразительного искусства остается изображение животных - прежде всего крылатых быков, львов и грифов. Распространены были рельефы с изображениями торжественных процессий воинов, данников, львов.

В IV в. до н. э. Иран, как и Египет, был завоеван Александром Македонским (356-323 до н. э.) и включен в сферу влияния эллинистической культуры.

Александр не стремился менять сложившийся в стране уклад жизни и систему мировоззрения и даже сам прошел в главном храме города древний обряд поставления в вавилонские цари. После смерти Александра Македонского, прозванного Великим, начинается процесс упадка Древней Месопотамии. Когда во II в. до н. э. здесь появились римляне, Вавилон и другие прежде знаменитые и процветающие города находились уже в состоянии полного запустения.

В III в. до н. э. правящей династией в Иране становятся Сасаниды. Они стремились доказать, что ведут свое происхождение от богов, и с этой целью по их приказу создавались колоссальные рельефы, изображающие сцены из их победных завоевательных войн. Но не все войны были удачными для персов. Многие памятники Сасанидского Ирана погибли в огне этих войн, многие погибли позже. Все, что осталось от высокого Сасанидского искусства, - руины дворцов и храмов, несколько десятков золотых и серебряных сосудов, остатки шелковых тканей и ковров. Средневековые истории донесли до нас рассказ об одном таком роскошном ковре, который покрывал весь пол в громадной парадной зале дворца Так-и-Кесра в Ктесифоне. По приказу одного из арабских военачальников, захвативших дворец, ковер был разрезан на куски и поделен между воинами как военная добыча, и каждый кусок продавали за 20 тыс. диргемовКинжалов Р.В., Луконин В.Г. Памятники культуры Сасанидского Ирана. - Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1960. - С. 9.. Стены дворцов были украшены фресками с портретами вельмож, придворных красавиц, музыкантов, изображением богов.

Зороастризм

Государственной религией в Сасанидском Иране был зороастризм - по имени основателя этой религии Заратуштра (в иранской транскрипции, в греческой транскрипции - Зороастр). Историчность Заратуштры достоверно не установлена, но большинство ученых склонны считать его реальным лицом. Предполагают, что он жил между XII и Х вв. до н. э. Заратуштра первоначально стал выступать с проповедями на родине (в Восточном Иране), однако не был признан своей общиной и подвергся гонениям со стороны местного правителя. Пророк был вынужден покинуть родину и проповедовать в других землях, где он нашел могущественных покровителей. Заратуштра был убит одним из своих врагов, преследовавших его всю жизнь.

Заратуштре приписывают составление древнейшей части Авесты - канона зороастризма. Это древнейший религиозный иранский памятник, собрание священных книг, содержащий свод религиозных и юридических предписаний, молитв, песнопений, гимнов. Текст Авесты был кодифицирован при Сасанидах в III-VII вв.

Уже в «Младшей Авесте» образ Заратуштры был мифилогизирован. Рассказывалось, как духи тьмы пытались убить или искусить пророка, обещав ему безграничную власть над миром, и как Заратуштра отразил все эти происки. Впоследствии зороастрийская традиция сделала фигуру Заратуштры еще более мифической. Согласно легендам, он был создан верховным божеством не как реальный человек, а как духовная сущность в самом начале бытия и помещен в ствол дерева жизни. Через шесть тысяч лет, в период ожесточения вселенской борьбы между добром и злом, Заратуштра получил телесное воплощение и был озарен неземным светом истины для того, чтобы способствовать победе добра над злом.

Исходным положением зороастризма было поклонение огню и вера в справедливую борьбу добра-света со злом и тьмой. Эта борьба, учил пророк, лежит в основе мироздания, и исход ее зависит от свободного выбора человека, его активного участия в этой борьбе на стороне добра.

Сасаниды покровительствовали зороастрийской религии. По всей стране было создано большое количество храмов огня Жрецы в храме огня. Храм представлял собой куполообразный зал с глубокой нишей, где в огромной латунной чаше на каменном постаменте-алтаре помещался священный огонь.

Зороастрийские храмы огня имели свою иерархию. Каждый властелин владел собственным огнем, зажигавшимся в дни его царствования. Самым великим и почитаемым был огонь Бахрама - символ Правдивости.

Проповедуя зороастрийскую мораль, пророк сформулировал так называемую этическую триаду: благие мысли - благие слова - благие дела. Выполнение ее - обязательное условие праведного образа жизни. От того, что думал, что говорил и что делал человек, зависит его посмертная участь. Заратуштра учил, что уже через три дня после смерти душа идет к месту возмездия на суд, где все деяния человека взвешивают и решают его дальнейшую судьбу. Тем, кто активно выступал на стороне добра, Заратуштра обещал посмертное блаженство, пособникам зла угрожал страшными муками и осуждением на последнем суде, который будет в конце мира. «Младшая Авеста» предсказывала гибель мира и страшный суд через три тысячи лет, когда праведные будут спасены, а злые наказаны.

Главным божеством зороастрийского пантеона, олицетворяющим добро и победу сил добра, был Ахурамазда. Откровения Ахурамазды и передал Заратуштра своим ученикам в виде «Авесты». Носителем злого начала в зороастрийском пантеоне выступал Азриман. Символом плодородия было мифическое существо Сенмурва, изображаемое в облике собаки-птицы. Богиней любви и земли считалась красавица Анахиту.

Смена зороастризма как господствующей религии относится к VII в., когда Иран был завоеван арабами, ради утверждения новой веры (ислама) разрушавшими старинные цветущие города. Впрочем, замечательное сасанидское искусство оказало сильное влияние на арабскую мусульманскую культуру, а через арабов - на Испанию и другие страны Западной Европы. Следы Сасанидского искусства можно и сейчас найти на территории от Китая до Атлантики.

Древнейшими обитателями Двуречья была создана высокая культура, которая оказала исключительно сильное влияние на дальнейшее развитие всего человечества, став достоянием многих стран и народов. На территории Месопотамии возникли и получили оформление многие черты материальной и духовной культуры, надолго определившей весь последующий ход всемирно-исторического процесса. Здесь появились первые города-государства, возникли письменность и литература, зародилась наука. Цивилизация Древнего Двуречья оказала огромное влияние на античную, а через нее - и на средневековую культуру Европы, на Средневековый Восток, в конечном итоге - на мировую культуру Нового и Новейшего времени.

Величайшим достижением культуры Древней Месопотамии было изобретение письменности. Многие ученые полагают, что именно шумерская письменность была самой ранней в истории человечества - она относится к IV тыс. до н. э.

Здесь же, в Месопотамии, возникли сложные системы счета, положено начало развитию научной мысли, особенно астрономии и математики.

Религия древних народов Двуречья освещала существующий общественный порядок: правитель города-государства считался потомком богов, обожествлялась не только сама царская власть, но и культ умерших царей.

Древнейшие мифы Двуречья оказали сильнейшее влияние на последующее развитие мировых религий: это мифы о сотворении мира, всемирном потопе, пр.

Велики и бесспорны культурные достижения древних народов Двуречья: ими созданы первые в человеческой истории поэмы, элегии; составлен первый в мире библиотечный каталог, собрана Ашшурбанипалом знаменитая библиотека клинописных текстов. Архитектурные формы, воплощенные в храмах, зиккуратах, башнях вавилонскими зодчими, впоследствии стали основой строительного искусства Древнего Рима, а затем Средневековой Европы.

**5. Культура Китая**

1. Особенности китайской культуры

Китайская цивилизация — одна из самых древних в мире. Как считают сами китайцы, история их страны начинается с конца III тыс. до н. э. Китайская культура обрела уникальный характер: она рациональна и практична. Для Китая свойственен некоторый догматизм. Новая мысль могла развиваться только в виде комментариев к старым изречениям мудрецов.

Китайская культура сильно повлияла на развитие соседних стран (Япония, Корея и государства Юго-Восточной Азии). Основным достоинством образованного азиата долго считалось знание китайского искусства, литературы и музыки.

2. Образование и наука. Религия.

Национальные праздники

К знанию и учености в Китае относились с большим уважением. Под знанием обычно подразумевались постулаты из сферы гуманитарных дисциплин. Что касается других наук (математики, астрономии, медицины и др.), то накопленные в течение многих сотен лет данные наблюдений обобщались, но теоретически не осмыслялись. Эти сферы знания были не престижны.

С чем же связаны достижения китайцев в области точных и технических наук? Математика зародилась в Китае в глубокой древности. Китайские математики написали сочинения о расчетах при помощи шеста, стоящего в круге. С V в. до н. э. китайцы знали свойства прямоугольного треугольника, в I в. н. э. был создан трактат, суммирующий математические знания, накопленные в Китае за несколько веков. Развивалась астрономия. Уже во II тыс. до н. э. древние жители Китая делили год на 12 месяцев, месяц — на 4 недели. Китайские врачи внесли большой вклад в мировую медицину. Из технических изобретений следует назвать водяную мельницу.

Знания о письменности основываются на источниках, многие из которых были составлены в ранние периоды китайской истории. Известно, что уже в XV в. до н. э. в Китае существовала развитая система иероглифического письма (более 2000 иероглифов). Великим изобретением было изготовление бумаги, производство которой началось в 105 г. н. э. Ее варили из древесной коры, тряпья, конопли. Автором этого крупнейшего в истории человечества открытия был чиновник Цай Лунь.

Мифотворчество в Китае относится к древнейшим временам. Место многочисленных почитаемых богов в китайской культуре занимают легендарные мудрецы и культурные герои, подобные Хуанди.

Появившиеся позднее философские учения — конфуцианство, даосизм и буддизм — несомненно обогатили китайскую культуру. Характерно, что все религиозные системы Китая имели много общего: всем им был присущ культ послушания, почитание старших и предков, идеи пассивного, созерцательного отношения к действительности. Эти идеи определяли китайскую национальную психологию.

Весьма существенное воздействие на китайскую культуру оказал и буддизм, пришедший в Китай в I—II вв. С буддизмом связано в истории культуры очень многое. Например, легенда о возникновении чая и чаепития. В дальнейшем буддизм, как и даосизм, уступит место конфуцианству, которое выработало критерии оценки поступков каждого китайца.

Широко известна любовь китайцев к церемониям. В императорском Китае сложным церемониальным ритуалом были обставлены все значимые события в жизни человека, семьи и общества. Среди праздников, имеющих наиболее древнюю историю, выделяются такие, как:

1) праздник весны (Новый год);

2) праздник фонарей;

3) праздник драконовых лодок;

4) праздник середины осени;

3. Литература

Художественная литература Китая уходит своими корнями в глубокую старину. Древнейшим китайским литературным памятником является поэтическая антология «Шицзин» («Книга песен»).

Литература Китая достаточно необычна и по своему жанровому разнообразию. Известны, например:

1) рифмованная проза «фу»;

2) стихи «ши»;

3) стихи «цы»;

4) романы. Во времена династии Хань был написан главный китайский

исторический труд — «Исторические записки» Сым Цяня. Это произведение содержит детальное описание выдающихся личностей и событий.

Буддизм познакомил Китай с художественной прозой. Апогеем культурного развития страны по праву считаются времена династий Суй, Тан и Сун. Именно в эти годы стихосложение буквально пронизало все образованное китайское общество. Стихи дарили друзьям, родственникам, покровителям.

Во времена династий Мин и Цинн большое распространение получили романы. В эти годы написаны 4 известнейших китайских классических романа:

1) «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна;

2) «Речные заводи» Ши Найаня;

3) «Путешествие на Запад» Чэнъэня;

4) «Сон в красном тереме» Цао Сюециня.

Эти романы оказали огромное влияние на китайскую культуру и позднее были переведены на многие языки мира.

4. Китайская беллетристика 1920—30-х гг.

Начало XX в. ознаменовалось ростом национального самосознания китайцев, способствовавшего свержению императорского строя в стране. Появившийся в эти годы журнал «Новая молодежь» критиковал традиционную китайскую культуру и призывал к скорейшему внедрению западных норм. Китайская беллетристика 1920—30-х гг. характеризуется влиянием социалистических и коммунистических идей, жесткой сатирой на существующие порядки.

Путь китайской литературы после 1949 г. (создание Китайской Народной Республики) связан с развитием таких проблем, как:

1) перемены в деревне;

2) раскрепощение широких масс крестьянства;

3) национально-освободительная борьба китайского народа.

94

В то же время поступательное движение литературы и искусства в начале 1950-х гг. неоднократно тормозилось различными идеологическими кампаниями коммунистической партии Китая (например, дискуссия по поводу оценки романа «Сон в красном тереме»). Пострадало значительное количество известных литераторов.

Еще больший урон китайской литературе нанесло 10-летие «культурной революции» (1966—1976 гг.). В эти годы полностью прекратилось издание художественной литературы и подавляющего большинства журналов.

5. Театр. Музыка

Существенна была роль китайского театра, все представления в котором сопровождались музыкой. Еще в I в. до н. э. в Китае было известно более 80 видов национальных музыкальных инструментов. В процессе длительного развития постепенно сформировалось 5 основных видов традиционной музыки:

1) песни;

2) танцевальная музыка;

3) музыка песенных сказов;

4) музыка местных опер;

5) инструментальная музыка.

Каждый император Китая содержал при дворе штат музыкантов и танцовщиц. В Китае профессиональное занятие музыкой считалось делом, недостойным благородного человека, и даже придворные музыканты были представителями низших социальных слоев. В начале XX в. китайская музыка испытала существенное влияние европейской музыки. Значительные перемены в обществе, влиятельность левых идей способствовали появлению произведений в народном стиле, отражающих народные настроения. В целях обогащения культурной жизни народа во многих городах страны регулярно проводились крупные музыкальные фестивали, такие как «Шанхайская весна».

Китайский театр объединял:

1) танец;

2) пение;

3) речь;

4) действие;

5) акробатику.

Уже в Древнем Китае существовали различные виды зрелищ:

1) цирк;

2) акробатические танцы;

3) театры кукол и теней;

В городах средневекового Китая существовали постоянные здания театра. Актеры в Китае считались низшим сословием и должны были соблюдать множество правил и запретов.

Театральное искусство Китая включает в себя:

1) более 300 традиционных жанров;

2) свыше 60 видов теневого и кукольного театров;

3) европейскую оперу;

4) танцевальную драму (балет). Поскольку на сцене практически отсутствует театральный

реквизит, применяется условная жестикуляция. Действие не ограничено ни во времени, ни в пространстве.

6. Танец. Балет. Кинематограф

Новым видом театрального искусства стал в Китае балет, который имеет глубокие исторические корни в народном танцевальном искусстве. С начала 1950-х до середины 1960-х гг. был создан целый ряд балетных спектаклей на исторические и современные темы, а в 1980-е гг. было уже осуществлено свыше 100 новых постановок. Одна из наиболее известных — балет «Цветы на Шелковом пути», повествующий о дружбе китайского народа эпохи династии Тан с народами других стран. В 1950-е гг. на китайскую сцену проник европейский балет.

Кинематограф в Китае появился в 1920-х гг., но наиболее значительных успехов он достиг после 1949 г. Китайские фильмы в последнее время становятся все более популярными в мире и получают премии на международных кинофестивалях. Помимо художественных фильмов, снимаются:

1) документальные;

2) научно-популярные;

3) мультипликационные фильмы.

7. Живопись

Традиционным жанром китайской живописи является «гохуа». Картины пишутся черной или серой тушью с помощью кисточки на бумаге или шелке. Мастер с помощью всего лишь нескольких мазков черной тушью различной толщины создает общие очертания пейзажа и человеческих фигур, не выписывая деталей.

Главной темой «гохуа» были и остаются пейзажи: горы и реки, цветы и птицы. Картины в целом и их отдельные детали, как правило, имеют собственное толкование. Например, часто изображаемая на полотнах сосна символизирует стойкость и долголетие, ива — женственность, скромность и утонченность, орхидея — простоту и благородство и т. д.

Для китайских художников не существовало линейной перспективы, а горы, в обилии присутствовавшие на их картинах, воспринимались как символ.

Буддизм, особенно чан буддизм, сыграл большую роль в расцвете классической китайской живописи. Прикладные искусства, расцвет живописи и ваяния многие исследователи связывают с буддизмом: в буддийских храмах помещалось множество статуй различных божеств и святых. Особенно были развиты живопись (тушью на бумаге, шелке), а также искусство фресок.

Буддистские, как и даосские, монастыри долгими веками были одним из центров китайской культуры. Здесь проводили время, искали вдохновения и творили поколения поэтов, художников, ученых и философов. В архивах и библиотеках монастырей были накоплены бесценные сокровища письменной культуры, работали переводчики, компиляторы, переписчики. Именно китайские буддистские монахи изобрели искусство ксилографии, т. е. книгопечатания — размножения текста с помощью матриц (досок с вырезанными на них зеркальными иероглифами).

Большое распространение получили в Китае и жанры западного изобразительного искусства:

1) масло;

2) гравюра;

3) акварель.

Одновременно с живописью в Китае развивалась и каллиграфия, считавшаяся вершиной всех искусств. Китайцы ценят в своем письме силу, выразительность и изящество линий, композиционную стройность сочетания графических элементов. Особого расцвета этот вид искусства достиг в IV—V вв., когда были установлены четыре высших качества каллиграфии:

1) стиль, полный энергии и жизненности;

2) строгость, сила;

3) равновесие;

4) эстетическое качество.

8. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство

Уже во II тыс. до н. э. получила развитие резьба по нефриту и кости. Зеленый нефрит был в Китае предметом культа, он почитался «вечным камнем», хранящим память о предках. Ценность нефрита была так велика, что он играл роль золота и серебра — из него готовили монеты, по нему оценивали чистоту золотого песка. Изделия из нефрита производятся главным образом в Пекине и Шанхае. Резьба по слоновой кости развита в Пекине, Гуанчжоу и Шанхае. Важнейшим центром производства изделий с использованием перегородчатой эмали является Пекин. Вышивальщицы обычно владеют несколькими десятками приемов работы, которые позволяют тонко передавать фактуру предмета, переходы и оттенки цветов, объемность изображаемого объекта, а также пространственную перспективу.

Интересна и необычна архитектура Китая. Уже в I тыс. до н. э. китайцы строили здания в 2—3 и более этажей с многоярусной крышей. Типичным было здание, состоящее из опор в виде деревянных столбов с черепичной крышей, которая имела поднятые вверх края и четко обозначенный карниз — пагоду. Этот тип строения был основным в Китае в течение многих веков.

В III в. до н. э. в Китае было построено более 700 императорских дворцов. Центральный зал одного из них вмещал более 10 000 человек.

Время, когда в стране образовалось единое централизованное государство (221—207 до н. э.), ознаменовалось строительством основной части Великой китайской стены, которая частично сохранилась до настоящего времени. Известно, что ее строили более 2 млн. заключенных, многие из которых были наказаны за инакомыслие. Длина стены составляет более чем 4 тыс. км.

**6. Культура Индии**

1. Особенности индийской культуры

Индия является одной из древнейших стран мира, заложивших основы глобальной цивилизации человечества. Достижения индийской культуры и науки оказали значительное влияние на арабские и иранские народы, а также на Европу. Расцвет индуистской культуры приходится на эпоху Средневековья.

2. Литература. Наука. Религия

Индийская литература насчитывает примерно 40 веков существования. Она настолько разнородна и создавалась на таком большом количестве языков, что описать ее крайне сложно. Наиболее древней является Ведийская литература. Веды долгое время носили характер устного творчества.

Эпическая литература возникает в первой половине I тыс. до н. э. Наиболее древним эпическим произведением считается «Махабхарата» («Великая Индия»). Не менее известным является и другой эпос — «Рамаяна» («Странствия Рамы»).

Ярким представителем бенгальской литературы является Рабиндранат Тагор (1861—1941) — поэт и писатель, музыкант и художник. Вершиной признания поэтического творчества Тагора явилось присуждение ему Нобелевской премии по литературе за 1913 г. за сборник стихотворений «Пригоршня песен». Одна из патриотических песен Тагора «Душа народа» стала государственным гимном Индии.

Больших успехов достигла индийская наука. Еще древние индийские ученые разработали десятичную систему счета и ввели понятие нуля. Они с незначительными погрешностями определили расстояние от Земли до Луны и Солнца, рассчитали радиус Земли, сделали множество астрономических и научных открытий. Уже во времена Индийской цивилизации (III тысячелетие до н. э.) они планировали города, возводили монументальные сооружения, знали письменность, использовали систему мер и весов.

В Индии представлены все основные религии мира:

1) индуизм;

2) ислам;

3) христианство;

4) буддизм;

5) иудаизм;

6) зороастризм.

Есть в Индии и «свои» (национальные) религии, как, например, джайнизм и сикхизм.

Наиболее распространен в стране индуизм, который исповедует более 80% населения. За ним идет ислам (около12%), далее — христианство, сикхизм, буддизм, джайнизм и др.

Мирное сосуществование различных религий в Индии создало в культуре этой страны неповторимую атмосферу самобытности. Религиозные взгляды индийцев на мир ярко и емко выражаются в их изобразительном искусстве.

3. Музыка. Танец. Театр. Кино

Классическая музыка Индии имеет свою специфику. В ней нет европейской гармонии. Индийская религиозная музыка никогда не записывалась нотами. Именно этим и обусловлена бескрайность, предоставляющая исполнителю неповторимую возможность импровизировать. Классическая индийская музыка исполняется на индийских национальных инструментах. К ним в первую очередь относятся вина и ситара, а также большое количество различных барабанов.

Индийский классический танец своими корнями уходит в глубокую древность. Он наполнен конкретным содержанием. Каждое движение ног, рук, глаз, бровей и других частей тела имеет свое значение, поэтому индийский танец можно читать, и он не-редко сопровождается танцевальным речитативом.

Индийский театр относится к старейшим театрам мира: его теория и практика были разработаны около II в. до н. э.

Индийское кино представляет собой уникальное явление, не имеющее аналогов в мировом кинематографе. Индийское кино самобытно. Оно является естественным продолжением музыкально-танцевальной драмы и требует специальной подготовки актеров, умеющих профессионально танцевать и петь. Оно всегда национально: действие любого фильма всегда связано с Индией и ее народом.

4. Живопись

Одной из самых блистательных страниц в истории развития индийской культуры является живопись. Живопись как направление искусства оформилась в процессе иллюстрирования индуистского учения. Это в первую очередь иллюстрации к легендам. Особенно много иллюстраций посвящено народному божеству — Кришне, одному из воплощений бога Вишну. В индийских миниатюрах почти всегда просматривается контраст между многокрасочным передним планом и простым одноцветным (красным или голубым) фоном.

Художественная мысль индийцев изображала мифологических существ. Каждый из них сохранялся и растворялся в другом, в результате чего возникало совершенно новое невиданное существо, причудливо сочетавшее в себе элементы своих прародителей. Таков Хануман (получеловек и полуобезьяна). Еще один из наиболее важных персонажей — Ганеша. Изображается он с человеческим туловищем и слоновьей головой.

Самобытность индийского искусства заключается в своеобразии мышления — религиозного и художественного.

5. Архитектура

Архитектура Древней Индии была преимущественно деревянной и не сохранилась. Разрушая многие древние индуистские и джайнистские храмы, падишахи династии Великих Моголов (XVI в.) воздвигли мечети, медресе, мавзолеи и крепости, многие из которых по сей день являются шедеврами мировой культуры. Следующим судьбоносным этапом стала начавшаяся в XVIII в. колонизация Индии Великобританией, которая завершилась полным порабощением страны. В течение более чем 200-летнего британского господства в индийскую жизнь было привнесено множество европейских культурных и политических традиций, которые во многом определяют лицо и сегодняшней Индии. Лишь в январе 1950 г. Индия была провозглашена Республикой и окончательно обрела свободу.

Индийские религии создали в искусстве неповторимую атмосферу движения, незавершенности. Ярким примером классического воплощения в искусстве противоречивого взаимодействия конечного и бесконечного, материального и духовного, с явной доминантой бесконечного и духовного, является образец культового буддийского сооружения — ступы.

Все ее компоненты пронизаны этим принципом, начиная от конструкции с квадратным основанием с полусферическим верхом. «Зонты» на конце шеста, ступени восхождения к нирване, считаются также и символами власти. Ступу украшали рельефы и скульптуры Будды, сцены из жизни святых. Одной из самых древних сохранившихся ступ, сооруженных во времена империи Маурьев, является Ступа в Санчи (III—II вв. до н. э.).

6. Скульптура

Для архитектурного и скульптурного рельефа в Древней Индии было характерно внимание к деталям. Чтобы сделать изображение более четким и понятным, художник пренебрегал перспективой. Интересно, что скульптура чаще всего полукруглая, т. е. не имеющая спины или врастающая спиной в стену. Изредка встречается в Индии и круглая скульптура.

Еще в I в. до н. э. в скалах начали высекать пещерные храмы. Это буддийские храмы — чайтья.

В раннем буддийском искусстве практически не встречается фигура самого Будды. Его изображение заменяется в зависимости от содержания изображаемого то цветком лотоса, то священным деревом за оградой, то колесом со спицами, то ступой, то ступнями ног (следами Будды). Только после того как буддийское учение получило широкое распространение в народе и священный путь Будды стал хорошо известным каждому, появилась возможность изображать его в человеческом образе.

IV—VI вв. были периодом расцвета древнего искусства Индии. В это время север Индии был объединен в могущественное государство Гуптов. Замечательные образцы живописи этого периода сохранились в буддийских пещерных храмах и монастырях в Аджанте. Там было создано 29 пещер, стены, потолки и колонны которых расписаны сценами из буддийских преданий и легенд и украшены скульптурой и резьбой.

Позже появляется тип храма в виде башни. Эти храмы имели удлиненно-овальную форму, на их верхушке располагался зонт в виде лотоса или прямоугольной пирамиды. Основная толпа верующих совершала обход храма снаружи. Во дворе храмов, а также на стенах стояли скульптуры.

Когда знаменитый русский путешественник тверской купец Афанасий Никитин в XV в. побывал в Индии, он увидел там святилища другой широко распространенной в этой стране религии — ислама: это были мечети, а также мавзолеи, которых в Древней Индии не было. Эта новая индо-мусульманская архитектура обогатила искусство Индии и сделала его еще более разнообразным по форме и содержанию. Однако мусульманское завоевание нанесло серьезный удар развитию индуистской архитектуры. Многие великолепные индуистские храмы были разрушены, а новых значительных сооружений не возводилось.

**7-8. Культура античности (Древней Греции и Древнего Рима)**

1. Особенности античной культуры

Античная культура в истории человечества — это уникальное явление, образец для подражания и эталон творческого совершенства. Некоторые исследователи определяют ее как «греческое чудо». Греческая культура сформировалась на основе эгейской и крито-микенской культур и стала колыбелью современной европейской культуры.

Особое географическое положение Греции — пересечение оживленных морских торговых путей; города-полисы с их демократией; особый способ мышления (созерцательность плюс высокий уровень логики) составляют содержание и своеобразие греческой культуры. Древняя Греция вышла далеко за пределы национальных границ, создав искусство, понятное и эллинам, и всем другим народам.

Под Древним Римом подразумевается не только город Рим, но и все завоеванные им страны и народы в составе Римской державы. Римское искусство создавали как римляне, так и:

1) древние египтяне;

2) греки;

3) сирийцы;

4) жители Галлии;

5) древней Германии и др. народы.

Древний Рим дал человечеству пример обогащенной культурной среды: удобные для жизни города с мощеными дорогами, великолепными мостами, зданиями библиотек, архивов, дворцов с добротной мебелью — все то, что характерно для современного цивилизованного общества. Периодизация античной культуры очень сложна.

2. Религия

В античной культуре появляется желание выразить свое понимание мира. Разрабатываются эстетические категории, которые выражают важные оценки и аспекты мироощущения греков.

1. Гармония.

2. Симметрия.

3. Красота. Для античной религии характерно многобожие — политеизм.

К первым божествам в Риме относятся покровители домашнего очага: пенаты, лары — обожествленные души предков и богиня Веста, жрицы которой (весталки) поддерживали в ее храме неугасимый огонь. Постепенно выделились более индивидуализированные боги. Например, у древних греков — Зевс-громовержец, верховный бог; бог войны Арес; бог водной стихии Посейдон; богиня любви Афродита. У римлян этим богам соответствовали Юпитер, Марс, Нептун, Венера. Многочисленные жреческие коллегии (весталок, авгуров) поддерживали уважение к богам и соблюдению обычаев и традиций. Возглавляли культ коллегия понтификов во главе с Великим понтификом.

3. Театр. Музыка

Важное место в жизни древних римлян занимал театр. В нем можно было выразить свои чувства и эмоции. Театр не только отражал жизнь древних греков и римлян, но и служил проявлением их интереса к политике. Древняя Греция оставила 3 имени авторов трагедии:

1) Эсхил;

2) Софокл;

3) Еврипид;

4) Аристофан — комедиограф. Государство заботилось о малоимущих гражданах, раздавая

им деньги для посещения театра.

Интересна судьба театра в эпоху эллинизма. Первое произведение создателя «новой комедии» — комедии нравов Менандра (342— 291 гг. до н. э.) посвящено жизни простых афинских семей с их заботами. Греческая драма и театр возникли из сельских празднеств в честь бога виноделия Диониса, сопровождавшихся песнями, танцами и действами с участием ряженых. Позже из хора выделился особый исполнитель — актер. Импровизация сменилась точной фиксацией роли актера и хора.

Народный театр имел особенности организации — он состоял из 3 частей:

1) орхестры (сцены);

2) мест для зрителей;

3) скены (гримерной).

В раннюю эпоху декорации представляли собой массивные деревянные сооружения, позднее — расписные декорации. Содержание греческой трагедии требовало применения театральных машин. Наиболее употребительными были выдвижная площадка и приспособление, позволявшее подниматься в воздух и опускаться богам и другим действующим лицам.

Женские роли всегда исполнялись мужчинами. Греческие актеры носили на лице маски, сменяемые даже на протяжении исполнения одной роли. Чтобы увеличить рост, актеры трагедии употребляли котурны — обувь на платформе. В эллинистическую эпоху искусство актера стало профессией.

Истоки римской драмы и театра восходят к сельским праздникам сбора урожая. Постоянных театральных зданий в Риме вплоть до середины I в. до н. э. не было. В комедии действие происходило обычно на городской улице. Архитектура римского театра имела ряд особенностей, отличавших его от греческого. Места для зрителей были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Большой популярностью пользовались цирковые представления и гладиаторские бои, устраивавшиеся в Колизее.

Огромное значение в античности придавалось и музыке. Греки считали, что лад в музыке создает настроение человека. Пение и игра на музыкальных инструментах составляли значительную часть состязаний различных полисов. Музыка у греков была тесно связана с поэзией и пляской. Великие греческие трагики — Эсхил, Софокл, Еврипид — были не только гениальными драматургами, но и композиторами. Основные музыкальные инструменты древних греков:

1) лира;

2) кифара;

3) арфа. Самобытная музыкальная культура существовала и в Риме.

Сохранились описания древних триумфальных, свадебных, поминальных и застольных песен, исполнение которых сопровождалось игрой на музыкальном инструменте. Знатные, богатые римляне содержали оркестры из рабов.

4. Просвещение

Воспитание свободнорожденных граждан в Древней Греции имело целью подготовку рабовладельцев, умеющих держать в повиновении рабов и защищать свое государство от внешних врагов. В зависимости от условий развития сложились различные системы воспитания, из которых наиболее известными были две:

1) cпартанская;

2) афинская.

В Спарте (Лаконике) мальчики, достигшие 7-летнего возраста, помещались в закрытое воспитательное учреждение, где находились вплоть до совершеннолетия. Воспитание было направлено преимущественно на физическую подготовку. Обучение чтению и письму не входило в обязательную программу воспитания. С детьми велись беседы на политические темы, причем у них стремились развивать краткую, но содержательную («лаконическую») речь.

Афинское воспитание было гораздо более разносторонним и ставило своей задачей сочетание нравственного, эстетического и физического начал. До 7 лет мальчики воспитывались дома; далее они посещали грамматические школы, где обучались чтению, письму и счету, а позже учились петь, играть на музыкальных инструментах и заучивали поэмы Гомера. С 12—13 лет мальчики переходили в палестру, где получали физическое воспитание. Наиболее богатые юноши посещали затем гимнасий, где изучали философию, политику и литературу. Девушки воспитывались в семье, приучаясь к домоводству и руководству рабынями. Римское воспитание как система сложилось в период республики. С развитием городов возникли школы, в которых мальчики обучались чтению, письму, счету. Аристократы давали своим детям первоначальное обучение дома. Большое внимание в системе воспитания уделялось физической подготовке юношества. В эпоху Империи образование делается все более формальным.

5. Наука

В древности активно развивалось и научное знание. Среди наук выделяются:

1) география (Эратосфен);

2) физика (Демокрит);

3) философия (Сократ, Платон, Аристотель, Демокрит и др.). Под покровительством государства формируется знаменитая

библиотека и научная школа в Александрии — Александрийский мусейон — прототип новоевропейских академий наук. Государство заботилось о пополнении местной библиотеки.

Естественнонаучные знания Рима сложились на основе развития многовекового производства, опыта самих римлян и усвоения культуры других народов Средиземноморья. Известны сочинения:

1) 3 книги «О сельском хозяйстве» М. Т. Варрона;

2) «О земледелии» Катона Старшего;

3) Колумеллы «О сельском хозяйстве»;

4) поэма Вергилия «Георгики»;

5) «Десять книг об архитектуре» Витрувия.

Территориальный рост Римской империи способствовал расширению географических знаний: появилась большая географическая карта, географические труды.

Развивалась и медицина.

Математика у римлян носила узко прикладной характер и довольствовалась грубыми вычислениями.

6. Литература

Активно развивалась литература. Период VI—IV вв. до н. э. получил название «греческая классика». Развитие лирической поэзии, которая выросла из застольных и свадебных песен, свидетельствует о внимании к человеку, миру его чувств и переживаний. Великая греческая поэтесса Сафо воспевает в стихах красоту и любовь. А вот в поэмах Гомера этого не было. Литература стремится отразить слабости и пороки человека: рождается особый прозаический жанр — басня. «Отец басни» Эзоп мудро и беспощадно обличает темные стороны человеческой души.

Литература римского народа начала складываться в III в. до н. э. Наряду с культовой поэзией в Риме существовала и светская. Древнейшим литературным памятником латинской прозы считают речь против Пирра, произнесенную в сенате Аппием Клавдием Слепым в 280 г. до н. э. Римским автором, произведения которого известны нам, потомкам, в полном объеме, был драматург Плавт (ок. 254—184 гг. до н. э.). Образцом ораторского искусства были речи Марка Туллия Цицерона (106—43 гг. до н. э.). Наряду с прозаической литературой достигла больших успехов и латинская поэзия в творчестве Лукреция Кара (ок. 99—55 гг. до н. э.), автора философской поэмы «О природе вещей».

Выдающимся поэтом-лириком был Гай Валерий Катулл (ок. 84—54 гг. до н. э.). Он прославился как автор оригинальных лирических стихов, адресованных любимой женщине Лесбии. Крупнейшие литературные произведения были созданы поэтами Вергилием (70—19 гг. до н. э.) и Горацием (65—8 гг. до н. э.). Создате¬лем классической римской элегии был Тибулл (ок. 50—19 гг. до н. э.). Публий Овидий Назон (43 до н. э.—17 гг. н. э.) прославился своей любовной лирикой, книгой «Наука любви». Его «Метаморфозы» («Превращения») и «Героиды» («Послания») представляют поэтическую обработку греческих и римских мифов. Особое значение имеет «Сатирикон» Петрония (I в.), один из первых античных романов, в котором дана обличительная картина жизни развращенной италийской провинции.

7. Живопись

Эпоха классики особенно высокой (450—400 гг. до н. э.) не терпела моделей с изъянами — в человеке все должно быть совершенным.

Правление императора Нерона, одного из самых жестоких правителей в римской истории, стало периодом расцвета портретного искусства. Эволюцию его образа можно проследить в целой серии портретов. Поздние портреты представляют Нерона сложной, противоречивой натурой.

Художники Древнего Рима впервые обратили пристальное внимание на внутренний мир человека и отразили его в жанре портрета, создав произведения, не имевшие себе равных в древности. До наших дней дошло очень мало имен римских художников.

Для живописи эпохи республики характерны портреты, очень близкие к оригиналу. Они передают все мельчайшие особенности человеческого лица, дополнительно наделяя его чертами старости, конца жизни. Ведущим героем портрета был пожилой волевой патриций, обладавший по римским законам «правом жизни и смерти» всех своих домочадцев.

В середине I в. в изобразительном искусстве стал формироваться жанр натюрморта (от франц. «мертвая натура»), показывающий неодушевленные предметы. Римляне изображали и мясные лавки, в которых висят туши убитых животных, и символические произведения: например, золотой стол на фоне алой драпировки.

Император Траян отказался от пышных причесок, богатой светотени. Искусство его времени привержено идеалу кажущейся простоты: здесь появляются величие и мощь, прежде отсутствующие в художественных произведениях. С наступлением эпохи «солдатских императоров» мастера перестали изображать пышные волосы, почти убирали усы и бороду.

Эпоха геометрики в Греции (IX—VIII вв. до н. э.) долгое время недооценивалась учеными; ее считали небогатой в украшении вещей. В росписях преобладал геометрический стиль, названный так по четким, логическим формам основных декоративных приемов:

1) ромб;

2) квадрат;

3) прямоугольник;

4) круг;

5) зигзаг;

6) линия. Однако в каждом сосуде заключена большая информация

о мире, зашифрованная в его форме и росписи.

