

ВЫСШЕЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Н. М. СОКОЛЬНИКОВА

ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В двух ТОМАХ

Том 1

Учебник

Для студентов высших педагогических учебных заведений

2-е издание, стереотипное



Москва

**Издательский центр «Академия»
2007**

УДК 7(075.8)
ББК 85.1я73
С597

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор Московского государственного открытого педагогического университета им. М. А. Шолохова *Л.Л. Рапацкая*;
доктор педагогических наук, профессор Московского государственного университета культуры и искусств *Т. И. Бакланова*

При оформлении обложки использована репродукция картины Сандро Боттичелли «Весна», 1480 г.

Сокольникова Н.М.

С597 История изобразительного искусства: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 / Н. М. Сокольникова. — 2-е изд., стер. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. — 304 с.: ил., [16] с. цв. вкл.

ISBN 978-5-7695-4424-8 (Т. 1)

ISBN 978-5-7695-4423-1

В учебнике систематизируются знания по истории изобразительного искусства с древнейших времен до XX в., дается представление об идейно-стилистических особенностях каждого исторического этапа, характерных тенденциях в творчестве наиболее выдающихся мастеров. В томе 1 рассматривается история искусства первобытной эпохи, Древнего Египта, Древней Передней Азии, эгейское искусство, искусство Древней Греции, этрусков и Древнего Рима, искусство стран Востока (Индии, Китая, Японии), доколумбовой Америки, Западной Европы (до рубежа XIX—XX вв.). Внимание сосредоточено на наиболее важных явлениях в искусстве античности, романики и готики, Возрождения, барокко, классицизма, романтизма, реализма, модерна.

Для студентов высших педагогических учебных заведений. Книга может быть полезна широкому кругу любителей изобразительного искусства.

УДК 7(075.8)
ББК 85.1я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом
без согласия правообладателя запрещается*

ISBN 978-5-7695-4424-8 (Т.1)
ISBN 978-5-7695-4423-1

© Сокольникова Н.М., 2006
© Издательский центр «Академия», 2006

Как известно, *искусство* — это сфера духовно-практической деятельности людей, которая направлена на художественное постижение и освоение мира. В результате этой деятельности появляются произведения искусства, причем не каждая картина, скульптура или архитектурное сооружение достойны этого высокого звания. *Произведение искусства* — целостная, сложноорганизованная структура, где все элементы участвуют в воплощении художественного замысла, составляя образную картину мира.

Подлинные произведения искусства, возникающие в процессе художественного творчества, должны иметь общественно значимый смысл, определенную эстетическую ценность, новизну и оригинальность. Создание и функционирование произведений искусства происходит в рамках художественной культуры, которая объединяет в исторически изменяющееся целое художественное творчество и искусствознание. Изучение языка искусства помогает полнее и тоньше понимать произведение, глубже проникать в него.

Произведение искусства редко бывает полностью и до конца оригинально, поскольку оно обычно связано с тем, что было достигнуто ранее в истории искусства. Совокупность таких связей и есть *традиция*. Полет творческой фантазии, как правило, основывается на знании традиций, т.е. того, что передается по наследству из поко-

ления в поколение. Традиция образует необходимую основу, в рамках которой формируются оценки степени оригинальности и новизны произведения искусства.

Искусство сложно по своей структуре, по многообразию видов, жанров, течений и направлений, творческих индивидуальностей. Как же научиться его понимать? Для этого необходимо уяснить роль искусства в жизни человека и в обществе, освоить его функции. Изучение истории изобразительного искусства поможет разобраться в его пластических системах, видах, жанрах, стилях, направлениях и течениях, познакомиться со своеобразием различных художественных школ.

Функции искусства. Искусство выполняет в обществе несколько функций. Назовем наиболее значимые из них: познавательная, идеологическая, ценностно-ориентационная (аксиологическая), знаковая (семиотическая), эмоционально-развивающая, эстетическая, воспитательная, гедонистическая, творческая (эвристическая), коммуникативная, прогностическая (футуристическая), арт-терапевтическая и др. Не принято отдавать приоритет какой-либо одной из этих функций, так как при создании и восприятии произведения искусства в той или иной мере присутствуют они все.

Познавательная функция искусства проявляется в том, что образы, запечатленные на картинах, гравюрах или в скульптурах, помогают открыть

незамеченную ранее красоту природы, познать внутренний мир человека, оценить неповторимую сложность человеческих отношений. Историческая живопись в зримых образах представляет нам события давно ушедших дней. Мы можем вместе с живописцами восхититься красотой далеких стран. Воображение художника позволяет нам увидеть на полотнах фантастические миры. Кроме этого, многозначность самого художественного творения порой предоставляет возможность для перманентного процесса познания. В уже знакомом произведении человек в зависимости от приобретенного духовно-нравственного опыта может открыть для себя что-то новое.

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

Художники в соответствии с многовековыми традициями выступают в основном выразителями общепринятых духовно-нравственных ценностей. **Ценностно-ориентационная (аксиологическая) функция искусства** состоит в привитии людям высоких ценностей гуманистической культуры посредством возбуждения у них соответствующих этим ценностям чувств и переживаний, настроений и ожиданий в процессе общения с произведением искусства. Сформированный таким образом ценностный опыт позволяет

личности использовать приобретенные знания не только для понимания изобразительного искусства, но и для самостоятельной ориентации в окружающей социокультурной среде. Без серьезного понимания художественного наследия невозможно формирование зрелых идейно-эстетических убеждений, высокое духовно-нравственное развитие, полное овладение профессиональным педагогическим и художественным мастерством.

Знаковая (семиотическая) функция искусства обусловлена тем, что изображение какого-либо объекта является знаком этого объекта. Птица, нарисованная пусть даже с иллюзорной точностью, все равно не оживет и не полетит. Принцип художественного обобщения и принцип символизации, ведущий от живого предмета к его обозначению, тонкость хода мыслительного процесса, выражаемая в лаконичности и изяществе рисунка, в условности колорита, помогают понять особенности построения художественной формы.

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

Общение с искусством развивает в человеке эстетическое чувство, эстетический вкус, формирует эстетический идеал, поэтому искусство служит важнейшим средством эстетического воспитания. Отсюда его **эстетическая и воспитательная функции**. Приобщение личности к эстетическим представлениям и нормам, развитие у нее восприятия широкого круга явлений действительности, запечатленных в произведениях искусства, способствуют их осмыслению и формированию у человека собственного эстетического опы-

та с последующим активным включением его в личную деятельность. Эстетический опыт помогает создать особое видение мира, которое очень ценно для человека в мировоззренческом плане и не может быть достигнуто изучением никакого другого предмета, кроме искусства.

Гедонистическая функция искусства заключается в том, что его восприятие доставляет людям радость и удовольствие. Эстетическое наслаждение — уникальный вид наслаждения, поскольку оно основано на объективных свойствах произведений искусства. При этом важно не забывать, что полноценное восприятие картины, графики, скульптуры или архитектурного памятника включает как эстетическое наслаждение, так и стремление понять идею произведения.

Творческая (эвристическая) функция искусства связана с тем, что его восприятие требует сотворчества, а постоянное общение с искусством развивает эту способность. Воспринимая произведения, мы обогащаем свой духовный мир.

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

Искусство обладает **прогностической (ифутиристической) функцией** — способностью предвидения, предсказания будущего. Порой разрушенные памятники на картине художник рисует восстановленными, и так потом происходит в жизни, случаются изображенные события, сбываются людские судьбы.

Арт-терапевтическая (компенсаторная) функция искусства состоит в

коррекции негативных психических состояний и оздоровлении человека в процессе его общения с художественным произведением. Искусство выполняет роль эмоциональных и интеллектуальных амортизаторов между реальностью и человеческим сознанием.

Виды искусства. В процессе исторического развития искусства сложились различные его виды. Эпохи наивысшего расцвета искусства свидетельствуют о том, что полнота отображения мира достигается одновременным расцветом всех искусств. Как известно, виды искусства можно объединить в следующие группы: временные, пластические и синтетические (пластическо-временные).

К временным искусствам относят музыку и литературу, так как для исполнения музыкального произведения и чтения книги требуется определенное время.

Пластические искусства — это искусства, произведения которых имеют предметный характер, создаются путем обработки материала и существуют в реальном пространстве. Пластические искусства с XVIII в. называют прекрасными, изящными.

К пластическим искусствам относятся изобразительное искусство (графика, живопись, скульптура), архитектура, декоративное и прикладное искусство, дизайн, а также произведения народного искусства изобразительного и прикладного характера.

Произведения пластических искусств воспринимаются зрительно, а иногда и осязательно (скульптура, декоративное и прикладное искусство). Этим они отличаются от произведений временных видов искусства (музыкальные произведения воспринимаются на слух, стихи и прозу можно также воспринимать с помощью слуха).

Пластические искусства тяготеют к синтезу различных видов- (слияние и

взаимодействие архитектуры с монументальной живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством; живописи со скульптурой — в рельефах; живописи с декоративно-прикладным искусством — в керамических изделиях, вазах и т.д.).

В пластических искусствах пластика объемов, форм, линий имеет определяющее значение, с этим связано и их название. Окружающая действительность фиксируется художником в пластических образах. Основная их особенность заключается в том, что, материализуясь на плоской или иной поверхности, а также в объеме, они, как правило, становятся знаками реально существующих предметов. Художественность пластического изображения раскрывается в отборе тех качеств предметно-пространственного мира, которые дают возможность передать характерную выразительность и выделить эстетически ценное.