8. Архитектура

Греки создают город, в котором складывается продуманная и ясная система архитектурных форм — ордер (от лат. оrdо — «порядок», строй), которая потом становится основой греческой и новоевропейской архитектуры. Римляне впервые стали строить «типовые» города, прообразом которых явились римские военные лагеря. Прокладывались две перпендикулярные улицы, на перекрестке которых возводили центр города. Городская планировка подчинялась строго продуманной схеме. Римляне изобрели бетон — важнейший строительный материал, с помощью которого закрепляли сооружаемые постройки.

Первые греческие ордера — дорический и ионический (названия связаны с местами их возникновения). Позднее появляется коринфский ордер, близкий к ионическому. В VII в. до н. э. завершается формирование основных типов храмов. Зодчие выбирали ордер для храмов в зависимости от пола, духа и олимпийского авторитета божества. Устраивались выставки и обсуждения. В 60-е гг. V в. до н. э. был заново отстроен храм Зевса в Олимпии — важнейшее общеэллинское святилище, где раз в 4 года проводили Олимпийские игры.

История Рима делится на два этапа.

1. Первый — эпоха республики, — наступивший в конце VI в. до н. э.

2. Второй этап — императорский — начался во время правления Октавиана Августа и длился до IV в. н. э.

Еще одна достопримечательность Рима: рыночная площадь — форум. С одной стороны к нему примыкало внушительное здание государственного архива — Табуларий. На площади высились храмы, среди них круглый храм Весты. Здесь же возвышались колонны, к которым прикрепляли ростры — носы побежденных вражеских кораблей (ростральные колонне), и проходила «священная дорога», вдоль которой стояли лавки. Обширный форум был обнесен 2-этажной колоннадой. Там находился большой амфитеатр, рассчитанный на 20 тыс. зрителей, он значительно превосходил потребности жителей города.

Интересны постройки римских домов — «домусов». Это были прямоугольные сооружения, которые тянулись вдоль двора, а на улицу выходили глухими торцевыми стенами. Главным помещением был атриум (лат. atrium — «вход») с отверстием в центре крыши, под которым находился бассейн для сбора воды. В целом атриум выполнял функцию «мирового столпа», связывавшего каждый римский дом с небесами и подземным миром. В атриуме стоял шкаф для хранения восковых масок предков и изображений добрых духов-покровителей — ларов и пенатов. Внутри дома были расписаны. Прекрасно сохранившиеся фрески показывают, какой была обычная жизненная среда римлянина.

Нерон решил придать Риму новый облик. По указу императора были тайно сожжены несколько городских кварталов, на месте которых император воздвиг знаменитый Золотой дом. Сохранилось несколько его залов, отдельные залы имеют необычную форму (например, 8-угольную).

В 70—80-е гг. I в. н. э. был сооружен грандиозный амфитеатр Флавиев, получивший название Колизей (от лат. collosseo «громадный»). Он был построен на месте разрушенного Золотого дома Нерона и принадлежал к новому архитектурному типу зданий. Римский Колизей представлял собой огромную чашу со ступенчатыми рядами сидений, замкнутую снаружи кольцевой стеной. Он вмещал около 50 тыс. зрителей. Внутри шли 4 яруса сидений. В солнечные дни над Колизеем натягивали огромный парусиновый навес — веларий. В амфитеатрах давали разные представления: морские бои, сражения людей с экзотическими зверями, бои гладиаторов. Трагедии у римлян практически не ставили, и даже комедии не пользовались успехом.

Второй шедевр зодчества эпохи Флавиев — это знаменитая Триумфальная арка Тита. Арку воздвигли в честь правителя в 81 г., уже после его смерти. Она увековечила поход Тита в 70 г. на Иерусалим. В аттике был захоронен прах Тита. Так хоронили лишь людей с особой харизмой (греч. «божественный дар»), т. е. наделенных исключительными личными качествами. Другие граждане покоились вдоль дорог за городскими воротами Рима.

При Трояне Римская империя достигла пика своего могущества. Этот император почитался лучшим из всех в римской истории. Самым знаменитым памятником Трояна в Риме считается его форум.

В римской архитектуре III в. особой грандиозностью отличаются термы (бани) Каракаллы. Термы для римлян были чем-то вроде клуба, где древняя традиция ритуальных омовений постепенно обросла комплексами для развлечений и занятий палестрами и гимнасиями, библиотеками, помещениями для музыкальных занятий. Термы Каракаллы занимали колоссальную площадь с газонами, имели залы горячей, теплой и холодной воды.

9. Скульптура. Вазопись

В античной скульптуре периода архаики все еще распространены антропоморфные (похожие на человека) статуи богов. А персонажи статуй VII—VI вв. до н. э. уже не только боги, а также юноши — куросы и девушки — коры, участники религиозных процессий. Отдельные статуи напоминают колонны, — руки тесно прижаты к телу, ступни ног стоят на одном уровне. У мужских и женских фигур почти одинаковые пропорции: тонкие талии и широкие плечи, с той лишь разницей, что мужские статуи очень часто предстают обнаженными, а женские — в одеяниях. К концу VI — началу V в. до н. э. пропорции фигур становятся более естественными, а их движения более свободными. Формы тела становятся более крепкими, реальными, а с лиц исчезает улыбка.

В Древних Афинах работали скульпторы Фидий, Мирон, Поликлет. Значительная часть их работ дошла до нас в римских мраморных копиях.

Дальнейшее развитие скульптуры связано с возрастанием интереса к внутреннему миру человека. На смену мужественности и суровости образов классики приходит скульптура, где авторам удается пластическими средствами передать тонкий и богатый душевный мир. Здесь великолепно показал себя знаменитый античный мастер Пракситель (ок. 390 — 330 гг. до н. э.). Уроженец острова Парос Скопас (IV в. до н. э.), передает накал эмоций, порой трагический надлом. Скульптор Лисипп, работая в бронзе, ставил перед собой иные задачи.

Еще один важнейший элемент искусства античности — расписные вазы. Их форма и размеры были самыми разнообразными. Различались такие типы сосудов, как:

1) кратер;

2) пелика;

3) амфора;

4) нефора;

5) гидрия;

6) канфар;

7) клаф;

8) килик;

9) лениф;

10) лутфор;

11) ойнохоя;

12) псиктер;

13) скифос;

14) стамнос.

В Аттике VI в. до н. э. — области Афин — были популярны сосуды чернофигурного стиля: черные фигуры располагались на светлом фоне. Однако в них появился ряд новшеств, таких как лак. Гончар и вазописец ставили свои подписи на вазах. Но уже около 30-х гг. VI в. до н. э. стал модным краснофигурный стиль: фигуры стали светлыми, а фон — темным.

**9. Культура Японии**

1. Особенности японской культуры

Периодизация японской истории и искусства очень сложна для восприятия. Периоды (особенно начиная с VIII в.) выделялись по династиям военных правителей (сегунов).

Традиционное искусство Японии очень самобытно, его философские и эстетические принципы отличаются от западных. На их формирование повлияло особое отношение японцев к красоте родной природы, с древности воспринимавшейся как совершенство, сотворенное Богом. Поклоняясь красоте природы, японцы старались жить в гармонии с ней и уважать ее величие.

2. Литература

Японская литературная традиция считается одной из самых древних. Ранние письменные произведения относятся к VIII в. Возникновение их связано с заимствованием китайской иероглифической письменности. Японская литература долгое время находилась под влиянием литературы китайской. Первыми письменными памятниками японской литературы являются собрания японских мифов и преданий о деяниях богов и легендарных героев. VIII в. считается расцветом придворной литературы (прозы и поэзии). В это время складываются такие литературные жанры, как сказание и «дневник». В период Камакура и Муромати, когда ведущую роль в японском обществе играли военное сословие и самураи, большую известность и популярность приобретают военные хроники. Сюжеты военных хроник послужили основой для многих пьес в стиле но, кабуки и дзерури.

Классическим жанром японской поэзии считаются стихи, называемые «короткий стих», состоящие из 5 строк (31 слог — распределение по строкам 5-7-5-7-7). Это «высокая» поэзия на японском языке, пользовавшаяся особым покровительством императорского двора. При дворе устраивались специальные поэтические состязания, лучшие стихи объединялись в императорские сборники.

В XVII в. большую популярность получили легенды, притчи и рассказы, возникшие в устной форме. Тогда же оформляется и авторская проза. Главным жанром долгое время были гэсаку — жанровые развлекательные рассказы, основным содержанием которых были забавные истории из окружающей жизни. Литература в жанре гэсаку делилась на несколько направлений:

1) «остроумные рассказы», главной темой которых в основном были развлекательные и нередко циничные истории, в том числе — из жизни «веселых кварталов»;

2) «юмористические книги»;

3) «книги людских страстей» — сентиментальные, но очень реалистические истории о дамах из «кварталов наслаждений» и их поклонниках. Стиль гэсаку не пережил падения сегуната Токугава, в новой

японской литературе конца XIX — начала XX вв. наметился резкий перелом, вызванный влиянием и популярностью западной литературы.

3. Религия

Эстетические принципы японского искусства сформировались под влиянием трех важнейших религиозно-философских доктрин, определивших традиционное мировоззрение обитателей Страны восходящего солнца:

1) синтоизма;

2) конфуцианства;

3) буддизма. Почитание природы как божественного начала оформилось

в древнюю национальную религию японцев — синто. Изначально у каждого клана были свои собственные божества-покровители; однако официальный синтоистский пантеон сложился из божеств-покровителей возвысившегося клана Ямато.

В честь синтоистских божеств строились многочисленные храмы, располагавшиеся, как правило, в лесных чащобах и в горах. Каждый храм был окружен садиком с маленьким водоемом и замшелыми камнями; храм окружали священные ворота, а дорогу к нему украшали многочисленные каменные фонари.

Конфуцианство, как и буддизм, пришло в Японию из Китая. Под конфуцианством обычно понимается традиционная древнекитайская религиозно-философская доктрина, возводившая этические принципы в разряд вселенских законов. Согласно конфуцианским канонам, управляющим принципом Вселенной служит Небо. Полномочным представителем Неба на земле является император, от праведности которого зависит благоденствие государства. От подданных требуется почитание императора, строгое выполнение законов и ритуалов, а также соблюдение моральных принципов. Идеальным человеком, с конфуцианской точки зрения, считается просвещенный и благородный муж, радеющий об интересах своей державы и преданный своему императору.

Важную роль в развитии традиционного японского искусства сыграл буддизм. В основе буддийской философии — представление о том, что так называемый реальный мир (сансара) — на самом деле человеческая иллюзия, появившаяся из-за непонимания сути вещей. Это ведет к цепи многочисленных перерождений, каждое из которых представляет собой мучения и страдания. Буддийская философия также утверждает, что человек может путем правильных усилий освободиться от этих страданий и выйти из круговорота сансары.

Дзэн-буддизм и связанные с ним искусства — это особая тема. Дзэн-буддизм начал утверждаться в Японии в XIV в., а основатель сегуната Асикага (Муромати) взял дзэн-буддизм под покровительство. Согласно дзэнским представлениям состояние просветленности (сатори) достигается через прямой опыт — медитацию, духовную практику и общение с духовными учителями. Дзэн-буддизм был особо близок самурайскому сословию. Идеи дзэн вдохновляли и такие искусства, как:

1) театр но;

2) искусство оформления цветов (икебана);

3) чайная церемония, архитектура. Традиционная японская эстетика, сочетающая синтоистские,

конфуцианские и буддийские идеалы, разработала особые принципы, понимание которых является ключом к японскому искусству. Важнейшими из этих принципов считаются:

1) фурюу (возвышенный вкус, образованность и развитость ума, особенно этот принцип относился к пейзажной живописи, садовому искусству, архитектуре, чайной церемонии и оформлению цветов);

2) моно-но аварэ;

3) ваби;

4) саби;

5) югэн.

Традиция японского сценического искусства насчитывает 5 основных театральных жанров:

1) бугаку;

2) но;

3) кегэн;

4) бунраку;

5) кабуки. Все эти пять традиций существуют и сегодня. Несмотря на

значительные различия, они объединены общими эстетическими принципами, лежащими в основе японского традиционного искусства.

4. Театр

Особую эстетическую функцию выполняют в театре великолепные, роскошные одеяния актеров; маски, с глубоким психологизмом выражающие тончайшие оттенки человеческих чувств. В драмах главный акцент делался на психологические образы. Постижение актерского мастерства театра но начиналось с ран-него детства и совершенствовалось в течение всей жизни. Театр но и от зрителей требовал подготовки и образованности.

Репертуар но весьма разнообразен; в настоящее время известно около 240 пьес различного содержания. Примечательно, что в классическом театре но все роли, включая женские, исполняются только мужчинами.

Традиция театра кабуки связана с городской культурой. Кабуки был любимым зрелищем горожан всех слоев и уровней достатка и отвечал вкусам этой публики. Возникновение театра кабуки относится к самому началу XVII в. Как внешний вид, так и манеры поведения труппы шокировали публику, поэтому исполняемые ими танцы прозвали кабуку, что означает «отклоняться», «шокировать». Первоначально театр кабуки был преимущественно женским, однако правительство, недовольное фривольным поведением актрис, в 1629 г. запретило участие женщин в театре. Женщин в кабуки стали заменять юноши, однако с 1652 г. сегунат запретил по тем же причинам и мужской кабуки. С тех пор участвовать в театральных постановках кабуки было разрешено только взрослым мужчинам, а спектакли стали подвергаться строгой цензуре.

Параллельно с традицией кабуки развивалась и традиция японского кукольного театра дзерури. Каждой куклой, размер которой составляет примерно от 1/2 до 2/3 человеческого роста, управляют сразу 3 человека; у кукол подвижны глаза, веки, брови, рот, руки и ноги. Кукловоды одеты в черные одежды, у двоих ассистентов даже лица закрыты черными колпаками. Декламатор не только читает текст, но и «озвучивает» сразу всех кукол.

5. Живопись

Религиозные течения Японии повлияли на развитие японского искусства. Легендарная история Японии, подвиги богов и героев стали сюжетной основой для многих произведений японского изобразительного искусства. Выражением конфуцианских эстетических принципов в живописи служил идеализированный природный пейзаж, вызывающий в зрителе стремление к совершенству и безупречности. Идеи дзэн также вдохновляли искусство, в том числе и монохромную живопись тушью на бумаге. Широкое распространение получила буддийская живопись, в центре внимания которой находились канонические образы буддийского пантеона. К объектам буддийского искусства относятся каллиграфические надписи.

Для традиционной японской живописи характерно большое разнообразие стилей, форм и техник. Живописные произведения могли иметь форму висячих свитков, свитков горизонтального формата, разворачивающихся по мере рассмотрения, могли быть в виде отдельных альбомных листов, они украшали веера, ширмы, стены. Основу же всех стилей живописи составляют два главных направления:

1) континентальное (пришедшее из Китая);

2) японское.

Примерно до Х в. в японской живописи доминировало китайское направление.

В средние века было популярно направление намбан — буквально «южный варвар» — так японцы называли европейцев. Художники, работавшие в стиле намбан, подражали западной живописи.

С начала XVIII в. в Японии в моду входит стиль бундзинга — буквально «просвещенная живопись» («японский импрессио-низм»). Этот жанр повлиял на художника Кацусику Хокусай.

Укие-э — это один из популярнейших стилей японского изобразительного искусства. Он появился в 1-й половине XVII в, а во 2-й половине XIX в. пришел в упадок. Обычно под укие-э понимают популярные и широко распространенные жанровые произведения — живопись и, в особенности, гравюру. Термин укие-э означает «мир скорби» — так именуется мир сансары. В XVII в. эти представления были несколько переосмыслены. Мир преходящих наслаждений также стал именоваться укие-э, только записывался он уже другим иероглифом с тем же звучанием, буквально означавшим «проплывающий мимо».

В центре внимания художников укие-э были обитатели этого непостоянного мира преходящих удовольствий:

1) прекрасные дамы;

2) знаменитые гейши и куртизанки;

3) актеры театра кабуки;

5) эротические сцены;

6) праздники и фейерверки;

7) цветы и птицы. Конец XVIII—начало XIX вв. считаются золотым веком укие-э.

В эти годы творили такие мастера, как Китагава Утамаро (1753— 1806), и др. В первое тридцатилетие XIX в. одной из любимых тем укие-э становится пейзаж. Непревзойденным мастером японской пейзажной гравюры считается Кацусику Хокусай.

Следует также отметить, что в Японии укие-э долгое время считался «низким» жанром, поэтому огромное количество работ было утеряно. Примечательно, что самим японцам взглянуть на укие-э как на полноправные художественные произведения помогли иностранцы. Эстетика укие-э оказала огромное влияние на становление импрессионизма, особенно на таких художников, как Э. Дега, К. Моне, и особенно на В. Ван-Гога.

6. Архитектура, скульптура. Декоративно-прикладное искусство

В Японии начиная с V в. строились буддийские храмы. Открытые для обозрения, они служили украшением местности; их высокие многоярусные крыши органично вписывались в рельеф, гармонично сочетаясь с окружающим пейзажем. В состав собственно храмового комплекса обычно входили пагоды, колокольня, зал для проповедей, библиотека (хранилище рукописей), зал для медитаций, помещение-жилище монахов и трапезная.

Грандиозные замки с высокими башнями, украшенными многоярусными крышами, стали характерной чертой японской архитектуры XVI—VII вв. Крупные, хорошо укрепленные твердыни были столицами удельных самурайских вождей. Замки постепенно обрастали целыми городами. Такие замки очень отличались от более ранних укреплений, горных замков на отдаленных горных вершинах.

Сердцем замка была главная деревянная башня, возведенная на каменном основании. Вокруг этой башни с прилегающими к ней пристройками и внутренними двориками сооружали каменные стены, рыли защитные рвы. В главной башне обитал сам владелец замка и его ближайшее окружение, различалось несколько видов башен:

1) одиночные;

2) сдвоенные;

3) а иногда на одной платформе возвышались 3—4 башни разных размеров. Каждый замок имел, как правило, несколько ворот. Для нужд

обороны замка использовалась целая система рвов, траншей, каналов, прудов, водяных ворот и секретных водопроводов, снабжавших замок водой из подземных источников. В некоторых двориках могли быть разбиты традиционные сады. Строго продуманная композиция небольших по площади японских садов, миниатюрных моделей Вселенной настраивала на отдых и размышления хозяев в их уединении. Предметы быта в Японии играли роль ритуальных атрибутов. Мастера стремились придать им безупречный внешний вид. Например, многие чаши для чайной церемонии ценились необычайно высоко за «печать потусторонней красоты», вмещение в себя целой Вселенной. Это же в полной мере относится и ко многим другим произведениям искусства:

1) фигуркам нэцкэ;

2) коробочкам инро;

3) лаковым изделиям;

4) изящным кимоно с коротким рукавом, с изысканным и прихотливым декором;

5) ширмам;

6) веерам;

7) фонарям;

8) традиционному японскому оружию.

**10. Культура арабских стран**

1. Особенности культуры арабских стран

География современного арабского мира удивительно разнообразна. Аравийский полуостров поделили между собой Саудовская Аравия, Йемен, Оман и другие государства. Ирак стал преемником цивилизаций Месопотамии; Сирия, Ливан и Иордания занимают территории древней Сирии. Египет унаследовал простиравшиеся вдоль Нила владения Древнего Египта. На североафриканском побережье Средиземного моря, получившем у средневековых арабских географов наименование Магриб (араб. «запад»), расположены государства Ливия, Тунис, Алжир и Марокко. История и культура арабских стран также тесно связана с Ираном и Турцией.

Арабская средневековая культура сложилась и в тех странах, которые подверглись арабизации (восприняли ислам), где классический арабский язык господствовал долгое время как государственный язык.

Наибольший расцвет арабской культуры пришелся на VIII— XI вв.:

1) успешно развивались поэзия;

2) были составлены знаменитые сказки «Тысяча и одна ночь»; переводилось множество произведений античных авторов. Арабы в этот период внесли значительный вклад в мировую

математическую науку, развитие медицины, философии. Они создали своеобразные архитектурные памятники.

2. Религия. Ислам

Основой религиозной жизни жителей Востока был ислам. Ислам (араб. «покорность») — самая молодая из мировых религий. В современном мире ислам — вторая по числу последователей мировая религия. Это — монотеистическая религия, и почти во всех странах с преобладающим мусульманским населением ислам является государственной религией. Но ислам — не только религия.

Это система взаимоотношений человека и общества, определяющая образ жизни мусульманина.

Ислам возник в Аравии в VII в., и его основателем стал Мухаммед. Эта религия складывалась под влиянием христианства и иудаизма. В результате арабских завоеваний она распространилась на Ближнем и Среднем Востоке, в некоторых странах Дальнего Востока, Азии и Африки.

Идеальная форма исламской государственности — эгалитарная светская теократия. Все верующие, независимо от своего социального статуса, были равны перед божественным законом; имам или мулла — главный на общей молитве, которую может возглавить любой знающий Коран мусульманин. Законодательной властью обладает только Коран, а исполнительная власть — религиозная и светская — принадлежит Богу и осуществляется через халифа.

Основные направления ислама:

1) суннизм;

2) шиизм;

3) ваххабизм. Реформаторы 2-й половины XIX — начало XX вв. (например,

аль Афгани) понимали реформацию как очищение ислама от искажений и наслоений через возврат к ранней мусульманской общине. В ХХ в. во многом как реакция на влияние Запада в мусульманских странах возникают идеологии, базирующиеся на исламских ценностях (панисламизм, фундаментализм).

3. Быт и нравы мусульман. Шариат

Основной источник мусульманского вероучения — Коран (араб. «чтение вслух»). Второй источник мусульманского вероучения — Сунна — примеры из жизни Мухаммеда как образец решения религиозных социально-политических проблем. Сунна слагается из хадисов, повествующих о высказываниях Мухаммеда по тому или иному вопросу. Через откровение, знамения и имена человек может лишь частично постичь смысл божественного в мире, и мусульманин обязан верить в это. Каждая вероисповедная группа в исламе объединялась в отдельную общину (умма).

В Коране, помимо проповедей, молитв, заклинаний, назидательных рассказов и притч, содержатся обрядовые и юридические установления, регулирующие различные стороны жизни мусульманского общества. В соответствии с этими предписаниями

и строятся семейные, правовые, имущественные отношения мусульман. Важнейшей частью ислама является шариат — свод норм морали, права, культурных и прочих установок, регламентирующих всю общественную и личную жизнь мусульманина.

Традиционные нормы поведения восточного общества сочетались с традиционным мышлением и мифологией, важную часть которых представляли ангелы и демоны, или джинны. Мусульмане очень боялись сглаза, верили в бессмертие души и загробную жизнь. Большое значение на Арабском Востоке придавалось снам. Широко распространены были и различные гадания.

4. Наука. Литература. Арабский язык

Еще с VII в. как прикладные науки к религиозным дисциплинам развиваются:

1) грамматика;

2) математика;

3) астрономия.

Их развитие происходило в процессе тесных контактов мусульман с другими восточными культурами:

1) сирийской;

2) персидской;

3) индийской. Основные научные достижения арабских ученых относятся

к эпохе Средневековья.

Значителен был вклад арабов в математическую науку. Абу-л-Вафа вывел теорему синусов тригонометрии, вычислил таблицу синусов, ввел понятие секанса и косеканса. Поэт и ученый Омар Хайям написал «Алгебру». Он также успешно занимался проблемой иррациональных и действительных чисел. В 1079 г. он ввел календарь, более точный, чем современный григорианский. Арабскую средневековую медицину прославил Ибн-Сина — Авиценна (980—1037), автор энциклопедии теоретической и клинической медицины. Абу Бакр, известный багдадский хирург, дал классическое описание оспы и кори, применял прививки. Арабская философия во многом развивалась на базе античного наследия.

Развивалась и историческая мысль. Если в VII—VIII вв. на арабском языке еще не было написано собственно исторических сочинений, а существовало множество преданий о Мухаммеде, походах и завоеваниях арабов, то в IX в. составляются крупные труды по истории. Наиболее известным историком XIV—XV вв. был Ибн-Халдун, первый из арабских историков, попытавшийся

создать теорию истории. В качестве главного фактора, определяющего исторический процесс, он выделил природные условия страны.

Арабская словесность также пользовалась вниманием ученых. На рубеже VIII—IX вв. была составлена арабская грамматика, которая легла в основу всех последующих грамматик. Арабская письменность расценивается как величайшая культурная ценность.

Центрами средневековой арабской науки были города Багдад, Басра. Особенно оживленной была научная жизнь Багдада, где был создан Дом науки — своеобразное объединение академии, обсерватории, библиотеки. Уже в X в. во многих городах появились средние и высшие мусульманские школы — медресе. В X— XIII вв. в Европе стала известна по арабским сочинениям знаковая десятичная система для записи цифр, получившая название «арабские цифры».

Непреходящую мировую славу принесли Омару Хайяму (1048— 1122), персидскому поэту, ученому, его стихи:

1) философские;

2) гедонические;

3) вольнодумные рубаи. В X—XV вв. постепенно сложился знаменитый сейчас на весь

мир сборник арабских народных сказок «Тысяча и одна ночь». Это сказки про Али-бабу, Аладдина, Синдбада-морехода и др. Востоковеды считают, что расцвет арабской поэзии, литературы, да и культуры в целом приходится на VIII—IX вв.: в этот период быстро развивающийся арабский мир стоял во главе мировой цивилизации. С XII в. уровень культурной жизни снижается. Начинаются гонения на христиан и иудеев, что выражалось в их физическом истреблении, притесняется светская культура, усиливается давление на естественные науки. Обычной практикой стало публичное сожжение книг.

5. Изобразительное искусство и каллиграфия

Ислам, выступая за строгое единобожие, издревле боролся с племенными культами аравитян. Для того чтобы уничтожить память о племенных идолах, в исламе запрещалась скульптура, не одобрялись изображения живых существ. В результате живопись также не получила в арабской культуре значительного развития, ограничиваясь орнаментами. С XII в. стало развиваться искусство миниатюры, в том числе и книжной.

Рукописная книга ценилась в мусульманском обществе как святыня и драгоценность. При всех различиях в художественных приемах и сюжетах книжные иллюстрации той поры имеют и много общего. Условность в изображении места действия и персонажей в миниатюрах сочетается с мастерским владением линией и цветом, множеством деталей. Позы действующих лиц отличаются выразительностью.

Наиболее популярные изображения:

1) сцены царских приемов;

2) пиров;

3) охот;

4) сражений. Придворные живописцы нередко служили одновременно

и придворными историками, сопровождавшими султана в военных походах.

Художник не стремился воспроизводить земную реальность. Истинный мир следовало постигать умозрительно, через чтение Корана, произнесение молитв, начертание и созерцание священных надписей из Корана, хадисов, имен Аллаха и Мухаммеда. Священное слово Корана сопровождало мусульманина всю жизнь.

В мусульманской средневековой культуре Востока и Запада степень овладения «красотой письма», или каллиграфией, стала показателем интеллектуальности и образованности человека. Вырабатывались различные почерки. В основе 6 стилей письма лежала система «уставного письма» — система пропорций, определивших соотношения вертикальных и горизонтальных элементов букв, а также букв в слове и строке.

Орудием письма служило тростниковое перо — «калам», способ очинки которого зависел от избранного стиля и традиций школы. Материалами для письма служили папирус, пергамент и бумага, производство которой было налажено в Самарканде (Средняя Азия) в 60-х гг. VIII в. Листы покрывали крахмальным клейстером и полировали хрустальным яйцом, что делало бумагу плотной и долговечной, а нанесенные цветными чернилами буквы и узоры — четкими, яркими и блестящими.

В целом изобразительное искусство было ковровым, его характерными чертами были цветистость и узорчатость. Сочетание ярких красок, однако, было всегда строго геометрично, рассудочно и подчинено мусульманской символике.

6. Архитектура ислама

Необходимо отметить, что средневековая арабская архитектура развивалась на основе переработки арабами греческих, римских и иранских традиций. С X в. здания начинают украшать растительными и геометрическими орнаментами, в которые были включены стилизованные надписи — арабская вязь. Такой орнамент — европейцы его называли арабеска — был построен по принципу бесконечного развития и ритмического повторения узора.

Главное место в постройке городов заняли культовые сооружения — мечети. Они представляли собой квадратный двор, окруженный галереями на столбах или колоннах. Со временем мечети стали различаться по своему назначению. Небольшая мечеть служила местом индивидуальной молитвы. Соборная, или пятничная, мечеть предназначалась для коллективных молений, совершаемых всей общиной в пятницу в полдень. Главный храм города стал называться Большой мечетью.

Отличительными чертами любой мечети с конца VII — начала VIII в. стали михраб и минбар. С VIII в. важнейшим элементом соборной мечети стал минарет — высокая башня, с которой провозглашали призыв к молитве.

Арабский мир породил и такое уникальное явление, как мавританское искусство.

Мавританское искусство — это условное название художественного стиля (смесь арабского и готического стилей), который сложился в Северной Африке и Андалусии (Южная Испания) в XI—XV вв. Ярче всего мавританский стиль проявился в архитектуре. Жемчужина мавританского зодчества XIII—XIV вв. — Альгамбра (г. Гранада в Испании). Массивные стены крепости, башни и ворота, потайные ходы скрывают и защищают дворец. В основе композиции лежит система дворов (Дворик миртов, Дворик львов), расположенных на разных уровнях. Отличительные черты — хрупкие, похожие на изморозь резные каменные узоры и надписи на стенах, тонкие витые колонны, кованые оконные решетки и разноцветные витражи.

**11. Культура Средневековья**

1. Общая характеристика культуры

В IV столетии началось Великое переселение народов — вторжение племен из Северной Европы и Азии на территорию Римской империи. Западная Римская империя пала; другой ее части — Византии — предстояло просуществовать еще некоторое время. Наступило Средневековье — историческая эпоха, следующая за Древним миром и предшествующая Возрождению.

Истоки средневековой культуры во многом берут начало в эпохе античности. Кроме христианства, Средневековье восприняло от античности некоторые художественные формы, а также ремесленные навыки.

2. Образование и наука

В VII—VIII вв. существовали школы при монастырях, где учителями были монахи, а учениками, которых было очень немного, — дети рыцарей. Здесь обучали богословию и «семи свободным искусствам», а также письму и счету. Позже образование было расширено (но не для всех, а только для знати) — изучали латынь, право, медицину, арабский язык.

Из этих школ возникли университеты (от слова universum — «сообщество»):

1) в Болонье (Италия, 1088);

2) Кордове (Испания, IX);

3) Оксфорде (1209 г.);

4) Сорбонна в Париже (1215 г.);

5) Вене (1348 г.) и т. д. Университеты пользовались внутренним самоуправлением

(избирали ректора и т. д.). Обучались здесь широкие слои населения. Формы обучения — лекция (чтение специализированного текста и комментарий к нему) или диспут (открытый спор участников семинара), по окончании учебы выдавалась грамота. Существовали и учебники.

132

Науку Cредневековья открыли богословы IV—V вв. — так называемые «отцы церкви»:

1) Августин Блаженный;

2) Амвросий;

3) философ Боэций;

4) историки Иордан и Беда Достопочтенный. Центром «каролингского ренессанса» стала так называемая

академия — ученый кружок при дворе Карла Великого, созданный в 794 г. по образцу античной школы. Лидером академии стал богослов и поэт Алкуин.

В XII—XIII вв. наука продолжает активно развиваться. Основой ее становится схоластика — учение, при котором действительность постигалась с помощью логики разума. При этом схоласты часто увлекались словесной формой, за которой плохо угадывалось содержание, т. е. писали и говорили тяжелым мало-понятным языком.

Выдающимся ученым Средневековья был Фома Аквинский (1225—1247), преподаватель, автор 18 трудов по богословию и философии.

Другим знаменитым ученым был Роджер Бэкон (1214—1294) — естествоиспытатель, преподаватель математики и философии.

3. Мировосприятие. Литература. Театр

Варвары поклонялись силам природы; громную роль в их жизни играли магические обряды. С возникновением и развитием в Европе государств, стержнем жизни и мировосприятия чело-века становится христианская религия. Вся жизнь рассматривается только как короткий отрезок, полный опасностей для человеческой души. Идеалом становится жизнь без излишеств и порочных радостей, искренняя вера в Бога, соблюдение ритуалов, а также такие качества натуры, как смирение, терпение, добродетель, вера, надежда и т. д. Неограниченную власть, — как духовную, так и материальную и политическую, — приобретают церковь и духовенство.

Если трактаты раннего Средневековья не были обращены к конкретным слоям населения, то литература Средневековья была сословной. Исследователи выделяют:

1) крестьянскую;

2) городскую;

3) рыцарскую литературу.

Основные жанры:

1) романы;

2) стихи;

3) поэмы;

4) эпос (дворянский);

5) повести;

6) жизнеописания;

7) рассказы;

8) песни;

9) воспитательные сочинения и др. Выдающиеся произведения:

1) эпос «Песнь о Роланде»;

2) «Песнь о нибелунгах»;

3) «Песнь о Сиде»;

4) роман «Тристан и Изольда»;

5) цикл романов о короле Артуре и рыцаре Ланселоте;

6) серия романов о Лисе Ренаре;

7) басни;

8) новеллы. Резко увеличилось число увеселительных и образовательных

мероприятий. Перед соборами выступали проповедники, проводили дискуссии профессора и студенты. Устраивались и театрализованные религиозные представления. Соборы строились городскими мастерами (а не монастырскими, как прежде). Сами горожане часто являлись заказчиками или создателями произведений искусства для украшения соборов.

4. Живопись Средневековья

Так как племена варваров постоянно кочевали, их раннее искусство представлено в основном:

1) оружием;

2) ювелирными изделиями;

3) различной утварью.

Варварские мастера предпочитали яркие краски и дорогие материалы, при этом больше ценилась не красота изделия, а материал, из которого оно было выполнено.

Образцом для миниатюристов служила римская живопись. Автор средневековой миниатюры — не просто иллюстратор; он талантливый рассказчик, который в одной сцене сумел передать и легенду, и ее символическое значение.

«Каролингский ренессанс» (франц. renaissance «возрожде-ние») — так назвали исследователи искусство этой эпохи. Многие франкские монастыри имели скриптории (книгописные мастерские), в которых монахи переписывали древние рукописи и составляли новые, как церковного, так и светского содержания. Рукописи помещали в оклады из слоновой кости или благородных металлов со вставками из драгоценных камней. В оформлении книг, помимо сложного орнамента, часто использовали мотивы христианского искусства — венки, кресты, фигурки ангелов и птиц.

Примерно в конце III в. на смену папирусному свитку пришел пергамент; вместо стиля (палочки для письма) стали пользоваться птичьими перьями.

В эпоху Каролингов необычайного расцвета достигло искусство миниатюры — книжной иллюстрации. Школ миниатюры не было, а существовали центры изготовления иллюстрированных рукописей при монастырях (например, книгописная мастерская в Ахене).

Каролингские храмы снаружи были украшены очень скромно, зато внутри блистали настенными росписями — фресками. Многие исследователи отмечали огромное значение изобразительного искусства в варварском мире, где большинство людей не умело читать. Например, в церкви св. Иоанна Крестителя (VIII в.) в городе Мюстере (современная Швейцария) находятся старейшие из известных фресок. Искусство империи Оттонов сыграло огромную роль в становлении романского стиля.

Росписи романского периода практически не сохранились. Они имели назидательный характер; движения, жесты и лица персонажей были выразительными; изображения — плоскостными. Как правило, на сводах и стенах храма изображали библейские сюжеты. На западной стене располагались сцены Страшного суда.

В XIII—XIV вв. наряду с церковными книгами, богато иллюстрированными изображениями святых и сценами из Священной истории, получили распространение:

1) часословы (сборники молитв);

2) романы;

3) исторические хроники.

5. Архитектура

После возникновения в V—VIII вв. государств германских племен произошло их обращение в христианство. Стали возводиться каменные христианские храмы. Храмы складывали из массивных камней, для перекрытий использовали дерево. Церкви строили по образцу римских базилик. Колонны в большинстве случаев заимствовали из античных храмов: руины служили своеобразными карьерами для добычи нового стройматериала.

Культурными центрами, начиная с Х в., оставались монастыри и церкви. Храм, имевший в плане форму креста, символизировал крестный путь Христа — путь страданий. В X в. распространилась вера в чудодейственную силу реликвий — предметов, связанных с жизнью Христа, Богоматери, святых. Все больше паломников стремилось посетить святые места.

Король остготов Теодорих был осторожным и умным политиком, покровительствовал римской знати и церкви, науке и искусствам. Ему хотелось прослыть великим, и поэтому в его столице Равенне прокладывали дороги, возводили мосты, водопроводы, военные укрепления, дворцы и храмы, восстанавливали разрушенные здания. Кроме этого, до наших дней дошла замечательная гробница Теодориха.

А вот Карл Великий сделал столицей небольшой городок Ахен (современная Германия). Здесь были построены королевский дворец и административные здания. До наших дней сохранилась Ахенская капелла (часовня) и ворота монастыря в Лорше (современная Германия, ок. 800 г.).

С Х в. архитекторы постепенно изменяли конструкцию храма — он должен был соответствовать требованиям усложняющегося культа. В архитектуре Германии в то время сложился особый тип церкви — величественной и массивной. Таков собор в Шпейере (1030—1092/1106 гг.), один из самых больших в Западной Европе.

В романском искусстве ведущее положение заняла монастырская архитектура. Размеры церквей увеличивались, что повлекло за собой создание новых конструкций сводов и опор. В романский период изменилась светская архитектура.

Типичные примеры французской романской архитектуры:

1) церковь св. Петра;

2) церковь св. Павла в монастыре Клюни (1088—1131 гг.). Сохранились только небольшие фрагменты этой постройки,

ее описания и рисунки. В XI—XII вв. началось строительство крупных соборов в городах на Рейне — в Вормсе, Шпейере, Майнце. В Германии сохранились и памятники светской архитектуры того времени — феодальные замки и крепости.

Искусство Италии формировалось под влиянием многовековых культурных традиций.

В Испании шла реконкиста — война за освобождение территории страны, захваченной арабами. Тогда в Испании развернулось строительство замков-крепостей. Страной замков стало королевство Кастилия. Один из самых ранних образцов архитектуры романского периода — королевский дворец Алькасар (IX в.). Он сохранился до нашего времени.

6. Готическое искусство. Скульптура

Название «готическое искусство» (от слова «готский», по названию германского племени готов) возникло в эпоху Возрождения. В различных европейских странах готика имела свои особенности, и ее расцвет приходится на XIII—XIV вв.

Готические соборы значительно отличались от монастырских церквей романского периода. Готический собор устремлен ввысь: здесь стали использовать новую конструкцию сводов (свод опирается на арки, а те — на столбы). Боковое давление свода передается аркбутанам (наружным полуаркам) и контрфорсам (наружным опорам здания). Стены перестали служить опорой свода, что позволило проделать в них множество окон, арок, галерей, появились окна-витражи — изображения, составленные из скрепленных между собой цветных стекол.

Готическое искусство первоначально возникло и развивалось во французской провинции Иль-де-Франс. Характерные черты ранней готики воплотились в главном соборе столицы Франции — Нотр Дам де Пари (соборе Парижской Богоматери). К выдающимся произведениям зрелой готической архитектуры относятся соборы в Реймсе и Амьене. Готические соборы в Германии значительно отличались от французских.

В Средневековье развивается и скульптура. На франкских рельефах VII—VIII вв. изображены христианские мученики. С Х в. появляются первые изображения Христа, Богоматери, святых. В романский период в Западной Европе впервые появилась монументальная скульптура. Скульптурные изображения — рельефы — располагали, как правило, на входах церквей. Рельефы обычно раскрашивали — это придавало им большую выразительность и убедительность.

Скульптуру в романский период в Германии размещали, как правило, внутри храмов. На фасадах она стала встречаться лишь в конце XII в.

**12. Романский стиль**

В X в. художественная культура Средневековья впервые смогла создать единый общеевропейский стиль, который получил название «романский». Термин «романский стиль» был введен в оборот в начале

XIX в. французскими археологами, которые, изучая сохранившиеся развалины зданий в европейских городах, пришли к выводу, что эти сооружения напоминают постройки Древнего Рима. Именно отсюда происходит термин «романский», то есть римский. Первоначально это понятие применялось только к памятникам архитектуры VI—XII вв., позднее им стала определяться вся культура этого времени. Стиль «в манере римлян» подразумевал использование в средневековой архитектуре некоторых черт архитектуры и строительных приемов римлян.

Нестабильная историческая ситуация, постоянные распри рыцарей при почти непрекращающихся войнах обусловили превращение архитектуры в основной вид искусства романского стиля. Каменные здания в период междоусобиц становились крепостями и обеспечивали защиту людей. Эти сооружения имели массивные стены и узкие окна. Главными типами сооружений в романскую эпоху были феодальный замок, монастырский ансамбль и храм.

Как уже говорилось, замки в средневековой культуре были порождением эпохи разобщенности и раздробленности, войн и набегов. Романскую замковую архитектуру пронизывал дух воинственности и постоянной потребности самозащиты. Поэтому расположенный обычно на вершине скалистого холма замок служил защитой во время осады и своеобразным организационным центром в период подготовки к набегам. Средневековая Европа поэтому была покрыта замками. Несмотря на свое сугубо утилитарное назначение, замок одновременно стал символом власти сеньора над окрестными землями, а также культурным символом эпохи. Обычно замок строили на естественной возвышенности, и он доминировал над окрестностью, либо на островах широких рек и озер. Чаще всего замки состояли из широких круглых башен, соединенных могучими каменными стенами с зубцами и круговыми ходами наверху. Они были окружены широким рвом, имели подъемный мост и укрепленный портал. Замковый ансамбль также включал в себя высокую круглую или прямоугольную сторожевую башню — донжон, которая была меньше других объемом, но зато выше всех остальных. Там днем и ночью находился караульный и наблюдал за окрестностями через слуховые окна башни, кроме того, там находились набатные колокола, в которые били тревогу при приближении врага. Под донжоном располагались подземелья, многочисленные кладовые и помещения для слуг и охраны. Возвышаясь над убогими хижинами, деревянными и глиняными домами, замок воспринимался как воплощение незыблемой силы, несокрушимой надежности. Таким был один из самых величественных и мощных замков Франции — замок Пьерфон к северу от Парижа.

С XII в. в Европе началось массовое возведение городов, центрами которых органично становились городские площади с кафедральными городскими соборами. Города стали соперничать великолепием городских храмов, стараясь превзойти друг друга их изяществом. Кафедральные соборы существенно отличались от монастырских церквей тем, что предназначались не только для богослужения и были тесно связаны с жизнью города: здесь собиралась община для совета, заключались торговые сделки, хранились исторические реликвии и сокровища и т.д.

Храмовая архитектура Средневековья также отражала особенности своего времени. Соборы строили с расчетом вместить в него все население города. При этом зодчие должны были решить три важнейшие проблемы: сохранить в плане базилику, наиболее точно отражающую требования религиозного католического культа, решить проблему каменного перекрытия и на ее основе установить соотношение пространства и объема здания. Однако узкое пространство базили- кального храма было плохо приспособлено к постоянно возраставшему потоку верующих и паломников, поэтому романские храмы стали строиться большими по размерам. Первоначально их возводили с плоскими потолками, а потом стали перекрывать внутренние помещения каменными полукружными сводами. Чтобы своды не обрушились, строили массивные, тяжелые стены. Архитектурные памятники романского стиля разбросаны по всей Европе, но наиболее совершенными образцами этого стиля являются три храма на Рейне: соборы в Вормсе, Шпейере и Майнце.

Романский храм призван был приблизить человека к Богу, погрузить его в божественный мир. Поэтому в убранстве интерьера значительное место отводилось фрескам и витражам, заполнявшим оконные проемы. Многочисленные росписи покрывали пестрым ковром поверхности стен и сводов. Нередко художники использовали экспрессивный, динамичный рисунок, чтобы передать драматизм библейских сцен. Главной задачей художника было воплощение библейского начала, а из всех человеческих чувств предпочтение отдавалось страданию, ибо, по учению церкви, — это очищающий душу огонь. С необычайной яркостью средневековые художники изображали картины страданий и бедствий.

Романский стиль нашел свое выражение не только в архитектуре, но также в живописи и скульптуре. Сюжетами для живописных и скульптурных изображений, конечно же, были темы величия и могущества Бога. Стилевая особенность этих изображений состояла в том, что фигура Христа значительно превосходила по размерам другие фигуры. Вообще реальные пропорции были не важны романским художникам: в изображениях головы зачастую увеличены, тела схематичны, иногда вытянуты. В Германии в XI в. все больше места в изобразительном искусстве начинает занимать тема распятия, смерти и воскресения Христа. В дальнейшем этот мотив станет в католицизме доминирующим и даже вытеснит образ Христа как Вседержителя.

**13. Культура Готики**

Готика (или готическая культура) как неотъемлемая часть мировой культуры и феномен духовной жизни родилась в мировой культуре в недрах средневекового искусства Северной Европы изначально как художественный стиль, господствовавший в странах Западной, Центральной и отчасти Восточной Европы между серединой XII в. и XV—XVI вв. Наиболее яркими примерами готической культуры выступают: готический собор, готический роман, готический орнамент, готический стиль письма.

Название этого художественного стиля происходит от итальянских слов «маниера готика» — «готская манера» (от названия германского племени готов). Искусство средневековья долго пребывало скрытым, под тяжелым пластом непонимания. Красота готического искусства покорила сердца, уставшие от выхолощенных норм классицизма. В готическом искусстве, сменившем романский стиль, отразились сложность формирования наций и национальных государств, усиление роли городов и торгово-ремесленных кругов, развитие светских черт в городской и рыцарской культуре.

Ведущим архитектурным типом в готике стал собор, возвышавшийся над городской застройкой и способный подчас вместить все взрослое население города. В соборе и вокруг него сосредоточивалась общественная жизнь горожан. Каркасная система готической архитектуры позволила создать небывалые по высоте и обширности интерьеры соборов (высота интерьера в соборе в Бове во Франции больше 47 м) и прорезать стены огромными окнами с многоцветными витражами.

Устремление собора ввысь подчеркнуто гигантскими ажурными башнями (высота башен собора в Кельне в Германии 157 м), высокими стрельчатыми арками, окнами и порталами, многочисленными декоративными деталями (ажурные фронтоны — «вимперги», башенки — «фиалы», завитки — «краббы», круглые окна со сложным переплетом — «розы»). Окрашенный свет, проникающий через витражи, усиливает впечатление необозримости, беспредельности пространства, насыщенности интерьера движением. Конструктивной основой собора служит каркас из столбов и опирающихся на них стрельчатых арок. Крестовый свод выкладывается на перекрещивающихся ребрах - «нервюрах», а боковой распор свода передается связующими косыми арками («аркбутанами») на мощные наружные столбы («контрфорсы»). Вынесение наружу конструктивных элементов позволило создать ощущение легкости и пространственной свободы интерьера. Статуи и скульптурные группы на порталах или на алтарных преградах приобрели глубокое духовное содержание (отражающее сложный драматизм жизни), устремленность и подвижность, подчеркнутые ритмом складок и легким изгибом фигур. На фасадах соборов помещались статуи святых и аллегорические фигуры; лучшие из них отмечены одухотворенной красотой, торжественным спокойствием поз и жестов; в других частях здания многочисленны светские изображения — трудовые сцены, сатирические образы, фантастические фигуры зверей («химеры»). Разнообразна тематика цветных витражей — главного вида готической живописи.

Эти архитектурные формы, умело использованные римлянами, затем легли в основу всего строительного искусства средневековой Европы, хотя изначально, еще до Рима, они появились в Иране, который, в свою очередь, унаследовал их от древних культур Двуречья. Возможно, к тем же источникам восходит и великое по своей оригинальности и значительности зодчество Армении, само географическое положение которой благоприятствовало такой преемственности. Уже в V — VII вв. сочетание центрической композиции с базиликальной привело к созданию в Армении купольных базилик и уникальных «купольных залов», в которых пилоны примыкают к продольным стенам, утверждая тем самым нерасчлененность внутреннего пространства. Но этого было мало: армянские зодчие едва ли не первыми в мире стали возводить бесстолпные залы, перекрытые взаимоперекрещивающимися арками, положив этим начало нервюрной системе. Высказывались и иные гипотезы относительно происхождения этой системы (Древний Рим, Ломбардия, даже Англия).

Однако в позднем средневековье никто не сомневался в том, что основная готическая система разработана французскими зодчими, и во всей Европе ее называли «строительством на французский манер». В самом деле, готическая архитектура сменила впервые романскую именно во Франции, причем уже во второй половине XII в.

В силу особых местных условий, исторический процесс, происходивший тогда же в Италии, направлял художественное творчество к тому идеалу, которому, часто минуя готику, суждено было воплотиться в искусстве Ренессанса, или Возрождения. Во Франции же, с ее чисто средневековой культурной традицией, прогрессивные явления обусловили, благодаря своему быстрому нарастанию, скорый переход от романского стиля к готическому.

Более трех столетий продержалась готика во Франции:

- последняя треть XII и первая четверть XIII в; — ранняя готика;

- с 20-х гг. до конца XIII в. - зрелая, или высокая готика;

- XIV- XV вв. - поздняя готика, сначала радостно сияющая своей декоративностью и потому иногда называемая «лучистой», а затем «пламенеющая», чья бурно разросшаяся декоративность обретает уже самостоятельное значение.

Создание высочайших крестовых сводов на стрельчатых ребрах, или нервюрах, принимающих на себя всю тяжесть перекрытия, увеличение числа нервюр, выходящих из каждого столба, образуемого пучком колонн, введение так называемых аркбутанов — полуарок, переносящих давление верхних стен среднего нефа на продолженные вверх могучие наружные столбы — контрфорсы боковых нефов, выполняющие функцию противодействующей силы, — все обогатило опорную систему, в этом и заключалась совершенная революция. Лишившись за ненадобностью своей романской толщи, безбоязненно прорезанная огромными окнами в ярких многоцветных витражах и исчезающая в кружеве резного камня, стена утратила определяющий характер в общей структуре здания и, можно сказать, ее как бы не стало. Так что все здание свелось к остову — в преодолении тяжести чудесно разросшемуся ввысь каркасу, ставшему основой всей готической архитектуры.

Замена в готических соборах глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве XI и XII вв. Фреску заменил витраж — своеобразный вид живописи, в котором изображение составляется из кусков цветных расписанных стекол, соединенных между собой узкими свинцовыми полосами и охваченных железной арматурой. Возникли витражи, по-видимому, в каролингскую эпоху, но полное развитие и распространение они получили лишь при переходе от романского к готическому искусству. Огромные поверхности окон заполняли витражные композиции, которые воспроизводили традиционные религиозные праздники, исторические события, сцены труда, литературные сюжеты. Каждое окно состояло из серии фигурных композиций, заключенных в медальоны. Техника витража, позволяющая сочетать цветовое и световое начала живописи, сообщала этим композициям особую эмоциональность. Алые, желтые, зеленые, голубые стекла, вырезанные соответственно контуру рисунка, горели как драгоценные самоцветы, преображая весь интерьер храма. Готическое цветовое стекло создало новые эстетические ценности — дало краске наивысшую звучность чистого цвета. Создавая атмосферу окрашенной воздушной среды, готический витраж воспринимался как источник света. Витражи, помещенные в оконных проемах, наполняли внутреннее пространство собора необычным светом, окрашенным в мягкие и звучные цвета, что создавало великолепный, незабываемый художественный эффект. Украшающие алтарь и алтарные обходы живописные композиции поздней готики, выполненные в технике темперы, или цветные рельефы также отличались яркостью красок.

В середине XIII в. в красочную гамму вводят сложные цвета, которые образуются путем дублирования стекол (Сент Шапель, 1250). Контуры рисунка по стеклу наносились коричневой эмалевой краской, формы носили плоскостной характер.

Готический стиль проявляется также и в книжной миниатюре. Высокого расцвета стиль достигает во Франции XIII-XIV вв. в искусстве книжной миниатюры, в которой проявляется светское начало.

В готической рукописи изменился вид страницы. В иллюстрации включаются реалистические детали, наряду с растительной орнаментикой — религиозные и бытовые сцены. Употребление остроугольного письма, полностью сформировавшегося к концу XII века, придало тексту вид ажурного узора, в который были вкраплены различные по виду и величине инициалы.

В целом, к общим чертам готической культуры и стиля относятся: сложность (многослойность, многофакторность); направленность на духовный мир личности и общества; необычность; эстетизм; идея «двуемирия», сфокусированность на потустороннем; мистицизм.

Сложность готики проявилась не только в архитектуре и изобразительном искусстве. Элементы и черты готической культуры проникли и в литературу, проявились в появлении готического романа.

Готический роман основан на ужасе читателя. Это романтический «чёрный роман» в прозе с элементами сверхъестественных «ужасов», таинственных приключений, фантастики и мистики (главными сюжетами чаще становились семейные проклятия, а героями - привидения). Н. Дрейк, редактор журнала «Литературный досуг», так определял готический жанр: «...ничто не воздействует столь сильно на человека, как готика... даже самый невосприимчивый мозг, рассудок, свободный от каких бы то ни было следов суеверия, непроизвольно признаёт её власть и силу».

Развивался готический роман, в основном, в англоязычной литературе. Действие таких романов часто разворачивается в готических замках. Однако, по предположению писательницы М. Дрэббл, термин Gothic изначально употреблялся в значении «средневековый», как в подзаголовке романа «Замок Отранто», действие которого происходит в Средние века [1].

В период с 1765 по 1850 год готический роман был наиболее читаемой книгопечатной продукцией как в Англии, так и в Европе. Первые антологии и сериалы готической литературы появились в самом начале XIX века. В 1806 году Анной Лемойн был опубликован первый сборник готических историй. В числе наиболее популярных следует отметить выходивший с 1847 года лондонский 1000-страничный сериал «Вампир Варни, или Кровавое пиршество». Каждая глава этого произведения представляла собой отдельную книгу: обложка с яркой картинкой и восемь страниц печатного текста.

Британский критик Т. Уаттс-Дантон называл готику «ренессансом чудесного» в английской литературе. Но существовали и другие мнения: профессор Йельского университета У. Фелпс в своей работе «Начало английского романтизма» рассматривает готику как «синоним варварского, хаотичного и безвкусного» [1].

Описать такое явление как готика пытались многие литературоведы и учёные - М. Саммерс, Э. Биркхэд, Э.Райло, Э. Бёрк, Д. Варма. Обоснование готического стиля принадлежит Э. Бёрку, выпустившему в 1757 году книгу «Исследование наших представлений о возвышенном и прекрасном». Культовую популярность в этот же период приобретает писательница Энн Райс, автор вампирских новелл.

**14. Художественная культура и искусство Византии**

В истории мировой культуры византийской цивилизации принадлежит особое и выдающееся место. В течение всего своего тысячелетнего существования Византийская империя — прямая наследница греко-римского мира и эллинистического Востока — оставалась центром своеобразной и поистине блестящей культуры. Первый этап византийской культуры приходится на период укрепления государственной самостоятельности новой империи и утверждения в ней новой системы миропонимания — христианской. Новая идеология широко использовала культуру как средство своего распространения, медленно, но неуклонно переходя от непримиримого неприятия античных традиций к сближению, взаимопроникновению и взаимообогащению античной и христианской культур.

С момента утверждения христианства основным содержанием европейской истории стал процесс формирования христианской цивилизации. Построение ее шло по пути синтеза христианства и античности. История реализовала две стратегии этого синтеза. На Западе происходит полное крушение античного общества. Такова реальность так называемых «темных веков» (V–VIII вв.). Затем каждые сто лет наблюдается маленький «ренессанс» — каролингский, оттоновский, фридриховский и т. д. Блоки античности снова и снова используются для воссоздания целостной христианской культуры. К XIII в. здание христианской цивилизации было построено. Это — эпоха готики, схоластики, сложившейся теории феодального права, время Фомы Аквинского. Другая картина вырисовывается на Востоке. Традиция поздней античности здесь не прерывалась. Интерес к античности в Византии никогда не затухал, но особенно значительным он становился в периоды так называемых «ренессансов» — македонского (IX–X вв.), комниновского (XII в.), палеологовского (XIV — начало XV в.).

«Ренессансные» черты выразились не просто в механическом повторении античных образцов, а в стремлении привести в согласие классический идеал красоты с христианской одухотворенностью.

В переходную эпоху гибели рабовладельческого и становления феодального общества возникает новое видение мира, рождается новая эстетика, складывается теория образа и символа. Отличительной чертой византийской эстетики был ее глубокий спиритуализм, она отдавала предпочтение духу перед телом, ставила нравственное совершенство выше телесной красоты. Сенсуалистическая эстетика античности постепенно вытесняется спиритуалистическими идеалами средневековья. В ранневизантийский период принцип символического мышления был распространен практически на все виды искусства, начавшего уходить от натурализма эллинистического искусства по пути создания условно-символических образов.

Для христианского мировоззрения традиционной была идея мира как зеркала, особым образом отражающего чувственно невоспринимаемый духовный мир сверхбытия (вневременный и внепространственный) с помощью символов. Эти условные символы должны воздействовать прежде всего не на разумную, но на внесознательную область психики, «возбуждать» ее в направлении «возвышения человеческого духа от чувственных образов к Истине». Эта идея стала ведущей в византийской эстетике.

Одной из ее центральных проблем становится свет. Молитва, наряду с чтением Священного писания, прекращает блуждание ума и ориентирует его в одном направлении — возводит к небесным сферам. Но духовное наслаждение неосуществимо без осияния души божественным светом. Духовный свет, непосредственно недоступный человеческому восприятию, составляет главное содержание материальных образов, символов, созданных специально для его передачи, в том числе и образов словесного и изобразительного искусства.

Другой важной и близкой к свету проблемой в византийской эстетике выступал цвет, воспринимавшийся как материализированный свет. Золотые фоны и нимбы мозаик и икон, блеск мозаичной смальты, отражающий свет лампад и свечей, система пробелов, пронизывающих у многих византийских мастеров их изображения, обилие света, светильников, сверкающих драгоценных предметов в храме — все это конкретная реализация эстетики света.

В оформлении праздника внимание уделялось также ароматической атмосфере. Благоухание в Византии наделялось большой значимостью, выступало устойчивым символом Святого Духа.

Итак, вся образно-символическая система была направлена на возведение человека от «видимого к невидимому» и погружение его в состояние духовного наслаждения. Византийская эстетика оказала сильное влияние на художественную практику всего средневековья.

В VI — середине VII в. в Византии был создан свой собственный стиль в искусстве, художественно-эстетическую специфику которого унаследовали в средние века страны православного региона, включая Древнюю Русь.

Поскольку человек стоял в центре внимания христианского мировоззрения, человеческая фигура выступала носителем основных художественных идей. Наиболее значимые фигуры композиции (Христос, Богоматерь, святые) изображались обычно во фронтальном положении. Окружающие их фигуры располагались в более свободных позах (чаще всего в трехчетвертном развороте), чем подчеркивалась особая значимость, иерархичность центральных фигур. В профиль изображались, как правило, отрицательные (Иуда, Сатана), а изредка и второстепенные персонажи.

Композиции в византийской живописи, особенно часто в иконах, строились по принципу максимальной статичности и устойчивости, что выражало непреходящую значимость изображаемых событий, их вневременность.

Важнейшей особенностью нового, спиритуалистического стиля стал отказ от объемности, свойственный античному реалистическому искусству. Фигуры людей утратили живой механизм движения. Они приобрели значительность, но стали плоскостными и в известной мере схематичными. Композиционная связь между персонажами, сюжетно связанными друг с другом, стала менее выраженной, теперь они обращались не друг к другу, а к зрителю. Центром многих изображений выступала обычно голова (или нимб) главной фигуры, независимо от ее размеров. Круг нимба определял центр гравитации иконы. Поэтому в ней фигуры обычно не стоят на земле, а как бы парят, что создает иллюзию их нематериальности.

С помощью ряда канонизированных приемов в византийском изображении создавалось особое художественное пространство. Византийские мастера объединяли в одной целостной композиции разнопространственные, разновременные и одновременные события. Они не пользовались для организации пространства перспективой. Византийский художник изображал предметы как бы в «обратной перспективе», при которой фигуры и предметы, находящиеся в отдалении, изображались в более крупном масштабе, чем передние, что усиливало непосредственный контакт со зрителем. Пейзажный фон и изображенные элементы архитектуры трактовались теперь условно и обобщенно. Действие практически никогда не изображалось происходящим в интерьере, что связано с обостренным ощущением средневековым живописцем вневременности и внепространственности изображаемого явления.

К специфическим особенностям языка византийского искусства следует отнести деформации изображаемых фигур и предметов. Они, как правило, направлены на усиление выразительности изображения. Это такие стилистические черты, как удлиненные фигуры, широко раскрытые глаза, изображение фигур и предметов без каких-либо важных элементов (например, ног или нижних частей человеческих фигур, стен у здания и т. п.). Значительно большим деформациям, чем человеческие фигуры, подвергались неодушевленные предметы. Византийский художник не работал с натуры, его мало интересовал внешний вид предметов реального мира. Набор таких предметов в византийской живописи был очень ограниченным. Окружающую среду представляли условно изображенные горки, несколько деревьев или кустиков, река, архитектурные кулисы. Из предметов обихода византийские мастера чаще всего изображали трон, стол, а также книгу, свиток, чашу.

Для византийского искусства характерен принцип инвариантности художественного мышления. Почти все изображения представляли небольшой ряд ясных цветовых и пластических символов, обладающих устойчивыми для православного региона художественными значениями. Наиболее распространенными символами, ставшими иконографическими инвариантами, являются: женская фигура с распростертыми руками (типа «Марии Оранты») — символ материнской защиты; распятая на кресте фигура — символ человеческих страданий; фигура в нимбе — знак святости; крылатая фигура ангела — символ духовной чистоты и красоты и т. д. В палитре византийского мастера значимость имели и основные цвета: пурпурный цвет — важнейший в византийской культуре, цвет божественного и императорского достоинства, красный — символ жизни, белый — символ божественного света, имел значение святости, синий и голубой воспринимались в византийском мире как символы трансцендентного мира.

Признание христианства официальной религией стимулировало широкое и повсеместное строительство церквей. В период с VI до IX в. господствующей формой храма был тип купольной базилики (прямоугольное в плане здание, внутри разделенное на несколько продольных частей — нефы, завершающееся с восточной стороны одним или несколькими полукружьями апсид), из которой позднее развился крестово-купольный храм. Храм представлялся византийцам неким сложным феноменом, объединяющим небесный и земной уровни бытия и приобщающим верующих к горнему миру и к самому Богу. В отличие от античной архитектуры, где прежде всего ценилось создание великолепно решенного экстерьера, при котором здание храма было рассчитано на обозрение, в средневековом зодчестве огромное значение приобретало оформление внутреннего пространства.

В Византии красота храма — символ основных ценностей христианского универсума — вечной жизни, премудрости и самого Бога. Кроме того, красота храмового убранства необходима людям, чтобы через внешние украшения постигать духовную сущность храма.

В средневизантийский период (VIII — Х вв.) наступает стабилизация культуры. Определяющей характеристикой византийского искусства с IX в. становится традиционность. В живописи «правилом правил» становится каноническая иконография, закрепившая целую систему отклонений от принципов античной живописи. На смену тенденции, берущей начало в культуре эллинизма, поощряющей экспрессивно-натуралистические, реалистические черты и приемы изображения, пришли иные принципы. Не натуралистичность, психологизм, экспрессивность и динамизм, а статика, самоуглубленность, этикетность и каноничность стали характерны для византийского искусства. Оно становится все более программным, строго регламентируется церковью и государством. Его тематика и иконография подчиняются устойчивому канону, сюжетные новшества преследуются. Творчество художника приобретает отныне безликий характер, сковано традицией и церковным авторитетом. Византийское искусство как бы закостеневает в гордом величии своего совершенства. В этом состояло одно из важнейших отличий византийского искусства от художественного творчества средневековой Западной Европы. В Византии струя единого художественного стиля была значительно сильнее, чем на Западе, где царило многообразие школ и направлений, где сильнее сказалось влияние варварского искусства. Сковывающее воздействие традиционализма мешало саморазвитию византийского художественного творчества и, может быть, послужило одной из причин, не давших искусству Византии подняться до вершин западноевропейского Ренессанса.

Период со второй половины IX до XII в. отмечен небывалым расцветом византийской культуры. Архитектура, храмовая живопись, литература, прикладные искусства получают в периоды так называемых «ренессансов» (македонского и комниновского) новые творческие импульсы. Наблюдаются заметное усиление интереса к красоте предметов и явлений материального мира, обращение к активному освоению тех ценностей античности, которые на многие века были исключены из византийской культуры. Отсюда новые тенденции — собирание, коллекционирование и сохранение памятников (прежде всего словесных) античной культуры, введение преподавания античных дисциплин в школах, научное изучение античного культурного наследия. На смену пассивному преклонению перед церковно-догматическим отображением мира сверхчувственных сущностей постепенно приходит осознанное восприятие художниками реального мира. В рамках христианского миропонимания происходит возвышение телесного начала в человеке (при традиционном признании главенства души), большое внимание уделяется женской красоте, с которой снимается клеймо проклятия. Эстетика светской живописи существенно расходится с эстетикой иконы, сформулированной в предшествующий период. В художественной жизни общества, несмотря на силу традиций, начинают пробивать дорогу слабые предренессансные явления.

Прогрессивные явления в византийской культуре XI–XII вв. нашли свое дальнейшее развитие в поздней Византии и получили название палеологовского возрождения. На культуру этого времени большое влияние оказала поляризация духовных сил между гуманистами, объективно тяготевшими к секуляризации культуры, и церковно-монастырским направлением, проповедовавшим сугубо индивидуальный путь мистического делания, далекий от всего земного, мирского.

Главной тенденцией нового стиля, достигшего вершин в XIV в., был постепенный отход от монументализма предшествующего периода. Мозаики вытесняются фресками. Ведущую роль в живописи начинает играть икона. Второй важной особенностью нового стиля было усиление эмоциональности и экспрессии: при сохранении одухотворенности усиливается динамизм, жестикуляция фигур становится более порывистой, одеяния развеваются, повороты людей делаются свободнее, ракурсы — смелее. Усложняется и иконография, отдельные изображения приближаются к жанровым сценам, колористическая гамма делается мягче, светлее, преобладают голубовато-синий и зеленовато-желтый тона.

Художественная культура поздней Византии несла много такого, чего не знала античность, но без чего немыслимо искусство эпохи Возрождения. Это прежде всего идея нового человека, нового духовного развития, новой красоты, в которой физическое не заслоняло духовное, но обретало в нем прочную основу для гуманизма. С другой стороны, в центре внимания духовной культуры оказался исихазм — одна из наиболее утонченных форм христианской мистики, выступавшей в качестве защитной реакции на двойную угрозу обмирщения и окатоличивания (перед ними меркла даже угроза мусульманского нашествия). Исихастов интересует внутренний мир человека, его психология, эмоционально-эстетические аспекты духовной жизни. Но если о красоте Христа, находящейся практически за пределами словесного описания, они не так много пишут, то о красоте и совершенстве матери Иисуса много и восторженно писал, в частности, глава позднего исихазма Григорий Палама. Он сравнивает Богоматерь с солнцем и небом, представляет средоточием и совокупностью всех красот мира. Воспев образ Богоматери, Палама словесно выразил эстетический идеал православия. Сформулированный на закате византийской культуры, он уже мало что мог дать этой культуре, но его значение для средневековых культур славянского мира, и особенно для Древней Руси, трудно переоценить. Он вдохновил бесчисленных древнерусских иконописцев на создание галереи непревзойденных по духовной красоте, возвышенности и лиричности образов Богоматери, составивших, может быть, основу бесценного фонда древнерусской живописи.

Кроме того, новый и сильный импульс одухотворению изобразительного искусства долго питался исихастской эстетикой света — красоты — славы, что с особой силой проявилось уже на русской почве в конце XIV–XV вв. в творчестве ряда поколений очень разных древнерусских иконописцев — от новгородского грека Феофана до Дионисия Ферапонтовского.

Таким образом, противоречивость общественных отношений поздней Византии, слабость ростков предкапиталистических отношений, натиск турок и острая идейная борьба в империи привели к тому, что поздневизантийское искусство в целом остается далеким от реализма, сохраняя верность спиритуалистическим традициям. Возникшее там новое направление в художественном творчестве, родственное раннеитальянскому Ренессансу, не получило своего завершения. Человеческие фигуры так и не обрели объема и телесности, красочные плоскости так и не сменились светотеневой моделировкой. Сухость, линейная графичность берет верх над сочностью и красочностью лучших творений палеологовского Ренессанса, динамичная экспрессивность вновь сменяется неподвижностью. Искусство Византии как бы остановилось на пороге Ренессанса, так и не перейдя заветной черты, отделяющей средневековое спиритуалистическое художественное творчество от полнокровного реалистического искусства Возрождения.

Подводя итоги, можно сказать, что византийская цивилизация осталась незавершенной в связи с гибелью византийской государственности. Ее специфика определялась относительной устойчивостью во времени, сложным и противоречивым синтезом античных институтов и воззрений с восточно-христианской целостной картиной мира, обеспечивавшей связь инвариантных систем, функционировавших на протяжении столетий, с фактами изменчивой событийной истории, с одной стороны, и феноменами, интенсивно развивающимися во времени, — с другой. Византийская цивилизация может рассматриваться как историческая парадигма[19], в рамках которой обеспечивалась возможность специфического снятия с помощью политики властей антимоний мировоззренческого и социального характера.

Большое значение имеет оценка исторического значения византийской цивилизации. Этот вопрос актуален в связи с проблемой влияния византинизмов на развитие Руси, формирование идеи всеединства, идей государственности и т. д. Кроме того, в настоящее время традиционная западная идея рационализма претерпевает известные метаморфозы. В рамках постмодернизма на Западе усиливается влияние философской метафизики, возникает стремление отойти от абсолютизации разума и знания, преодолеть дуализм разума и веры. Поиски их синтеза заставляют обращаться к восточным теософским и философским системам. На современном этапе развития философской мысли восточно-христианский мировоззренческий опыт с его идеей единства мира, концепцией энергий и синергий как приобщения к благодати (концепция исихазма) обнаруживает актуальное историческое значение. Фактом, подтверждающим непреходящую научную значимость целостной византийской картины мира, идеи всеединства, является именование новой дисциплины, изучающей целостный характер саморегуляции и становления некоторых физических структур, синергетикой.

Византийская цивилизация оказала глубокое и устойчивое воздействие на развитие многих стран средневековой Европы. Византийское искусство не только многократно оживляло западное, на его основе взошло и расцвело искусство Болгарии, Сербии, Древней Руси. Вместе с тем оно сыграло существенную роль в формировании культуры Ренессанса, внесло крупный вклад в становление культуры реформационной Европы. Культуре Византии, влияние которой намного пережило саму империю, по праву принадлежит видное место в общем развитии Европы и всего человечества.

**15. Проторенессанс**

Культура Италии в 13—14 веках. На рубеже 13 и 14 столетий итальянская культура переживает блестящий подъем. В это время зарождается национальная литература на итальянском языке, вслед за возникновением в поэзии «сладостного нового стиля» появляется колоссальная фигура Данте. В изобразительном искусстве безличное цеховое мастерство уступает место индивидуальному творчеству; в архитектуре, скульптуре, живописи выдвигаются крупные мастера — Никколо и Джованни Пизано, Пьетро Каваллини, Джотто, творчество которых во многом определило дальнейшее развитие итальянского искусства.Культура Италии 13—14 веков сложна и противоречива. С одной стороны, многое в ней еще органически связано с общеевропейской средневековой культурой, но одновременно в ней появляются новые черты, предваряющие развитие Ренессанса.

Не менее сложным было и изобразительное искусство 13—14 веков. В то время, когда в других странах Западной Европы получает развитие зрелый готический стиль, в Италии возникает искусство, в котором уже содержится новое качество. Выросшее на почве романской традиции и испытав воздействие византийской живописи и готики, итальянское искусство 13—14 веков вступает на путь преодоления присущего им сверхчувственного и ирреального начала и создания нового художественного языка. При этом особенно большое значение сыграло обращение к наследию античности, искусство которой было созвучно проторенессансным тенденциям.Новую эпоху в итальянской скульптуре открывает творчество пизанского мастера Никколо Пизано.

Никколо Пизано. Значение его искусства состоит в том, что он отходит от средневекового аскетизма, вносит в изображение черты чувственной земной красоты, придает материальность и телесность формам. Отмеченные печатью яркой творческой индивидуальности, произведения его резко выделяются на фоне поздне-романской пластики Италии.

Джованни Пизано. На смену спокойному эпическому повествованию Никколо в работах Джованни приходят взволнованность и страстность, бросается в глаза уменьшение масштабов фигур, беспокойный ритм их движений, экспрессивность жестов и мимики.

Пьетро Каваллини. Роль Каваллини в истории итальянского Проторенессанса исключительно велика. Подобно тому как Никколо Пизано обновил традицию итальянской скульптуры, он заложил основы ренессансной традиции в живописи. В своем творчестве он опирался на позднеантичные и раннехристианские памятники искусства, которыми так богат Рим. Заслуга Каваллини состоит в том, что он впервые отошел от плоскостности форм и условности композиционного построения, присущих господствовавшей в его время в итальянской живописи так называемой «византийской» или «греческой» манере. Хотя в мозаиках и фресках его сохраняются еще и традиционная византийская иконография, и золотой фон, и многие другие элементы византийской традиции, произведения эти проникнуты иным духом. Бесплотность византийских фигур сменяется материальностью и весомостью, взгляд утрачивает «потусторонний» характер и приобретает живое выражение, складки одежд становятся рельефными, в драпировках ощущается тяжесть. Применяя заимствованную у древних художников светотеневую моделировку, Каваллини достигает объемности и пластичности форм. Он вводит смелые новшества и в композиционное построение, добиваясь ясности пространственного расположения фигур и архитектуры. В ряде случаев он использует систему античной перспективы для изображения зданий и даже интерьера, как, например, в мозаике «Рождение Марии» в церкви Сайта Мария ин Трастевере в Риме (1291). Чтобы создать впечатление интерьера, художник помещает здесь позади действующих лиц два портика с сокращающимся в перспективе кассетированным потолком.

Флоренция становится важнейшим очагом проторенессансного искусства. С этого времени ей принадлежит ведущая роль в формировании искусства итальянского Возрождения Джотто. Перемещение художественного центра во Флоренцию связано с деятельностью крупнейшего художника Проторенессанса Джотто Художественный язык Джотто предельно лаконичен. Концентрируя внимание на основных событиях и драматических коллизиях, он решительно отбрасывает все несущественное, отказывается от натуралистических подробностей и бытовых деталей. Не повествовательная сторона евангельского рассказа, а проявление человеческих чувств и переживаний занимает Джотто. В своем равнодушии к частностям он уделяет мало внимания даже индивидуализации человеческих лиц, однако это не мешает ему с удивительной яркостью выразить радость, страдание, отчаяние, гнев и другие эмоции. Пользуясь языком движений и жестов, а иногда и контрастным противопоставлением типов, Джотто достигает в некоторых сценах неведомой ранее психологической глубиныТворчество Джотто заложило основы для искусства Возрождения. Конечно, в произведениях его еще многое связано с средневековыми формами, а передача пространства и объема не базируется на точном знании. Однако целеустремленность, с которой Джотто встал на путь создания нового мира образов и художественных форм, смелый разрыв с основными принципами средневекового искусства делают его родоначальником европейского реализма.