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

Архитектура (от лат. architecture, гр. archi — главный и tektos — строить, возводить), или зодчество, — объемно-пространственный вид искусства, искусство проектировать и строить. Архитектура может выражать в художественных образах представления человека о пространстве и времени, о величественном, торжественном, мрачном и др. Вероятно, поэтому говорят, что архитектура — это застывшая музыка.

Различают три основных вида архитектуры: объемные сооружения (культовые, общественные, промышленные, жилые и другие здания); ландшафтная архитектура (беседки, мостики, фонтаны и лестницы для скверов, бульваров, парков); градостроительство — создание новых городов и реконструкция старых. Своей художественно-образной стороной архитектура отличается от простого строительства. Комплексы построек и открытых пространств составляют архитектурные ансамбли. Эстетические, функциональные и конструктивные качества в архитектуре взаимосвязаны.

Связанная в своем развитии с постоянно меняющимися материальными потребностями человека, с достижениями науки и техники, архитектура является одной из форм материальной культуры.

Основные выразительные средства, применяемые в архитектуре, — пластика объемов, масштабность, ритм, пропорциональность, а также фактура и цвет поверхностей. Архитектурные сооружения отражают художественный стиль эпохи, как и произведения любого другого вида искусства. Всемирно известные архитектурные сооружения и ансамбли запоминаются как символы стран и городов (пирамиды в Египте, Акрополь в Афинах, Колизей в Риме, Эйфелева башня в Париже, небоскребы в Чикаго, Кремль и Красная площадь в Москве и др.).

Архитектура воздействует своими монументальными формами на сознание людей. В художественных образах архитектуры отражаются и строй общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел раскрывается в группировке архитектурных масс, организации пространства интерьера, пропорциональных отношениях частей и целого, ритмическом

строе. Соотношение интерьера и объема здания характеризует своеобразие художественного языка архитектуры. Большое значение имеет художественное решение наружного облика зданий.

Архитекторы создают для человеческой жизнедеятельности художественно организованное пространство, которое является гармоничной средой для синтеза искусств.

Изобразительное искусство — вид пластических искусств, включающий плоскостные живопись и графику, а также объемно-пространственную скульптуру. Как правило, в основе произведений изобразительного искусства в отличие от неизобразительных видов пластических искусств (архитектура, дизайн) лежит узнаваемый образ действительности. Однако в абстрактном искусстве изобразительность отсутствует. Произведения неизобразительных искусств, наоборот, могут быть весьма изобразительны (дом в виде башмака, гриба, корабля; стул или светильник в виде цветка, животного, человека, часы-домик, декоративный сосуд в виде зверя или птицы, гобелен-дерево, кружевная салфетка-снежинка, ковкая решетка ограды из цветов и листьев и др.).

Изделия декоративного и прикладного искусства правильнее отнести к изобразительному искусству, чем к неизобразительному, так как большинство из них украшаются сюжетными или орнаментальными композициями. Кроме того, их форма также может быть изобразительной (примеры чему приводились выше).

Изобразительное искусство может передать духовный облик человека и целой эпохи, психологическое и эмоциональное содержание сюжета. Наглядность образа в изобразительном искусстве позволяет художнику выразить свое отношение к изображаемым событиям.

Пластические системы. В изобразительном искусстве с давних времен существовали одновременно или сменяя друг друга различные системы художественного восприятия и отображения реального мира. Можно говорить о трех пластических системах.

Первая система основана на том, что художник воспринимает мир предметно, уделяя внимание преимущественно плоскостным или конструктивным качествам предметов. Пространственность как воздушная среда не играет для него определяющей роли.

Предметным видением обладали в большой степени русские иконописцы, художники Востока, а также мастера Возрождения. Однако между многими произведениями, относящимися к этой системе художественного творчества, есть большая разница. Поэтому предметная пластическая система условно разделяется на два типа: силуэтно-плоскостной и объемный.

Пластические изображения *силуэтно-плоскостного* типа доносят до зрителя общую силуэтную характеристику предмета, своеобразную проекцию на изобразительную поверхность. Форма этих силуэтных пятен, их окраска, фактура дают возможность создавать изображение с цветовым планом, выступающим или уходящим в глубину: образуется условное художественное пространство. Силуэтно-плоскостной была, например, роспись древнеегипетских храмов. Русскую иконопись X—XV вв. отличали четкость силуэтов, ясность цветовых отношений и условность пространства. Выразительность древнеиндийской миниатюры строилась преимущественно на ярких декоративных цветовых пятнах, динамических силуэтах и плоскостной трактовке фигур.

Пластические изображения *объемного типа* при помощи графических или живописных средств создают представ-

ления о реальной форме объектов. Объем формы воспринимается как художественная ценность. Главное здесь — передать светотень, предметное окружение предметов. Например, «малые голландцы» — мастера различных видов натюрмортов («завтраков», «десертов», «лавок») — реалистически передавали предметную красоту мира. Фламандские живописцы П. Рубенс, А. Ван Дейк, Я. Йордане, Ф. Снейдерс запечатали на своих полотнах опозитивированную материальную красоту природы и образ сильного, энергичного, пышущего здоровьем человека.

Вторая система опирается на восприятие художником пространства как реальной среды, воздуха, ощущаемого прежде всего оптически. Предметность здесь отступает на второй план.

Вторая пластическая система основана на пространственно-живописной пластике как мощном художественно-выразительном средстве, позволяющем передавать красоту и разнообразие меняющегося мира. Яркими примерами пространственной системы может быть живопись барокко, а также произведения таких художников, как А. Ватто, Д. Веласкес, Рембрандт ван Рейн, Ф. С. Рокотов, В. И. Суриков, У. Тёрнер. Особенно прославились передачей пространства как среды импрессионисты.

Третья система отрицает и предметность, и пространство — это абстрактное изображение. Для произведений абстрактного искусства характерны отказ от изображения реальных объектов, беспредметность композиции, состоящей из линий, точек, пятен, плоскостей, предельное обобщение или полный отказ от формы, эксперименты с цветом (П. Пикассо, Ж. Брак, В. Кандинский, П. Клее, А. Матисс, Ж. Миро, П. Мондриан и др.).

Представители некоторых течений в абстрактном искусстве создавали и

логически упорядоченные конструкции как на плоскости, так и в пространстве (К. Малевич, Э. Лисицкий, В. Татлин, А. Родченко, А. Экстер, Л. Попова).

Справедливости ради необходимо отметить, что каждый из перечисленных художников по-своему прокладывал путь к беспредметности, и не все из них шли по нему до конца. К тому же абсолютная абстракция едва ли достижима, впрочем, как и абсолютная предметность. Вспомним картину Р. Магритта «Это не трубка». Конечно же, даже иллюзорно выписанный предмет остается всего лишь его изображением и никогда не станет самим предметом.

Абстракционизм распространен также в графике и скульптуре. Абстрактное искусство не отражает действительность, а создает ее коды с помощью специальных знаков и символов.

Стили. Направления и течения. Школы. История изобразительного искусства — непрерывный процесс развития стилей, направлений и течений, но это не простое поступательное движение, не постепенное восхождение к вершинам мастерства. Развитие в искусстве означает определенное накопление художественного опыта и усложнение аналитических процессов художественного мышления. Это сложный путь взлетов, падений, остановок. Обретение новых ценнейших свойств одновременно может означать отказ от чего-то не менее значимого. Периоды, богатые великими именами и произведениями, сменяются годами, не оставляющими шедевров.

Содержание произведения неотделимо от его формального воплощения в картине, гравюре, скульптуре и др., которые создаются в определенном стиле. Именно по стилю легко отличить одно произведение от другого. А для этого важно знать тенденции развития

искусства, принципы и закономерности стилеобразования.

В искусствознании существует много определений этого понятия.

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

Изучение стилей — главный вопрос искусствознания. При этом широко используется метод сравнительного анализа, позволяющий точнее установить, где, когда и кем было создано произведение.

Каждый исторический стиль возникает закономерно, развиваясь из предыдущих стилей. Четких границ между ними может и не быть, главное — чтобы осуществлялось непрерывное развитие художественного мышления в исторических категориях стиля. Важнейшие этапы истории изобразительного искусства неповторимы, и лучшее из достигнутого в каждую эпоху входит в совокупный опыт национального и мирового искусства.

Хорошо известно, что в одну историческую эпоху могут сосуществовать художественные стили, идейные установки которых прямо противоположны. Например, классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм — в XIX в. и др.

Наименования региональных художественных стилей складывались по именам правителей (стиль Людовика XVI), по национальным признакам (итальянский маньеризм, русский ампир, немецкое барокко), по географическим названиям (помпейский стиль росписи, московский стиль живописи, петербургский стиль графики), по месту и материалу производства художественных изделий (майссенский

фарфор, лиможские эмали) и др. Кроме этого, имя каждого крупного мастера можно трактовать как название индивидуального стиля (караваджизм и др.).

Следует отличать понятие стиля как исторически возникшей художественной категории (готика, барокко, рококо, классицизм и др.) от употребления этого слова для обозначения манеры, почерка художника. Искусствоведы используют понятия «ренуаровские женщины» и «левитановские пейзажи», имея в виду стиль художника. Замысел художника, выраженный в стиле его работы, зависит от личности творца и от времени и места создания произведения. При рассмотрении индивидуальных особенностей изобразительного языка художника надо обращать внимание на то, какие средства художественной выразительности он выбирает, какими композиционными приемами пользуется, как передает характер движения, что предпочитает, моделируя форму, — линию, пятно, силуэт, свет или цвет.