Влияние Джотто на итальянское искусство 14 века было очень велико. После Джотто уже невозможен был возврат к средневековым формам искусства. И все же искусство треченто не пошло по его пути. На смену эпическому стилю Джотто приходят повествова-тельность, многословность, перегруженность бытовыми деталями. В конце 13 — начале 14 века художественным центром была Сиена. Искусство Сиены отмечено чертами утонченной изысканности и аристократизма, элементы византийской традиции и готики удерживаются в нем гораздо более стойко, чем во Флоренции. Правда, и в произведениях сиенских художников наблюдается стремление к изображению реальности, но оно находит здесь выражение не в коренной переработке всей старой системы искусства, а лишь в постепенном частичном ее обновлении.

Первым крупным мастером сиенской школы был Дуччо ди Буонин-сенья (ок. 1255—1319). Самой значительной и прославленной из дошедших до нас работ Дуччо является его огромная икона «Маэста» — мадонна на троне в окружении сонма ангелов и святых (1308—1311). В композиции этой иконы Дуччо придерживается старых приемов, однако, пользуясь светотенью, он придает формам легкий рельеф.

Одним из выдающихся живописцев Италии первой половины 14 века был сиенский мастер Симоне Мартини. Творчество Симоне Мартини сложно. Хотя он и не порвал со старой традицией, произведения его настолько проникнуты светским духом и острым чувством земной красоты, что он по праву может считаться одним из предшественников Ренессанса. Во многих работах Симоне Мартини художественный эффект строится на изощренном ритме плавных текучих линий и необычайной изысканности красочных сочетаний. Утонченный декоративизм и любовь к ювелирной отделке деталей роднят его произведения с французской позднеготической миниатюрой.

**16. Культура раннего возрождения**

В XV в. итальянское Возрождение вступает в период кватроченто, когда основные принципы «нового стиля» становятся господствующими. Раннее Возрождение характеризуется возникновением и подъемом различных территориальных художественных школ, их активным взаимодействием и борьбой. В культуре того периода формируется культ красоты, прежде всего красоты человека. Живопись становится ведущим видом искусства, и художники стремятся изобразить прекрасных, совершенных людей. Поражают общий высокий уровень художественных произведений, обилие талантов, разнообразие творческих индивидуальностей.

Необычайный расцвет искусства кватроченто имел много причин. В первую очередь способствовало то обстоятельство, что аристократические слои итальянского общества, включая Папу, высоко ценили искусство, любили красоту. Они оспаривали другу друга возможность пригласить лучших художников работать у себя. Так, во Флоренции во время правления Медичи борьба за власть утихла и перешла в борьбу за обладание шедеврами искусства, в соперничество в роскоши. Но это было внешней причиной. Главное в том, что искусство играло в жизни общества важнейшую роль: оно выполняло функцию универсального познания, опередив в этом науку и философию. Новое отношение человека к миру, стремление освоить его как реальную арену своих действий обусловливало необходимость его изучения. Первым шагом в этом познании было ясное, трезвое видение мира, постигающее природу вещей. Изображение мира таким, каким его видел человек, было исходным принципом ренессансных художников — принципом, ставшим настоящим переворотом в культуре, выразившимся в полном отказе от прежних принципов. Знание перспективы, теории пропорций, строения человеческого тела и механизма его движений, умение передать объем на плоскости, а в движениях тела выразить движения души — все это становится и необходимым условием творчества, и истинной потребностью самих художников. Крупнейшими мастерами культуры раннего Возрождения являются архитектор Филиппо Брунеллески, скульптор Донатоде Николо ди Бетти Барди, прозванный Донателло, художники Томазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный Мазаччо, и Алессандро Филипепи, прозванный Сандро Боттичелли.

Мазаччо

Мазаччо стал родоначальником нового направления в итальянской живописи XV в.; он возродил традиции Джотто, отказавшись от многословности, характерной для живописи конца XIV — начала XV в. Индивидуальный художественный стиль Мазаччо наиболее ярко выражен в его фреске «Троица». Композиция фрески включает триумфальную арку с уходящим в глубину сводом. На ней изображены Бог-отец, Святой дух в виде голубя и распятый Христос. Возле распятия стоят Мария и Иоанн, а перед аркой по обеим сторонам помешены коленопреклоненные заказчики. Христианский догмат о Святой Троице утверждал единство Отца, Сына и Святого духа как центра небесного мира. Мазаччо трактует эти образы как реальные исторические лица. Композиция выстроена на основе принципа линейной перспективы, которая соотносит и соединяет фигуры в единое целое. На фреске Мазаччо все фигуры, представляющие Бога и человека, объединяются в образ мира, созданный человеческим разумом. Главным произведением Мазаччо стали росписи капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции, изображающие эпизоды из жизни св. Петра и два библейских сюжета «Грехопадение» и «Изгнание из рая». На фреске «Изгнание из рая» Адам и Ева идут, охваченные безысходным отчаянием, покорные судьбе, их преследует парящий ангел с мечом в руке. Эта фреска во многом стала новаторской: анатомически правильно изображены обнаженные тела; их объем моделирован с помощью светотени; фигуры представлены в естественном, свободном движении; выразительные, живые позы, жесты и мимика раскрывают душевное состояние персонажей. Адам и Ева, несмотря на грехопадение и страдания, не вызывают чувства осуждения у зрителей.

Дух раннего Возрождения проявился также в интересе к античности, к ее идеям и образам, к сюжетам языческой мифологии, обращение к которой в Средние века было запрещено.

Сандро Боттичелли

Сандро Боттичелли воплотил в своем творчестве языческие образы. Обычно этого любимца правителя Флоренции Лоренцо Медичи называют последним художником флорентийской культуры XV в. Отличительной чертой его является обращение к внутреннему миру персонажей, их настроениям и переживаниям. Наиболее известны его картины «Весна» и «Рождение Венеры». До сих пор загадкой остается сюжет картины «Весна», где на цветистой лужайке, огороженной деревьями с оранжевыми плодами на ветвях, расположились различные мифологические персонажи: Меркурий, три грации, Венера, над которой парит Амур, богиня весны и цветов Флора, лесная нимфа и бог легкого ветра Зефир. Персонажи не связаны между собой развитием действия, они погружены в себя, молчаливы, задумчивы, внутренне одиноки. Они даже не замечают друг друга. Эти красивые и утонченные образы рождают мечтательную грусть, тихую радость, неясную, смутную тоску и светлую надежду.

Близка по настроению картина «Рождение Венеры», где обнаженная языческая богиня любви медленно подплывает к берегу, стоя в раковине, гонимой легким дуновением зефиров. Венеру встречает нимфа, готовая укрыть ее легким покрывалом. Удивительно прекрасно лицо богини, полное затаенной печали. Как считают искусствоведы, «Рождение Венеры» — это не языческое воспевание женской красоты. В ней больше красоты духовной, а ее нагота означает естественность и чистоту.

**17. Культура высокого возрождения**

В конце XV в. искусство итальянского Возрождения вступает в период Высокого Возрождения. Если Проторенессанс длился почти полтора столетия, раннее Возрождение — почти столетие, то Высокое — всего 30-40 лет. Но именно чинквиченто дало миру многочисленную плеяду мастеров редкой гениальности и разносторонности: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буанаротти, Доменико Гирландайо, Анд- реа Вероккио.

Искусство Высокого Возрождения стало выражением сложности и масштабности исторического бытия эпохи. Как бы в противоположность все более усиливающемуся политическому и экономическому упадку искусство чинквиченто проникнуто высокими и светлыми идеалами. Никогда еще герои живописных и скульптурных произведений не были такими возвышенными, свободными и могучими. В них воплощался титанический идеал человека новой эпохи, утверждающего себя в гармоничном и разумно устроенном мире. Поэтому от предшествующего периода — искусства кватроченто — его отличает прежде всего крупный масштаб образов. Но не это было их главной чертой: как грандиозные, так и небольшие по размерам художественные произведения отличались внутренней значительностью, глубиной, сложностью, особым величием образов. Такие произведения создавали художники нового типа — активные творческие личности, свободные от прежних цеховых ограничений, сознающие свое высокое предназначение; люди огромных знаний, владеющие всеми ценностями культуры своего времени.

Среди художников чинквиченто выделяются три разносторонних мыслителя и художника — Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, которых еще современники назвали божественными. Они стали олицетворением главных ценностей итальянского Возрождения: интеллекта, гармонии и мощи. Все трос были великими живописцами, работали как в сфере монументальной живописи (фрески), так и в станковой. Каждый из них стал первооткрывателем идей, образов, приемов, определивших дальней шее развитие изобразительного искусства. Три гениальных мастера отражают разные стороны европейской культуры: Леонардо — дерзновенный прорыв в неведомое, жажду познания мира, проникновение в тайны природы; Рафаэль — постижение тончайших движений человеческой души; Микеланджело — титаническую героику, трагедийность и величественность. Одновременно они воплощают и три основных пласта живописи: Леонардо — эпически-повествовательный, Рафаэль — лирический, Микеланджело — драматический.

Леонардо да Винчи является, пожалуй, самой необыкновенной фигурой в истории мировой художественной культуры. Обладая разносторонними способностями и дарованиями, он в полном смысле был Homo universale (человеком универсальным). Одновременно он был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, анатомом и инженером и во всех областях проявил себя как новатор. Он даст единственный пример великого живописца, для которого его искусство не было главным делом жизни.

До нас дошло около 15 достоверно принадлежащих ему картин. Это не потому, что часть его произведений погибла, а скорее потому, что, бесконечно экспериментируя, стремясь достичь совершенства, он часто не заканчивал свои работы. Большая часть его начинаний осталась в рисунках и записях. Леонардо был многогранен и нетерпелив, его захватывал сам процесс познания и творчества: сделав какое-то изобретение или произведение, он отбрасывал его, чтобы взяться за другое.

Его важнейшими творениями стали фреска «Тайная вечеря» в одном из миланских монастырей, а также всемирно известный портрет молодой флорентинки Моны Лизы. В «Тайной вечере» Леонардо дает новое, отличное от традиционного, решение библейской темы: он впервые изображает психологический конфликт, открытое проявление сильных чувств, сам процесс драматического события. Христос сказал апостолам: «Один из вас предаст меня». Художники кватроченто обычно представляли апостолов сидящими в этот момент изолированно друг от друга, в статичных и однообразных позах, а Иуду выделяли, помещая отдельно за противоположной стороной стола. У Леонардо апостолы после слов Христа приходят в сильное волнение, которое выражается в движениях и позах, жестах рук и мимике. Они изумлены, потрясены, негодуют, сомневаются, обсуждают. Художник разбивает апостолов на четыре группы по трое в каждой, а Иуду помещает рядом с любимыми учениками Христа, выделяя лишь тенью, падающей на лицо. Бурное движение и эмоциональная напряженность апостолов сочетаются с благородным спокойствием Христа, что создает гармоническую завершенность композиции в целом.

Самым знаменитым произведением Леонардо да Винчи и, пожалуй, всей мировой живописи является портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо дель Джокондо. С этим портретом, также известным под названием «Джоконда», связано множество легенд, научных гипотез, исследований. Традиционная композиционная схема — человеческая фигура на первом плане на фоне пейзажа обрела невиданную ранее психологическую глубину образа, стала высочайшим художественным воплощением человеческой личности. Портрет завораживает и восхищает: при внешней неподвижности модели передана жизнь души, неуловимо меняющиеся оттенки мыслей, чувств, настроений. Особенно очевиден контраст между необыкновенно живым выражением лица Моны Лизы и неподвижно величественной позой, характер которой отражает пейзаж.

Рафаэль Сайты - художник совершенно иного склада, нежели Леонардо. Он не был новатором в искусстве. Его творчество явило собой синтез достижений предшествующих художников и стало наиболее ярким выражением классической линии в искусстве чинквиченто. Его художественные произведения гармоничны и ясны, человек в них совершенен, а мир находится в равновесии. В своих произведениях Рафаэль воплотил самые светлые и возвышенные представления ренессансного гуманизма о человеке, его исключительном месте в окружающем мире.

Излюбленным для художника был образ мадонны, в котором он смог с наибольшей полнотой раскрыть свои представления о благородстве и совершенстве человека, о гармонии внешней и внугренней красоты. Картины на этот сюжет Рафаэль писал всю жизнь. Но по мере того как художник становился все более зрелым, менялся и характер образа; трогательность, легкий лиризм, мягкая душевность, нежность юных мадонн его ранних произведений сменились выражением большой душевной силы, глубокой, самоотверженной материнской любви.

Наиболее прославленным творением Рафаэля и одним из самых известных произведений мировой живописи является его «Сикстинская Мадонна» — картина, написанная для церкви св. Сикста одного из итальянских монастырей. Традиционная композиция явления Богоматери представлена художником в виде юной мадонны, легко ступающей босыми ногами по облакам и несущей людям своего сына — Христа. Одухотворенное лицо Мадонны выражает и бесконечную любовь, и предвидение трагической судьбы сына, осознание ее неизбежности и скорбную готовность принести его в жертву ради людей. Глубокую религиозность художник соединил с высокой человечностью, создав самое великое и прекрасное воплощение темы материнства.

Микеланджело Буанаротти выделяется даже среди величайших художников той эпохи. Его искусство знаменует кульминацию эпохи Возрождения, но стало и ее завершением. Более чем 70-летний творческий путь Микеланджело совпал с историческим периодом, полным потрясений. Очень важным на этом пути явилось полное слияние для художника понятий человека и борца. Способность к героическому подвигу, борьба за свободу служили лейтмотивом его творчества.

Превыше всех искусств Микеланджело ставил скульптуру и хотел быть только скульптором. Но волею судьбы он стал еще и живописцем, и архитектором. Стремясь к воплощению своей главной темы — борьбы духа и материи, он первым в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с отвлеченной духовной идеей, найдя основную форму ее выражения в статуе Давида. В отличие от своих предшественников- Донателло и Вероккио- Микеланджело изобразил героя перед свершением подвига. Гигантская фигура олицетворяет безграничную мощь свободного человека, передает одновременно и красоту идеализированного тела, и огромное внутреннее напряжение в момент предельной собранности сил и воли.

Самым выдающимся и грандиозным произведением мастера стала роспись потолка и стены Сикстинской капеллы Ватиканского дворца (общая площадь фрески свыше 600 кв. м). На плафоне капеллы он изобразил ветхозаветные сюжеты — от Сотворения мира до Потопа. По бокам их продолжением стали сюжеты «Давид и Голиаф», «Юдифь и Олофсрн», «Казнь Амана» и «Медный змей». В эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой. Микеланджело, напротив, изобразил картины сотворения мира и жизни первых людей на земле, эпизоды из Библии, пророков и сивилл (пророчиц), предков Христа. На потолке капеллы он создал мир титанов. Его Бог — вдохновенный творец, в мощном порыве создающий вселенную и человека; первые люди могучи и прекрасны телом и духом, пророки и сивиллы отважны в своем прозрении будущего, каким бы грозным оно им ни представлялось.

Наиболее впечатляющей фреской росписи является сцена Страшного Суда, размещенная на алтарной (восточной) стене капеллы. Композиция «Страшного Суда» задумана художником как множество обнаженных человеческих фигур, окружающих Бога в световом нимбе. Центральным персонажем фрески является фигура Христа, поднявшего правую руку в грозном жесте. Слева от него изображены разверзшиеся могилы и восстающие из них мертвецы. Выше — устремляющиеся вверх души, над которыми расположены праведники. В самой верхней части фрески — ангелы несут орудия мучений Христа. В правой стороне, ниже ангелов-опять праведники, под которыми — восставшие титаны, еще ниже — ладья с Хароном, который гонит грешников в ад. Все изображение пронизано движением.

**18. Леонардо Да Винчи**

Биография Леонардо да ВинчиЛеонардо да Винчи (Леонардо ди сер Пьеро да Винчи) (1452 –1519) – величайший итальянский художник, сделавший огромный вклад в искусство Высокого Возрождения, гениальный ученый, изобретатель, мыслитель, музыкант, ярчайший пример «универсального человека».

Детство и образование

Леонардо да Винчи родился 15 апреля 1452 года в селении Анкиато вблизи города Винчи (отсюда и произошла приставка к его фамилии). Отец и мать мальчика не были женаты, поэтому первые годы Леонардо провел с матерью. Вскоре отец, служивший нотариусом, забрал его к себе в семью.

В 1466 году да Винчи поступил подмастерьем в мастерскую художника Верроккьо во Флоренции, где также обучались Перуджино, Аньоло ди Поло, Лоренцо ди Креди, работал Ботичелли, бывал Гирландайо и др. В это время Леонардо увлекся рисованием, скульптурой и моделированием, изучал металлургию, химию, черчение, осваивал работу с гипсом, кожей, металлом. В 1473 году да Винчи получил квалификацию мастера в Гильдии Святого Луки.

Раннее творчество и научная деятельность

В начале творческого пути Леонардо практически все свое время посвящал работе над картинами. В 1472 – 1477 художник создал картины «Крещение Христа», «Благовещение», «Мадонна с вазой». В конце 70-х годов закончил «Мадонну с цветком» («Мадонну Бенуа»). В 1481 году была создана первая крупная работа в творчестве Леонардо да Винчи – «Поклонение волхвов».

В 1482 году Леонардо переезжает в Милан. С 1487 года да Винчи занимался разработкой летательной машины, которая была основана на птичьем полете. Леонардо создал сначала простейший аппарат на основе крыльев, а затем разработал механизм аэроплана с полным управлением. Однако воплотить идею в жизнь не удалось, так как у исследователя не было мотора. Кроме того, Леонардо изучал анатомию и архитектуру, открыл ботанику как самостоятельную дисциплину

Зрелый период творчества

В 1490 году да Винчи создает картину «Дама с горностаем», а также знаменитый рисунок «Витрувианский человек», который иногда называют «каноническими пропорциями». В 1495 – 1498 годах Леонардо работал над одним из самых главных своих произведений – фреской «Тайная вечеря» в Милане в монастыре Санта-Мария деле Грацие.

В 1502 году да Винчи поступил на службу военным инженером и архитектором к Чезаре Борджиа. В 1503 художник создает картину «Мона Лиза» («Джоконда»). С 1506 года Леонардо служит при короле Франции Людовике XII.

Последние годы

В 1512 году художник под покровительством папы Льва Х переезжает в Рим.

С 1513 по 1516 года Леонардо да Винчи живет в Бельведере, работает над картиной «Иоанн Креститель». В 1516 году Леонардо по приглашению французского короля поселяется в замке Кло-Люсе. За два года до смерти у художника онемела правая рука, ему было трудно самостоятельно передвигаться. Последний годы своей краткой биографии Леонардо да Винчи провел в постели.

Скрыть объявление

Умер великий художник и ученый Леонардо да Винчи 2 мая 1519 года в замке Кло-Люсе близ города Амбуаз во Франции.

**19. Культура Западной Европы XV-XVIв.**

Культуру раннего Нового времени отличали чрезвычайная многослойность и разнообразие, в эту эпоху сосуществовали противоречивые тенденции в духовной жизни и творчестве, уживались разные типы культуры, направления и стили в искусстве. Тем не менее на протяжении всего периода XV – начала XVII в. огромную роль продолжали играть культура Ренессанса и гуманизм как ее идейная основа. В развитии гуманизма как общеевропейского явления явственно прослеживается несколько этапов: в первой половине XVI в. новые взгляды, уже имевшие широкое хождение в Италии, распространяются на заальпийский регион – Францию, Германию, Швейцарию, Нидерланды, Англию. Они оказывают существенное воздействие и на духовную жизнь Венгрии, Польши, Чехии, Далмации, скандинавских стран. Повсюду в среде гуманистов-интеллектуалов преобладает ренессансный антропоцентризм, утверждаются сходные представления о возможностях человеческой личности и добродетелях, определяющих ее благородство, идеалы гуманистического индивидуализма. По-прежнему одной из самых актуальных идей эпохи является возвращение к античности, усвоение классического наследия Греции и Рима. Влияние гуманизма сказывается не только в сферах, где он получил преимущественное развитие в Италии, – в этических теориях, педагогике, филологии; оно распространяется на литературу, театр, историографию, политические теории, архитектуру и искусство. Помимо университетов новыми каналами распространения ренессансных веяний в Европе становятся королевские дворы.

Важную роль в распространении гуманистических взглядов сыграло книгопечатание: ведущие издатели Италии, Швейцарии, Франции, Германии выпускали большими тиражами труды античных авторов и авторитетных ученых-гуманистов, способствуя распространению идей внутри международного сообщества образованных людей – «республики ученых», по выражению Эразма Роттердамского. В то же время, при общих идейных основах с итальянским гуманизмом, в заальпийском регионе он обладал спецификой и национальными особенностями, которые позволяют говорить о «северном», или «христианском», гуманизме, связанном с именами Эразма Роттердамского, Дж. Колета, Т. Мора и других, получившем распространение в Германии, Нидерландах и Англии. Для него была характерна более тесная связь с традиционной философией христианства, стремление соединить новый идеал свободной личности с христианскими моральными ценностями. С другой стороны, трудам германских, нидерландских, английских гуманистов была присуща большая антиклерикальная заостренность в связи с началом Реформации в этом регионе.

Уже к середине XVI в. начинает сказываться влияние Реформации и Контрреформации, формируются не только новые идейные доктрины, полемизирующие с гуманизмом, но также этические и эстетические требования, отрицающие идеал светской ренессансной культуры. Новая ригористическая этика, проповедующая аскетизм, умеренность и накопительство, насаждается как радикальными протестантами кальвинистского толка (наиболее яркий пример – английские пуритане), так и сторонниками «католической реформы» в Италии, Испании, Франции.

В то же время Реформация сыграла важную роль в развитии национального самосознания, национальных культур и языков, сделав акцент на необходимости переводов Св. Писания, повышении грамотности населения и приобщении его к чтению. Именно с Реформацией связаны «школьные революции» в германо-скандинавском регионе и в Англии. Она положила начало переходу от визуального восприятия информации (через образы церковного искусства) к чтению и осмыслению печатного слова – характерной черте культуры Нового и новейшего времени.

Для второй половины XVI в. характерна и внутренняя трансформация самого гуманизма, нарастание симптомов его кризиса, связанного с разочарованием не только в гражданском гуманизме, но и в идеале ренессансной героической личности как таковой. С одной стороны, это проявлялось в проповеди безудержного эпикурейства и эгоизма, с другой – в смене интересов гуманистов, переносе акцентов с этической проблематики и изучения отдельного индивида на анализ социально-политических вопросов. Развивается теория общества и государства (Н. Макиавелли, Ж. Боден, М. Монтень, Ф. Бэкон), появляется большое количество социальных утопий – проектов рационально устроенного общества (зачинателем этого направления гуманистической мысли был Т. Мор с его знаменитой «Утопией», 1516).

Третий этап в развитии европейского гуманизма (конец XVI—начало XVII вв.) был отмечен подъемом интереса к натурфилософии и естественным наукам, еще большим отходом от ренессансного антропоцентризма, осознанием того, что человеку отводится лишь скромное место одного из звеньев «во всеобщей цепи мироздания». Увлечение натурфилософией приводит к распространению в ученой среде пантеизма, попыткам найти новые объяснения взаимодействию духовных и материальных начал в мире; Бога и Природы, которой отводится самостоятельная творящая роль. Получают распространение неортодоксальные теории строения мира: Дж. Бруно настаивает на его атомарной структуре и высказывает мысль о существовании бесчисленного множества миров во Вселенной.

Развитие натурфилософии и увлечение точными науками приводит ученых к убеждению, что природа и человеческое общество развиваются по единым законам, которые возможно постичь разумом и рассчитать с математической точностью. В науке и философии наступает новый этап рационализма, ставший господствующим в XVII в. – «веке разума».

На рубеже XVI–XVII вв. выдающиеся успехи были достигнуты в естественных науках. Развитие астрономии привело к перевороту в космографической картине мира. Новая гелиоцентрическая система была предложена Н. Коперником вместо традиционной – геоцентрической, его взгляды разделяли Г. Галилей, Т. Браге. Галилей совершил множество открытий: исследовал пятна на Солнце, фазы обращения Венеры, открыл спутники Юпитера и вращение Земли. И. Кеплер сформулировал законы движения планет по их орбитам. В области физики были открыты и исследованы явления магнетизма и электричества. В математике произошло выделение тригонометрии и аналитической геометрии, была разработана система логарифмического счисления, теория бесконечно малых величин.

Шаг вперед сделали медицина и анатомия благодаря трудам А. Везалия, У. Гарвея и М. Сервета, исследовавших систему кровообращения, деятельности знаменитого врача Парацельса. Успешно развивались химия, геология, зоология, ботаника, география и картография. Не случайно рубеж XVI–XVII вв. считается началом естественнонаучного переворота. В первой половине XVII в. потребность в обмене научной информацией и обобщении полученных эмпирических данных привела к возникновению первых научных журналов.

В сфере искусства и архитектуры раннего Нового времени преемственность ренессансных традиций и принципов была ощутима на протяжении всего XVI – начала XVII в. Сильное влияние на европейских художников и архитекторов оказали итальянские мастера Высокого Возрождения (конец XV – первая треть XVI в.), в творчестве которых ренессансное искусство Италии достигает своей вершины. В первой половине XVI в. в европейских странах также утверждается ренессансный принцип «подражания природе», стремление к натуралистическому изображению оригинала, соединенное, однако, с желанием создать идеал прекрасного и гармоничного человека. Формируется устойчивый интерес к таким светским жанрам живописи, как портрет, картины на исторические темы и сюжеты античной мифологии, пейзаж и др. Светский характер вообще свойствен ренессансной культуре во всех ее проявлениях – в литературе, театре, музыке, живописи.

В начале XVII в. на смену ренессансному стилю в искусстве и архитектуре приходит барокко, доминировавшее в течение всего XVII, а в ряде стран и в начале XVIII в., наряду с барочным стилем формируется классицизм.

**20. Нидерландское возрождение**

Интересно отметить, что первые ростки нового искусства Возрождения в Нидерландах наблюдаются в книжной миниатюре, казалось бы, наиболее связанной со средневековыми традициями.

Нидерландское Возрождение в живописи начинается с «Гентского алтаря» братьев Губерта (умер в 1426 г.) и Яна (около 1390—1441) ван Эйков, законченного Яном ван Эйком в 1432 г. Гентский алтарь (Гент, церковь св. Бавона) представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого (в раскрытом виде) представлено 12 сцен. Вверху изображен Христос на троне с предстоящими Марией и Иоанном, поющими и музицирующими ангелами и Адамом и Евой; внизу на пяти досках — сцена «Поклонения агнцу».

В передаче перспективы, в рисунке, в знании анатомии ван-эйковская живопись, конечно, не идет в сравнение с тем, что почти в это же время делал Мазаччо. Но в ней есть другие, не менее важные для искусства черты: нидерландские мастера как бы впервые глядят на мир, который они передают с необычайной тщательностью и подробностью; каждая травинка, каждый кусок ткани представляет для них высокий предмет искусства. В этом сказались принципы нидерландской миниатюры. В настроении поющих ангелов много истинного религиозного чувства, одухотворенности, душевного напряжения. Ван Эйки усовершенствовали масляную технику: масло давало возможность более разносторонне передать блеск, глубину, богатство предметного мира, привлекающего внимание нидерландских художников, его красочную звучность.

Из многочисленных мадонн Яна ван Эйка наиболее известна «Мадонна канцлера Роллена» (около 1435), названная так потому, что перед мадонной изображен поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. За большим трехарочным проемом окна на заднем фоне ван Эйк написал тонкий городской пейзаж с рекой, мостом, уходящими вдаль холмами. С необычайной тщательностью и любовью передан узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. На этом фоне отчетливо читаются спокойные фигуры мадонны с младенцем и коленопреклоненного канцлера. В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436) все приобретает большую массивность. Формы укрупняются, утяжеляются, усиливается статичность. Взор каноника, которого представляет Марии св. Георгий, суров, даже угрюм. Знаменательно, что нидерландский художник вводит такую бытовую деталь, как снятые очки в руке донатора, заложенный пальцем молитвенник. Но эти земные черты еще более подчеркивают его состояние самоуглубленности, внутренней непоколебимости, душевной твердости. Звучные пятна красного, синего, белого в облачениях также не столько выражают реальные цветовые соотношения, сколько передают духовную атмосферу сцены.

Ян ван Эйк много и успешно занимался портретом, всегда оставаясь достоверно точным, создавая глубоко индивидуальный образ, но не теряя за деталями общую характеристику человека как части мироздания («Человек с гвоздикой»; «Человек в тюрбане», 1433; портрет жены художника Маргариты ван Эйк, 1439). Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь красоту его бесконечного многообразия. В двойном портрете супругов Арнольфини (1434)—Джованни Арнольфини, купца из Лукки, представителя интересов дома Медичи в Брюгге, и его жены — предметы комнаты, на фоне которой изображены модели, по средневековой традиции наделены символическим смыслом (яблоки у окна на ларе, горящая в люстре свеча, собачка у ног — символ супружеской верности). Но помещая молодых супругов в обстановку их дома, художник получает возможность передать красоту предметного мира. Он с восхищением изображает выпуклое зеркало в деревянной раме, бронзовую люстру, красный полог похожей на дом кровати, лохматую шерсть собачонки, коричневые и зеленые, объединенные в тонкой живописной гармонии, громоздкие по моде того времени одежды стоящих перед зрителем моделей.

Искусство братьев ван Эйков, занимавших исключительное место в современной им художественной культуре, имело огромное значение для дальнейшего развития нидерландского Возрождения. В 40-е годы XV в. в нидерландском искусстве постепенно исчезает пантеистическая многокрасочность и гармоническая ясность, свойственная ван Эйку. Но человеческая душа раскрывается глубже во всех ее тайнах. Многому в решении подобных проблем нидерландское искусство обязано Рогиру ван дер Вейдену (1400?—1464). В конце 40-х годов Рогир ван дер Вейден совершил поездку в Италию. Ученый и философ Николай Кузанский называл его величайшим художником, его работы высоко ценил Дюрер. «Снятие с креста» — типичное произведение Вейдена. Композиция построена по диагонали. Рисунок жесткий, фигуры представлены в резких ракурсах. Одежды то бессильно повисают, то закручены вихрем. Лица искажены горем. На всем лежит печать холодного аналитического наблюдения, почти безжалостной констатации. Такая же беспощадность, доходящая иногда до гротесковой заостренности, характерна для портретов Рогира ван дер Вейдена. Их отличает от портретов ван Эйка вневременность, выключение из среды. Экспрессивность, спиритуализм Вейдена, иногда сохранение золотых фонов в его алтарных образах позволяет некоторым исследователям говорить о нем как о мастере позднего средневековья. Но это неверно, ибо постижение им духовной сути человека было следующим шагом после искусства ван Эйков.

На вторую половину XV в. приходится творчество мастера исключительного дарования Гуго ван дер Гуса (около 1435—1482), жизнь которого в основном прошла в Генте. Центральной сценой его грандиозного по размерам и монументального по образам алтаря Портинари (по имени заказчиков) является сцена поклонения младенцу. Художник передает душевное потрясение пастухов и ангелов, выражение лиц которых говорит о том, что они как бы предугадывают истинный смысл события. Скорбным и нежным обликом Марии, почти физически ощущаемой пустотой пространства вокруг фигуры младенца и склонившейся к нему матери еще более подчеркнуто настроение необычности происходящего. На боковых створках представлены заказчики с их патронами-святыми: слева — мужская половина, написанная более плотно, статично, охарактеризованная более прямолинейно; справа —женская, изображенная на фоне обнаженных, прозрачных деревьев, в атмосфере, как бы насыщенной воздухом. Живопись Гуго ван дер Гуса оказала определенное влияние на флорентийское Кватроченто. Поздние работы Гуса все более приобретают черты дисгармонии смятения, душевного надлома, трагизма, разобщенности с миром, являясь отражением болезненного состояния самого художника («Смерть Марии»).

С городом Брюгге неразрывно связано творчество Ганса Мемлинга (1433—1494), прославившего себя лирическими образами мадонн. Мемлинг был учеником Рогира ван дер Вейдена, но в его творчестве совершенно отсутствуют жесткость письма учителя и беспощадность его характеристик. Композиции Мемлинга ясны и размеренны, образы поэтичны и мягки. Возвышенное уживается с повседневным. Одна из наиболее характерных работ Мемлинга — ковчежец св. Урсулы (около 1489 г.), в живописных образах которого как раз и уживаются созерцательность ван-эйковского толка с интересом к жизненно-естественному, что свидетельствует об усилении бюргерских тенденций в нидерландском искусстве.

Общественная жизнь Нидерландов второй половины XV— начала XVI в. была полна острых социальных противоречий и конфликтов. В этих условиях родилось сложное искусство Иеронима Босха (1450—1516), создателя мрачных мистических видений, в которых он обращается и к средневековому аллегоризму, и к живой конкретной действительности. Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков и с беспощадной гротескностью в изображении людей («Корабль дураков»). В алтарном образе он может дать толкование нидерландской пословице, сравнивающей мир со стогом сена, из которого каждый урывает, сколько может схватить. В одном из самых грандиозных произведений — «Сад наслаждений» — Босх создает изобразительный образ греховной жизни людей. Фантазия Босха творит существа из соединения разных животных форм или живых форм и предметов неорганического мира, и при всем этом сохраняется острое чувство реальности, пронизанное трагическим мироощущением художника, предчувствием каких-то вселенских катастроф. В произведениях позднего Босха («Св. Антоний) усиливается тема одиночества. Творчеством Босха кончается первый этап великого искусства Нидерландов — XV век, «пора исканий, прозрений, разочарований и блестящих находок». Рубеж между XV и XVI столетиями в искусстве Нидерландов значительно более заметен, чем, скажем, между Кватроченто и Высоким Возрождением в Италии, явившимся органичным, логическим следствием искусства предыдущей поры. Искусство Нидерландов XVI в. все более отказывается от использования средневековых традиций, на которые в большой степени опирались художники прошедшего столетия.

Вершиной нидерландского Ренессанса было, несомненно, творчество Питера Брейгеля Старшего, прозванного Мужицким (1525/30—1569). Он учился в Антверпене, который в XVI в. стал не только торговым и экономическим, но и культурным центром Нидерландов, затмив Брюгге. Брейгель ездил в Италию, был близок с самыми передовыми кругами нидерландской интеллигенции. В раннем творчестве Брейгеля заметно влияние Босха («Кухня тощих», «Кухня тучных» —в их едкой иронии, острой наблюдательности и недвусмыленности приговора). С именем Брейгеля связывается окончательное сложение пейзажа в нидерландской живописи как самостоятельного жанра. Его эволюция художника-пейзажиста (как в живописи, так и в графике) прослеживается от пейзажа-панорамы, фиксирующего мелочные подробности в стремлении показать бесконечность и грандиозность мира, к пейзажу более обобщенному, лаконичному, философскому по осмыслению. Особую славу у потомков заслужил «Зимний пейзаж» из цикла «Времена года» (другое название — «Охотники на снегу», 1565): тонким проникновением в природу, лиризмом и щемящей грустью веет от этих темно-коричневых силуэтов деревьев, фигур охотников и собак на фоне белых снегов и уходящих вдаль холмов, крохотных фигурок людей на льду и от летящей птицы, кажущейся зловещей в этой напряженной, почти ощутимо звенящей тишине.

В жанровой живописи Брейгель проходит ту же эволюцию, что и в пейзажной. В «Битве Карнавала и Поста» (1559) необъятность мира он выражает через множественность людей: площадь заполнена ряжеными, гуляками, нищими, торговками. Его более поздние произведения — деревенские праздники, ярмарки, танцы — построены на строжайшем отборе главного, цельны по красочному пятну. Эти декоративные, жизнерадостные, по-народному полнокровные, заразительно-веселые композиции свидетельствуют о рождении бытового крестьянского жанра («Крестьянский танец», 1565).

В начале 60-х годов Брейгель создает ряд трагических произведений, превосходящих по силе выразительности все фантасмагории Босха. Аллегорическим языком выражал Брейгель трагизм современной жизни всей страны, в которой бесчинства испанских угнетателей достигли наивысшей точки. Он обращался к религиозным сюжетам, раскрывая в них злободневные события. Так, «Вифлеемское избиение младенцев» (1566) — это картина резни, устроенной испанцами в нидерландской деревне. Солдаты даже изображены в испанской одежде. Религиозный сюжет приобретает двойное значение и становится еще трагичнее. Одним из последних произведений Брейгеля была картина «Слепые» (1568). Пять обреченных судьбой страшных калек, не понимая, что с ними происходит, летят в овраг вслед за оступившимся вожаком. Только один из них обращен к зрителю лицом: на нас смотрят пустые глазницы, страшный оскал рта. Эти людские маски кажутся еще страшнее на фоне спокойного, безмятежного пейзажа с церковью, безлюдными холмами и зелеными деревьями. «Слепые», несомненно, имеют символическое значение. Природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей. Серо-стальной тон живописи с сиреневыми оттенками усиливает состояние безысходности. Это одно из тех произведений, в котором художник выразил и собственное трагическое мироощущение, и дух своего времени. Брейгель умер рано. Но он сумел сконцентрировать в своем искусстве достижения нидерландской живописи предшествующей поры. В последних десятилетиях XVI в. в ней не было уже ни одного художника, хоть сколько-нибудь равного этому мастеру. Героическая борьба нидерландцев за свою независимость, начавшаяся еще при жизни Брейгеля, завершилась только в следующем столетии, когда Нидерланды разделились на две части, а нидерландское искусство — соответственно на две школы: фламандскую и голландскую.

В нидерландском Возрождении было и итальянизирующее течение, так называемый романизм. Художники этого направления следовали (по возможности) традициям римской школы и прежде всего Рафаэлю. В творчестве таких мастеров, как Я. Госсарт, П. Кук ван Алст, Я. Скорелль, Ф. Флорис и др. удивительно сочетались стремление к идеализации, к итальянской пластичности форм с чисто нидерландской любовью к подробностям, повествовательности и натурализму. Как верно сказано (В. Власов), подражательность нидерландских романистов смог побороть лишь гений Рубенса — уже в XVII в.

**21. Немецкое возрождение**

На рубеже XIV—XV вв. Германия была еще более раздроблена, чем в предыдущие периоды, что содействовало живучести в ней феодальных устоев.

Развитие немецких городов запаздывало даже по отношению к Нидерландам, и немецкий Ренессанс сформировался в сравнении с итальянским на целое столетие позже. На примере творчества многих художников XV в. можно проследить, как формировалось Возрождение в Германии: это Конрад Виц, Михаэль Пахер, затем Мартин Шонгауэр. В их алтарных образах появляются повествовательные элементы, стремление раскрыть человеческие чувства на религиозном сюжете (алтарь св. Вольфганга М. Пахера в церкви св. Вольфганга в одноименном городке, 1481). Но понимание пространства, введение золотых фонов, дробность рисунка, беспокойный ритм ломающихся линий («метафизический ветер», по остроумному замечанию одного исследователя) равно как и скрупулезное выписывание главного и частного,— все это говорит об отсутствии последовательности в художественном мировоззрении этих мастеров и тесной связи со средневековой традицией. «Углубленная религиозность» (термин Г. Вельфлина), которая привела немцев к Реформации, имела огромное влияние на искусство. Идея Божественной гармонии и благодати во всем мире — распространилась как бы на каждый предмет, каждую травинку, выходящие из-под кисти художника. И даже в Дюрере, как увидим ниже, наиболее «итальянском» из всех немецких живописцев, его стремление к созданию идеально-прекрасного образа уживается с тяготением к натуралистическим деталям и готической экспрессии форм.

XVI столетие для Германии начинается мощным движением крестьянства, рыцарства и бюргерства против княжеской власти и римского католицизма. Тезисы будущего главы немецкой Реформации Мартина Лютера против продажи индульгенций в 1517 г. «оказали воспламеняющее действие, подобное удару молнии в бочку пороха». Движение в Германии потерпело поражение уже к 1525 г., но время крестьянской войны было периодом высокого духовного подъема и расцвета немецкого гуманизма, светских наук, немецкой культуры. С этим временем совпадает творчество самого крупного художника немецкого Возрождения Альбрехта Дюрера (1471—1528).

В творчестве Дюрера как бы слились искания многих немецких мастеров: наблюдения над природой, человеком, проблемы соотношения предметов в пространстве, существования человеческой фигуры в пейзаже, в пространственной среде. По разносторонности, по масштабу дарования, по широте восприятия действительности Дюрер — типичный художник Высокого Возрождения (хотя такая градация периодов редко применяется к искусству Северного Возрождения). Он был и живописцем, и гравером, и математиком, и анатомом, и перспективистом, и инженером. Он ездил два раза в Италию, один раз — в Нидерланды, объездил свою родную страну. Его наследие составляют около 80 станковых произведений, более двухсот гравюр, более 1000 рисунков, скульптуры, рукописные материалы. Дюрер был крупнейшим гуманистом Возрождения, но его идеал человека отличен от итальянского. Глубоко национальные образы Дюрера полны силы, но и сомнений, иногда тяжких раздумий, в них отсутствует ясная гармония Рафаэля или Леонардо. Художественный язык усложнен, аллегоричен.

Дюрер родился в Нюрнберге в семье золотых дел мастера, который и был его первым учителем. Затем у художника Вольгемута он прошел последовательно все этапы ремесленно-художественного образования, характерного для позднего средневековья. Творческой среды вроде той, какую имели Мазаччо, Донателло, Пьеро делла Франческа или Гирландайо, у Дюрера не было. Он вырос в той художественной атмосфере, где были живы средневековые традиции, а для искусства характерны наивный натурализм, детальность обработки формы и яркая красочность. Уже в 1490 г. Дюрер покидает Вольгемута и начинает самостоятельную творческую жизнь. Он много ездит по Германии, Швейцарии, много занимается гравюрой как на дереве, так и на меди и становится вскоре одним из самых крупных мастеров гравюры в Европе. Тема смерти — частая тема его графических листов. Дюрер — философ, но философия его лишена непосредственной жизнерадостности и бодрого оптимизма итальянского Возрождения. В середине 90-х годов Дюрер в первый раз едет в Италию, в Венецию, изучает античные памятники. Из современных художников наибольшее впечатление на него оказывает Мантенья с его четким рисунком, выверенностью пропорций, с его трагическим мироощущением. В конце 90-х годов Дюрер исполняет серию гравюр на дереве на темы Апокалипсиса, в которой средневековые образы переплетаются с событиями, навеянными современностью; несколько позже создает Малые и Большие (по величине досок) «Страсти Христовы» и несколько живописных автопортретов. Дюрер первый в Германии плодотворно разрабатывает проблемы перспективы, анатомии, пропорций.

На автопортретах Дюрера видно, как от фиксации узкоконкретного (портрет 1493 г.) он идет к созданию образа более цельного, полнокровного, исполненного явно под влиянием итальянских впечатлений (1498), и приходит к образу, полному философских раздумий, высокого интеллекта, внутреннего беспокойства, столь характерного для мыслящих людей Германии того трагического периода истории (1500).

В 1505 г. Дюрер вновь едет в Венецию, где восхищается колоритом венецианцев: Джанбеллино, Тициана, Джорджоне. «А то, что мне 11 лет назад нравилось, это мне сейчас совсем не нравится»,— запишет он в своем дневнике.

В картине «Праздник четок» (другое название — «Мадонна с четками», 1506) при некоторой перегруженности многофигурной композиции на колорите в полной мере сказалось влияние венецианцев.

По возвращении домой Дюрер несомненно под воздействием итальянского искусства пишет «Адама» и «Еву» (1507), в которых выражает свое национальное понимание красоты и гармонии человеческого тела. Но прямое следование классическому канону — не путь Дюрера. Ему свойственны более остроиндивидуальные, драматические образы.

К середине 10-х годов относятся три самые знаменитые гравюры Дюрера: «Всадник, смерть и дьявол», 1513; «Св. Иероним» и «Меланхолия», 1514 (резец, гравюры на меди). В первой из них изображается неуклонно движущийся вперед всадник, несмотря на то, что смерть и дьявол искушают и пугают его; во второй — сидящий в келье за столом и занятый работой св. Иероним. На переднем плане изображен лев, более похожий на лежащего тут же старого, доброго пса. Об этих гравюрах написаны тома исследований. Им давались разные толкования: в них усматривали попытку отразить положение рыцарства, духовенства, бюргерства, а в образе св. Иеронима видели писателя-гуманиста, ученого новой ренессансной эпохи. Третья гравюра — «Меланхолия». Крылатая женщина в окружении атрибутов средневековой науки и алхимии: песочных часов, ремесленных инструментов, весов, колокола, «магического квадрата», летучей мыши и пр. — полна мрачной тревоги, трагизма, подавленности, неверия в торжество разума и силы знания, овеяна мистическими настроениями, отражающими, несомненно, настроения общие, характерные для всей атмосферы, в которой жила родина художника в канун Реформации и крестьянских войн.

В 20-е годы Дюрер путешествует по Нидерландам, находится под обаянием живописи Яна ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, но идет собственным путем, вырабатывая лишь ему присущий стиль. В этот период он пишет свои лучшие портреты наиболее близких ему по духу представителей немецкой интеллигенции: художника ван Орлея, графический портрет Эразма Роттердамского — образы психологически выразительные и чеканно-лаконичные по форме. В изобразительном языке Дюрера исчезает всякая дробность, красочная пестрота, линеарная жесткость. Портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокое одухотворение, подлинная сила духа отличает каждое лицо. Так художник сочетает идеальное начало с конкретно-индивидуальным.

В 1526 г. он создает свое последнее живописное произведение — «Четыре апостола», станковое по форме и назначению, но истинно монументальное по величавости образов. Некоторые исследователи видели в нем изображение четырех характеров, четырех темпераментов. Каноническим типам апостолов Дюрер придал глубоко индивидуальную характеристику, не лишив их вместе с тем синтетичности, обобщения, что всегда было одной из задач Высокого Возрождения. Произведение написано на двух досках, в левой на передний план Дюрер выдвинул не чтимого особо католической церковью Петра, а Иоанна — апостола-философа, наиболее близкого мировоззрению самого Дюрера. В апостолах, в их разных характерах он давал оценку всему человечеству, провозглашал человеческую мудрость, высоту духа и нравственности. В этом произведении Дюрер выражал надежду на то, что будущее принадлежит лучшим представителям человечества, гуманистам, способным повести людей за собой.

Как истинный представитель ренессансной эпохи, подобно многим итальянским художникам, Дюрер оставил после себя значительные теоретические труды: трактат о пропорции и перспективе «Руководство к измерению», «Учение о пропорциях человеческого тела», «Об укреплении и защите городов».

Дюрер был несомненно самым глубоким и значительным мастером немецкого Возрождения. Наиболее близок к нему по задачам и направлению Ганс Бальдунг Грин, наиболее далек, прямо противоположен —Матиас Грюневальд (1457?—1530?), автор знаменитого «Изенгеймского алтаря», исполненного около 1516г. для одной из церквей города Кольмара, произведения, в котором мистика и экзальтация удивительно сочетаются с остро подмеченными реалистическими деталями. Нервность, экспрессивность произведения Грюневальда обусловлены прежде всего его удивительным колоритом, необычайно смелым, по сравнению с которым цветовые решения Дюрера кажутся жесткими, холодными и рассудочными. В «Голгофе» — центральной части алтаря —художник почти натуралистично изображает сведенные судорогой руки и ноги Спасителя, кровоточащие раны, предсмертную муку на лице. Страдания Марии, Иоанна, Магдалины доведены до исступления. Цветом, который своим блеском напоминает готические витражи, лепятся пятна одежд, струящаяся по телу Христа кровь, создается нереальный, таинственный свет, дематериализующий все фигуры, обостряющий мистическое настроение.

Почти совсем не занимался религиозной живописью Ганс Гольбейн Младший (1497—1543), меньше других немецких живописцев связанный со средневековой традицией. Самая сильная часть творчества Гольбейна — портреты, написанные всегда с натуры, остроправдивые, иногда безжалостные в своей характеристике, холодно-трезвые, но изысканные по колористическому решению. В ранний период портреты более «обстановочны», парадны (портрет бургомистра Майера, портрет жены бургомистра Майера, 1516), в поздний период — более просты по композиции. Лицо, заполняющее почти всю плоскость изображения, характеризовано с аналитической холодностью. Последние годы жизни Гольбейн провел в Англии при дворе Генриха VIII, где он был придворным живописцем и где написал лучшие свои портреты (портрет Томаса Мора, 1527; портрет сэра Моретта де Солье, 1534—1535; портрет Генриха VIII, 1536; портрет Джейн Сеймур, 1536 и др.). Блестящими по мастерству являются портреты Гольбейна, исполненные акварелью, углем, карандашом. Крупнейший график эпохи, он много работал в гравюре. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»). Творчество Гольбейна имеет значение не только для Германии, оно сыграло очень важную роль в формировании английской портретной школы живописи.

Продолжателем лучших дюреровских традиций в области пейзажа был художник так называемой дунайской школы Альбрехт Альтдорфер (1480—1538), мастер необычайно тонкий и лиричный, в творчестве которого пейзаж сложился как самостоятельный жанр. Последний художник немецкого Ренессанса Лукас Кранах (1472— 1553) близок Альтдорферу чувством природы, которая всегда присутствует в его религиозных картинах. Кранах рано приобрел широкую популярность, был приглашен ко двору курфюрста Саксонского, имел обширную мастерскую и множество учеников, вот почему в маленьких музеях Саксонии и Тюрингии, в замках-дворцах (Гота, Айзенах и др.) и по сей день много произведений круга Кранаха, из которых не всегда можно выделить работы самого художника. Лукас Кранах писал в основном на религиозные сюжеты, для его манеры характерны мягкость и лиризм, в его мадоннах сказывается стремление воплотить ренессансную мечту об идеально прекрасном человеке. Но в изломе вытянутых фигур, в их подчеркнутой хрупкости, в особой изящной манере письма намечаются уже черты маньеризма, свидетельствующие о конце немецкого Возрождения.

**22. Новое время: XVII — начало XIX вв.**

1. Особенности культуры Нового времени

С начала XIX в. происходит резкое изменение среды обитания человека — городской образ жизни начинает превалировать над сельским. В XIX в. начинается бурный процесс. Изменяется мышление человека.

2. Наука и техника

Переход от мануфактуры к фабричному производству, изобретение парового двигателя совершили переворот в промышленности. Изготовление машин требовало все больше и больше металла. Железную руду теперь плавили не на древесном, а на каменном угле. Для ускорения плавки в печь нагнетали горячий воздух. Английский инженер Бессемер изобрел для выплавки вращающуюся печь — конвертер. Машиностроительные заводы оснащались разнообразными станками. Появилась химическая промышленность, вырабатывавшая:

1) серную кислоту;

2) соду;

3) красители и др.

В 1846 г. Хау изобрел первую швейную машину, усовершенствованную в 1851 г. Зингером. Развивалось печатное дело. Из древесной массы научились делать дешевые сорта бумаги. Появление механических станков позволило поставить типографское производство на поток. Произошел переворот в средствах транспорта и связи. В XVIII в. из города в город путешествовали дилижансы, — многоместные закрытые экипажи, запряженные лошадьми. В XIX в. в жизнь людей входит железнодорожный транспорт. Первая железная дорога была построена Георгом Стефенсоном в Англии в 1825 г. Совершенствовались локомотивы, росла скорость движения, американец Вестингауз изобрел тормоза, приводимые в движение сжатым воздухом. Паровые двигатели появились и на флоте. На 17 августа 1807 г. была назначена «испытательная

поездка» парохода Фултона «Клермон». Морское плавание перестало зависеть от ветра. Пароход, пересекавший в 1819 г. Атлантический океан, тратил на дорогу 26 дней (Христофор Колумб преодолел ее за 70 дней).

В 1803—1804 гг. американский инженер Эванс прокатил по улицам Филадельфии первый паровой автомобиль. В 1803 г. в Лондоне было уже 26 паровых автомобилей, а во всей Англии число их доходило до 100. Появление новых видов транспорта вызвало необходимость совершенствования дорог. При строительстве шоссейных дорог с успехом применялись паровые дорожные катки.

Паровые машины нашли свое применение и в сельском хозяйстве. В 40-е гг. XIX в. в Англии на полях появились легко передвигающиеся машины — локомобили. На энергии, вырабатываемой их двигателями, работали молотилки. К 1870 г. в Англии имелись уже паровые плуги.

Бурное развитие морского транспорта и торговли вызвало строительство каналов. Крупнейшим из них стал Суэцкий канал, строительство которого в 1859 г. осуществил француз Ф. Лессепс.

Всеобщее распространение получил созданный в США изобретателем Морзе телеграфный аппарат. В 1826 гг. был построен первый железнодорожный висячий мост. В 1783 г. братья Мон-гольфье (Франция) создали летающий аппарат, который был легче вытесняемого им воздуха. В начале XIX в. был изобретен велосипед. Его прототипом стал обыкновенный самокат. Француз Дине слегка изменил модель и назвал свою машину велосипедом, т. е. «быстроногим». Практическое применение «беговые машины» нашли в Англии — сельские почтальоны доставляли на них корреспонденцию. В быт человека входили и другие новшества. Миграция населения увеличила объем переписки. Англичанин Р. Хилл упростил процесс отправки корреспонденции — ввел единый тариф на оплату почтовых отправлений независимо от расстояния. Он же ввел в употребление первые почтовые марки, которые клеились на конверт.

3. Духовная жизнь человека

С развитием цивилизации изменялась духовная жизнь человека, увеличивался интерес к истории своей семьи, своего рода. Но заказывать живописные портреты могли только богатые люди. В это время появляется фотография. В 1839 г. Луи Дагерр, парижский художник и физик, создал первый способ фотографирования.

Технический прогресс внес существенные изменения в военную технику. Широко стало применяться огнестрельное оружие. В 1803 г. английский генерал X. Шрапнель создал вид разрывного снаряда, получившего одноименное название «шрапнель». В 1862 г. швед Альфред Нобель наладил производство динамита.

Одной из черт индустриальной цивилизации стало резкое возрастание интереса человека к окружающему миру. Фундамент для мощного подъема науки в начале нового времени был заложен двумя великими учеными — англичанином И. Ньютоном (1642— 1727) и немцем Г. Лейбницем (1646—1716). Переворот в науке произвела книга английского ученого Ч. Дарвина (1809—1882) о происхождении человека. Способ длительного хранения продуктов изобрел Л. Пастер (пастеризация).

4. Литература. Общественная мысль. Музыка. Мода

Человек перестал быть мерой всех вещей, как это было в эпоху Просвещения. Активно развивалось движение за равноправие полов. Ослабло влияние религии на человека.

Стремясь распространить католицизм, церковь начинает миссионерскую деятельность в Европе, отправляет своих представителей в дальние страны для проповеди христианства среди языческих народов. Основное внимание миссионерской деятельности было направлено на:

1) Африку;

2) Ост-Индию;

3) Переднюю Азию;

4) Америку. Революции в Западной Европе и Америке способствовали

оформлению в XIX в. основных идеологических направлений:

1) консерватизма;

2) либерализма;

3) социализма. Великая Французская буржуазная революция завершила эпоху

Просвещения. Писатели, художники, музыканты, поэты оказались свидетелями грандиозных исторических событий, революционных потрясений. Многие из них восторженно приветствовали изменения, восхищались провозглашением идей Равенства,

Братства, Свободы. Но наступила пора разочарования. В философии и искусстве зазвучали трагические ноты сомнения в возможности преобразования мира на принципах разума. Попытки уйти от действительности и в то же время ее осмыслить вызвали появление новой мировоззренческой системы — романтизма.

В 30-е гг. XIX в. серьезные изменения в обществе создадут условия для возникновения другого творческого направления — критического реализма.

Романтизм принес в искусство не только новые темы и новых героев, изменяются и музыкальные формы. Всемирную славу снискали талантливые композиторы: австриец Ф. Шуберт (1797— 1828), поляк Ф. Шопен (1810—1849). Дальнейшее развитие романтические музыкальные традиции получили в творчестве Джузеппе Верди (1813—1901): оперы «Дон Карлос», «Травиата», «Аида», «Риголетто» принесли ему мировую славу.

Изменилась и мода. Серьезно повлияла на нее Великая Французская революция. Элегантная Франция начала носить деревянные башмаки сабо и подтяжки. В 1792 г. красный колпак стал символом якобинцев. Платья шили из легких тканей, по покрою они напоминали расширенную книзу рубашку с большим декольте и короткими рукавами. В середине XIX в. в женскую моду входят кринолины (присборенная клинообразная юбка, форма которой поддерживалась тонкими стальными обручами).

5. Живопись, архитектура и скульптура

В изобразительном искусстве распространяются идеи романтизма и критического реализма. В тяжелой атмосфере Испании рубежа XVIII—XIX вв. сформировалось творчество Франсиско Гойи (1746—1828). Интерес к внутреннему миру человека, его переживаниям проявляли Теодор Жерико (1791—1824), Эжен Делакруа и Оноре Домье (1808—1879).

Реалистические традиции в изобразительном искусстве прочно связаны с именем Гюстава Курбе (1819—1877).

Произошли изменения и в градостроительстве, строительной технике — широко применяются металл, стекло, бетон. Дома становятся выше, улицы прямее и шире. Для обогрева домов используются камины — печи с широким устьем и прямой трубой. Топили камины углем или дровами. В конце XVIII в. в быт вошла масляная лампа со стеклом, которую с середины XIX в. сменила керосиновая. С конца 50-х гг. XIX в. в употребление вошло газовое освещение.

Строятся новые фабрики, банки, многоквартирные дома, вокзалы, библиотеки, выставочные залы. В середине XIX в. в оформлении фасадов и интерьеров часто применялись классические архитектурные формы рококо и классицизма.

Классицизм получил развитие в начале века в период наполеоновской империи. Для него характерны классические архитектурные формы: колонны, фронтоны. Композиции классицизма обязательно симметричны. Во Франции классицизм назывался «стилем империи», так как он лаконичен и монументален.

**23. Искусство Барокко**

Барокко искусство (Baroque art.), стиль европейского искусства и архитектуры 17-18 веков. В разное время в термин "барокко" вкладывалось разное содержание — «причудливый», «странный», «склонный к излишествам». Поначалу он носил оскорбительный оттенок, подразумевая нелепицу, абсурд (возможно, он восходит к португальскому слову, означающему уродливую жемчужину). В настоящее время он употребителен в искусствоведческих трудах для определения стиля, господствовавшего в европейском искусстве между маньеризмом и рококо, то есть приблизительно с 1600 г. до начала 18 века. От маньеризма Барокко искусство унаследовало динамичность и глубокую эмоциональность, а от Ренессанса - основательность и пышность: черты обоих стилей гармонично слились в одно единое целое.

Самые характерные черты Барокко - броская цветистость и динамичность - соответствовали самоуверенности и апломбу вновь обретшей силу римской католической церкви. За пределами Италии стиль Барокко пустил самые глубокие корни в католических странах, а, например, в Британии его влияние было незначительным. У истоков традиции Барокко искусства в живописи стоят два великих итальянских художника - Караваджо и Аннибале Карраччи, создавшие самые значительные работы в последнее десятилетие 16 века - первое десятилетие 17 века.

Для итальянской живописи конца 16 века характерны неестественность и стилевая неопределённость. Караваджо и Карраччи своим искусством вернули в итальянскую живопись цельность и выразительность. В итальянской архитектуре самым видным представителем Барокко искусства был Карло Мадерна (1556-1629 гг.), который порвал с маньеризмом и создал свой собственный стиль. Его главное творение - фасад римской церкви Санта-Сусанна (1603 г.). Основной фигурой в развитие барочной скульптуры был Лоренцо Бернини, чьи первые исполненные в новом стиле шедевры относятся приблизительно к 1620 г. Квинтэссенцией барокко, впечатляющим слиянием живописи, скульптуры и архитектуры считается капелла Коранаро в церкви Санта-Мария делла Виктория (1645-1652 гг.).

Самыми видными итальянскими современниками Бернини в этот период зрелого барокко были архитектор Борромини и художник, и архитектор Пьетро да Кортона. Несколько позднее творил Андреа дель Поццо (1642-1709 гг.); расписанный им плафон в церкви Сант-Иньяцио в Риме (Апофеоз св. Игнатия Лойолы) является кульминацией тенденции барокко к помпезному великолепию. В 17 веке Рим был столицей мира в области искусства, привлекал художников всей Европы, и Барокко искусство скоро распространилось за пределы "вечного города". В каждой стране Барокко искусство подпитывалось местными традициями. В одних странах оно становилось более экстравагантным, как, например, в Испании и Латинской Америке, где развился стиль архитектурного украшательства, названный чурригереско; в других приглушалось в угоду более консервативным вкусам. В католической Фландрии Барокко искусство расцвело в творчестве Рубенса, на протестантскую Голландию оно оказало не столь заметное влияние. Правда, зрелые работы Рембрандта, чрезвычайно живые и динамичные, явно отмечены влиянием Барокко искусства. Во Франции оно ярче всего выразило себя на службе монархии, а не церкви. Людовик XIV понимал важность искусства как средства прославления королевской власти. Его советником в этой области был Шарль Лебрен, который руководил художниками и декораторами, работавшими во дворце Людовика в Версале. Версаль с его грандиозным сочетанием пышной архитектуры, скульптуры, живописи, декоративного и ландшафтного искусства явил собой один из самых впечатляющих примеров слияния искусств.

Барокко искусство способствовало созданию театральных эффектов, достигавшихся освещением, ложной перспективой и эффектными сценическими декорациями. Однако оно мало отвечало сдержанному британскому вкусу. В английской архитектуре влияние барокко было заметно лишь в начале 18 века в своеобразном творчестве Ванбру и Хоксмора. К этому стилю приближаются некоторые из более поздних работ Рена. Тяга Барокко искусства к масштабности чувствуется в величественных проектах собора Св. Павла (1675-1710 гг.) и Гринвичского госпиталя (начало 1696 г.). Барокко сменилось более спокойным палладианством. Во всех видах искусств барокко слилось с более легковесным стилем рококо. Это слияние было весьма плодотворным в Центральной Европе, особенно в Дрездене, Вене и Праге.

**24. Культура Рококко**

Стиль рококо рождается во Франции в 20-е годы XVIII столетия. Его развитие начинается в эпоху Регентства, но расцвет приходится на время правления Людовика XV. Сначала он проявляется в архитектуре, особенно в новых тенденциях оформления интерьера дворцов и фешенебельных городских домов знати, которые приходят на смену торжественному, величавому убранству залов Версальского дворца при Людовике XIV. Парадная декорация интерьеров, в которой ведущую роль играют строгие линии ордера, постепенно уступает место изощренно-прихотливым, волнистым очертаниям. Важное место в них занимает мотив рокайля, который представляет собой стилизованную раковину в обрамлении из сплетений причудливо изогнутых завитков.

Французское слово rocaille (букв. – дробленый камень) обозначало искусственные скалы, покрытые ракушками, которые с эпохи Ренессанса использовали для создания фонтанов и гротов в парках.

Само название стиля является производным от этого слова, однако термин рококо появляется только в XIX веке. Первоначально во Франции он назывался «стиль Помпадур» по имени знаменитой фаворитки Людовика XV мадам де Помпадур, что было связано с ее значительной ролью в развитии нового вкуса и нового направления в искусстве.

Характерным для рококо является отказ от парадных анфилад эпохи Людовика XIV и создание меньших по размеру, более удобных и комфортабельных комнат, отвечающих естественным потребностям человека. Оставаясь прежде всего стилем внутреннего убранства богатого дома, рококо редко проявляется полноценно в самой архитектуре. Лучшим примером рокального интерьера являются залы и комнаты Отеля Субиз в Париже, созданные Жерменом Бофраном (1738-1739).

Пространство богато украшено живописью, размещенной на небольших поверхностях на стенах, плафоне, над дверьми, имеющими сложные затейливые формы. В создании живописного декора Отеля Субиз принимали участие лучшие художники рококо – Франсуа Буше, Шарль-Жозеф Натуар, Карл Ван Лоо. Для сюжетов выбраны любовные сцены из Овидия, Апулея, Лафонтена, галантные празднества.

Необходимость декорировать интерьеры богатых «отелей» – частных домов знати, – которые активно строятся в Париже и других городах страны, стимулирует быстрое распространение стиля рококо в декоративно-прикладном искусстве. В мебели и фарфоре эпохи Людовика XV богатство, элегантность и фантазийность его форм проявляются особенно ярко. Знаменитая севрская фарфоровая фабрика, недалеко от Парижа, директором которой некоторое время был скульптор Фальконе, автор «Медного всадника» в Санкт-Петербурге, является одним из известнейших центров производства фарфоровых изделий в стиле рококо.

В живописи, наряду с темой любви, которая часто приобретает эротический оттенок, активно используются мотивы шинуазри, тюркери, изображающие придуманный, сказочный восток.

Интерес к экзотике, к необычному, который все более активно начинает проявляться в европейской культуре, становится важной чертой искусства рококо. Рокайльная живопись отличается красочностью, яркими колористическими эффектами. Таким образом, борьба между «пуссенистами», поклонниками Пуссена, настаивающими на первенство рисунка над цветом, и «рубенсистами», приверженцами Рубенса, охватившая французскую Академию на рубеже XVII-XVIII веков, решается для рококо в пользу цвета и богатства колорита, но само противостояние между «пуссенистами» и «рубенсистами» в XVIII веке трансформируется в спор между «древними» и «современными». В этом плане культура рококо с ее попыткой создать более естественную, комфортабельную, органичную для человека среду, созвучна идеям «современных».

Из Франции рококо распространяется в другие европейские страны. Наиболее значительными центрами становятся католические регионы южной Германии и Австрия. Церковные интерьеры баварского архитектора Доминикуса Циммерамана в Виесе, недалеко от Мюнхена и Бальтазара Ноймана в Вюрцбурге остаются выдающимися образцами рококо вне Франции. Замечательным примером архитектуры, садово-паркового и декоративно-прикладного искусства рококо является дворцовый комплекс Сан Суси в Потсдаме (Германия), построенный королем Пруссии Фридрихом Великим.

С 1760-е годы стиль рококо вытесняется зарождающимся неоклассицизмом.

Новые общественные противоречия, новые проблемы, свойственные эпохе капитализма, вели к перевороту в европейской культуре и общественной мысли, которым были отмечены первые десятилетия нового 19 века.

Восемнадцатый век, расширив и углубив достижения предшествующей эпохи, внес много нового в развитие искусства европейских стран. Значительное влияние на него оказали изменения общественной жизни, укрепление капиталистических отношений и окончательное разложение феодального строя. Философия просветителей, быстро распространившаяся по всей Европе, активно воздействовала на духовную жизнь людей даже в самых отдаленных странах. В свете новых воззрений на мир, на общество, на человека пересматривались старые духовные ценности, рушились традиционные верования и представления. Во всех сферах культуры и искусства торжествовало светское начало. В зодчестве преобладающим стало гражданское строительство, в живописи обрели новые силы реалистические тенденции. Получили дальнейшее развитие светские жанры — портрет, пейзаж, натюрморт, изображение быта. Светский характер приобрела религиозная живопись, как правило, теряющая былую серьезность и глубину чувства.

18 век вошел в историю как век Разума, и, действительно, стремление подвергнуть все сущее контролю и суду рассудка стало господствующей тенденцией мироощущения эпохи. Однако это не означало подавления живого чувства в искусстве того времени. Критическое постижение мира часто сочеталось в нем с утонченной поэзией, ирония — с мечтательностью и причудливой игрой воображения.

В 18 столетии утверждается новое отношение к человеку, значение личности чаще, чем прежде, оказывается независимым от сословных прерогатив. Поиски новых духовных ценностей нередко ведутся в сфере частной жизни. Идея «естественного человека» оказывается неотделимой от представления о столь же естественных чувствах. Художников, как и писателей, все больше интересует интимная духовная жизнь конкретного человека. Они углубляются в мир тонких и сложных эмоций, замечают бесконечное многообразие индивидуальных проявлений личности. Искусство, особенно живопись, становится более утонченным и изысканным, а с другой стороны, приобретает более интимный, камерный характер. 18 век — время особого расцвета станкового искусства. И хотя монументальная живопись и скульптура продолжают развиваться, лишь в редких случаях они достигают былого масштаба п значения. Открывая новые возможности развития искусства, художники 18 века постепенно теряли универсальную широту охвата явлений мира, характерную для великих мастеров Ренессанса и 17 столетия.

Искусство рококо выработало оригинальные приемы изобразительности, сопоставимые с уменьшительно-ласкательными формами естественной речи. Сентиментальность, готовность умиляться малым сквозят в языке живописи. Даже излюбленный формат рококо — овал — свидетельствует об этой наклонности. При сравнительно небольших размерах полотен эффект интимности изображенного становится полным. Масляная живопись нередко уподобляется пастели, и совсем не случайно расцвет этой нежной техники приходится именно на эпоху рококо.

Сотни и тысячи картин, номинальными героями которых выступают одни и те же мифологические персонажи: Венера, Амур, Марс, Адонис, Вакх, Диана, Актеон, Юпитер, Европа, Аполлон, Дафна, Ариадна, Психея, нимфы, сатиры, вакханки, — все это множество изображений являет собой один предмет, преследует одну цель. Предмет и цель эти — любовь как чувственное наслаждение. Превратить наготу, а прежде всего обнаженное женское тело, в утонченное пиршество для глаза и ведомых им интимных чувств — в этом французская живопись XVIII века преуспела как никакая другая. Стоит сравнить любую из пуссеновских мифологических сцен с аналогичными сценами Буше, Ванлоо или Натуара, чтобы убедиться в метаморфозе жанра, слагавшегося под знаком Любви. Картина Карла Ванлоо «Юпитер и Антиопа» (ок. 1753; Санкт-Петербург, Эрмитаж) написана для собрания эротических сюжетов (Cabinet de nudites) по заказу маркиза де Мариньи, брата маркизы Помпадур. Композиция построена таким образом, что глазу зрителя дано скорее удовлетворить эротическое любопытство, чем вожделеющему сатиру-Юпитеру. Еще более красноречив в этом смысле образ Геркулеса в трактовке Франсуа Буше («Геркулес и Омфала», 1730-е; Москва, ГМИИ им. А. С. Пушкина). Величайший греческий герой представлен как упоенный страстью любовник. Сплетенные тела, сцепленные руки, жадно пьющие друг друга уста — воспаленный эротизм сцены означает некий предел возможного, достигнутый искусством рококо.

Искусство 18 века чрезвычайно многообразно и противоречиво. Весьма значительными были различия между отдельными школами, происходила борьба течений и направлений внутри каждой из школ, а иногда противоречия проявлялись в творчестве одного художника. Поэтому не существовало единого стиля, объединяющего все разноречивые искания эпохи. Лишь с большой степенью условности можно выделить в начале и середине столетия как определяющую стилистическую тенденцию позднее барокко, перерождавшееся почти повсеместно в рококо. Во второй половине века господствующей тенденцией стал классицизм.

Искусство 18 столетия было вместе с тем важной ступенью в развитии реализма. В некоторых странах, в частности в Англии, складываются элементы критического реализма, отразившего передовые взгляды представителей третьего сословия.

По сравнению с предшествующим периодом в 18 веке меняется соотношение различных искусств в общей структуре культурно-художественной жизни. Живопись во многих странах уступила первое место музыке и литературе, увеличилась роль театра, оказавшего значительное влияние на изобразительные искусства.

Продолжалось развитие многих национальных школ, но искусство разных стран развивалось неравномерно. Некоторые ведущие школы, совсем недавно достигшие блестящего расцвета, сошли со сцены. Так, Фландрия и Голландия уже пе выдвигали художественных явлений, которые могли бы претендовать на европейское значение. Это в большой мере относится и к Испании, где возрождение национальной культуры наступило лишь в последней четверти 18 века. В Италии оригинальные и крупные произведения создавала в основном лишь венецианская школа.

Яркий расцвет культуры и искусства переживали другие страны, и прежде всего Франция, которая уже в конце 17 столетия приобрела ведущее значение в художественной жизни Европы. Английская школа впервые после эпохи средневековья начала играть видную роль в развитии мирового искусства. После долгого упадка начинали возрождаться архитектура, скульптура и живопись Германии, Австрии, Польши, Чехии. К концу 18 века относится ряд значительных достижений в изобразительном искусстве Соединенных Штатов Америки.

Развитие европейских стран повлекло за собою усиление связей между ними. Интенсивный хозяйственный обмен активизировал культурные отношения. Новые художественные идеи быстро становились достоянием живописцев, скульпторов и архитекторов во всех уголках Европы. Рим, в известной мере уступивший роль столицы европейского художественного мира Парижу, сохраняет, однако, значение крупного культурного центра, куда съезжались люди искусства со всех концов света, где происходил обмен мнениями и рождались новые художественные идеи. Значение Рима стало особенно очевидным с середины 18 века, когда усилился интерес к античному наследию и началось его систематическое изучение. Рим превратился в крупнейший учебный центр для молодежи, многие академии ведущих стран имели там свои филиалы.

**25. Культура эпохи Классицизма**

Классицизм в искусстве (XVII-XIX вв)

классицизм в искусстве Европейское направление классицизма было основано на идеях рационализма и канонах античного искусства. Оно предполагает строгие правила создания художественного произведения, которые придают ему лаконичность и логичность. Внимание уделяется только чёткой проработке основной части, не распыляясь на детали. Приоритетная цель такого направления – исполнение общественно-воспитательной функции искусства.

Формирование классицизма происходит на каждой объединённой территории, но в разные временные периоды. Необходимость этого направления ощущается в исторический период перехода от феодальной раздробленности к территориальной государственности при абсолютной монархии. В Европе становление классицизма произошло в первую очередь в Италии, но нельзя не отметить значительное влияние зарождающейся французской и английской буржуазии.

Классицизм в живописи

В творческих поисках скульпторы и художники обратились к античному искусству и переносили его черты в свои произведения. Это породило волну интереса общественности к искусству. Несмотря на то, что взгляды классицизма подразумевают натуральное изображение всего, что представлено на картине, мастера эпохи Возрождения, как и античные творцы, идеализировали человеческие фигуры. Люди, запечатлённые на картинах скорее напоминают скульптуры: они «застывают» в красноречивых позах, мужские тела атлетичны, а женские фигуры гиперболизировано женственны, даже у героев преклонного возраста кожа подтянута и упруга. Эта тенденция, заимствованная у древнегреческих скульпторов, объясняется тем, что в античные времена человек преподносился как идеально творение бога без изъянов и недочётов.

Античная мифология также оказала немалое воздействие на становление стиля. На начальных этапах она выражалась буквально, в виде мифических сюжетов. С течением времени проявления стали более завуалированными: мифология представлялась античными зданиями, существами или предметами. Поздний период ознаменовался символистической интерпретацией мифов: через отдельные элементы художники доносили собственные мысли, эмоции и настроения.