Симпатии художника скажутся в выборе сюжета, в трактовке изображаемых явлений и лиц. Часто все это упрощенно называют почерком художника, хотя было бы правильнее именовать эти особенности индивидуальным стилем его творчества. Правда, этот стиль подвержен изменениям во времени в той же мере, в какой изменяются сама жизнь и характер человека.

Для художника стиль эпохи не только достоверное изображение архитектуры, предметов быта, одежды, вооружения, присущих данному времени, но и само понимание основных изобразительных закономерностей, свойственных этому времени.

Стиль — единство содержательных и изобразительных элементов, с помощью которых непосредственно со-

здается художественное произведение. Итак, в изобразительном искусстве под стилем может пониматься способ, который определяет выбор и сочетание сюжетов и образные характеристики персонажей, структуру композиции, приемы передачи пространства, использование светотени и колорита в каждом конкретном произведении.

В пределах стиля могут существовать художественные явления, в чем-то родственные, объединенные духом своего времени, но в каких-то позициях значительно отличающиеся одно от другого. Их называют *течениями* и *направлениями*.

Как было давно остроумно замечено, направления «направляют», а течения «текут». Направления в истории искусства возникают сознательно, течения — стихийно. Художественное направление — это идейно, программно, теоретически оформленное течение. Художественное направление связывает близких по духу, одинаково понимающих цели и методы своего искусства художников. Художественное течение — более узкое понятие. В отличие от направления оно так и не оформляется программно. Внутри художественных направлений часто существуют различные течения. От стиля направление отличается именно тем, что не становится общей нормой для художественной культуры своего времени и страны, а развивается рядом с другими, порой враждебными ему направлениями.

Многие великие мастера, как, например, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рембрандт, олицетворяют собой целые художественные направления. П. Пикассо создавал направления и сам от них уходил.

В истории развития искусства направления стали формироваться на рубеже XVIII — XIX вв., когда шел процесс переосмысления эстетических

категорий просвещения (предромантизм).

В 30 — 40-е годы XIX в. в немецком искусстве сложился бидермайер (нем. Biedermeier, Bieder-maier; название произошло от вымышленного имени автора народных песен, отличающихся наивностью и добросердечием) — течение, обращающееся во всех видах искусства к изображению бюргерского быта и традиционного городского уклада с характерными национальными чертами.

Многие направления и течения появились в конце XIX — начале XX в. с усилением в искусстве аналитических и дифференционных процессов: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм и др. В период 1960 — 1970-х годов все большее распространение получают акционизм, поп-арт, концептуальное искусство и др. Искусствоведы используют термин «авангардизм» или «модернизм» для обозначения всех новейших направлений, течений, школ и деятельности отдельных выдающихся мастеров искусства конца XIX — первой половины XX в., порывающих с реалистической традицией и считающих эксперимент основой творческого метода. В искусстве авангарда течения и направления тесно переплетены.

Художественные школы представляют собой организационное или условное объединение мастеров на основе общей теоретической, творческой или учебной программы. Школы формируются в рамках определенных художественных направлений. Часто они складываются на основе каких-либо учреждений. Например, «русская академическая школа» — под этим названием обычно имеют в виду круг художников, связанных с Академией художеств, основанной в 1757 г. в Петербурге.

Школы бывают национальные (итальянская школа), региональные (венецианская или флорентийская школа).

В XVII в. творчество большинства итальянских художников не выходило за рамки барокко, при этом особое место занимала венецианская школа живописи, в которой нашло художественное выражение осознание чувственной полноты и красочности земного бытия. Родоначальником флорентийской школы живописи был Джотто, стремившийся придать религиозным образам и многофигурным композициям пластическую убедительность и жизненную достоверность. Последователи Джотто (Таддео Гадди, Мазо ди Банко и др.) восприняли лишь внешние приемы его творчества.

Школы могут возникать вокруг выдающихся мастеров и состоять из их учеников и последователей. В голландской живописи XVII в. существовало несколько живописных школ: Ф. Хальса — в Гарлеме, Рембрандта ван Рей-

на — в Амстердаме, К. Фабрициуса и Я. Вермера — в Дельфте.

В XIV—начале XVI в. сложилась и интенсивно развивалась одна из основных региональных школ древнерусского искусства — московская школа. Московский тип белокаменного храма возник на основе традиций владимиро-суздальской школы.

Иконописная школа А. Рублева оказала значительное влияние на творчество Дионисия и произведения прикладного древнерусского искусства. Строгановская школа иконописи объединила русских художников, близких по творческим принципам и художественной манере. Русский живописец А. Г. Венецианов основал свою школу живописи во второй четверти XIX в.

XX век завершил очередную, чрезвычайно значимую главу истории искусства. Впереди — новые художественные открытия и свершения.

Часть 1

ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОЙ эпохи

Первобытным искусством считают искусство первобытности, т.е. от появления Homo sapiens и до возникновения классовых обществ. Первобытное искусство охватывает многие тысячелетия: несколько периодов позднего, или верхнего, палеолита (древнего каменного века, 35—10 тыс. лет до н.э.), мезолита (среднего каменного века, ок. 10 — 5 тыс. лет до н.э.), неолита (нового каменного века, ок.

5 — 3 тыс. лет до н.э.), эпоху бронзы (3 — 2 тыс. лет до н.э.) и эпоху железа (1 тыс. лет до н.э.). Периоды палеолита названы по местам археологических находок. Эпохи развития человечества в разных местах Земли не совпадают по времени.

Термин «первобытное искусство» никак не означает упрощенное, невысокое по своему уровню творчество. Напротив, произведения, созданные на заре человечества, вызывают изумление и восхищение. В этот период возникли все основные виды искусства: живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, архитектура. Четко выявились и два основных подхода к изображению: реализм, следование натуре и условность, та или иная трансформация природы ради достижения определенных целей.

О существовании первобытного искусства узнали совсем недавно, во второй половине XIX в., когда стали находить небольшие скульптуры, отдельные рисунки на кости или камне, на

стенах пещер. Памятники (произведения) первобытного искусства были обнаружены в самых разных местах земного шара, ибо уже к концу палеолита вся суша на более или менее пригодных для жизни участках была заселена людьми.

Главными занятиями первобытных людей были собирательство растений, пригодных в пищу, и охота на крупного зверя — бизона, шерстистого носорога, мамонта, пещерного медведя, дикую лошадь, оленя, кабана. В конце палеолита человек уже мог изготавливать разнообразные орудия труда, строить жилища, шить одежду с помощью костяных игл.

Совершенствование материальной культуры было последовательным и постепенным. В этом отношении человек верхнего палеолита с точки зрения современности находился, конечно, на примитивной стадии развития, а развитие искусства происходило иначе — первобытные люди создавали произведения, которые сегодня считают великими творениями! Почему же искусство появилось так рано и в такой зрелой форме? Каким был путь его начального развития?

То, что мы теперь называем первобытным искусством, зарождалось как часть единой жизнедеятельности человека, в которой нерасторжимо соединялись труд и общение, познание окружающего мира и самопознание, магические обряды и художественное творчество. Первобытное искусство

носило синкретический характер — искусство, мифология и религия были неотделимы одно от другого. Художников в современном понимании, т. е. людей, занимающихся искусством как профессией, конечно, не было. Изображения создавали те же охотники, хотя, вероятно, это делали наиболее способные к художественному творчеству.

Важнейшая черта первобытного искусства состоит в особом интересе к зверю, отразившем зависимость человека от окружающего мира, от сил природы. Безусловно, образ человека тоже занимал в нем определенное место, а в последние периоды приобрел во многих случаях и ведущее положение. Однако в первобытном искусстве в целом изображению человека придается не столь важное значение по сравнению с искусством последующих эпох, где человек будет играть центральную роль, а все остальное станет только фоном, на котором разворачивается его деятельность.

В те далекие времена зародились разные виды искусства, но лишь некоторые произведения изобразительного творчества смогли сохраниться в течение многих тысячелетий и дойти до нас.

Первобытное изобразительное искусство включает: барельефные, контурные и многоцветные изображения на стенах и сводах пещер, на скалах и валунах; каменных идолов, статуэтки и плитки с рельефными, гравированными и живописными изображениями; мегалитические сооружения из огромных плит; орнаментированные изделия из кости и рога; различным образом декорированные сосуды, украшения и многое другое.

Первоначально появились знаковые изображения, например отпечатки ладоней и «макароны» — разнообразные переплетенные линии, проведенные

пальцами по сырой глине или острыми резцами по камню. Возможно, человек видел в «следах», оставленных своей рукой, подобие следов лап и когтей животного и хотел своими «следами» символически утвердить свою способность победить зверя, поэтому отпечатки рук человек не перестал наносить и в дальнейшем, когда уже научился создавать изображения животных. С развитием охоты стали изображать фигуры животных и человека. В неолите с появлением земледелия наскальное искусство постепенно сошло на нет, так как стало развиваться рисуночное письмо. Процветало и орнаментальное искусство, которое имело ритуально-магическое значение и все более использовалось для украшения предметов. В эпоху бронзы создавались изображения, напоминающие карты, на которых можно различить вспаханные поля, тропинки, дома, загоны для скота.

В наскальной живописи можно выделить пять основных мотивов: человеческие фигуры, животные, орудия труда и оружие, изображения местности, символы и идеограммы — повторяющиеся знаки (стрелки, палочки, кружочки, кресты, точки и др.). Эти изображения не только наносились красками, но и вырезались. Необходимо отметить еще ряд особенностей: редко встречаются изображения с выраженными индивидуальными чертами, практически отсутствуют растения, цветы, плоды и пейзажи. У ранних охотников существуют рисунки излюбленных пар животных: бизон — лошадь в Европе, слон — жираф в Африке.

Иногда на открытых скалах или в священных пещерах происходило наложение изображений разных эпох. В некоторых местах древние рисунки до сих пор почитаются и «подновляются».

ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА

Удивительное открытие было сделано в 1879 г. на севере Испании в пещере *Альтамира*, вход в которую ранее был завален. Здесь обнаружили множество цветных изображений животных.

Залы пещеры тянутся более чем на 280 м в длину. Самый знаменитый из них — Зал животных. Изображения живых и мертвых бизонов, быков, оленей, диких лошадей и кабанов покрывают стены и потолок. В большинстве случаев фигуры животных размером до 2,2 м разрисованы охрой, древесным углем на голых стенах и сводах, а частично выгравированы. Коричневые и черные цвета содержат многообразные оттенки, кроме этого, древние художники искусно использовали естественные рельефные выступы на скальной поверхности, что усиливало светотеневую моделировку формы. Исключительно точно переданы движения животных, фактура их шерсти. К сожалению, многие изображения потемнели от времени.

На одном из рисунков на потолке Альтамирской пещеры запечатлена мощная фигура бизона. Рисунок, которому около 20 тыс. лет, не только контурный, но и объемный. Он выполнен смелыми, уверенными штрихами, в сочетании с большими пятнами краски. Бизон полон жизни, чувствуется трепет его напрягающихся мускулов, упругость коротких крепких ног, ощущается готовность зверя ринуться вперед, наклонив голову и выставив рога. Нет, это нельзя назвать примитивной живописью. Такому «реалистическому мастерству» мог бы позавидовать и современный художник-анималист.

Наряду с нарисованными и выгравированными в скале фигурами зверей встречаются в Альтамире и весьма схематичные рисунки, отдаленно напоминающие человеческие тела.

Росписи настолько поразили ученых, что вначале они были объявлены поделкой: никто не мог поверить, что такие изображения создал первобытный человек. Однако открытия пещер



Изображение бизона. Роспись потолка пещеры Альтамира. Испания

с росписями в разных странах стали следовать одно за другим, и все сомнения отпали. Обычно изображения находили в сырой и темной глубине пещер, куда попасть трудно — надо пробираться по узким коридорам, через колодцы и щели, часто ползком, даже проплывать через подземные реки и озера. В настоящее время только во Франции обнаружено около ста таких пещер, наиболее известная из которых *Ласко*.

На территории нашей страны особенно знаменита *Каповая пещера* на Южном Урале, в которой в 1959 г. было найдено более трех десятков рисунков животных, выполненных красной краской, к сожалению, некоторые из них плохо сохранились.

Росписи и рельефы покрывали десятки, сотни метров или даже несколько километров стен и сводов. Размеры изображений животных колеблются от 10 см до нескольких метров. Например, в Каповой пещере встречаются изображения мамонтов, лошадей, носорогов от 44 см до 1,12 м; на потолке Альтамиры бизоны нарисованы в натуральную величину, а в пещере Ласко есть изображения 4 — 6-метровых быков.

Места, где найдены изображения, были святилищами, в которых совершались магические обряды, связанные с охотой и жизнью первобытных общин. Чтобы повлиять на успех охоты, человек прибегал к ритуалам. Первобытный охотник верил, что, рисуя животных, он как бы подчиняет их себе, а изображенное им вонзившееся копьё убивает зверя. Перед изображениями совершались сложные ритуальные действия, в которых соединялись элементы танца, пения, инструментальной музыки, пантомимы. При этом люди определенным образом раскрашивали тела, надевали маски, шкуры. Все эти обряды помимо магических опосредованно выполняли и другие функции:

благодаря им развивалось мышление человека, закреплялись и передавались новым поколениям знания, умения и навыки, в том числе навыки общения, происходили эмоциональная разрядка и тренировка, удовлетворялись эстетические потребности.

Рисунки эпохи верхнего палеолита поражают не только мастерством и свободой исполнения, но и пониманием поведения животных. Знание повадок животных для первобытных охотников являлось вопросом жизни и смерти, от этих знаний зависели благополучие и само существование рода. Поэтому проникновение в жизнь зверей, мысленное слияние с ними было существенной чертой психологии человека каменного века. В магических обрядах, этих своего рода первых «театральных действиях», зверь наделялся чертами человека и наоборот.

Звери изображались в различных позах, в движении: они идут, скачут, борются, щиплют траву. Часто их головы обращены назад, словно их преследуют охотники. Первобытные люди умели выразить в росписях, рельефах и гравированных изображениях, связанных с обрядами, определенное состояние зверя: испуг, настороженность, ярость, угрозу, удивление, любопытство, спокойствие, умиротворение. Рисунок исполнялся не одной краской, а несколькими, он приобрел объемность, чему способствовали переходы тона.

Нередко сходство с обликом того или иного зверя человек видел в выступе стены, в сталактите, обломке камня или рога и создавал изображение на этой основе.

Рисуя того или иного зверя на стенах святилища, человек не обращал внимания на то, что там уже было нарисовано множество животных: важно было исполнить свое изображение, перед которым охотники совершат

ритуальный обряд. Поэтому рисунки наслаивались друг на друга, причем нередко так густо, что почти ничего нельзя было разобрать. Возможно, в таком наслаивании было умышленное намерение увеличить количество закланых зверей.

Встречались сюжеты с ранеными или убитыми на охоте животными. Например, в пещере Ласко рядом с бизоном, пронзенным копьем, нарисован охотник, вероятно, убитый этим разъяренным, смертельно раненым животным. Человек в отличие от зверей нарисован крайне схематично. Лицо изображено с длинным птичьим клювом, возможно, это маска охотника. Рядом с человеком лежит копье-металка, украшенная фигуркой птицы.

Магические обряды первобытного человека были направлены не только на победу над зверем, но и на размножение животных. Вероятно, поэтому нередко рисовали зверей, ожидающих потомство.

Особую группу составляют изображения странных существ, у которых человеческие черты сочетаются со звериными — оленя, бизона, мамонта, козла, разных птиц. Возможно, что чудовища — это люди, переодетые зверями, или придуманные символы.

Сам человек представлен в палеолитическом искусстве крайне небольшим по сравнению с животными количеством изображений. В основном это женские скульптурки малого размера (от 2 до 20 см), получившие название «палеолитические Венеры». Они были обнаружены в различных местах — от Средиземного моря до Байкала. Большинство статуэток решены обобщенно, руки у них едва намечены, черт лица нет совсем, зато подчеркнута увеличены те части тела, которые имеют отношение к вынашиванию, рождению и вскармливанию ребенка. Такая трактовка женских фигур объяс-

няется их магическим значением: они были связаны с культом плодородия, воплощали заботу о продолжении рода, росте и процветании первобытной общины. Эти статуэтки обычно находили заботливо укрытыми в особых ямах-кладовых.

Однако изображение женщины в то время не ограничивалось только такими утрированными образами. Среди обнаруженных женских статуэток присутствуют и стройные фигурки. У некоторых из них есть глаза, рот, волосы и даже одеяние, напоминающее комбинезон с меховым капюшоном на голове. Особую известность приобрела «Венера в меховом комбинезоне», найденная вблизи старинного русского села Буреть на берегу Ангары.

Большинство палеолитических изображений были предназначены для магических целей, однако это не означает, что они не являлись истинными произведениями искусства. Мастерство исполнения, пластика образа, способность отбирать и обобщать характерные признаки зверя, передавать движение — все это позволяет говорить о художественном творчестве в эпоху позднего палеолита. Помимо заботы о добывании пищи и продолжении рода человеком уже в то далекое время владело чувство красоты, которое он стремился внести в свой быт, в свою повседневную жизнь. Орудия труда и вооружение, различная утварь украшались всевозможными изображениями и орнаментом, причем характер изображения искусно сочетался с формой. Например, копье-металки обычно заканчивались фигуркой или головкой животного. В виде животных стали воплощать стихии природы, небо и землю. Солнце и небо чаще всего олицетворяли птицы, воду и подземный мир связывали со змеей. Узоры орнамента также были условным выражением представлений человека о мире.

Важное место в жизни первобытных людей занимали собственно украшения: головные обручи, ожерелья, богато орнаментированные браслеты,

различные подвески. Для украшения в основном использовали кости и зубы животных, блестящие морские раковины.

ИСКУССТВО ЭПОХИ МЕЗОЛИТА

Принципиально изменилось изобразительное творчество в мезолитическую эпоху. Росписи и иероглифы в это время, как правило, исполнялись на открытых местах, на скалах. Таких мест найдено около 50 в Испании, на Кавказе, в Средней Азии, Африке. В отличие от палеолита теперь часто изображается человек и его действия. Росписи представляют собой многофигурные композиции: сцены ритуальных действий, охоты и вооруженных столкновений, загона скота, вызывания дождя, сбора меда и т.д. Фигуры людей и животных передавались сплошным силуэтом, красной или черной краской и были небольшими, редко достигая 75 см. Некоторые композиции имели значительные размеры. Например, «Большой фриз» в Испании включает около ста рисунков людей и десятки рисунков животных.

Изображения, особенно человека, стилизуются, схематизируются, иногда почти сводятся к знаку. Это дает возможность усиливать динамику,

ритм. Легкие, удлинённые лучники стреляют в бегущих оленей, стремительно несутся навстречу друг другу сражающиеся воцны. Своеобразно стилизованы человеческие фигуры в кавказских *петроглифах* (изображениях, выбитых или выгравированных на камне): люди в лодках обозначены просто черточками.