Функция классицизма в лоне мировой художественной культуры – это нравственное общественное воспитание, формирование этических норм и правил. Регламентация творческих законов провела строгую иерархию жанров, каждый из которых содержал формальные границы:

Основоположником стиля принято считать живописца Никола Пуссена. Его произведения построены на возвышенных философских сюжетах. С технической точки зрения, строй полотен гармоничен и дополнен ритмическим колоритом. Яркие примеры произведений мастера: «Нахождение Моисея», «Ринальдо и Армида», «Смерть Германика» и «Аркадские пастухи».

В Российском искусстве классицизма преобладают портретные изображения. Почитателями данного стиля являются А. Агрунов, А. Антропов, Д. Левицкий, О. Кипренский, Ф. Рокотов.

Основополагающими чертами стиля являются чёткость линий, ясные незамысловатые формы, отсутствие изобилия деталей. Классицизм стремился рационально использовать каждый квадратный метр пространства. С течением времени на стиль оказывались влияние различных культур и мировосприятии мастеров со всей Европы. В архитектуре классицизма выделяют следующие направления:

палладианство

Начальная форма проявления классицизма, основателем которой считается архитектор Андреа Палладио. В абсолютной симметрии зданий угадывается дух архитектуры Древней Греции и Рима;

ампир

Направление высокого (позднего) классицизма, родиной которого считается Франция в период правление Наполеона I. Королевский стиль сочетает театральность и классические элементы (колонны, лепнина, пилястры), расположенные в соответствии с чёткими правилами и перспективой;

неогрек

«Возвращение» древнегреческих образов с чертами итальянского ренессанса в 1820-х годах. Основоположники направления – Анри Лабруст и Лео фон Кленце. Уникальность заключается в детализированном воспроизведении классики на зданиях парламента, музеях, храмах;

регентский стиль

В 1810-1830 гг. развивался стиль, сочетающий классические направления с французским дизайном. Особое внимание уделяется отделке фасадов: геометрически правильные узоры и орнаменты стен дополнены украшенными оконными проёмами. Акцент ставится на декоративных элементах обрамляющих парадную дверь.

Основные черты классицизма в архитектуре:

Величественная простота;

Минимальное количество деталей;

Лаконичность и строгость как внешней, так и внутренней отделки сооружений;

Неяркая цветовая палитра, в которой преобладают молочные, бежевые, светло-серые оттенки;

Высокие потолки, декорированные лепниной;

В интерьер включались предметы исключительно несущие функциональное назначение;

Из элементов декора использовались царственные колонны, арки, изысканные витражи, ажурные перила, светильники, резные каминные решетки, лёгкие шторы из незамысловатых материалов.

Классицизм признан одним из наиболее распространённых стилей во всём мире. В Европе на вектор развития этого направления повлияли работы мастеров Палладио и Скамоцци. А во Франции архитектор Жак-Жермен Суффло являлся автором базовых для стиля структурных решений. Германия приобрела несколько административных строений в классическом стиле благодаря мастерам Лео фон Кленце и Карлу Фридриху Шинкелю. В развитие этого направления в России неоценимый вклад внесли Андреян Захаров, Андрей Воронихин и Карл Росси.

Заключение

Эпоха классицизма оставила после себя множество великолепных творений художников и архитекторов, которые можно наблюдать по всей Европе и по сей день. Самые масштабные проекты конца XVII и начала XIX века проходили под эгидой классицизма: отстраивались городские парки, курорты и даже новые города. К 20-м годам XIX века строгий стиль был разбавлен элементами роскошного барокко и ренессанса.

**26. Сентиментализм**

Сентиментализм в искусстве (XVIII в)

сентиментализм в искусствеИскусство эпохи сентиментализма зародилось в Западной Европы с середины XVIII века. Оно стало развиваться с постепенного отдаления художественной мысли того времени от идей Просвещения. На смену культа разума пришла чувствительность. При этом идеи просветителей не забыты, но переосмыслены. В искусстве изменения вылились в уход от ясного прямолинейного классицизма в чувствительный сентиментализм, ведь "чувство не лжет!"

Стиль ярче всего проявил себя в литературе, где Ж.-Ж. Руссо идейно обосновал новое направление: провозгласил ценность естества, воспитание чувств, уход от социализации в уедеиненность, от цивилизации к жизни на природе, в сельской местности. В литературу пришли и другие герои - простолюдины.

Искусство с радостью приняло новую идею на вооружение. Стали появляться полотна с пейзажами, отличающимися простотой композиции, портреты, на которых художник запечатлевал живые эмоции. Позы портретных героев дышат естественностью, на лицах отражается спокойствие и умиротворение.

Однако произведения некоторых мастеров, творивших в стиле сентиментализма, грешат морализаторством, искусственно преувеличенной чувствительностью.

Сентиментализм XVIII века вырос из классицизма и стал предтечей романтизма. Стиль впервые сформировался в творчестве английских художников в середине века и просуществовал до начала следующего. Именно тогда он пришел в Россию и был воплощен в картинах талантливых художников своего времени.

Сентиментализм в живописи

Сентиментализм в искусстве живописи представляет собой особый взгляд на изображение действительности, через усиление, подчеркимвание эмоциональной составляющей художественного образа. Картина должна, по мнению художника, воздействовать на чувства зрителя, вызывать ответную эмоциональную реакцию - сострадание, сопереживание, умиление. Чувство, а не разум ставят сентименталисты в основе мировосприятия. Культ чувства явился, как сильной, так и слабой стороной художественного направления. Некоторые полотна вызывают у зрителя отторжение слащавостью и желанием откровенно его разжалобить, навязать несвойственные ему чувства, выжимать слезу.

Появившийся на "обломках" рококо, сентиментализм, по сути, явился последней стадией вырождающегося стиля. Множество полотен европейских художников изображают несчастных молодых простолюдинок с невинным и страдальческим выражением хорошеньких личиков, бедных детей в красивых лохмотьях, старушек.

Известные художники-сентименталисты

Одним из ярких представителей направления стал французский художник Ж.-Б. Грёз. Его картины с назидательным сюжетом отличет морализаторсво и слащавость. Грёз создал множество картин с тоскующими о мертвых птичках девичьих головках. К своим полотнам художник создавал нравоучительные комментарии, чтобы еще более усилить их нравоучительную идейность. Среди , произведения творчества живописцев XVIII века стиль читается в полотнах Я.Ф. Хаккерта, Р.Уилсона, Т.Джонса, Дж.Форрестера, С.Дэлона.

Французские художник Ж.-С. Шарден одним из первых ввел социальные мотивы в свое творчество. Картина "Молитва перед обедом" несет в себе многие черты сентиментализма, в частности, поучительность сюжета. Однако в картине соединяются два стиля - рококо и сентиментализм. Здесь поднимается тема важности женского участия в воспитании у детей возвышенных чувств. Стиль рококо оставил след в построении изящной композиции, множестве мелких деталей, богатстве цветовой палитры. Позы героев, предметы, вся обстановка комнаиты изящны, что характерно для живописи того времени. Ясно читается желание художника аппелировать напрямую к чувствам зрителя, что явно указывает на использование при написании полотна сентиментального стиля.

Сентиментализм в русском искусстве

В Россию стиль пришел с запозданием, в первом десятилетии XIX века, вместе с модой на античные камеи, которую ввела французская императрица Жозефина. Русские художники преобразовали два существовавших в то время стиля, неоклассицизм и сентиментализм, создав новый - русский классицизм в наиболее романтической его форме. В этой манере творили В. Л. Боровиковский, А. Г. Венецианов, И. П. Аргунов.

Сентиментализм позволил художникам в картинах утверждать самоценность человеческой личности, ее внутреннего мира. Причем это стало возможным через показ чувств человека в интимной обстановке, когда он остается наедине сам с собой. Руские художники населяли своими героями пейзаж. Наедине с природой, оставшись один человек способен проявить свое естественное состояние души.

Русские художники-сентименталисты

Известна картина Боровиковского "Портрет М. И. Лопухиной". Модлодая женщина в свободном платье изящно оперлась на перила. Русский пейзаж с березками и васильками располагает к душевности, как и выражение милого лица героини. В ее задумчивости читается доверие к зрителю. На лице играет улыбка. Портрет по праву считается одним из лучших образцов русского классического произведения. В художественной стилистике полотна ясно прослеживается сентиментальное направление.

Среди художников этого времени руская живописная классика ярко проявилась в творчестве А. Г. Венецианова. Известность приобрели его "пасторальная" живопись: картины "Жнецы", "Спящий пастушок" и другие. Они дышат свежестью и любовью к людям. Полотна написаны в манере русского классицизма с сентиментальной выраженностью. Картины вызывают ответное чувство любования пейзажем и лицами героев полотен. Стиль нашел свое выражение в гармонии крестьян с окружающей природой, в спокойных выражениях лиц, неярких красках русской природы.

Искусство сентиментализма в наиболее чистом виде было особенно развито в Австрии и Германии в конце XVIII-начале XIX веков. В России художники писали в своеобразной манере, в которой стиль использовался в симбиозе с другими направлениями.

**27. Романтизм**

Романтизм в искусстве (XVIII – XIX вв)

Искусство периода романтизма в основе своей идеи имеет духовно-творческую ценность личности, как главную тему для философии и размышлений. Он появился в конце XVIII и характеризуется романтичными мотивами, связанными с разнообразными странностями и живописными событиями или пейзажами. По своей сути появление этого направления было противопоставлением классицизму, и предвестником его появления стал сентиментализм, который был достаточно ярко выражен в литературе этого времени.

К началу XIX века романтизм расцвел и полностью погрузился в чувственные и эмоциональные образы. Кроме того, очень важным фактом явилось переосмысление в данную эпоху отношения к религии, а также появления выраженного в творчестве атеизма. Во главу ставятся ценности чувств и сердечных переживаний, а также происходит постепенное прилюдное признание наличия у человека интуиции.

Романтизм в живописи

Для направления характерно выделение возвышенной тематики, которая является основной для этого стиля в любых творческих деятельностях. Чувственность выражается любыми возможными и допустимыми способами, и это наиболее важное отличие этого направления.

Среди основателей философского романтизма можно выделить Новалиса и Шлейермахера, а вот в живописи отличился в этом плане Теодор Жерико. В литературе можно отметить особенно ярких писателей периода романтизма - братьев Гримм, Гофмана и Гейне. Во многих европейских странах этот стиль развивался под сильным германским влиянием.

Основными чертами можно назвать:

• явно выраженные в творчестве романтичные нотки;

• сказочные и мифологические нотки даже в совершенно несказочной прозе;

• философские размышления, посвященные смыслу жизни человека;

• углубление в тематику развития личности.

Можно сказать, что романтизму свойственны нотки культивирования природы и естественности человеческой натуры, и природной чувственности. Прославляется и единение человека с природой, а также очень востребованными являются образы рыцарской эпохи, окруженные аурой благородности и чести, а также путешественники, легко пускающиеся в романтические путешествия.

События в литературе или живописи развиваются вокруг сильнейших страстей, которые испытывают персонажи. Героями всегда становились личности, склонные к авантюризму, играющие с роком и предопределенностью судьбы. В живописи романтизм прекрасно характеризуется фантастическими явлениями, которые демонстрируют процесс становления личности и духовное развитие человека.

Романтизм в русском искусстве

В русской культуре романтизм особенно ярко проявился в литературе, и считается, что первые проявления этого направления выражены в романтической поэзии Жуковского, хотя некоторые специалисты считают, что его произведения близки к классическому сентиментализму.

Русский романтизм характеризуется свободой от классический условностей, и для этого направления характерны романтические драматические сюжеты и длинные баллады. По сути, это новейшее представление о сущности человека, а также о значении поэзии и творчества в жизни людей. В этом плане та же поэзия приобретает более серьезное, осмысленное значение, хотя ранее написание стихов считалось обычной пустой забавой.

Реклама 12

Наиболее часто в российском романтизме создается образ главного героя, как одинокого и глубоко страдающего человека. Именно страданиям и душевным переживаниям уделяется наиболее большое внимание авторов как в литературе, так и в живописи. По сути, это вечное передвижение попутно с различными мыслями и размышлениями, и борьба человека с постоянными изменениями в мире, который его окружает.

Герой обычно достаточно эгоцентричный и постоянно бунтует против пошлых и материальных целей и ценностей людей. Пропагандируется избавление от материальных ценностей в пользу духовных и личностных. Среди российских наиболее популярных и ярких персонажей, созданных в рамках этого творческого направления, можно выделить главного героя из романа "Герой нашего времени". Именно этот роман очень ярко демонстрирует мотивы и ноты романтизма в тот период.

Для живописи характерны сказочные и фольклорные мотивы, романтичные и полные разнообразных мечтаний. Все произведения максимально эстетичны и имеют правильные, красивые построения и формы. В этом направлении нет места жестким линиям и геометрическим фигурам, а также чрезмерно ярким и контрастным оттенкам. При этом используются сложные конструкции и множество мелких, очень важных деталей на картине.

Романтизм в архитектуре

Архитектура эпохи романтизма похожа сама по себе на сказочные замки, и отличаются невероятной роскошью.

Для наиболее ярких и известных построек этого времени характерно:

• применение металлоконструкций, которые были новым изобретением в этот период, и представляли собой достаточно уникальное новшество;

• сложные силуэты и конструкции, которые предполагают невероятные сочетания красивых элементов, включая башенки и эркеры;

• богатство и разнообразие архитектурных форм, обилие различных сочетаний технологий применения железных сплавов с камнем и стеклом;

• здание приобретает визуальную легкость, тонкие формы позволяют создавать даже очень большие здания с минимальной громоздкостью.

Наиболее известный мост этого периода был создан в 1779 году в Англии, и был перекинут через реку Северн. У него достаточно небольшая длина, чуть более 30 метров, но это было первое подобное сооружение. В дальнейшем были созданы мосты более 70 метров, а уже через несколько лет чугунные конструкции начали применять при строительстве зданий.

Строения имели до 4-5 этажей, а для планировок внутренних помещений характерны ассиметричные формы. Ассиметрия просматривает и в фасадах этой эпохи, а кованые решетки на окнах позволяют подчеркнуть соответствующее настроение. Можно также использовать витражные окна, что особенно актуально для церквей и соборов.

**28. Новейшее время: вторая половина XIX-XX**

В начале XX в. значительно ускоряются культурные процессы. Возникают новые научные теории, художественные направления. Стремительно меняется повседневная жизнь людей.

На заре нового века все прежние истины в области человеческих знаний и практической деятельности подверглись пересмотру. В сфере науки значительно расширилась способность человека понимать и контролировать окружающий мир.

На рубеже XIX-XX веков начался революционный переворот в сознании, который в первой половине XX в. привел к важным изменениям в производстве и в быту. Прежде всего, он затронул физику. В 1898 г. мадам Кюри открыла радий, в 1905 г. А.Эйнштейн создал теорию относительности, Р.Амундсен достиг Южного полюса (1911 г.). Изобретение Г.Маркони беспроволочного телеграфа (1899 г.) напрямую связало Европу с Америкой. Первый полет братьев Райт в 1903 г. положил начало эпохе авиации. Накопленные научные знания существенно меняли представления о физической картине мира.

В области химии на основе периодической системы Д.И.Менделеева продолжались открытия новых элементов. Вместе с тем были заложены научные основы для производства искусственных материалов. Это способствовало быстрому развитию химической промышленности. В биологии были заложены основы генетики, которая сыграла огромную роль в развитии сельского хозяйства и медицины. Большое значение имело открытие витаминов, гормонов. В 20-е годы благодаря исследованиям австрийского ученого З.Фрейда значительные успехи наблюдались в психологии и психиатрии.

Развивалась тенденция превращения науки в непосредственную производительную силу. Научная система организации труда привела к применению конвейера. Развитие механики позволило наладить производство вычислительных машин. В 1924 г. появилась знаменитая фирма IBM. Стали активно использоваться телеграф, телефон, радио. В 20-е годы кинематограф прошел путь от немого до звукового кино.

Благодаря использованию технических средств, изменялась повседневная жизнь людей. В нее вошли личные автомобили, мотоциклы, трамваи. В городах широко распространилось

электрическое освещение, радио, телефон, появились лифт, пылесос, холодильник. Сложилась «индустрия досуга» - кинотеатры, концертные и танцевальные залы, стадионы. Более рациональной и демократичной стала мода.

Открытия в области естественных наук и социальные потрясения начала XX в. не могли не отразиться на развитии общественных наук. Переворот в физике вызвал растерянность как у физиков, так и у философов, стремившихся найти закономерности в развитии природы и общества. Философы-материалисты увидели в достижениях науки новые подтверждения неисчерпаемости материи, бесконечности природы.

Первая мировая война и революция в России показали, что природа человека, его духовность изучены гораздо хуже, чем глубины материи. Война подтвердила, что огромные массы цивилизованных людей могут использовать достижения науки и техники для массовых убийств. Катастрофа войны нашла отражение в общественных науках.

После первой мировой войны немецкий философ О.Шпенг-лер издал труд «Закат Европы», где он говорит о закате западной цивилизации в соответствии с действующим законом круговорота в развитии цивилизаций - от катастрофы к катастрофе. В 20 - 30 годы стали популярны идеи немецкого философа Ф.Ницше (умершего в 1900 г.) о кризисе капитализма как проявлении закона «вечного возвращения всех вещей». Человека он связывал с господством машин и призывал прислушаться к «голосу крови», «зову земли». В дальнейшем некоторые идеи Шпенглера и Ницше были использованы в нацистской идеологии.

Среди демократической интеллигенции популярным было такое новое течение в философии, как экзистенциализм. Его основоположники - немецкие философы М.Хайдеггер, К.Яс-перс, француз Ж.П.Сартр. Стремясь объяснить общественную катастрофу, они исходили из бытия, «экзистенций» (существования) отдельно взятого человека. Стремясь восполнить односторонность и буржуазно-позитивистской, и марксистской концепций человека, экзистенциалисты утверждали, что свободный человек - это не тот, который формируется под влиянием естественной или социальной необходимости, а тот, который формирует себя сам.

Другими влиятельными философскими течениями были неопозитивизм и неотомизм. Первое из них было популярно в Австрии, Англии, США в форме прагматизма, продолжая по-

зитивистскую философию XIX в. - учения о пользе, успехе как проявлении истинности деятельности человека. Неопозитивисты отвергали возможность философии как теоретического познания, противопоставляли специальные науки философии. Второе получило распространение в Италии и других католических странах. Неотомизм как официальная идеология католической церкви был призван дать философско-религиозное объяснение реальным процессам.

Многие западные философы, историки, политологи откликнулись на революцию в России, стараясь понять и объяснить ее истоки (К.Каутский, Т.Масарик, В.Рассел). Преобладали негативные, критические, но сочувственные ее оценки. Революция в России усилила интерес к изучению общественных движений, роли народных масс в истории. Этот круг вопросов оказался в центре внимания сложившейся в конце 20-х годов школы «Анналов», одной из ведущих научных школ в исторической науке на Западе.

Кризис западной цивилизации, проявившийся в годы первой мировой войны, нашел свое отражение и в художественной литературе. Она столкнулась с необходимостью переосмысления представлений о гуманности, справедливости. Рассеялись нашедшие яркое воплощение в творчестве Жюля Верна оптимистические иллюзии о роли науки и техники в обеспечении прогресса человечества. В фантастической литературе (Г.Уэллс) осваивалась тема «войны миров».

Демократическое направление в литературе представлено такими писателями, как Бернард Шоу, Томас Манн, Стефан Цвейг, Теодор Драйзер, Лион Фейхтвангер, талантливыми деятелями искусства - Чарли Чаплиным (кино). В 20-е годы заявила о себе группа молодых писателей, которые пережили первую мировую войну, ее ужасы и утратили ориентиры в жизни. Это Эрнест Хемингуэй, Эрих Мария Ремарк, Ричард Олдинг-тон. Они противопоставляют простые духовные человеческие ценности жестокости, фальши, бессмысленности войны. Многие мастера искусства (Ромен Роллан, Анри Барбюс, Давид Сикейрос) пытались понять революцию в России и происходившие в Советском Союзе изменения. Некоторые писатели (А.Жид, Б.Шоу, Г.Уэллс) с ужасом обнаружили в советской действительности признаки тоталитаризма.

Многие литераторы проявляли интерес к скрытым мотивам деятельности человека. На развитие литературы оказали влияние писатели-модернисты Франц Кафка, Марсель Пруст.

Одной из главных для них стала тема отчуждения, одиночества человека в мире. И здесь несомненный интерес представляет драматургия Эжена Ионеско, его «Театр абсурда».

В личной судьбе и творчестве многих прогрессивных деятелей культуры важное место занял фашизм. Некоторые из них с оружием в руках выступили против него во время гражданской войны в Испании (Э.Хемингуэй, Р.Альберти, В.Бредель). Талантливейший испанский поэт Ф.Гарсия Лорка был расстрелян фашистами. Мировую известность получила картина П.Пикассо «Герника» - город в Испании, уничтоженный фашистской авиацией за одну ночь.

В сфере художественной культуры авангардистские движения XX в. опрокинули каноны и нормы прежних традиционных представлений. Художники решительно сжигали мосты с прошлым в поисках абсолютно новых решений, которые бы наглядно отразили дух современности. Хотя правдивое и близкое природе искусство никогда не прекращало существовать, рядом с ним возникло новое, которое стремилось к достоверной передаче природы, но ставило своей целью выражение чувств и настроений художника. Такое «искусство выражения» принято называть модернизмом.

Искусству модернизма свойственно одновременное существование различных течений и объединение в группы художников с общими программами. Искусство модернизма отбросило старые, привычные традиции и тем самым породило многие проблемы и вызвало горячие споры. Модернисты часто отказывались от таких важных для прежнего искусства задач, как тщательное исполнение, созвучие цветов, точность рисунка, стремление к внешней красоте. На деле главным недостатком модернизма явилось его безразличие к острым общественным проблемам или изображение темных сторон жизни без того, чтобы противопоставить им что-либо положительное. Одно из главных стремлений художников модернизма сводилось к подчеркнутому выражению своей индивидуальности, этим и продиктованы постоянные поиски новых изобразительных средств.

Основные направления модернизма: фовизм (Анри Матисс); укспрессионизм (Эмиль Нольде, Отто Дике); кубизм (Пабло Пикассо); футуризм (Джакомо Балла); сюрреализм (Марк Шагал, Сальвадор Дали); абстракционизм (Василий Кандинский, Пит Мондриан).

Экспрессионисты (как и фовисты) ставили своей целью подчеркнутое выражение душевных состояний художника, его

чувств и настроений. Их не удовлетворяла существующая действительность, но выход из положения они найти не могли. Результатом было состояние удрученности, разочарования и досады. Для выражения порывов чувств они использовали яркие кричащие краски, небрежные движения кисти, резкие и упрощенные формы.

После первой мировой войны в искусстве экспрессионистов преобладают ноты общественной критики. Войну с ее ужасами, напуганных пережитым людей, раненых, калек, нищих, притоны большого города и т.п. изображал Отто Дике. С экспрессионизмом как художественным течением покончили пришедшие к власти в Германии в 1933 г. нацисты. Гитлер лично объявил модернизм «дегенеративным искусством», которое следует уничтожить.

Главным принципом кубистов было не следование видимой реальности, а сотворение новой, которая подчиняется особым законам - не жизни, а искусства. Они как бы расчленяли реальные предметы и существа на части и затем укладывали эти части в новом порядке, они упрощали предметы до геометрических фигур. Используя приемы кубизма, Пабло Пикассо создал огромное полотно «Герника», которое изображает этот город во время бомбежки; убитые, раненые - все это сильно деформировано, а кубистические приемы усиливают страшное впечатление.

Пабло Пикассо трудился более семи десятилетий, и в его творчестве нашли отражение многие перемены в искусстве. В его произведениях так сильно чувствуется яркая индивидуальность их создателя, что их всегда можно узнать - независимо от того, в каком стиле они исполнены.

В поисках новых выразительных средств кубисты наклеивали на свои картины куски газет, обоев, тканей. Такого рода произведения получили название коллажей.

В работах сюрреалистов реальные существа и предметы выступают в необычных сочетаниях, и таким образом возникают образы, напоминающие фантастические видения или сны. В картинах жившего во Франции выходца из Белоруссии Марка Шагала память о городе его юности Витебске сплетается с парижскими впечатлениями. Воспоминания осаждают художника и, словно выйдя из подчинения, самовольно заполняют холст в причудливом беспорядке. У него многое повторяется: покосившиеся бревенчатые домики, летающие над землею люди, козы, настенные часы, скрипачи и многие другие небрежно набросанные существа и вещи.

Двойственное чувство вызывают произведения известнейшего из сюрреалистов Сальвадора Дали. Неоспоримое мастерство, с которым выполнены все детали картины, делает особенно впечатляющими его фантазии. Среди знаменитых мотивов художника - огромные карманные часы из мягкого материала, пылающие жирафы, жуткие вздыбленные кони на длинных, тонких ногах, чудовища, которые должны изображать ужасы гражданской войны. В 1936 г. С.Дали создал картину «Предчувствие гражданской войны» и вслед за ней - «Осеннее каннибальство». На последней, в соответствии с пояснениями автора, два испанца, вооруженные ножами и вилками, пожирают друг друга. Таким образом художник свойственными ему средствами отражал исторические события. Сюрреализм с его склонностью к абсурду и безумию был отражением некоторых сторон жизни своей эпохи с ее противоречиями, кризисами, войнами.

В первой половине XX в. зародилось и получило развитие, прежде всего, в работах В.Кандинского, К.Малевича одно из сложных и самых спорных направлений искусства - абстракционизм. Абстрактная живопись не пытается изобразить что-нибудь реально существующее, она пытается придать сочетаниям пятен, линий, цветов особые значения, отвечающие настроениям и чувствам художника, передающие его отношение к миру. Наиболее ярким примером абстракционизма является знаменитый образец живописи К.Малевича - «Черный квадрат на белом фоне».

Чтобы понять и оценить современное искусство, недостаточно простого наблюдения, а иногда, несмотря на все усилия, смысл произведения остается загадочным и неуловимым.

В архитектуре первой половины XX в. используются совершенно новые принципы строительства, новые строительные материалы. Широко используются стальные и бетонные конструкции. Одним из главных принципов проектирования зданий стало их соответствие своему назначению, т.е. функции. Отсюда и название такой архитектуры - функционализм. Даже внешний вид здания должен выражать его назначение, содержание. Основную идею функционализма можно изложить так: что целесообразно, то красиво.

В первой половине XX в. получило развитие такое сложное и неоднозначное явление, как «массовая культура». Она была вызвана ростом городов и численности городского населения, развитием средств массовой коммуникации - радио, периоди-

ческой печати, кино, средств звукозаписи. В этом явлении отражался и процесс демократизации культуры, ее доступность. Но культура, рассчитывавшая на массовое потребление, принижалась, упрощалась. Появилась возможность с ее помощью манипулировать сознанием и нравственным миром людей. Типичными жанрами массовой культуры стали детективные романы и повести, комиксы, некоторые жанры эстрадной музыки. Преодоление негативных сторон массовой культуры было возможно благодаря росту общеобразовательного и культурного уровня населения.

**29. Реализм**

Реализм в литературе и искусстве, правдивое, объективное отражение действительности специфическими средствами, присущими тому или иному виду художественного творчества. В ходе исторического развития искусства Р. принимает конкретные формы определённых творческих методов (см. Метод художественный) — например просветительский Р., критический Р., социалистический Р. Методы эти, связанные между собой преемственностью, обладают своими характерными особенностями. Различны проявления реалистических тенденций и в разных видах и жанрах искусства.

В марксистско-ленинской теории искусства нет единого, установившегося определения как хронологических границ Р., так и объёма и содержания этого понятия. В многообразии развиваемых точек зрения можно наметить две основные концепции. Согласно одной из них, Р. представляет собой основную тенденцию поступательного развития художественной культуры человечества, в которой обнаруживается глубинная сущность искусства как способа духовно-практического освоения действительности. Мера проникновения в жизнь, художественные познания её важных сторон и качеств, в первую очередь социальной действительности, определяет и меру реалистичности того или иного художественного явления. В каждый новый исторический период Р. приобретает новый облик, то обнаруживаясь в более или менее отчётливо выраженной тенденции, то кристаллизуясь в законченный метод, определяющий художественную культуру своего времени.

Представители др. точки зрения на Р. ограничивают его историю определёнными хронологическими рамками, видя в нём исторически и типологически конкретную форму художественного сознания. В этом случае начало Р. связывается либо с эпохой Возрождения, либо с 18 в. Наиболее полное раскрытие специфических черт Р. в прошлом усматривается в критическом Р. 19 в.; новый высший этап Р. представляет в 20 в. социалистический реализм. Характерным признаком Р. в этом случае считается способ обобщения жизненного материала, называется типизацией в соответствии с характеристикой, данной Ф. Энгельсом в связи с анализом реалистического романа: «... типичные характеры в типичных обстоятельствах» (Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 37, с. 35). Р., т. о., исследует социальную действительность и личность человека в его нерасторжимом единстве с общественными отношениями. Такая трактовка понятия Р. вырабатывалась главным образом на материале истории литературы, в то время как первая — на материале преимущественно пластических искусств.

Какой бы точки зрения ни придерживаться, несомненно, что реалистическое искусство располагает необычайным многообразием способов подхода к действительности, способов обобщения, стилистических форм и приёмов. Реализм Дж. Боккаччо и реализм Г. Мопассана, А. Дюрера и О. Домье, А. С. Пушкина и В. В. Маяковского, К. С. Станиславского и Б. Брехта существенно отличаются друг от друга, свидетельствуя о широчайших возможностях глубоко объективного освоения исторически изменяющегося мира художественными средствами. Однако любой реалистический метод характеризуется последовательной направленностью на познание и раскрытие противоречий действительности, которая, в данных исторически обусловленных пределах оказывается доступной правдивому отражению. В этом смысле Р. свойственна убеждённость в познаваемости сущности объективно-реального мира средствами искусства.

Формы и приёмы отражения действительности в реалистическом искусстве различны в разных видах и жанрах. Глубокое проникновение в сущность жизненных явлений, которое с необходимостью присуще реалистической тенденции и составляет характерную особенность всякого реалистического метода, по-разному выражается в романе и лирическом стихотворении, в исторической картине и пейзаже, художественном фильме и мультипликации. Изображение жизни в формах самой жизни, считающееся некоторыми советскими эстетиками специфическим признаком Р., в действительности широко распространено в реалистическом. искусстве, порой доминирует, но не является обязательным признаком реалистического метода, особенно если эту формулу трактовать как требование адекватности образа эмпирическому облику явлений действительности. Не всякое изображение внешних фактов действительности реалистично. Эмпирическая достоверность художественного образа обретает смысл лишь в единстве с правдивым отражением существенных сторон действительности, которая порой требует для выявления тех или иных граней её глубинного содержания резкой гиперболизации, заострения, гротескной утрировки «форм самой жизни». Самые различные условные приёмы и образы неоднократно являлись средством точного и выразительного раскрытия жизненной правды (например, в творчестве Ф. Рабле, Ф. Гойи, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. П. Довженко, Брехта), особенно тогда, когда сущность того или иного социального явления или идеи не имеет адекватного выражения в каком-либо одном единичном факте или предмете.

Художественная правда включает в себя две стороны, нерасторжимо связанные между собой: объективное отражение существенных сторон жизни и истинность эстетической оценки, т. е. соответствие присущего данному искусству общественно-эстетического идеала таящимся в действительности потенциям поступательного развития. Это то, что можно назвать правдой идеала или эстетической оценки. Наиболее глубоких и художественно-гармонических результатов реалистическое искусство достигает тогда, когда обе эти стороны эстетической истины находятся в органическом единстве, как, например, в портретах Х. Рембрандта, поэзии Пушкина, романах Л. Н. Толстого. Художник-реалист в своих произведениях является не просто летописцем жизни, но осуществляет по отношению к ней «поэтическое правосудие» (см. Ф. Энгельс, там же, т. 36, с. 67), т. е. выносит, как выражался Н. Г. Чернышевский, свой приговор. Здесь коренится основа тенденциозности Р. Там, где тенденция не вытекает «из обстановки и действия» (см. Ф. Энгельс, там же, с. 333), а привносится в произведение извне, возникает чуждый Р. дидактизм или внешняя декларативность. С проблемой идеала в реалистическом искусстве тесно связан и вызывающий в науке острые споры вопрос о соотношении Р. и романтизма. Не отрицая наличия особого романтического метода в искусстве, следует подчеркнуть, что романтика является отнюдь не чем-то противоположным Р., но зачастую его неотъемлемым качеством. Особенно очевидно это в искусстве социалистического Р.

Относительно отдельных родов художественного творчества, которые не воспроизводят чувственно воспринимаемых форм действительности, как, например, музыка и архитектура, проблема Р. прояснена ещё недостаточно. Поскольку любая трактовка сущности Р. невозможна вне категории истины, возникает вопрос — в чём можно видеть правдивость т. н. выразительных искусств. Попытка истолковать, например, Р. в архитектуре как «правдивость» выражения функции и конструкции в форме несостоятельна, ибо проблема переводится здесь из плана отражения действительности в художественном образе в план конструктивной логики. По-видимому, путь решения проблемы Р. в зодчестве или музыке лежит в подходе к произведениям этих видов искусства как к своеобразным эстетическим моделям действительности. Модель по форме может быть абсолютно не сходна с оригиналом, но она должна быть адекватной ему по содержанию. «Выразительные» искусства моделируют объективную действительность или социально-психологический строй личности. Так, Р. в музыке определяется правдивостью отражения таких чувств, настроений, переживаний в их становлении, развитии и смене, которые соответствуют эстетическому идеалу эпохи.

Как бы ни были широки и многообразны возможности и варианты реалистических методов в искусстве, они отнюдь не беспредельны. Там, где художественное творчество отрывается от реальной действительности, уходит в своеобразный эстетический агностицизм, отдаётся субъективистскому произволу, как в современном модернизме, там уже нет места Р. Попытки ревизионистской эстетики (Р. Гароди, Э. Фишер) утвердить идею «реализма без берегов» имеют своей целью затушевать противоположность Р. и упадочного буржуазного искусства. В современную эпоху борьба идеологий в сфере художественного творчества выражается в противоборстве Р. и декадентского модернизма, Р. и массового искусства (см. «Массовая культура»), воинствующе буржуазного по содержанию, но ради доступности охотно имитирующего реалистические формы изображения. Ревизионизм в эстетике в своих определениях Р. игнорирует критерий истины, тем самым снимая всякую возможность его объективного определения.

Но современный Р., так же как и Р. прошлого, не всегда предстаёт в «химически чистом» виде. Реалистические тенденции зачастую пробиваются в борьбе с тенденциями, тормозящими или ограничивающими развитие Р. как целостного метода. Так, например, живая правда действительности противоречиво переплетается с религиозным спиритуализмом и мистикой в ряде произведений готического искусства. При этом далеко не всегда можно механически отделить реальное начало от чуждых ему эстетических принципов. Нередко наблюдаются художественные образования, в которых одновременно существуют и реалистические и не связанные с Р. черты (например, символистические тенденции в творчестве М. А. Врубеля или А. А. Блока), находящиеся в творчестве самого художника в нерасторжимом единстве. Так, у раннего Маяковского глубоко правдивый в основе своей протест против буржуазного обывательского мира органически связан с футуристической стилистикой. В ряде случаев может возникнуть противоречие между субъективистским восприятием действительности и правдивостью общественно-эстетического идеала художника, что характерно, например, для ряда современных прогрессивных художников капиталистических стран. Нередко это противоречие разрешается победой реалистического начала в их творчестве (например, преодоление сюрреализма П. Элюаром и Л. Арагоном, драмы абсурда А. Адамовым).

Реалистическое искусство часто бывает «умнее» своего творца: правдивое раскрытие действительности приводит к «победе» Р. над социальными иллюзиями и политическим консерватизмом, как это, в частности, показали Ф. Энгельс на примере Бальзака (см. там же, т. 37, с. 37) и В. И. Ленин на примере Л. Толстого. Искусство того или иного художника может быть порой глубже, правдивее, богаче его социально-политических и философских взглядов, отмеченных сложными противоречиями (например, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский). Однако отсюда нельзя делать вывод, будто художественное творчество не зависит от мировоззрения автора. В большинстве случаев Р. связан с передовыми социальными движениями, возникает как художественное выражение прогрессивных потенций общества. Ему зачастую свойственна открытая тенденциозность в выражении общественных идей, что отчётливо видно в высших проявлениях критического Р. 19 в. и в особенности в Р. социалистическом, специфика которого требует последовательной партийности.

Социальная почва Р. исторически изменчива. Но подъём реалистического искусства, как правило, совпадает с периодами широких связей художественной культуры с народными массами. Это не означает, что Р. всегда выражает непосредственные интересы трудящихся. Однако поскольку именно Р. доступен разносторонний охват жизни народа, важных общественных вопросов, ему в высокой мере присуще качество народности.

Поскольку любая историческая форма Р. более всего открыта определённым сторонам и аспектам действительности, чутка к тем или иным граням идеологии и психологии своей эпохи, она неизбежно оказывается исторически ограниченной. И эта ограниченность выступает каждый раз как внутренне присущая ей односторонность. Так, искусство высокого Ренессанса «слепо» к общественным антагонизмам и, наоборот, особенно охотно улавливает свойственные времени утопические мечты о социальной гармонии. Роман же критического Р. 19 в., объективно проникая в жизнь буржуазного общества, дал несравненные образцы художественного исследования социальных антагонизмов и сложной диалектики человеческих характеров. Т. о., задача анализа реалистического искусства заключается не в том, чтобы механически отграничить его от некоего абстрактного «антиреализма». Такая позиция вульгарна и догматична. Диалектика изучения Р. требует раскрытия его внутреннего содержания, где нерасторжимы и завоевания в познании действительности, и исторически обусловленная ограниченность. В этом плане и может быть обнаружена логика «художественного прогресса», подводящая в конце концов к искусству социалистического Р.