В таком изменении характера изображения, в утрате того первоначального реализма, который присущ росписям Альтамиры и Ласко, проявился всеобщий закон развития: нечто важное приобретается, зато нечто и утрачивается. Человек выработал способность мыслить отвлеченными категориями, отображать сложные явления. Возможно, схематизм возник потому, что ослабла наивная вера в изображение как в «двойника» человека или животного и на первый план выдвинулась необходимость обозначения, сообщения, рассказа о событии. В этом берет истоки пиктография — рисуночное письмо.

ИСКУССТВО ЭПОХИ НЕОЛИТА

Последний, неолитический этап каменного века характеризуется постепенным переходом от охоты и собирательства к скотоводству и земледелию. Человек научился обжигать глину, т.е. впервые создал материал, которого не было в природе. Изготовление керамических изделий имело такое важное значение и было так широко распространено в неолите, что его еще иног-

да называют керамическим веком. Совершенствовались ткачество и обработка кожи. При изготовлении каменных орудий человек стал применять распиливание, сверление, шлифование.

На художественное творчество влияли различные природные условия и соответствующий им образ жизни. Памятники искусства не претерпели значительных изменений по сравнению с

прошлыми эпохами. В северных районах они даже в эпоху неолита обнаруживают многие черты, свойственные произведениям мезолита и палеолита. Например, петроглифы Сибири продолжают именно палеолитическую традицию: изображены преимущественно животные, в основном лоси. Исполнены они реалистически, с точной передачей характерных особенностей. Изображения человека встречаются редко, и они схематичны. Многофигурных сцен почти нет.

В Сибири и на Урале найдены произведения мелкой пластики, имевшие, вероятно, культовый характер, — фигурки медведя, рукоятки в виде головы лося, различные амулеты. Уникальным памятником является ковш в форме водоплавающей птицы, сделанный из дерева. Он смог сохраниться только благодаря тому, что находился в торфянике.

Среди петроглифов Скандинавии, побережий Белого моря и Онежского озера преобладают сложные композиции повествовательного характера. Это сцены охоты на лосей, оленей, крупную рыбу, изображения лодок с гребцами, охотников на лыжах. Рисунки в отличие от сибирских схематизированы, но зато они разнообразны, имеют множество интересных подробностей.

Памятники наскального искусства неолита и более позднего времени встречаются повсюду: в Испании и Португалии, Франции и Италии, Англии и Германии, Африке и Австралии. Изображения исполнялись не только на скалах и больших камнях, но и на плитах гробниц. Среди рисунков, помимо фигур людей и животных, лодок и колесниц, запряженных лошадьми или быками, много различных знаков в виде кругов, спиралей, крестов, свастик, полумесяцев и других лунарных, солярных и иных сим-

волов. Это говорит о существовании у человека сложной мифологии и разнообразных культов природных стихий.

Особой известностью во всем мире, во многом благодаря сотням цветных копий, сделанных с рисунков, и фотосъемкам, пользуются росписи горного района Сахары Тассилин-Аджер. Этот район признан самым большим «музеем» доисторического искусства, хотя до сих пор обследованы лишь некоторые его участки. Рисунки были выполнены многими поколениями охотничьих и скотоводческих племен, населявших Сахару в те далекие времена, когда она была цветущей землей с богатым животным миром.

В изображениях этого периода наряду с несколькими примитивными, но жизнеподобными фигурками животных много необычного: насекомообразные человеческие фигурки; люди в одеждах, напоминающих скафандры, и в шлемах с антеннами; фигура в маске, заштрихованная мелкими белыми клеточками, по контуру которой как бы вырастают белые стилизованные цветы; «Рогатая богиня» — огромное изображение жрицы или богини земледелия. Антенны и шлемы скафандров обычно объясняют как схематизацию корзин и масок, но многие образы остаются до сих пор загадочными. Например, огромная фигура «Великого бога» с воздетыми руками, которому поклоняются круглоголовые фигурки.

Между 4-м и 3-м тыс. до н. э. в Тассилин-Аджере обосновываются скотоводческие племена. В росписях пастухов представлены разнообразные живые сценки из повседневной жизни, большие стада быков, сцены войны, охоты, собирания злаков. Во всем первобытном искусстве эти росписи выделяются удивительно верным, пластичным изображением человеческого тела. В последующие периоды, когда в быт людей входит сначала лошадь, а потом

верблюды, росписи постепенно схематизируются до сухого геометрического знака.

В Африке наскальное искусство, характерное для неолита, еще долго продолжало существовать у племен, сохранивших черты первобытности. Таковы росписи бушменов, живущих на юге континента: изображения, созданные там во 2-м тыс. до н.э. и во 2-м тыс. н.э. обладают значительным сходством.

В Европе наскальные росписи в новом каменном веке практически исчезают. Здесь широкое развитие получило изготовление и украшение глиняной посуды, а также мелкая пластика.

Посуду лепили еще без применения гончарного круга. Стенки сосудов покрывали узорами и изображениями, выполненными разными способами: краской, налепами, насечками, ямками, углубленными линиями и штрихами. Орнамент составлялся из геомет-

рических элементов, линий, полос, спиралей, свастики, крестов, из стилизованных фигурок животных и человека. Орнаментальные узоры служили не только для украшения посуды: многие из них воплощали представления человека об устройстве мира и имели магическое значение. К примеру, свастика в неолитических изображениях была обозначением благоприятного, счастливого объекта. В создании орнамента проявлялось стремление древних людей к порядку, равновесию, ясности и одновременно чувство ритма, симметрии, гармонии, эстетическое чувство.

Среди мелкой пластики по-прежнему встречаются статуэтки женщин, связанные с культом плодородия. По сравнению с «палеолитическими Венерами» они весьма условны, а нередко и схематичны. В то же время во многих фигурках неолита очевидно сознательное стремление к красоте.

ИСКУССТВО ЭПОХИ БРОНЗЫ

В эпоху бронзы возникли новые формы выражения идей и чувств человека — монументальная пластика и культовая архитектура. Кроме этого, интенсивное развитие получило декоративно-прикладное искусство. Самостоятельными отраслями производства стали литейное, кузнечное дело, как несколько ранее гончарное, а позже — ткацкое.

Первыми металлами, которые стал использовать человек, были золото, серебро и медь. Но в чистом виде они были не пригодны для изготовления орудий труда. Вскоре научились получать бронзу (сплав меди с оловом) — и наступила эра господства металла.

Использование металла определило следующий этап в развитии человечества. Добыча и обработка металла

требовали профессиональных знаний, поэтому ремесло отделилось от земледелия. Усилилась роль военных столкновений за овладение скотом, пашнями, металлом. Зародилась частная собственность, увеличилось имущественное неравенство. Завершился переход к патриархату.

Вождь стал пользоваться большой властью и особым почетом: на него смотрели как на носителя божественной силы. Когда он умирал, над его гробницей воздвигали курган. В некоторых местах, например в степном Причерноморье, над курганами устанавливали антропоморфные стелы (так называемые каменные бабы), которые служили надмогильными памятниками.

Из бронзы стали изготавливать боевые секиры и топоры, кинжалы и на-

конечники копий, обрядовые сосуды (ритоны) и всевозможные украшения: застежки, пояса, пряжки, браслеты, серьги, кольца, обручи, нашивные бляшки. Довольно быстро были освоены все техники обработки металла: ковка, литье, чеканка и гравировка. С помощью этих техник изделия из бронзы покрывались различными узорами и изображениями, создавались предметы мелкой пластики.

Главным изобразительным мотивом при изготовлении и украшении всевозможных бронзовых изделий оставались животные, каждое из которых, как уже говорилось, имело определенный магический, символический смысл. Фигуры зверей трактовались по-разному — в зависимости от назначения и характера изображения. В кургане близ Майкопа найдены отлитые из золота и серебра фигурки быков, которые были укреплены на стержнях, поддерживающих балдахин, и золотые бляшки в виде львов и быков, нашитые на самом балдахине. Эти изображения созданы в монументально-реалистическом стиле. Когда же фигурки животных служили украшением каких-либо предметов, изображения подчинялись формам предметов и декоративно обобщались, превращаясь в узор. Таковы гравированные рисунки на кавказских бронзовых сосудах, поясах, топорах, где в стилизованных фигурках не всегда можно распознать породу зверя. Например, сюжетная сценка на булавке в виде секиры напоминает орнаментальную вязь, но при ближайшем рассмотрении можно различить двух собак, нападающих на оленя.

Основным источником культурных и художественных ценностей той эпохи стали курганы, где сохранилось огромное количество разнообразных вещей для загробной жизни.

Кроме курганов типичными сооружениями эпохи бронзы считают-

ся мегалитические (мегалит от гр. *tégas* — большой и *lithos* — камень) постройки, тесно связанные с религиозно-культовыми обрядами. Выделяют три вида мегалитов: менгиры, дольмены и кромлехи.

Менгиры (от бретонского *men* — камень и *hir* — длинный) — это вертикально поставленные камни различной высоты (от 1 до 20 м). Они могут быть и едва отесанными, и покрытыми рельефной резьбой, могут быть увенчаны головой человека или животного либо целиком выполнены как монументальная скульптура. Менгиры, как и другие виды мегалитов, встречаются на обширных территориях Европы, Азии и Африки. Ставили их обычно на возвышениях, иногда они тянулись параллельными рядами на 2 — 3 км (Франция), порой были центром поселений. Возможно, менгиры являлись объектом поклонения как символы плодородия, стражи пастбищ и источников или обозначали место церемоний.

Дольмены (от бретонского *tol* — стол и *men* — камень) — сооружения из крупных каменных плит, стоящих вертикально и перекрытых сверху еще одной плитой. По форме они могли быть многогранными или круглыми. На внутреннюю поверхность плиты иногда наносились символические знаки. Порой к дольмену вел коридор из наклонных плит или небольших менгиров. Дольмены были местом захоронения членов рода. Дольмены распространены в отдельных районах Европы, Азии, Северной Африки, на Кавказе и в Крыму.

Кромлехи (от бретонского *strom* — круг и *lech* — камень) — самые значительные сооружения древности, представляют собой расположенные по кругу или незамкнутой кривой каменные плиты или огромные монолитные столбы. Кругов (концентрических) могло быть несколько. Иногда столбы пере-

кывались горизонтальными каменными плитами. Кромлехи располагаются вокруг кургана или жертвенного камня. Это первые известные нам культовые сооружения. В то же время кромлехи, вероятно, служили древнейшими обсерваториями. Кромлехи известны в Европе, Азии, Америке. В Англии обнаружено около 600 древнейших каменных сооружений, назначение которых до сих пор остается тайной.

Одним из самых знаменитых английских кромлехов является *Стонхендж* — мегалитическая постройка тех далеких времен, когда еще не были изобретены ни блок, ни колесо. Строители могли пользоваться только самыми примитивными инструментами — деревянными катками и веревками. Для своей эпохи Стонхендж представлял немисливо сложное техническое сооружение, потому что был построен из камней, весящих много тонн. Примерно в 1800 г. до н.э. Стонхендж приобрел облик, знакомый нам сегодня: величественное каменное кольцо, образованное огромными глыбами серого песчаника, перекрытыми каменными плитами. Внутри этого кольца находилось сооружение подко-

вообразной формы, составленное из глыб большого размера, так называемых трилитов: два больших камня ставились вертикально, а сверху укреплялся третий в качестве перекладины. На верхней части больших камней делали выступы, а в перекладинах — соответствующие углубления.

На протяжении столетий о Стонхендже слагались сказки и легенды. Может, это был храм древних римлян или друидов — жрецов у древних кельтов, обожествлявших явления природы? А что если это был огромный календарь или астрономическая модель? В последнее время высказывается предположение, что этот памятник — первая вычислительная машина. За время своего существования Стонхендж мог служить различным целям: религиозным, магическим, научным, политическим. О божествах, в честь которых он был воздвигнут, и о свершавшихся там ритуалах нам остается только гадать. Но загадочные каменные гиганты и сегодня приковывают к себе восхищенные взоры. Это поистине величественный памятник культуры, возведенный титаническими усилиями первобытных людей.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ЖЕЛЕЗА

Последнее тысячелетие до нашей эры — завершающий этап существования первобытности. В начале этого тысячелетия люди научились добывать значительно более прочный материал — железо, орудия из которого окончательно вытеснили каменные и частично бронзовые.

В этот период, для которого характерны жесткие грабительские войны, еще более усилилась роль военных предводителей и племенной аристократии. Дальнейшее имущественное расслоение привело к появлению патриархального рабства.

В Западной Европе последний этап истории первобытного общества представлен культурой **кельтов**, оседлых земледельческих племен, селившихся по берегам рек. В ее развитии выделяют два периода — гальштатский и латенский (названы по местам первых находок в Австрии и Швейцарии).

Гальштатская керамика, созданная на гончарном круге, отличалась четкостью и правильностью очертаний. Помимо орнамента сосуда украшались изображениями зверей и людей. Большая, а иногда и главенствующая роль человека в изобразительном искусстве

отражает новые черты в мировоззрении людей эпохи железа. Художники стремились показать все стороны жизни человека: на стенках ситул (металлических ведер) гравировались сцены пиров, празднеств с игрой на музыкальных инструментах, кулачных боев, битв, охоты, религиозных процессов, жертвоприношений.

Кельты были искусными литейщиками, ювелирами. Они создавали великолепное воинское снаряжение и орудия труда, богато декорированную утварь и разнообразные украшения: браслеты, гривны, фибулы, броши. Среди предметов, находящихся в могиле около урны с прахом, были миниатюрные культовые повозки. Иногда к ним добавляли птиц, которым отводилось большое место в кельтской мифологии: они соприкасались с потусторонним миром.

В I-м тыс. до н. э. значительную роль сыграла **скифская культура**. В широком понимании — это культура многочисленных кочевых и полукочевых племен, живших в Северном Причерноморье, на Кубани, в Средней Азии, на Алтае и в Южной Сибири. О происхождении племен, населявших столь обширные территории, пока нет единого мнения. Установлено только, что они принадлежали к европейскому типу, а их язык — к иранской группе индоевропейской семьи языков. Возможно, скифами первоначально именовали себя лишь несколько племен или даже одно племя, которое в первые века I-го тыс. до н. э. вторглось с востока в Причерноморье и подчинило себе близкородственное ему коренное население этих мест.

Скифские племена предпринимали далекие походы — в Урарту, Ассирию, Фракию, Палестину, Сирию, Египет, Китай. Их силу составляла конница, которая считалась непобедимой. Скифы не были завоевателями, они не занимали городов, а расселялись в сте-

пях, собирая дань, входили в военные союзы с разными государствами.

В конце V в. до н. э. царь Атея объединил скифов. Эпоха Атея — период подъема могущества этого народа. В его царствование в Приднепровье возник город, в котором жили военная и торговая знать и ремесленники: литейщики, кузнецы, ювелиры и косторезы. Они добывали руду и изготовляли из нее оружие, конскую упряжь, украшения. Недалеко от этого города находилась местность Геррос, где хоронили скифских царей и племенных вождей. Там были раскопаны самые знаменитые курганы — Чертомлыкский, Александропольский, Солоха, относящиеся к IV в. до н.э.

Курганы являются главным источником наших знаний о жизни и культуре скифов, однако почти все они в той или иной степени подвергались разграблению, которые начинались обычно вскоре после захоронения.

Греческий историк Геродот, оставивший много сведений о жизни скифов, подробно описал обряд погребения царей. Тело бальзамировали, покрывали воском и укладывали на колесницу, которая объезжала все царство от племени к племени. Затем колесница прибывала в Геррос, где тело царя опускали в приготовленную могилу, наполненную дорогим оружием, сосудами с вином и оливковым маслом, различными украшениями. В других могилах, соединенных коридорами с царской, хоронили лучших коней владетеля, его конюха, повара, наложницу. Все подданные царя должны были принести землю на его могилу — так возникал курган. Здесь устраивали тризну, разбивали погребальную колесницу, приносили жертвы. Через год на холме убивали пятьдесят коней и воинов и поверх снова насыпали землю. В результате высота Чертомлыкского и Александропольского курганов достигла 20 м.

Большое значение для скифов Причерноморья имели связи с расположенными на побережье греческими городами и-государствами, которые находились на иной, более высокой стадии развития. Скифы продавали грекам хлеб, лошадей, получая от них вино, расписную керамику, ювелирные изделия.

Свои поселения скифы строили обычно на возвышенностях, по берегам рек и укрепляли их рвами и валами. Скифы-кочевники жили в кибитках. По словам Геродота, особым почитанием у них пользовались семь богов, первое место среди которых принадлежало Табити — богине огня. Кроме нее наиболее известен бог, воплощенный в древнем железном мече. Для поклонения ему сооружался из хвороста гигантский алтарь, а водруженному на его вершине мечу приносили в жертву домашних животных и каждого сотого пленника. В III в. до н. э. у скифов Причерноморья возникло государство с центром в Неаполе Скифском (в районе Симферополя). Оно распалось во II в. до н.э. под натиском сарматов.

Художественное творчество скифов проявилось в основном в сфере декоративно-прикладного искусства. Сам образ их жизни определял характер и назначение создаваемых произведений: это были украшения человека, оружия, конской упряжи. Причем все эти произведения не только служили украшениями, но и выполняли магическую роль, выражали религиозно-мифологические представления скифов.

Наиболее яркой особенностью самобытной скифской культуры является так называемый звериный стиль. В отличие от предшествующего времени предпочтение здесь отдается изображениям хищников — кабанов, львов, пантер, тигров, барсов, орлов. Конечно, изображались и олени, козлы, ба-

раны, кабаны, рыбы. Большое внимание в скифском искусстве уделялось и образам фантастических животных, например грифонам — зверям с телом льва, головой и крыльями орла. Звери обычно представлены в канонических позах, выражающих напряженное состояние или борьбу.

Кроме целых фигурок мастера нередко делали только головы, клювы, копыта, лапы тех или иных зверей и птиц. Закреплено было и расположение многих изображений на определенных местах: так, на псалях (деталь уздечки) часто встречаются лошадиные копыта или птичьи лапы, на рукоятках кинжалов — головы или клювы птиц, рыб гравировали только на конских налобниках или небольших бляшках. Обладателю вещей стремились придать качества, присущие изображенным животным, а также защитить его.

В произведениях звериного стиля реалистичность соединялась с декоративностью, стилизацией. В начале развития скифской культуры (VII—VI вв. до н.э.) изображение животного чаще всего было обобщенным, но близким к натуре. Такова, например, отлитая из золота пантера, найденная в Келермесском кургане на Кубани. Фигурка зверя, служившая украшением щита, дана в очень выразительной, напряженной, воинственной позе. Достоверность облика пантеры не снижается из-за того, что на ее хвосте и лапках, чтобы усилить магические свойства изображения, помещены свернувшиеся хищники.