Реализм 19—20 вв. В своём исторически конкретном значении термин «Р.» обозначает направление литературы и искусства, возникшее в 18 в., достигшее всестороннего раскрытия и расцвета в критическом Р. 19 в. и продолжающее развиваться в борьбе и взаимодействии с др. направлениями в 20 в. (вплоть до современности).

В литературе ряд существенных черт Р. проявился в эпоху Возрождения, в первую очередь у М. Сервантеса и У. Шекспира, особенно в изображении характеров; классицизм 17 в. разработал метод четкой типизации характеров; однако интенсивное развитие Р. происходит позднее, в связи со становлением буржуазного общества. В 18 в. литература демократизируется — в противовес предшествующей литературе, отражавшей по преимуществу жизненный уклад и идеалы феодальных верхов, она избирает главными героями не монархов и вельмож, а людей среднего состояния — купцов, горожан, солдат, моряков и т.п., показывая их в повседневной практической деятельности, в семейном быту. Р. 18 в. проникнут духом просветительской идеологии (см. Просвещение). Он утверждается прежде всего в прозе; всё более определяющим жанром литературы становится роман — прозаическое повествование о судьбах обыкновенных людей, эпос частной жизни. Наиболее значительные реалистические романы в 18 в. созданы в Великобритании (Д. Дефо, С. Ричардсон, Г. Филдинг, Т. Смоллетт, Л. Стерн), Франции (А. Ф. Прево, Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо), Германии (ранний И. В. Гёте). Вслед за романом возникает буржуазная, или мещанская драма (в Великобритании — Дж. Лилло, во Франции — Дидро, в Германии — Г. Э. Лессинг, молодой Ф. Шиллер). Р. 18 в. верно воссоздал обыденную жизнь современного общества и отразил его социальные и нравственные конфликты; однако изображение характеров в нём было прямолинейным и подчинялось моральным критериям, резко разграничивавшим добродетель и порок. Лишь в отдельных произведениях изображение личности отличалось сложностью и диалектической противоречивостью (Филдинг, Стерн, Дидро).

В начале 19 в. романтизм несравненно глубже, чем просветительский Р. 18 в., изобразил внутренний мир человека, выявляя конфликты и антиномии личности, открывая её «субъективную бесконечность». Романтизм также внедрил в искусство принцип историзма и народности.

Возникший в 30-е гг. 19 в. критический Р. имел генетические связи с романтизмом; оба направления объединяло разочарование в итогах буржуазной революции и отрицательное отношение к утвердившемуся капиталистическому строю. Стендаль и О. Бальзак во Франции, Ч. Диккенс в Великобритании создали панорамные полотна жизни буржуазного общества, обнажая «скрытый смысл огромного скопища типов, страстей и событий» (Бальзак) и улавливая их социальную основу. Н. В. Гоголь в России изобразил кризис всего поместно-крепостнического строя. Ведущим жанром реалистической литературы остаётся роман. Его действие концентрируется вокруг таких мотивов, как борьба за самоутверждение личности в собственническом мире, махинации дельцов, бедствия обездоленных. Р. показал растлевающее влияние материальных благ на нравы, разрушение естественных связей между людьми, превращение брака в коммерческую сделку. Критический дух Р. 1-й половине 19 в. не означал, однако, отсутствия положительных идеалов у писателей; сила их критики обусловлена присущим им гуманизмом и верой в прогресс.

В середине 19 в. Р. изменяется. Если у Стендаля, Бальзака и Диккенса человек мог противостоять неблагоприятным условиям, то во 2-й половине века Р. на Западе изображает преимущественно отчуждение личности, её нивелировку, утрату характера, воли, сопротивляемости среде, что особенно выразительно показано У. Теккереем и Г. Флобером. Однако этому отчуждению отчасти в Великобритании (Дж. Элиот), но особенно в России (Тургенев, Л. Толстой) противостояло утверждение высокой человечности, борьба за гуманные идеалы. Глубина философской проблематики в творчестве Толстого и Достоевского, широчайший охват социальной действительности, сострадание к судьбам «униженных и оскорбленных», тонкость психологического анализа поставили этих писателей и вместе с ними всю русскую литературу на вершину Р. 19—20 вв.

В последнюю треть 19 в. история литературы на Западе прошла под знаком натурализма, крупнейшим представителем которого был Э. Золя.

Если в романе различные степени и формы Р. существовали начиная с 30-х гг., то в драме долго преобладал романтизм. Переход к Р. стремились осуществить П. Меримо («Жакерия»), Пушкин («Борис Годунов»), Г. Бюхнер («Смерть Дантона»); однако их пример в то время не нашёл последователей. «Ревизор» (1836) Гоголя долго оставался одиноким явлением. Период развития реалистической драмы в России начался лишь во 2-й половине 50-х гг. (А. Н. Островский), а на Западе — в 70—80-е гг. (Г. Ибсен).

В 80-е гг. в творчестве А. П. Чехова зарождается новая форма Р. — с предельным устранением авторских оценок, совершенно объективным изображением повседневной действительности. Вместе с тем Чехов поднялся над натуралистическим бытописательством в силу глубокого лиризма, присущего его творчеству и, оставаясь подлинным гуманистом, выразил отношение к существующим общественным условиям посредством скептической усмешки, горького юмора.

На рубеже 19 и 20 вв. Р. Роллан на Западе и М. Горький в России сочетали объективный Р. с гуманистическим пафосом. Они искали решение вечных вопросов в социальной действительности и активном гуманизме, смыкающемся с передовыми общественно-политическими движениями. Творчество М. Горького вышло уже за пределы демократического Р.; пролетарский писатель становится основоположником социалистического Р., явившегося новым этапом в развитии мирового искусства (см. Социалистический реализм). От конца 19 в. до 1-й мировой войны 1914—18 развивались традиции Р. 19 в., критическое отношение к капиталистическому обществу и демократический гуманизм (Роллан, Горький, Дж. Голсуорси, Т. Драйзер, Г. Манн, Т. Манн и др.). В период от Октябрьской революции 1917 и конца 1-й мировой войны до 2-й мировой войны 1939—45 традиции гуманистического Р. продолжают как названные писатели, так и новое поколение; ужасы мировой бойни породили значительную антивоенную литературу (А. Барбюс, Я. Гашек, Э. М. Ремарк, Р. Олдингтон и др.). В 20-е и 30-е гг. усиление фашизма и рост военной опасности вызвали к жизни антифашистскую и антимилитаристскую литературу (Л. Фейхтвангер, А. Цвейг и др.). Влияние Октябрьской революции 1917 обусловило приближение к идеям социализма ряда буржуазных писателей (Т. Манн, Г. Манн, Р. Мартен дю Гар и др.). Развитие социалистического Р. в СССР стимулировало аналогичные тенденции в др. странах (Р. Фокс в Великобритании, М. Андерсен-Нексё в Дании, И. Бехер, А. Зегерс, В. Бредель в Германии и др.).

Для судеб Р. имел значение опыт крупных писателей, отклонивших традиционные формы Р.: скрупулёзный анализ психики у М. Пруста и «поток сознания» у Дж. Джойса, открывшие новые возможности отражения внутренней жизни личности; экспериментаторское формотворчество Дж. Дос Пассоса, стремившегося сочетать традиционное «биографическое» повествование, внутренний монолог, коллаж из газетных заголовков, «кинохронику»; причудливая трансформация и синтез повествовательных форм У. Фолкнера.

Экспериментаторство, новаторское формотворчество, было и в социалистическом Р. 20—30-х гг.; здесь оно имело целью найти формы, адекватно передающие бурный, революционный характер времени. В поэзии Маяковский, И. Л. Сельвинский, в прозе В. В. Иванов, в драме В. В. Вишневский прибегали к крайним экспрессивным формам, ломая привычные жанры и их стилистику. Одновременно др. течение в социалистическом Р. продолжало традиции русской классики и М. Горького: А. А. Фадеев, М. А. Шолохов, А. Н. Толстой, Л. М. Леонов, К. А. Федин и др.

В середине 20 в. Р. остаётся наиболее продуктивным методом мировой литературы: в литературе капиталистических стран продолжает развиваться критический Р.; в духе социалистического Р. развивается литература социалистических стран, возникших после 2-й мировой войны.

В послевоенные десятилетия приобрели широкую популярность писатели-реалисты, начавшие деятельность значительно раньше, — Ф. Мориак, Б. Брехт, И. Во, Г. Грин и др.; тогда же появляется поколение новых последователей Р.: А. Миллер, Н. Мейлер, Дж. Джонс, Дж. Сэлинджер, Дж. Чивер, С. Беллоу (США), Дж. Кэри, Ч. П. Сноу (Великобритания), Г. Белль, Г. Грасс, З. Ленц (ФРГ) и др. Ветвью Р. является документальная литература: в драме — Р. Хоххут (ФРГ), в прозе — Т. Капоте (США) и др.

Продолжаются и эксперименты с повествовательной формой в целях максимального приближения её к непосредственному «потоку событий» и потоку сознания (например, «новый роман» во Франции, подчас приближающийся к опасной грани чистого субъективизма).

Как литературный стиль термин «Р.» означает своеобразие речевых средств, применяемых в произведениях, следующих реалистическому методу. Язык литературы на протяжении многих веков был особым, «поэтическим»: художественные произведения почти во всех жанрах долго создавались в стихах, но главное — сама речь была украшена фигурами (см. Фигуры стилистические) и тропами, что в сочетании с особым ритмом должно было отличать литературу от обыденной речи. Хотя прозаические повествования возникают сравнительно рано, они долго остаются в пределах условных речевых форм, более или менее отдалённых от повседневного языка. Введение живой разговорной речи было одним из первых элементов реалистического стиля. Однако хотя у Боккаччо, Рабле, Сервантеса лексика во многом уже является бытовой, синтаксический строй языка и в особенности подчинение его нормам риторики ещё не делают речь подлинно реалистической. Лишь в 18 в. живая разговорная речь начинает утверждаться в литературе (при значительном сохранении элементов риторики). Но даже в произведениях Диккенса и Бальзака речь является литературной и носит печать романтической приподнятости. Стендаль первым в 19 в. отказывается от риторических красот, прибегая к точному, подчёркнуто «сухому» языку как в авторских описаниях, так и в речах персонажей. В России Пушкин даёт первые образцы живой прозаической речи, лаконичной и точной, воспроизводящей естественный строй бесед, сохраняющей живые интонации; с этого времени можно говорить о реалистическом стиле в подлинном смысле слова. В каждой из национальных литератур по мере утверждения Р. как литературного направления развивается и соответствующий ему литературный стиль. Реалистический стиль заключается как в естественности речи, соответствующей нормам живого разговорного языка (при этом процесс этот двоякий: литература вбирает живую речь, но в свою очередь создаёт нормы современной языковой культуры), так и в том, что характеристика персонажа непременно дополняется речевой характеристикой — воспроизведением индивидуальных и социальных особенностей речи персонажа. Нормы литературного языка, созданные русскими классиками 19 в., до сих пор сохраняют свою силу, хотя, конечно, за это время произошли и перемены в языковой культуре, которые отразились в новейшей литературе. 20 в. принёс некоторое обновление литературного языка и на Западе; так, Э. Хемингуэй стремился очистить язык от всего лишнего, сделать его предельно лаконичным и вместе с тем многозначным (в этом суть «честной прозы», культивируемой писателем). Наряду с этой тенденцией в литературном стиле 20 в. наблюдается и возрождение поэтизмов (троп, метафор, экспрессивной образности) в прозаической речи; эту манеру представляют И. Бабель, У. Фолкнер, М. Астуриас и др.

В странах Востока элементы реалистического метода в собственном смысле возникают в литературах, переживающих эпоху т. н. восточного Возрождения (особенно в иранской поэзии 12—15 вв., в повествовательной прозе позднесредневековой китайской литературы и др.). Р. просветительский, а затем критический оформился в восточных литературах (китайской, японской, иранской, турецкой, арабской и др.) позже, чем на Западе, причём не только в результате внутренней общественно-литературной эволюции, но и под прямым воздействием западных, а затем и русской литератур. В мировой фонд реалистической литературы вошли многие произведения писателей Востока: Лу Синя, Акутагавы Рюноскэ, С. Хедаята, Тахи Хусейна, Р. Тагора, М. Ф. Ахундова и др.

В театре просветительский Р. нашёл выражение в творчестве таких актёров конца 17—18 вв., как Т. Беттертон, Дж. Гаррик в Великобритании, И. Л. Дмитриевский в России, В. Богуславский в Польше и др. Развитие сценического Р. в России в 19 в. в значительной мере определялось русской драматургией — произведения Пушкина, А. С. Грибоедова, Гоголя, позднее А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина, Л. Толстого, Чехова. Эстетические принципы Пушкина и Гоголя лежали в основе творчества великого русского актёра М. С. Щепкина, преодолевшего ограниченность связанного с классицизмом просветительского Р., впервые последовательно осуществившего принципы сценического перевоплощения. На основе драмы русского критического Р. выросло также искусство целой плеяды актёров реалистической школы, связанной в первую очередь с Малым театром в Москве (Садовские, Л. П. Косицкая, И. В. Самарин, Г. Н. Федотова и др.) и Александринским театром в Петербурге (И. И. Сосницкий, А. Е. Мартынов, В. В. Самойлов, позднее М. Г. Савина и др.). Русский сценический Р. не был резко отделен от романтизма, что на рубеже 19—20 вв. сказалось, например, в творчестве великой русской трагической актрисы М. Н. Ермоловой, в деятельности выдающегося актёра и режиссёра А. П. Ленского.

Утверждение Р. в театре 19 в. вело к изменению не только метода актёрского творчества в направлении всё более полного и жизненно правдивого воссоздания образа героя, но и к изображению на сцене конкретно-исторической социальной обстановки. Отсюда возникло стремление к ансамблю, к использованию всех компонентов театра — организации сценического пространства, декорационного оформления, цвета и света, звуковой партитуры. Это вызвало во 2-й половине 19 — начале 20 вв. рождение режиссуры как специфического и важнейшего (наряду с драматургией и актёрским искусством) элемента театра. Стремление к исторической точности отличало постановки Ч. Кипа в Великобритании, спектакли Мейнингенского театра в Германии. Попытки театральных реформ, способствовавшие укреплению позиций сценического Р., предпринимались также «Свободным театром» А. Антуана во Франции, «Независимым театром» в Великобритании, «краковской школой», сформировавшейся под руководством С. Козьмяна в Польше, и др. Среди выдающихся актёров-реалистов в западно-европейском театре — Э. Росси, Т. Сальвини, Э. Дузе (Италия), Б. К. Коклен (Франция), А. Макреди (Великобритания) и др.

Наиболее полное и цельное воплощение принципы театрального Р. получили в новаторской деятельности Московского Художественного театра (МХТ). В режиссуре МХТ, представленной прежде всего его основателями К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, и в актёрском искусстве (в МХТ была воспитана плеяда выдающихся мастеров — И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов и др.) нашли своё утверждение высшие проявления Р., связанные с принципами школы «переживания», основанные на раскрытии органического процесса творчества актёра — создателя образа. В искусстве МХТ критический Р. эволюционировал к Р. социалистическому. Это сказывалось не только в «правде переживания артистического чувства» (К. С. Станиславский), но и в создании целостного образа времени, предвещавшего революционные потрясения. Творческая программа МХТ с наибольшей ясностью воплотилась в постановке пьес А. П. Чехова и М. Горького.

В музыке о Р. как творческом методе правомерно говорить только тогда, когда композитор конкретизирует музыкальные образы с помощью слова, сценического действия или же зрительных и смысловых ассоциаций, связанных с опорой на бытовые и синтетические (в т. ч. театральные) жанры. Реалистические тенденции (живые наглядные картины быта и природы, психологически конкретные зарисовки человеческих характеров) проявляются уже в эпоху Возрождения, получают развитие в музыке барокко и классицизма; в 18 в. они ярко выступают в таких демократических музыкально-театральных жанрах, как итальянская, французская и русская комическая опера, австрийский и немецкий зингшпиль. В 1-й половине 19 в. композиторы-романтики (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Г. Берлиоз, Ф. Лист) углубили характеристичность музыки, усилили её национальную и историческую конкретность. Во 2-й половине 19 в. Ж. Визе («Кармен»), Дж. Верди («Отелло», «Фальстаф»), частично Р. Вагнер («Нюрнбергские мейстерзингеры») и др. авторы создают социально типизированные, психологически многогранные образы, что знаменует собой формирование в западно-европейской музыке Р. как самостоятельного творческого метода. Ещё ранее этот метод (в виде критического Р.) утвердился в русской музыке (романсы и «Русалка» А. С. Даргомыжского). В его подготовке огромную роль сыграли достижения М. И. Глинки в музыкальном изображении народной жизни («Иван Сусанин» и др.). Вершинами Р. в музыке стали произведения композиторов «Могучей кучки» — М. П. Мусоргского, А. Г. Бородина, отчасти Н. А. Римского-Корсакова (сохранявшего черты романтизма) и П. И. Чайковского (также частично близкого романтизму), создавших правдивые и разносторонние музыкальные образы-типы, опирающиеся на характерные интонации и другие выразительные средства народной песни, бытовой музыки, речи и т.д. Эти достижения музыкального Р. послужили той основой, на которой начиная с 20-х гг. 20 в. в советской музыке (как и в творчестве некоторых зарубежных композиторов) происходит становление и развитие социалистического Р.

В изобразительном искусстве истоки метода критического Р. прослеживаются с 18 в. Обращение к повседневной жизни простых людей, пристальное внимание к индивидуальным характерам, сатирическое изображение общественных нравов в творчестве художников, связанных с «третьим сословием» (Ж. Б. С. Шарден, Ж. Б. Грёз, Ж. А. Гудон во Франции; У. Хогарт в Великобритании, Д. Н. Ходовецкий в Германии), были обусловлены идеями Просвещения. Интерес к человеку во всём его реальном своеобразии обнаруживается и в портрете эпохи классицизма (Ж. Л. Давид, Ж. О. Д. Энгр во Франции). Особое место в становлении метода Р. занимает творчество Ф. Гойи, как открывающего живую поэзию в окружающем мире, так и прокладывающего новые пути беспощадному анализу социальных противоречий. Гойя становится одним из основоположников открыто обличительного искусства. В конце 18 — 1-й трети 19 вв., в период утверждения романтизма, развитие изобразительного искусства отмечено дальнейшим укреплением реалистических тенденций в портрете, бытовом жанре и пейзаже. Во Франции Т. Жерико и Э. Делакруа обращаются непосредственно к натуре, к живой действительности во всём кипении её драматических конфликтов. На этой почве вырастает искусство О. Домье, особенно глубоко раскрывающее драматизм современной жизни. Стихийный антибуржуазный пафос романтиков Домье превращает в последовательное исследование антагонистического общества. К. Коро и мастера барбизонской школы (Т. Руссо, Ш. Ф. Добиньи и др.), постигая природу в её самых непритязательных состояниях и мотивах, своими завоеваниями в области пленэра определяют дальнейшее развитие реалистического пейзажа. В России в 1-й половине 19 в. тенденции Р. присущи портретам О. А. Кипренского и В. А. Тропинина, картинам на темы крестьянского быта А. Г. Венецианова, пейзажам С. Ф. Щедрина.

Сознательное следование принципам Р., во многом подготовленное творчеством К. П. Брюллова, характеризует творчество А. А. Иванова, сочетающего непосредственное изучение натуры с глубокими философскими обобщениями, и особенно П. А. Федотова, повествующего о жизни «маленького человека» и дающего критическую оценку нравов крепостнической России. Обличительный пафос работ Федотова отводит ему место родоначальника русского демократического Р. 2-й половины 19 в. Процесс становления критического Р. шёл повсеместно. В Германии он выражается в искусстве бидермейера и близких ему мастеров (Г. Ф. Керстинг, И. П. Хазенклевер, Л. Ф. Райский, К. Блехен, К. Шпицвег и др.), принимая форму камерной поэтизации обыденного уклада жизни. В Польше он проявляется в романтически приподнятом творчестве П. Михаловского. В Великобритании этот процесс отмечен победами реалистического пейзажа у Дж. Констебла; отчасти затрагивает он и некоторых прерафаэлитов (Х. Хант, Ф. М. Браун). Ко 2-й половине 19 в. Р. достигает зрелости, развившись во всём многообразии национальных и стилистических вариантов. Всем им, однако, присущи общие признаки метода Р.: конкретная достоверность в воспроизведении действительности, внимательное исследование окружающего мира, его разнообразных проявлений, утверждение эстетической ценности повседневной жизни, открыто-социальная направленность, выражающаяся в анализе общественных явлений и социально обусловленного человеческого характера, трактовка действительности как временного потока (последнее противоположно классицизму с его культом завершённости, статичности бытия). Наиболее полно принципы критического Р. раскрываются в живописи Франции и России. Крупнейший представитель Р. в середине 19 в. — Г. Курбе, демонстративно называвший свою программную выставку 1855 «Павильон реализма». Смелое, подчёркнуто естественное, не боящееся жизненной прозы искусство Курбе было враждебно встречено буржуазной публикой, справедливо усмотревшей в Р. художественное воплощение демократических идей. Созвучие эпохе с её обыденными или драматическими явлениями, непредвзятость в воссоздании окружающей жизни характерны для воспевающих крестьянский труд жанровых картин Ж. Ф. Милле, для композиций на современные, часто актуальные темы Э. Мане, а затем для творчества мастеров импрессионизма, не только добившихся важнейших завоеваний в реалистической передаче природы, но и утвердивших художественную ценность повседневной жизни современного города (К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега, К. Писсарро, А. Сислей). В области скульптуры Р. в 19 в. не получает столь широкого развития, как в живописи и графике, и выдвигает лишь отдельных значительных мастеров (О. Роден во Франции, К. Менье в Бельгии). Во 2-й половине 19 в. в рус. живописи утверждение Р. неразрывно связано с демократическим подъёмом общественной мысли: пристальное изучение натуры, глубокое сочувствие к жизни и судьбе народа сочетаются здесь с последовательной идейной направленностью, с обличением буржуазно-крепостнического строя. Блестящая плеяда мастеров-реалистов в последней трети 19 в. объединяется в группу передвижников: В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. И. Суриков, Н. Н. Ге, И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, И. И. Левитан и др., окончательно укрепивших позиции Р. в бытовом жанре, историческом жанре, портрете и пейзаже. Крупных представителей Р. выдвигают в это время и др. национальные школы: А. Менцеля и В. Лейбля в Германии, М. Мункачи в Венгрии, И. Манеса и К. Пуркине в Чехии, У. Хомера и Т. Эйкинса в США. В конце 19 — начале 20 вв. традиции критического Р. продолжаются в творчестве таких значительных мастеров, сохраняющих прочные связи с демократическим движением, как Т. Стейнлен, А. Бурдель во Франции, М. Либерман, М. Слефогт, Г. Цилле, К. Кольвиц в Германии, И. Исраэлс в Нидерландах, Ф. Брэнгвин в Великобритании. В начале 20 в. традиции Р. были особенно устойчивы в России (творчество В. А. Серова, К. А. Коровина, С. В. Иванова, Н. А. Касаткина, А. С. Голубкиной и др.); после Октябрьской революции 1917 эти традиции стали одним из источников формирования искусства социалистического Р.

Реалистические тенденции в 20 в. характеризуются поисками новых связей с действительностью, новых образных решений, новых средств художественной выразительности, о чём свидетельствует искусство таких разных мастеров, как Ф. Мазерель в Бельгии, Д. Ривера и Д. Сикейрос в Мексике, А. Рефрежье в США, А. Фужерон во Франции, Р. Гуттузо в Италии и др. Всё более отчётливой и последовательной становится органическая связь Р. с передовыми социально-политическими движениями времени, что приводит многих художников к освоению метода социалистического реализма.

**30. Импрессионизм**

Импрессионизм в искусстве

импрессионизм в искусстве Импрессионизм (от французского «impression» - впечатление) представляет собой направление в искусстве (литературе, живописи, архитектуре), появилось оно в конце ХIХ начале ХХ века во Франции и быстро получило широкое распространение и в других станах мира. Последователи нового направления, считавшие что академические, традиционные техники, например, в живописи или в архитектуре, не могут в полной мере передать всю полноту и мельчайшие детали окружающего мира, перешли на использование совершенно новых техник и методик в первую очередь в живописи, затем в литературе и музыке. Они позволяли наиболее живо и натурально изобразить всю подвижность и изменчивость реального мира посредством передачи не его фотографического вида, а сквозь призму впечатлений и эмоций авторов по поводу увиденного.

Автором термина «импрессионизм» считается французский критик и журналист Луи Леруа, который под впечатлением посещения выставки группы молодых художников «Салон отверженных» в 1874 году в Париже, называет их в своем фельетоне импрессионистами, своеобразными «впечатленцами», причем данное высказывание носит несколько пренебрежительный и ироничный характер. Основой для названия данного термина послужила увиденная критиком картина Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце». И хотя поначалу многие картины на этой выставке подверглись резкой критике и неприятию, позже данное направление получило более широкое признание публики и стало популярным во всем мире.

Импрессионизм в живописи

Новая стилистика, манера и техника изображения были придуманы французскими художниками-импрессионистами не на пустом месте, в её основу легли опыт и наработки художников самых талантливых живописцев Эпохи Возрождения: Рубенса, Веласкеса, Эль Греко, Гойи. От них импрессионисты взяли такие методы более яркой и живой передачи окружающего мира или выразительности погодных условий как использование промежуточных тонов, применение техники ярких или наоборот тусклых мазков, крупных или мелких, отличающихся абстрактностью. Адепты нового направления в живописи либо полностью отказались от традиционной академической манеры рисования, либо полностью переделали методы и способы изображения на свой лад, внеся такие новшества как:

Предметы, объекты или фигуры изображались без контура, его заменили мелкие и контрастные мазки;

Не использовалась палитра для смешения цветов, подбирались цвета дополняющие друг друга и не требующие слияния. Иногда краска выдавливалась на полотно прямо из металлического тюбика, образуя чистый, сверкающий цвет с эффектом мазка;

Практическое отсутствие черного цвета;

Холсты в основном писались на открытом воздухе, с натуры, для того чтобы более ярко и выразительно предать свои эмоции и впечатления от увиденного;

Применение красок, обладающих высокой кроющей способностью;

Нанесение свежих мазков непосредственно на еще не просохшую поверхность холста;

Создание циклов живописных произведений с целью изучения изменений света и тени («Стога сена» Клода Моне);

Отсутствие изображения острых социальных, философских или религиозных проблем, исторических или значимых событий. Произведения импрессионистов наполнены позитивными эмоциями, здесь нет места мрачности и тяжелым думам, здесь только легкость, радость и красота каждого мгновения, искренность чувств и откровенность эмоций.

И хотя не все художники данного направления придерживались особой точности в исполнении всех точных особенностей стиля импрессионизм (Эдуард Мане позиционировал себя как отдельный художник и никогда не участвовал в совместных выставках (всего их было 8 с 1874 по 1886 год). Эдгар Дега творил только в собственной мастерской) это не мешало создавать им шедевры изобразительного искусства, хранящиеся до сих пор в лучших музеях, и частных коллекциях по всему миру.

Русские художники импрессионисты

Находясь под впечатлением от творческих идей французских импрессионистов, русские художники в конце 19 начале 20-го века создают свои оригинальные шедевры изобразительного искусства, позже известные под общим названием «русский импрессионизм».

Его наиболее яркими представителями считаются Константин Коровин («Портрет хористки», 1883 год, «Северная идиллия» 1886 год), Валентин Серов («Открытое окно. Сирень», 1886 год, «Девочка с персиками», 1887 г), Архип Куинджи («Север», 1879 год, «Днепр утром» 1881 год), Абрам Архипов («Северное море», «Пейзаж. Этюд со срубом»), «поздний» импрессионист Игорь Грабарь («Березовая аллея», 1940, «Зимний пейзаж», 1954 год).

Методы и манера изображения присущие импрессионизму имели место в творчестве и таких выдающихся русских художников как Борисов-Мусатов, Богданов Бельский, Нилус. Классические каноны французского импрессионизма в картинах русских художников претерпели некоторые изменения, в результате чего данное направление приобрело самобытную национальную специфичность.

Зарубежные импрессионисты

Одним из первых произведений, выполненных в стиле импрессионизма, считается картина Эдуарда Мане «Завтрак на траве», выставленная на суд публики в 1860 году в парижском «Салоне отверженных», где могли демонтироваться полотна, не прошедшие отбор Парижского салона искусств. Картина, написанная в стиле, кардинально отличавшемся от традиционной манеры изображения, вызывала массу критических замечаний и сплотила вокруг художника последователей нового художественного направления.

К наиболее известным художникам-импрессионистам относят Эдуарда Мане («Бар в «Фоли-Бержер», «Музыка в Тюильри», «Завтрак на траве», «У папаши Латюиля», «Аржантей»), Клода Моне («Поле маков у Аржантея», «Прогулка к утесу в Пурвиле», «Женщины в саду», «Дама с зонтиком», ««Бульвар Капуцинок», серия работ «Водяные лилии», «Впечатление. Восходящее солнце»), Альфреда Сислея («Сельская аллея», «Мороз в Лувесьене», «Мост в Аржантее», «Ранний снег в Лувесьенне», «Лужайки весной»), Пьера Огюста Ренуара («Завтрак гребцов», «Бал в Мулен де ла Галетт», «Танец в деревне», «Зонтики», «Танец в Буживале», «Девушки за фортепьяно»), Камиля Писарро («Бульвар Монмартр ночью», «Жатва в Эраньи», «Жницы отдыхают», «Сад в Понтуазе», «Въезд в деревню Вуазен»), Эдгара Дега («Танцевальный класс», «Репетиция», «Концерт в кафе «Амбассадор», «Оркестр оперы», «Танцовщицы в синем», «Любители абсента»), Жорж Сера («Воскресный день», «Канкан», «Натурщицы») и других.

Четверо художников в 90-х годах 19 века создают новое направление в искусстве на основе импрессионизма и называют себя постимпрессионистами (Поль Гоген, Винсент Ван Гог, Поль Сезанн, Анри де Тулуз-Лотрек). Для их творчества характерно передача не мимолетных ощущений и впечатлений от окружающего мира, а познание подлинной сути вещей, которая скрыта под их внешней оболочкой. Их наиболее известные произведения: Поля Гогена («Озорная шутка», «La Оrana Maria», «Борьба Иакова с ангелом», «Желтый Христос»), Поля Сезанна («Пьеро и Арлекин», «Большие купальщицы», «Дама в голубом»), Винсента Ван Гога (Звездная ночь», «Подсолнухи», «Ирисы»), Анри де Тулуз-Лотрека («Прачка», «Туалет», «Обучение танцу в Мулен-Руж»).

Импрессионизм в скульптуре

Как отдельное направление в архитектуре импрессионизм не сложился, можно найти его отдельные черты и признаки в некоторых скульптурных композициях и памятниках. Скульптуре данный стиль придает свободную пластику мягких форм, они создают удивительную игру света на поверхности фигур и придают некоторое ощущение незавершенности, скульптурные персонажи часто изображены в момент движения. К произведениям в данном направлении относят скульптуры знаменитого французского скульптора Огюста Родена («Поцелуй», «Мыслитель», «Поэт и муза», «Ромео и Джульетта», «Вечная весна»), итальянского художника и скульптора Медардо Россо (фигуры из глины и гипса залитые для достижения уникального светового эффекта воском: «Привратница и Сводня», «Золотой век», «Материнство»), русского гениального самородка Павла Трубецкого (бронзовый бюст Льва Толстого, памятник Александру III в Петербурге).

**31. Модернизм и авангард**

Остро ощущая глобальность начавшегося перелома в культуре, модернизм принял на себя задачу ниспровергателя, пророка и творца нового в искусстве. С самого начала он слагался из многих ведущих между собой острую полемику направлений, школ и течений. Характерными для большинства из них были революционно-разрушительный пафос относительно традиционного искусства и традиционных ценностей культуры; экспериментаторство, чаще всего осознанное и выдвигаемое на передний план; резкий протест, а иногда просто бунт, против всего, что представлялось консервативным, обывательским, буржуазным, академическим и т.п.; демонстративный отказ от реалис- тически-натуралистического изображения действительности; программная устремленность к созданию принципиально нового — и прежде всего формально-нового — во всех областях искусства; тенденция к стиранию сложившихся и поддерживаемых традицией границ между видами искусства; устремленность к синтезу разных искусств или, во всяком случае, к стимулированию их влияния друг на друга. При этом разными направлениями цели и задачи искусства понимались по-разному. Единство было только в одном — в осознании необходимости создания совершенно нового искусства, способного принять активное участие в преобразовании общества.

Модернизм был чрезвычайно пестрым художественным стилем. Некоторые его направления существенно повлияли на развитие художественной культуры прошлого века, большинство же его школ, группировок, отдельных художников или закрепляли и развивали открытое другими, или преследовали узко локальные цели, ставили эксперименты, не нашедшие продолжения.

Несмотря на внутреннюю противоречивость модернизма в историю мирового искусства вошли крупнейшие творцы прошлого века: П. Пикассо, А. Матисс, А. Модильяни, В. Кандинский, К. Малевич, М. Шагал, С. Дали, А. Шёнберг, К. Штокхаузен, Д. Кейдж, Дж. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка, Д. Элиот, С. Беккет, Э. Ионеско, Ле Корбюзье и др.

Нередко наряду с термином «модернизм» используется также термин авангардизм (или просто — авангард). Часто эти понятия считаются синонимами. Но иногда утверждается, что авангард предшествовал модернизму, так что общая схема развития современного искусства выглядит так: авангард > модернизм > постмодернизм. При такой периодизации понятия модернизма и авангардизма теряют сколько-нибудь ясный смысл.

Оказывается невозможным, в частности, провести границу между авангардом и модернизмом и объяснить, почему какое-то конкретное направление в искусстве, предшествовавшее по времени возникновению модернизма, относится к модернизму, а не к авангарду. В частности, импрессионизм, являвшийся первой ступенью становления модернизма, явно не принадлежит к авангарду. К авангарду не относятся также символизм и модерн: в них нет никакого радикализма и стремления порвать с традициями. К художникам-авангардистам нельзя причислить, например, несомненно современных по духу своего творчества Модильяни и Шагала. Модильяни как-то заметил даже, что его смущает и притягивает авангард, но, если хочешь остаться самим собой, наивно поддаваться его уловкам. К авангардистам вряд ли можно отнести также многих других художников, творчество которых разворачивалось в начале прошлого века, когда, как предполагается, господствовал авангардизм.

В дальнейшем под авангардом (авангардизмом) понимается радикальный модернизм, т.е. модернизм, доводящий свои основные принципы до крайнего предела, а иногда в полемическом запале даже выходящий за этот предел.

Абстракционизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, являвшиеся направлениями в рамках модернизма, одновременно были и его авангардом. Ранний Пикассо, «голубого» и «розового» периодов его творчества, без сомнения, относится к художникам-модерни- стам, но никак не к авангардистам. Но уже Пикассо-кубист — явный авангардист, хотя и в кубистический период он иногда создавал произведения, не выходящие за рамки умеренного модернизма.

Хотя модернизм представляет собой радикальный разрыв с традиционным искусством, его возникновение подготавливалось тем не менее постепенно, и в нем можно заметить продолжение традиций предшествующего искусства, и прежде всего романтизма.

Именно романтик Ф. Шиллер провозглашал, что искусство — это упражнение в свободе. Свободную игру познавательных способностей он понимал антропологически, исходя из учения об инстинкте. Игровой инстинкт был призван, по Шиллеру, обеспечить гармонию между инстинктом формы и инстинктом материи. Культивирование этого инстинкта является основной целью эстетического воспитания.

Романтики выдвигали требование, чтобы искусство сделалось искусством прекрасных иллюзий, противостоящих практической действительности. Взамен введенного еще в античности отношения позитивного взаимодополнения искусства и природы, с доминированием, разумеется, природы («искусство — обезьяна природы»), романтики выдвинули противопоставление иллюзии и действительности. Это существенно ограничивает ту общую рамку, которую задает искусству природа. Оно становится самостоятельной позицией и получает право выдвигать собственные автономные притязания на господство. В сущности, это предполагает отказ от теории подражания (мимесиса), не подвергавшейся до тех пор сомнению.

Согласно романтикам, там, где господствует искусство, действуют особые законы — законы прекрасного и преодолеваются границы действительности. Искусство — это «царство идеала», которое нужно защищать от всяких ограничений, в том числе и от морального приоритета государства и общества. Как говорил Шиллер, вместо задачи подготовки искусством подлинной нравственной и политической свободы следует выдвинуть задачу создания «эстетического государства», интересующегося искусством как средством преобразования общества. К. Л. Иммерман называл художника «светским спасителем», творения которого в малом масштабе призваны способствовать снятию мирового проклятия, на которое так надеется лишенный святости мир.

Связь между искусством и преобразованием действительности в интересах человека, устанавливавшаяся романтиками, предполагала дополнение центральной в традиционной эстетике категории подражания новой категорией, учитывающей ценности человека и его практическую, преобразующую мир деятельность.

Требования автономии искусства, его неограниченной свободы, ограничение принципа подражания, претензия искусства на активное участие в преобразовании мира и человека — все эти идеи органично вошли в эстетику модернизма.