Со временем в скифском искусстве нарастают декоративность, узорчатость, схематизм. Фигуры животных теряются в сложном орнаментальном мотиве. Но при этом всегда сохраняются высокое композиционное мастерство, выразительность.

Уникальные произведения были найдены в шести курганах в долине

Пазырык на Алтае. Эти курганы были разграблены, но не полностью. Благодаря вечной мерзлоте, образовавшейся в могильниках, в них сохранились такие предметы, которые в обычных условиях сгнивают, разрушаются. Здесь был обнаружен огромный деревянный сруб, где стоял саркофаг, вырубленный из вековой лиственницы, с высохшими трупами вождя и его наложницы. Тело вождя покрывала великолепная татуировка. Сруб изнутри был обит войлочным ковром, который является самым древним из дошедших до нас. Были найдены разнообразная одежда, изготовленная из полотна, войлока, меха и кожи, музыкальные инструменты (тамбурин, арфа) и многое другое.

Интересными находками оказались погребения боевых коней прекрасной породы, напоминающей ахалтекинскую, с полным набором снаряжения и конскими ритуальными масками, и высокая (около 3 м) разборная колесница. Она была сделана из деревянных жердей без единого гвоздя, ее части связывались ремнями.

В курганах обнаружено не так много художественных изделий, но найденное поражает необычайным разнообразием. Такого богатства декоративных форм и материалов археологи нигде в скифских курганах не встречали. Здесь находились: деревянная скульптура всевозможных видов; объемные и силуэтные фигурки, выполненные из войлока, кожи, сафьяна, бересты и меха; золотые изделия сочетались с цветной пастой, бирюзой или эмалью; в глаза золотых животных были вставлены самоцветы.

Алтайский вариант звериного стиля отличается фантастичностью и повышенной декоративностью: художники стремились представить не обыкновенных зверей, а существ, наделенных сверхъестественной силой.

Здесь можно увидеть грифона, держащего в клюве голову оленя, рогатого волка, горного козла с клювом, кабана с когтистыми лапами, крылатого тигра с птичьей головой и рогами антилопы. Мотивы борьбы зверей были отражением военных столкновений племен.

Вопросы и задания

1. Назовите основные черты первобытного искусства.
2. Когда было открыто первобытное искусство?
3. В какие исторические периоды первобытное искусство развивалось наиболее интенсивно?
4. Как вы думаете, почему изображение человека не было главным в эпоху палеолита?
5. Какие женские изображения были распространены в эпоху палеолита?
6. Как изображали зверей в первобытном искусстве?
7. Расскажите об особенностях пещерной живописи.
8. Какие формы изобразительного творчества характерны для эпохи палеолита?
9. Расскажите о сюжетах наскальной живописи и первобытных рельефов?
10. Назовите основные типы мегалитических сооружений и охарактеризуйте их.
11. Расскажите об архитектурных достоинствах Стоунхенджа.
12. Расскажите о художественном творчестве древних кельтов.
13. Какие художественные изделия находили в скифских курганах?
14. В чем состоят особенности звериного стиля?

Темы рефератов

- Возникновение и развитие искусства в первобытном обществе.
- Изображение животных в первобытном искусстве.
- Эволюция наскальных изображений первобытной эпохи.
- Изображение человека первобытными художниками.

- Искусство палеолита: натурализм и магия.
- Искусство неолита: геометризм и анимизм.
- Глина, ставшая искусством: гончарное ремесло в эпоху неолита.
- Неолитическая скульптура и рельеф.
- Мегалитические сооружения.
- Декоративно-прикладное искусство в первобытном обществе.
- Орнамент в первобытном творчестве.
- Украшения древнего человека.
- Художественное творчество скифов.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамова З.А. Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии / З.А.Абрамова. — М.; Л., 1966.

Бонгард-Левина Г. М. От Скифии до Индии / Г. М. Бонгард-Левина, Э.А. Грантовский. — 2-е изд. — М., 1983.

Борисковский П. И. Древнейшее прошлое человечества / П. И. Борисковский. — М., 1980.

Брашинский И. Б. В поисках скифских сокровищ / И. Б. Брашинский. — Л., 1979.

Вуд Д. Разгадка тайны Стоунхенджа / Д. Вуд. - М., 1973.

Вуд Д. Солнце, Луна и древние камни / Д. Вуд. - М., 1981.

Глазычев В.Л. Зарождение зодчества / В.Л. Глазычев. — М., 1983.

Дмитриева Н.А. Искусство Древнего мира / Н.А.Дмитриева, Н.А. Виноградова. — М., 1989.

Древнее искусство. Памятники палеолита, неолита, бронзового и железного века на территории Советского Союза. Собрание Государственного Эрмитажа. — Л., 1974.

Еремеев А. Ф. Происхождение искусства / А.Ф. Еремеев. — М., 1970.

Ларичев В. Е. Прозрение. Рассказы археолога о первобытном искусстве и религиозных верованиях / В. Е. Ларичев. — М., 1990.

Лот А. В поисках фресок Тассилин-Аджера / А.Лот. — Л., 1973.

Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство / В. Б. Мириманов. — М., 1973.

Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А. Д. Столяр. — М., 1985.

Тейлор Э. Первобытная культура / Э. Тейлор. — М., 1989.

Федюшина И.Д. Первые художники и скульпторы / И.Д.Федюшина. — Л., 1971.

Формозов А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР / А. А. Формозов. — М., 1969.

Шерстобитов В. У истоков искусства / В. Шерстобитов. — М., 1971.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Древний Египет — одна из самых развитых цивилизаций, стоящих у истоков искусства человечества.

Его изобразительное искусство прошло несколько стадий развития. Особого расцвета оно достигло в эпохи Древнего (XXVIII — XXIII вв. до н.э.), Среднего (XXI — XVIII вв. до н.э.) и Нового (XVI — XI вв. до н.э.) царств. По исчислению египетского жреца Манефона, до 341 г. до н. э. было 30 династий. Основные принципы египетского искусства начали складываться в период I и II династий (ок. 3000—2800 лет до н.э.).

Древние изображения помогают узнать о различных эпизодах истории Египта. Через тысячи лет рассказывают о ней рельефы на саркофагах (гробах из камня или других материалов) и фрагментах древних построек. С графической точностью рельефов гармонически сливались строчки иероглифов. Для многих произведений древнеегипетского искусства характерны строгая ясность линий, четкий контур, предельно обобщенные объемы, выразительность силуэтов. Изображение для египтян — это священный знак-образ. Создать изобразительный знак предмета — означало сбересть и увековечить его жизненную силу.

Пиктография, т.е. рисуночное письмо, была первоначальной основой и письменности, и искусства Египта. Когда в дальнейшем появилось иероглифическое письмо, изображения и надписи по-прежнему образовывали прочный художественный синтез, обус-

ловленный общностью цели — закрепить и сохранить в знаке жизненную силу. Эта цель обусловлена мировоззрением египтян и их пониманием назначения искусства, которое должно было дарить бессмертие. Своеобразие египетского изобразительного искусства определялось верой древних египтян в жизнь после смерти и природными особенностями этой страны. Оно столь тесно связано с религией, обоготворявшей силы природы и власть фараона, что трудно понять его образную структуру, не имея хотя бы общего представления о религиозных обычаях египтян.

Пантеон египетских богов очень велик — их около двух тысяч. Сохранилось большое количество их изображений. Удивительно, но многочисленность символов и знаков, допустимых при рисовании одного и того же бога или природного явления, не мешала египтянам создать целостный образ мира. Древние египтяне очень остро чувствовали поэтичность и красоту всего, что их окружало. Для них большое значение имели фантазия и воображение, поэтому одно и то же явление отражалось ими в различных художественных образах.

Тайна древнеегипетской религии — особое почитание звериных образов. Многие египетские боги были зверолики: покровитель умерших Анубис имел голову шакала, бог мудрости и письма Тот — голову павиана, богиня войны Сехмет — львиную голову.

Один из наиболее совершенных образов бога был представлен в виде солнца. Солнце изображали то как шар со множеством простертых рук-лучей, то как шар с крыльями, то как тельца или сокола. Круг, напоминающий диск солнца, постоянно встречается в древних египетских орнаментах.

В Древнем царстве почитали бога солнца Ра, впоследствии Амона-Ра — что значит «скрытое солнце». Он был главным божеством, покровителем всех богов и отцом фараона. Согласно древним мифам, Ра родился при сотворении мира из цветка лотоса. Египтяне считали, что днем он плывет в ладье по небесному Нилу, освещая землю, а вечером спускается в преисподнюю, где, сражаясь с силами мрака, рассекает воды подземного Нила, утром он снова поднимается на небо.

Ра изображался человеком с головой сокола, увенчанной солнечным диском, или же полностью соколом. В древних текстах Ра называют «дневным солнцем» (в отличие от Атума — «вечернего Солнца» и Хепри — «утреннего солнца»). Атума представляли человеком с двойной короной на голове, что говорило о нем как о «владыке обеих земель», т. е. Верхнего и Нижнего Египта. Часто он воплощался в образе старца или змеи. Хепри изображался человеком, у которого вместо головы — большой жук. В древних рисунках и скульптурных изображениях встречается образ жука-скарабея, который создает себя за один день, как солнце, проходящее свой путь на небосклоне за день. В его лапках — диск солнца. Это тоже символ бога — утреннего солнца Хепри. Священную фигурку жука-скарабея, символизирующего вечную жизнь, ставили на грудь мумии, находившейся в саркофаге. В Египетском музее в Каире собрана целая коллекция таких жуков, сделанных из полудрагоценных камней.