Уже в первые десятилетия XIX в., в период господства романтизма в искусстве, великие художники ощущают, отмечает Г. Г. Гада- мер, свою бездомность в обществе, втянутом в индустриализацию и коммерциализацию. Их богемная судьба напоминает участь бродячих комедиантов. Художник отчетливо видит, что между ним и окружающими людьми, т.е. теми, для кого он творит, больше не существует взаимопонимания. Он уже не является членом некой общности. Он должен сам ее создавать, как правило, ошибаясь, безмерно многого ожидая, претендуя на то, что истина в творчестве зависит только от его собственной открытости миру. «Таково поистине мессианское сознание художника XIX в.; в своей обращенности к людям он ощущает себя своего рода “Новым мессией”: он несет новое благовествование и, как изгой, платит за это дань, замыкаясь в художественном мире и существуя только ради искусства»[1]. Однако, замечает Гадамер, все это ничто по сравнению с тем потрясением, в которое в следующем веке искусство повергнет общественное мнение и когда резко обнаружится разлад между искусством как своего рода религией образования, с одной стороны, и искусством как средством эпатажа — с другой.

Роль романтизма как предшественника модернизма не следует переоценивать. Романтизм привнес в искусство по преимуществу теоретические идеи. Перенос предмета из повседневной реальности в мир фантазии вовсе не означал отказа от зримой реальности как источника форм в искусстве. Какое-то время художники продолжали, как и ранее, выражать свои новые представления в образной форме пластического реализма, т.е. изображая вещи, наблюдаемые в реальности.

Б. Гройс высказывает гипотезу, что существует вполне определенная точка, от которой можно отсчитывать историю современного искусства. Этой точкой является картина Э. Мане «Завтрак на траве», впервые показанная на знаменитом «Салоне отверженных» в Париже в 1863 г. Эта картина вызвала резкий протест публики, император Наполеон III публично назвал ее «непристойной». Примечательно, что композиция картины отсылает к почтенной музейной традиции — в частности, к гравюре рафаэлевской школы и к картине, приписываемой Джорджоне и выставленной в Лувре. Один из тогдашних критиков, находивших картину Джорджоне прекрасной, был возмущен тем, что «жалкий француз перевел ее теперь на язык нового французского реализма... сменив элегантные венецианские костюмы на отвратительную одежду наших современников». Вывод был естественным: «нагота неизбежно становится непристойной, когда ее пишут вульгарные художники». В своей картине Мане «поместил свою идентичность француза XIX в. в музейный контекст, а такая стратегия была постмодерном в чистом виде. Но с таким же успехом мы можем сказать, что Мане поместил парижскую жизнь того времени в художественный контекст, и тогда он — типичный модернист»[2].

Импрессионизм действительно является преддверием современного искусства. Однако привязывание радикального переворота в искусстве к конкретному времени и вполне определенному художественному течению — и тем более к конкретному произведению, как это делает Гройс, — не является оправданным. Картина Мане действительно примечательна: она выявляет глубокую связь с традицией и одновременно очевидный разрыв с нею. Но это еще не начало современного искусства. Конкретной точки, с которой можно было бы связывать его возникновение, вообще не существует.

Модернизм вызревал постепенно, и импрессионизм был только первым, притом достаточно робким шагом на этом пути. Импрессионизм не намеревался отворачиваться от тех форм, которые видит глаз и знает по имени память. Он означал только иной метод достижения обычного для традиционного искусства эффекта, хотя привязанность к предметному миру, к внешней реальности в импрессионизме уже в заметной мере ослаблена.

Переход от изображения вещей к изображению тех ощущений, которые вызываются ими, не мог быть одномоментным. Только тогда, когда художник будет регулярно пытаться создавать формы, которые невозможно обнаружить сквозь призму практической жизни в зримой реальности, совершится размежевание традиционного и современного искусства.

**32. Футуризм и Сюрреализм**

Направлением модерна считается и футуризм, центром которого стала Италия. Итальянские художники-футуристы имели свою программу, выраженную в манифестах и лозунгах. Их идейным вдохновителем был литератор Филиппо Маринетти. Футуристы хотели самоутвердиться за счет уничтожения очагов старой культуры: театров, музеев.

Их произведения полны гипердинамики. Чтобы как можно лучше выразить движение, бег времени, ускорение темпа жизни, они прибегали к таким приемам, как, например, увеличение на картине количества ног у бегущего человека.

В XX в. зарождается и течение примитивистов, или наивистов. Художникам этого направления свойственны сознательное упрощение художественных образов и выразительных средств, ориентация на формы примитивного искусства. Не случайно образцом для них становится первобытное искусство, традиционное искусство народов Африки, Океании и Америки, а также творчество детей и художников-самоучек.

Интерес к стилизации народного и традиционного искусства был заложен в творчестве П. Гогена. Романтический культ «наивного», не испорченного цивилизацией творчества распространился по многим странам. Во Франции ему следовал А. Руссо, а в США - А. М. Мозес.

После Первой мировой войны возникает новое художественное направление - сюрреализм. Его представители провозгласили источником творчества сферу подсознания: инстинкты, сновидения, галлюцинации. Художники и поэты рассматривали сюрреализм как способ познания подсознательного, сверхъестественного.

Это течение начинает свой отсчет с 1924 г., когда появился «Манифест сюрреализма» французского поэта Андре Бретона. Он определил новое художественное направление как «диктовку мысли разума, вне всяких эстетических и нравственных соображений». В манере сюрреализма работали такие мастера, как М.Эрнст, Ж. Миро, С.Дали, Р.Магритт, И Танги и др. Отличительной чертой творчества этих художников является алогичность сочетания предметов и явлений.

**33. Постмодернизм**

Модернизм (иначе авангардизм) – общее понятие, охватывающее течения искусства и литературы первых десятилетий 20 в., резко порывающие с классическими традициями художественного творчества.

Постмодернизм представляет собой скорее умонастроение, интеллектуальный стиль. Как тип ментальности постмодернизм – это гиперрефлексия, возникшая в условиях религиозно-философского вакуума, дискредитации идеологических концептов, тотального релятивизма, перепроизводства предметов сиюминутного потребления. Как творческая установка постмодернизм являет максимум интеллектуально-игрового, эвристического, рефлексивного, деструктивного и минимум смыслообразующего, этического, эстетического, конструктивного.

Из многочисленных работ, посвященных художественной культуре второй половины 20 в., следует, что постмодернизм – это продуцирование вневременных текстов, в которых некто (не автор!) играет в ни к чему не обязывающие и ничего не значащие игры, используя принадлежащие другим коды. Соответственно постмодернизм не относится к области философии или истории, не связан с идеологией, не ищет и не утверждает никаких истин. Постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру, как полицентричное состояние этико-эстетической парадигмы. Постмодернизм также рассматривают как реакцию на тотальную коммерциализацию культуры, как противостояние официальной культуре.

Из рассуждений Бодрийара о гиперреальности в работе этического можно сделать вывод, что суть постмодернизма – кокетство. «Имманентная сила соблазна, – пишет он, – все и вся отторгнуть, отклонить от истины и вернуть в игру, чистую игру видимостей». Сила образа – это секрет, который в действительности лишен того, что могло бы быть раскрыто, – какого-либо смысла и содержания. Соблазн такого искусства – в намеках на якобы существующую здесь тайну.

Образ хаотического сверхсложного мира – отправной момент современной художественной культуры; постмодернизм – изображение мира, о котором нет знания.

Онтологическое постмодернизма лежит за пределами искусства. Это кризис метафизического мышления, распад картины мира.

Парадигматическое постмодернизма: Гиперрефлексия. Агностицизм. Нигилизм (цинизм). Тотальный релятивизм. Смех (ирония, сарказм).

Специфическое искусства и литературы постмодернизма: Эквивалентность формообразующих. Стилистический эклектизм. Вторичность. Интертекстуальность. Референциальность. Неполнота дискурса. Внесистемность, произвольное фрагментирование. Повторы, перечисления, совмещения. Перегруженность аллюзиями и семиотическая избыточность.

Отличие референциального сознания – его соотнесенность не с реальностью предметного мира, но с рефлексией по поводу поэтики и эстетики.

Классический реализм, утверждавший антропоцентрический образ мира – более или менее гордое представление Человека о себе, – переродившийся затем в псевдореализмы национал- и интернационал-социализмов, как техника присутствует среди прочих в пространстве современного искусства. Однако сегодня реалистические формы (гиперреализм) – это только способ изображения, «отображающие», которым нечего отображать. В этом смысле бессистемность, хаотическая мозаика постмодернизма есть объективное воспроизведение фрагментарности наших представлений и беспомощности искусства, лишившегося глубины, кода, представлявшего тайну мироздания.

Искусство постмодернизма – в той мере, в какой оно сохраняет функции искусства, – это не только игра, изобретающая игру, изобретающую игру (и т.д.), но и попытка преодолеть катастрофическую разобщенность человека и мира.

Способ преодоления – ирония и неопределенность, дадаистический запрет на серьезность, содержательность – определяет стилистику постмодернизма. Отсутствие сюжета, замысла, смысла компенсируется интертекстуальной насыщенностью. Эти признаки могут проявляться в той или иной мере в литературе, поэзии, публицистике, театре, изобразительном искусстве и концентрированно – в собственных постмодернистских жанрах, таких, как флюксус, хэппенинг, перформанс…

Как и всякое другое, искусство постмодернизма отражает картину мира; здесь – ее распад, который предстает как отсутствие означаемого. Означающее (форма) здесь самоцельно. На это указывает и стилистика гиперреализма, бездумно сканирующего поверхности предметов, и семантическая ничтожность соц-арта, пародирующего стилистику соцреализма, и более или менее техничные имитации стилей раннего авангарда, постимпрессионизма, вариации на темы работ классических мастеров и т.д. Миметическая форма используется для создания образов фантастического искусства, серий комиксов и т.п., но почти никогда непосредственно – без рефлексии и гиперрефлексии.

Современное искусство объективно свидетельствует о том, что сложившаяся система представлений больше не видит в художнике творца высших ценностей. Девальвация духовной культуры, очевидно, связана с утверждением иных ценностей. Относительное изобилие и свободы, которыми обеспечило себя общество потребления, показывают, чего в действительности желает человек, освобожденный из «плена грубой практической потребности» (К.Маркс). Идеальное не выдерживает испытания комфортом, «душа» проигрывает сексу, «вечное» – сиюминутному. Соответственно, творчество утрачивает свое первородство и становится «художественным производством», которое усиливает развлекательную, игровую функции.

М.Фуко, анализируя изменения, происходящие в европейском обществе, прослеживает этот переход от культа души, духовности к культивации секса. Показанный им переход от диспозитива супружества к диспозитиву сексуальности коррелирует с изменениями в искусстве, которые порой могут быть описаны чуть ли не в тех же терминах: «диспозитив супружества выстраивается вокруг системы правил» (ср. классическое искусство), диспозитив же сексуальности функционирует в соответствии с подвижными полиморфными структурами. «Для первого существенна – стабильность, для второго – ощущения, качество удовольствий, природа впечатлений, сколь бы тонкими и неуловимыми они ни были. Искусство и секс сегодня имеют то общее, что и там и здесь господствуют диссоциированность, перверсии, принципы свободного поиска, диффузности, обновления – «бесконечная изобретательность, постоянное размножение методов, способов, технологий…».

Энергия, питающая художественное творчество, амбивалентна. Если она не находит заготовленных для нее структур или эти структуры утратили эволютивный потенциал и матрица означающего не соответствует новой конфигурации означаемого, наступает кризисное состояние. В эпоху нормативной эстетики эта энергия достигала большого накала и сублимации и находила выход в великих произведениях искусства (ср. Портрет Папы Иннокентия X Д.Веласкеса) или выплескивалась за пределы сюжета и проступала в индивидуальной манере художника (ср. творчество Грюневальда, Босха, Гойи).

Особенностью современного искусства является то, что творческая интенция проявляет себя как деструктивная и аутодеструктивная. Изобразительная деятельность нередко становится прямой проекцией темперамента (ср. жестикуляционную живопись). Этот процесс начинается со сдвигов в композиции и рисунке, переходит к спонтанной экспрессии линии и мазка, огрублению фактуры, вплоть до рассечения холста (дальше – выход за пределы традиционных изобразительных форм).

Прорыв деструктивного начала – один из стилеобразующих факторов современного искусства, продуцирующего образ агрессии, катастрофы, распада, хаоса.

С другой стороны, уже в первой половине 60-х появляется течение, получившее название «минимализм», выражающее тот комплекс идей, который вдохновлял рационалистическое конструктивистское крыло авангарда 20–30-х. (Татлин, Родченко, Лисицкий, Малевич, Мондриан, Дусбург и др.). Минимализм можно рассматривать как реакцию на эксцессы деструктивных тенденций, как безличное воплощение объективного всеобщего, «вечного», поскольку деструктивное – это прямая проекция личности, выражение ее специфического, индивидуального, конкретное состояние, выплеснутое на холст более или менее случайно. Хотя спонтанность – один из прокламируемых моментов современной художественной деятельности, постмодернизм, как никакое другое направление в искусстве, обнажает стерилизующую творческий процесс роль интеллекта.

О сугубо интеллектуальном отношении к искусству свидетельствует и соответствующий подход к организации выставок, таких, например, как «Made in France. 1947–1997» (1997, Париж, Центр Помпиду), где живопись и другие экспонаты были сгруппированы под рубриками: «Знак и время», «Пространство и движение», «Вещь в себе», «Редукция, ритм и полнота», «Жест и выразительность», «Воображение», «Искусство как присутствие». «Бытие в себе», «Бытие в мире», «Пространство и цвет», «Истоки и своеобразие», «Уловки памяти», «Концепция, форма, метафора», «Превращения объекта».

Приблизительно к середине 70-х миметическая изобразительность завершается гиперреализмом, абстракция – однотонной монохромией (в экспозиции «Made in France» эти антиподы классической изобразительности были представлены Портретом Пита Мондриана Ж.-Ф.Юкле, абстракциями Ж.Асс).

Характер перемен, происходящих в 80–90-е, раскрывает эволюция антропоморфного образа.

Превращения, которые претерпевает этот образ на протяжении Нового времени, неожиданно завершаются в конце XX в. появлением пустого тела – муляжа, куклы, манекена. Впрочем, эта новая метафора не покажется неожиданной, если вглядеться в бутафорский праздник соцреалистического искусства. С другой стороны, предвестие этого пугающего превращения можно увидеть уже в портрете Гертруды Стайн, которым предваряется «негритянский» период и первые прекубистские работы Пикассо.

Антропоморфный робото-человек авангарда складывался из неких универсальных элементов; таким «строительным» методом реализовалась оптимистическая идея преобразования мира, преображения человека – идея творчества, которому все подвластно. В конце века человек – это раздутые, полые, бездушные персонажи Ботеро, фрагменты отечного тела у Ф.Бекона (триптих, 1991), говорящие о тщетности вожделения и бренности плоти. Наконец, это уже и не конструкция, и не страждущая плоть, но бессмысленное, бесчувственное тело, представленное абсолютно натуралистически: в виде обнаженного мужчины (Ч.Рей) или примитивной фигуры с отверстием в груди (Дж. Борофски). Хаим Стейнбах расставляет на полке, подвешенной к стене, натуралистические женские головки в париках, Робер Гобер – фрагменты человеческого тела с элементами одежды.

Как показала выставка «Art 1998 Chicago at Navy Pier», образ пустого тела и его фрагментов широко присутствует в искусстве конца 90-х в традиционном теперь уже виде – в форме манекенов, кукол, муляжей (Три манекена, 1997, С.Балкенкол; Два резиновых манекена, 1997, Х.Муньос; фрагменты человеческого тела во Временной скульптуре, 1997, Э.Вурм; 50 кадров оскаленных зубов, 1998, Ф.Паскуа). В живописи в иной форме проявляется та же лишенная своего содержания антропоморфная субстанция: Прохожие, 1998, П.Дж. Крука – это статичная масса людей, напряженные позы которых контрастируют с абсолютно ничего не выражающими, неподвижными лицами. Манекенная сущность изображенных персонажей подчеркивается одинаковой фактурой лиц, головных уборов, одежды. Этот прием – использование «неживой» фактуры при изображении человеческого лица – повторяется довольно часто (Красная музыка, 1997, Эл Пачке; Торговец, 1996, Р.Лостуттер; Курильщик, 1998, Дж. Риелли; Кодированный человек, 1997, В.Чемберс; Мужчина с ботинком над головой, 1997, Ф.Алис и др.).

С точки зрения эволюции сюжета образ пустого тела может восприниматься как возвращение к tabula rasa после десятилетий гротесковой, шаржированной трактовки образа человека.

Художественный процесс второй половины XX в. принципиально отличается от всего существовавшего ранее.

Классическое искусство – это оркестры, соревнующиеся в исполнительском мастерстве; сюжет и в значительной мере форма, его воплощающая, известны. Теперь – это солирующие инструменты, которые не исполняют, не озвучивают партитуру, но звучат – автономно, спонтанно, непредсказуемо.

Однако в историческом контексте полицентричность не есть хаос. Индивидуальные, корпоративные и иные направления, стили не изолированы друг от друга. То, что в случае с традиционным искусством оборачивается синхронной стилистической эволюцией, здесь через взаимовлияние, сложные отношения взаимодействий и противодействий выступает как системное образование – по-своему упорядоченная мозаика.

В искусстве, которое становится товаром на рынке сиюминутных ценностей, по-прежнему различимо «мерцание многозначных символов», которые если не знаки самой тайны, то попытки интерпретировать ее молчание.

В той мере, в какой изобразительные формы остаются языком искусства (озвучивают молчание), они отражают самосознание социума. В переходные периоды это не конкретные символы и образы, воплощающие традиционные представления, но первичные субстраты, комбинации универсальных изобразительных элементов, выражающие – чаще непреднамеренно – некие ощущения, предчувствия, предвидения, означивая те или иные состояния.

Все находящиеся в современном художественном пространстве изобразительные формы есть образы – структуры или хаоса, статики или динамики, простого или сложного, гармонии или деструкции, конкретного или отвлеченного.

В искусстве постмодернизма, где исчезает или становится безразличным сюжет, означающее берет на себя его функцию. Манера, интонация, стиль говорят помимо воли говорящего. Экспрессия жестикуляционной живописи не менее информативна, чем натуралистический сюжет. В идеале художественный образ – это еще не изреченная не мысль, но ее правда. Сколько бы мы ни вопрошали, художник всегда скажет меньше того, что говорят его произведения. Наклонности постмодернизма обнаруживаются не в высказываниях постмодернистов, а в их стилистических предпочтениях, в частности в трактовке сквозных сюжетов.

ПОСТМОДЕРНИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ

– литературное направление, пришедшее на смену модерну и отличающееся от него не столько оригинальностью, сколько разнообразием элементов, цитатностью, погруженностью в культуру, отражающее сложность, хаотичность, децентрированность современного мира; «дух литературы» конца 20 в; литературу эпохи мировых войн, научно-технической революции и информационного «взрыва».

Термин постмодернизм часто употребляется для характеристики литературы конца 20 в. В переводе с немецкого постмодернизм означает «то, что следует после модерна». Как это часто случается с «изобретенной» в 20 в. приставкой «пост» (постимпрессионизм, постэкспрессионизм), термин постмодернизм указывает как на противопоставление модерну, так и на его преемственность. Таким образом, уже в самом понятии постмодернизм отразилась двойственность (амбивалентность) породившего его времени. Неоднозначны, зачастую прямо противоположны и оценки постмодернизма его исследователями и критиками.

Так в трудах некоторых западных исследователей культура постмодернизма получила название «слабо связанной культуры». (Р.Мерелмен). Т.Адорно характеризует ее как культуру, снижающую дееспоспособность человека. И.Берлин – как искривленное древо человечества. По выражению американского писателя Джона Барта, постмодернизм – это художественная практика, сосущая соки из культуры прошлого, литература истощения.

Литература постмодернизма, с точки зрения Ихаба Хассана (Расчленение Орфея), по сути, является антилитературой, так как преобразует бурлеск, гротеск, фантастику и иные литературные формы и жанры в антиформы, несущие в себе заряд насилия, безумия и апокалиптичности и превращающие космос в хаос.

По мнению Ильи Коляжного, характерные особенности российского литературного постмодернизма – «глумливое отношение к своему прошлому», «стремление дойти в своем доморощенном цинизме и самоуничижении до крайности, до последнего предела». По словам того же автора, «смысл их (т.е. постмодернистов) творчества обычно сводится к „приколу" и „стебу", а в качестве литературных приемов-„спецэффектов" ими используются ненормативная лексика и откровенное описание психопатологий...».

Большинство теоретиков выступают против попыток представить постмодернизм как продукт разложения модернизма. Постмодернизм и модерн для них – лишь взаимно дополняющие друг друга типы мышления, подобно мировоззренческому сосуществованию «гармоничного» аполлонического и «разрушительного» дионисийского началам в эпоху античности, или конфуцианства и даосизма в древнем Китае. Однако на такую плюралистическую, все примеряющую оценку, по их мнению, способен лишь постмодернизм.

«Постмодернизм налицо там, – пишет Вольфганг Вельш, – где практикуется принципиальный плюрализм языков».

Отзывы об отечественной теории постмодернизма еще более полярны. Одни критики утверждают, что в России нет ни постмодернистской литературы, ни, тем более, постмодернистской теории и критики. Другие, уверяют, что Хлебников, Бахтин, Лосев, Лотман и Шкловский – «сами себе Деррида». Что же до литературной практики русских постмодернистов, то, по мнению последних, русский литературный постмодернизм был не только принят в свои ряды его западными «отцами», но и опроверг известное положение Доуве Фоккема о том, что «постмодернизм социологически ограничен главным образом университетской аудиторией». За десять с небольшим лет книги русских посмодернистов стали бестселлерами. (Например, В.Сорокина, Б.Акунина (детективный жанр разворачивается у него не только в сюжете, но и в сознании читателя, сначала пойманного на крючок стереотипа, а затем вынужденного с ним расстаться)) и др. авторы.

**34. Поп-Арт**

Popular art – в переводе с английского «популярное искусство», а слово pop означает ещё и «резкий хлопок». Поэтому термин «поп-арт» имеет двойное значение: «искусство в массы» и нечто шокирующее. Такое сочетание было вполне в духе своего времени – как стиль, поп-арт оформился в Америке в 50-60-е годы XX-го века.

Поп-арт – это своеобразный протест против абстрактного искусства, безликого минимализма, пресного конструктивизма, ставших популярными ранее. Прародителями поп-арта стали художники-иллюстраторы, комиксисты, мультипликаторы, фотографы и рекламщики. Сменился контекст, масштабы изображений, цвет и способы отображения. Производственные дефекты: неравномерное распределение красок, типографское зерно, ошибки цвета при печати стали непременным атрибутом нового стиля. На первый план вышла техника отображения, смысл отошёл на второй.

Стиль поп-арт не содержит заумных концептуальных идей, он адресован к обывателю, к народным массам в той же степени, как адресованы к ним средства массовой информации. Недаром расцвет поп-арта совпал с повсеместным распространением телевидения, глянцевых журналов и началом эпохи массового потребления. Глянцевость и гламур – ещё одна неотъемлемая черта этого стиля. Часто в интерьерах поп-арт используются гладкие глянцевые поверхности.

Узнаваемые картинки с обложек периодических изданий, фото знаковых мировых событий и звёзд экрана, популярные герои кино, мультфильмов и телешоу – всё это образы поп-арта. При этом они как будто воспроизводятся на печатном станке или сходят с конвейера – картинки тиражируются и располагаются в один ряд, детали орнамента образуют полотно из разноцветных повторяющихся элементов. Эти рисунки и элементы орнамента часто расположены на плитке, крепящейся на стену. Конечно же, используются большие постеры и картины.

Классическим произведением, «иконой» поп-арта является шелкография Энди Уорхола «Диптих Мэрилин», включающая 50 изображений Мэрилин Монро со знаменитой фотографии актрисы 1953 года. Элементы этой и других работ художника часто встречаются в интерьерах поп-арт.

Материалы, используемые в поп-арте – крашеный металл, стекло, текстиль, дерматин и, конечно же, разноцветный пластик – получивший широкое распространение именно в 60-е годы. Массовое производство из пластмассы, как нового материала, пресса, телевидение, американские небоскрёбы в сочетании с неоновыми огнями реклам, противостояние мировых держав и, конечно же, покорение космоса и научная фантастика – вот что вдохновляло первопроходцев этого стиля! Неудивительно, что деревянная мебель в поп-арте встречается редко. Пластик, стекло, гладкие обтекаемые формы, минимум деталей, максимум цвета – вот что такое настоящий поп-арт.

Поп-арт невероятно пёстр и ярок, умудряется сочетать несочетаемое и часто балансирует на грани безвкусицы и вульгарности, но никогда эту грань не переступает. В самой противоречивости поп-арта есть изюминка, она всегда неожиданно уместна. Поп-арт – стиль, который способен удивлять. Он моментально захватывает зрителя, цепляет его внимание. Знакомые образы притягивают взгляд, приводят в лёгкое замешательство, завораживают. Насыщенные цвета и необычные формы наполняют пространство энергией, а повторяющиеся элементы дизайна задают ритм современной жизни.

Однако не следует думать, что поп-арт – это непременно что-то «кричащее», навязчивое и раздражающее, вроде пресловутой «попсы» или рекламы по телевизору. Интерьер поп-арт может быть выполнен в достаточно спокойных, пастельных тонах, при этом нисколько не изменяя традициям стиля.

Поп-арт позволяет дать волю воображению, непрерывно экспериментируя. Каждый интерьер в стиле поп-арт – неповторимая авторская работа. Поп-арт – стиль демократичный, в нём светильники в стиле минимализм или хай-тек могут соседствовать с мебелью в стиле арт-нуво или арт-деко. И наоборот. Но, поскольку решающее значение имеют цвет и форма, дизайнеру необходимо позаботиться о правильном их сочетании.

**35. Дизайн как явление XXвека**

Рассматривая различные проявления дизайна, мы убеждаемся, что практика дизайна постоянно расширяется.

В его сферу входят: выставочный дизайн, полиграфический дизайн, дизайн одежды, ставший модным в нашей стране ландшафтный дизайн, рынок услуг непредметного дизайна, составляющий большую часть дизайна. Буквально в последние годы появился как отдельный вид творчества компьютерный дизайн.

Таким образом, проектирование промышленных изделий давно уже является не единственной, а часто и не основной задачей дизайнера. За последние два десятилетия практика дизайна необычайно усложнилась, и провести границу между дизайном и другими областями профессиональной деятельности художника вне искусства в его станковом варианте становится все сложнее.

Проектирование принципиально новых промышленных изделий; косметические изменения во внешнем облике промышленной продукции без серьезного изменения ее технических характеристик; создание фирменного стиля, охватывающего все сферы деятельности современной корпорации; решение экспозиций - все это сегодня называется дизайном и выполняется профессиональными дизайнерам

Пионером дизайна можно считать английского художника Генри Кола (1808- 1882), который в 1845г. изобрел термин "художественная промышленность", означающий, по его собственным словам, "изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству". С 1849 по 1852 г. Генри Кол издавал "Журнал дизайна", обращал внимание на прибыльность и коммерческую ценность проектов. Однако еще раньше, в 1832 г., английский промышленник и политик Роберт Пиль призывал использовать искусство для укрепления конкурентоспособности английских товаров.

Начало истории дизайна вполне обоснованно связывается многими исследователями с началом работы художника, архитектора, дизайнера Петера Беренса в компании "АЕG" в 1907 г. При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рёскин, Моррис) являются всего лишь только временем теоретической подготовки будущего практического дизайна.

Турбинный цех завода "АЕG" в Берлине. Петер Беренс

Турбинный цех завода "АЕG" в Берлине

Если рассматривать дизайн как способ воссоздания целостности предметного мира и очеловечивания технической цивилизации, то начало истории дизайна можно отнести и к 1919 г., когда Вальтер Гропиус основал Баухауз.

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Все стало иначе, когда к началу XIX в. начали появляться предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, теперь и далее ее создают машины. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, обнажилась и новая проблема - то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно "поместить" в каждый из тысячи предметов-близнецов, выбрасываемых из машины конвейером.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека.

Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации ко вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме этого, быстрые изменения в предметно пространственном окружении привели к тому, что становится необходимостью не только адаптация ко вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов. Осознание этой и других проблем, вызванных переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению неизвестной доселе профессии дизайнера.

В самом обобщенном виде определение дизайна может быть сформулировано следующим образом. Дизайн - проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер.

Объектами промышленного дизайна являются промышленные изделия (производственное оборудование, бытовая техника, мебель, посуда, одежда и пр.).

Пионерами дизайна были архитекторы и художники, которые осознали новые возможности, открывающиеся перед ними с развитием массово го машинного производства. Их увлекала широта масштабов и сложность задач, не сравнимых с теми, которые стояли перед художником прежде - главным образом украшать быт верхушки общества.

Хотя о дизайне сказано и написано уже достаточно много, однако единой точки зрения на сущность дизайна все еще не выработано. Дело в том, что достаточно часто дизайн означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще - продукт этой деятельности (вещь или систему вещей), а иногда - область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях "дизайн" трактуется предельно расширительно и далеко выходит за рамки обозначения деятельности художника по решению задач промышленного производства.

Первые попытки теоретического осмысления дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности протекали в условиях распространения индустриального производства. Этот процесс имел как своих сторонников, так и ярых противников. Многие исследователи отмечают парадокс середины XIX в. - бурное развитие техники и не менее бурный протест против нее. Споры о том, может ли машина создавать произведения искусства, может ли она сама быть произведением искусства; споры о границах прикладного искусства и о месте художника в современном производственном процессе - вот лишь небольшой круг вопросов, который волновал в то время самые передовые умы. В теоретическом плане, прежде всего, необходимо было переосмыслить такие понятия, как "человек", "среда", "художественное", "техническое" и т. д. Этот период можно охарактеризовать как промежуточный: он являл собой переход от ремесленного мировоззрения к формированию основ мировоззрения дизайнерского.

Развитие индустриального производства бытовых вещей многие художники и теоретики искусства восприняли как прямую угрозу хорошему вкусу. Упадок художественного качества массовой индустриальной продукции по сравнению с ремесленными образцами волновал многих специалистов, занимавшихся проблемами искусства и промышленности. Протест против фабричного изготовления мебели, посуды, керамики, декоративных тканей, традиционно входивших ранее в сферу декоративно-прикладного искусства, возник сначала в Англии - наиболее развитой на тот момент индустриальной стране.

История дизайна насчитывает уже более ста лет. С самого начала своего существования дизайн претендовал на возможность охватить самое широкое поле деятельности, и надо признать, что он смог добиться значительных успехов. В качестве объекта дизайнерского творчества теперь выступает вся материальная среда - от иголки до самолета как говорили в 1960-х гг. В самом деле, изделия дизайна окружают современного человека повсюду в повседневной жизни. Некоторые дизайнерские работы стали нам настолько привычны, что никому, пожалуй, не приходит в голову, что обыкновенная бутылка "Кока-Кола" имеет своего автора - гениального Раймонда Лоуи.

Творения многих дизайнеров экспонируются в музеях современного искусства по всему миру, даже такое яркое направление современного искусства, как поп-арт, имеет очевидные корни и в дизайне XX в. Творческие и практические достижения дизайна несомненны, однако до сих пор не выработана его теоретическая основа, для начала нужно сказать, что не определены даже четкие границы дизайнерской деятельности. Сейчас, помимо промышленного (индустриального) дизайна, мы говорим о дизайне интерьера и ландшафтном дизайне, графическом дизайне и дизайне экспозиции, самым же популярным и поднятым на уровень истинного шоу-бизнеса является дизайн одежды (английский или французский ).

**36. Культура XХI в.**

1. Общая характеристика культуры

Культура ХХ в. отличается разноплановостью и разностильем. Появляются новые виды искусства — боди-арт, граффити и др. Распространяются современные способы трансляции культуры — телевидение, «всемирная паутина» Интернет. Происходят массовые миграции жителей всего земного шара, и наблюдается всемирная интеграция культуры. При этом наглядными являются две тенденции — унификация культуры и развитие национальных традиций.

2. Образование и наука

В современном мире существуют разные системы образования — от традиционных (с широким спектром изучаемых дисциплин и классическими методами преподавания) до специализированных (с определенным набором предметов и новаторскими методами). Большой популярностью на Западе пользуются частные школы.

В области высшего образования выделяются самые престижные университеты:

1) Оксфорд;

2) Гарвард;

3) Сорбонна и др.

На рынке труда появляется спрос на новые профессии — программист, специалист по торговле и другие, что требует их подготовки и обучения. Развиваются новые отрасли науки:

1) космонавтика;

2) генетика;

3) химия;

4) пластическая хирургия;

5) пересадка органов;

6) клонирование и др.

3. Музеи. Кино

Большие изменения произошли в области кинематографа. Настоящим кумиром миллионов людей стала такая звезда Голливуда, как Мерилин Монро. Во второй половине столетия рождается поп-культура, появилось домашнее видео, произошла «магнитофонная революция». Кумирами молодежи всего мира становятся Элвис Пресли, группа «Beatles».

4. Живопись

Живопись ХХ столетия очень разнообразна и представлена следующими основными направлениями:

1) авангард (импрессионизм, модерн, кубизм, фовизм);

2) реализм;

3) поп-арт;

4) паблик-арт и др.

Термин «поп-арт» (англ. «популярное, общедоступное искусство») родился в Англии в середине 1950-х гг. На первых выставках представителей этого направления обнаружились основные мотивы и истоки поп-арта, такие как комиксы с их серийностью и упрощенным рисунком, броская и яркая коммерческая реклама. В экспозициях поп-арта мог быть выставлен любой знакомый зрителю предмет в самом немыслимом сочетании. Художник пользовался узнаваемыми понятиями, предметами. Своего рода визитной карточкой поп-арта стала натуральная консервная банка с томатным соусом (автор Э. Уорхолл). Поп-арт сразу же получил известность за океаном и очень скоро стал символом американского искусства.

Термин «бедное искусство» ввел в 1967 г. итальянский критик Д. Челант. Произведения мастеров этого течения внешне напоминают абстрактные скульптуры, но здесь главный акцент де-лается не на формах, а на материалах. Зритель видит образ, а мастер обыгрывает чисто физические качества вещей.

На выставке гиперреалистов («сверхреалистов») зритель может растеряться: написанные краской картины выглядят точь-в-точь как фотографии большого формата. Первоначально это течение и называлось фотореализмом. Термин «гиперреализм» появился лишь некоторое время спустя (впервые — в статье С. Дали).

Боди-арт (англ. «искусство тела») — художественная практика, в которой материалом служит тело человека. У истоков боди-арта стоял Ив Кляйн, выставлявший в 1950-х гг. свои «антропы» —

холсты с отпечатками тел раскрашенных им натурщиков. Человек в контексте этого искусства лишен не просто индивидуальности, но и статуса живого существа.

5. Архитектура

После 1945 г. мировым лидером авангарда в архитектуре стали США, куда в 1920—30-х гг. эмигрировали виднейшие европейские зодчие довоенного периода, такие как В. Гропиус и Л. Роэ. Однако уже в первое десятилетие после Второй мировой войны с международным стилем архитекторов из США соперничали самобытные школы зодчества в Италии, Скандинавских странах, Мексике, Бразилии, Японии.

Главным направлением развития европейской архитектуры тех лет стало градостроительство. Разрушения Второй мировой войны (Роттердам, Гавр, Ганновер и другие города) дали архитекторам возможность создать принципиально новый тип города. Восстановительные работы велись по единому плану: с разграничением жилых, промышленных и общественных районов, пешеходных и транспортных зон в городах. Исключением является Гавр, восстановленный в 1945—1950 гг. под руководством О. Пер-ре (1874—1954 гг.) по традиционной градостроительной схеме XIX в.

В середине 1950-х гг. строительная техника переживала настоящую революцию. Все более широко использовались возможности современных материалов:

1) тонкостенного бетона;

2) алюминия;

3) пластмасс;

4) синтетических пленок и др.

С середины 1950-х гг. архитектура Запада — это пестрый, разнообразный мир. Представители зародившегося в Англии направления — брутализма (итал. brutale — «грубый»), считая главным содержанием архитектуры строительство, выставляли напоказ конструктивную основу сооружения.

В 1954 г. власти Сиднея, крупнейшего города Австралии, предложили премию за проект здания Оперного театра, местом для которого был избран мыс в сиднейской гавани. В конкурсе приняли участие более 200 специалистов из разных стран, а победу одержал малоизвестный в то время датчанин Йорн Утион (род. в 1918 г.). В 1966 г. Утион, пережив ряд технических и финансовых неудач, отказался от выполнения проекта. Но здание все-таки удалось завершить — помогли изобретательность австралийских инженеров и общественная лотерея, собравшая около 100 млн долларов на строительство. 20 октября 1973 г. театр был торжественно открыт.

6. Скульптура

Скульптура развивается в глубоко индивидуальной манере, многие мастера продолжают воплощать опыт великих мастеров античности.

Широкую известность получило творчество Альберто Джакометти (1901—1966). Его непомерно вытянутые, истонченные, хрупкие фигурки лишены силы и страстности. Это люди-призраки, обескровленные трагическим временем («Идущий человек», 1960).

Особую роль в искусстве XX в. сыграли так называемые виталисты (от лат. vitalis — «жизненный») — художники, которые в условных, символических, а подчас и абстрактных образах стремились передать ритм и поэзию жизни. Самые яркие примеры — произведения английского скульптора Генри Мура и румынского мастера Константина Брынкуши (Бранкузи, 1876—1957). До предела обобщенные формы скульптур последнего отличаются ясностью и трепетной чистотой («Уснувшая муза», 1909 г., «Стол молчания» — посвящена жертвам Первой мировой войны).

Обращение к скульптуре было естественным и для кубистов. В статуях Осипа Цадкина (1890—1967) — выходца из России, форма живет своей жизнью. Фигуры составлены из разнонаправленных поверхностей: то выпуклых, то вогнутых.