В эпоху Нового царства был недолгий период, когда фараон Аменхотеп IV (Эхнагон) ввел новый культ — поклонение всемогущему солнечному богу Атону, поставив его во главе всех египетских богов. Его символом было солнце с лучами, на концах которых помещались руки, державшие знак жизни «анх».

Еще один солнечный бог Амон обычно изображался в виде человека (иногда с головой барана) в короне с двумя высокими перьями и солнечным диском.

Ипостасью солнечного божества, побеждавшего силы мрака, был бог света Гор, изображавшийся с головой сокола. Его символом был солнечный диск с распростертыми крыльями.

Особенно важен для понимания египетского искусства миф об Осирисе.

Бог плодородия Осирис был убит своим братом Сетом, олицетворявшим начало мрака и зла. Сын Осириса — Гор — вызвал Сета на поединок и победил его. После этого Гор воскресил Осириса, который уже не вернулся на землю, а сделался царем мертвых в подземном царстве. Наследником его на земле, царем живых, стал Гор.

На сохранившихся изображениях Осирис предстает сидящим среди деревьев или с виноградной лозой, обвивающей его фигуру. Его тело всегда окрашивали в зеленый цвет. Считалось, что, подобно всему растительному миру, Осирис ежегодно умирает и вновь возвращается к жизни. История Осириса есть не что иное, как трансформация древнейшего земледельческого мифа о вечном самообновлении природы, об умирающем и оживающем зерне, брошенном в землю. На этом мифе основано возникновение культа умирающего и воскресающего бога в разных религиях.

Исида — богиня плодородия, воды, мореплавания, ветра, символ жен-

ственности, супружеской верности. Исида — дочь Геба и Нут, сестра (и жена) Осириса, Сета и Нефтиды, мать Гора. Основные мифы об Исиде тесно переплетены с мифом об Осирисе. Как богиня неба Исида изображалась в виде коровы или женщины с коровьими рогами на голове и с солнечным диском между ними. Как супруга Осириса она принимала на себя частично его функции. Например, считается, что Исида научила людей жать. Культ Исиды был распространен повсеместно.

По представлениям древних египтян, после смерти человек должен был явиться на суд Осириса. Чтобы знать, как себя там вести, еще при жизни каждый должен был прочитать «Книгу мертвых», составленную во 2-м тыс. до н. э. Этот сборник религиозных текстов насчитывает около 200 глав. В нем, в частности, содержится описание суда Осириса над умершим, поясняемое рисунками.

На одном из них изображено, как Анубис привел покойного в Великий Чертог Двух Истин. Фризовая композиция¹ наверху показывает, как умерший произносит оправдательную речь перед Великой Эннеадой — девяткой богов, возглавляемой Ра. Египтянин называл свое имя и город, где он жил. Затем, подняв правую руку в знак того, что он клянется говорить только правду, умерший оглашал перед судьями Великой Эннеады свою оправдательную речь — «Исповедь отрицания», в которой отразились многие духовно-нравственные ценности древних египтян:

Я не чинил зла людям.
Я не нанес ущерба скоту.
Я не совершил греха в месте

Истины...

Я не творил дурного.

¹ Фриз — декоративная композиция в виде горизонтальной полосы.

Я не кощунствовал.
Я не поднимал руку на слабого.
Я не делал мерзкого пред богами.
Я не угнетал раба пред лицом
его господина.
Я не был причиной недуга.
Я не был причиной слез.
Я не убивал.
Я не приказывал убивать.
Я никому не причинял страданий.
Я не истощал припасы в храмах.
Я не портил хлеба богов.
Я не присваивал хлеба умерших.
Я не сквернословил...

Человек перечислял сорок два преступления, клятвенно заверяя богов, что ни в одном из них он не виновен.

В центре композиции Анубис взвешивает на Весах Истины сердце покойного, положив на правую чашу Весов перо богини справедливости, правды и правосудия Маат. Бог Тот записывает результат взвешивания и приговор.

Если сердце оказывается тяжелее или легче пера и стрелка Весов отклоняется, значит, покойный солгал, произнося какую-то клятву. В этом случае имя грешника объявляли несуществующим, а сердце отдавали на съедение чудовищу. Оно поедало греховное сердце, и египтянин лишался жизни — теперь уже навсегда.

Если же чаши оставались в равновесии, человека признавали оправданным. Великая Эннеада торжественно оглашала свое решение даровать ему вечную жизнь, и бог Тот записывал имя египтянина на папирусе. Покойный отправлялся к месту своего вечного блаженства — в поля Иару («поля камыша»). После суда и очищения наступала загробная жизнь, во всем похожая на земную, только лучше ее.

Самое главное в системе египетских культов состоит в том, что для счастливой жизни в загробном мире покойнику нужно сохранить тело и душу.

Тело умершего мумифицировали — бальзамировали с помощью специальных растворов, трав и мазей. Каждый древний египтянин после смерти подвергался мумифицированию (см. цв. вкл.). Для человека бедного этот процесс мог длиться всего лишь несколько дней, для фараона — больше месяца. При мумифицировании обязательно вынимали все внутренние органы, кроме сердца, и складывали их для хранения в предназначенные для этого сосуды — каноны, затем тело зашивали и пеленали полосами льняной ткани, пропитанной специальным составом. Пеленание могли повторять несколько раз.

Мумию фараона помещали в саркофаг, на котором были начертаны его имя и заклинания, просящие сердце не свидетельствовать на суде Осириса против умершего.

Согласно культовым представлениям, человек был наделен несколькими душами, среди которых «ка» выступала физическим двойником, воплощением жизненной силы, «ба» была проявлением сущности человека, «ах» — духом. «Ка» обозначалась иероглифом в виде поднятых рук. Изображению «ка» в гробнице обычно придавали вид круглой скульптуры, выполненной по канону: стоящая фигура рассчитана на фронтальное восприятие, руки опущены, одна нога выдвинута вперед. Скульптура должна была обладать портретным сходством с погребенным, чтобы душа («ба», обладающая способностью отделяться от плоти умершего) могла вернуться в тело. С этой же целью на мумию надевали погребальную маску, воспроизводившую черты лица умершего, чтобы «ба» точно опознала свой облик. Такие маски, как и портретные статуи фараонов, дали начало одному из важнейших достижений древнеегипетского искусства — портрету. Свообразие египетских пор-

ретов состоит в том, что они с удивительной силой передают индивидуальные черты. При этом выражение лица остается идеализированным, лишенным эмоций, потому что изображался человек, освобожденный от земных забот и идущий в вечность. Такими — спокойными и бесстрастными — были портреты в Древнем царстве. Позднее, в искусстве Среднего и особенно Нового царства, в портретах стали передавать не только индивидуальные черты, но и характер.

Мало было сохранить тело и душу, надо было и обеспечить счастливую загробную жизнь. В погребальную камеру складывалось все необходимое в обычном быту: посуда, украшения, мебель, повозки и многое другое. Были даже слуги. Рядом с саркофагом помещали *статуэтки ушебти* (ответчиков) из дерева, камня, фаянса. Каждый день один из ответчиков должен был работать за хозяина. Богатые жители могли купить себе для вечной жизни сколько угодно ушебти. Те, кто были победнее, покупали их 360 — по числу дней в году. Бедняки покупали одного-двух человек-ушебти, но вместе с ними брали в загробный мир свиток папируса — список, где перечислялись 360 помощников. Благодаря чудодейственным заклинаниям перечисленные в списке ушебти должны были ожить и работать на хозяина так же усердно, как деревянные и глиняные фигурки.

Додинастический период

На заре египетской цивилизации в эпохи неолита и энеолита народ расселился в двух больших зонах с контрастными характеристиками: Верхний (Южный) Египет, тянущийся узкой, не очень плодородной полосой вдоль Нила с юга на север на сотни кило-

метров, и Нижний (Северный) Египет, занимающий богатые плодородные земли в дельте Нила протяженностью около 150 км.

Верхний и Нижний Египет постоянно воевали между собой, и только царю Нармеру удалось победой над северянами объединить обе части в единое государство. Это событие отражено на одном из самых древних египетских рельефов — *плите фараона Нармера* (примерно 3-е тыс. до н.э.). Целью художника, создавшего этот рельеф, было рассказать о величии фараона. Пиктографические рисунки расположены рядами один над другим. На лицевой стороне плиты изображение можно расшифровать следующим образом: «Царь вывел 6 тысяч пленных из равнинной страны», а на обратной стороне — «Царь разрушает крепости, уничтожает врага».

На лицевой стороне фараон, увенчанный конической короной Верхнего Египта, булавой сносит голову вождю северян. Поверженный вождь покорно принимает смерть. Он изображен значительно меньше по размеру по сравнению с Нармером. Это сделано специально, для того чтобы подчеркнуть величие победителя. Вельможи царя также изображены втрое меньше его.

На другой стороне плиты Нармер в короне Нижнего Египта торжественно шествует к месту, где лежат связанные и обезглавленные враги. Кроме того, противоборство царей Верхнего и Нижнего Египта показано символически: посередине два фантастических зверя переплетаются гигантскими удлиненными шеями, образующими красивый круг; бык разрушает крепость и топчет ногами врага. Одни и те же образы несколько раз повторяются, напоминая строки письма.

Обратите внимание на прием передачи фигуры человека на плоскости: голова и ноги фараона повернуты в

профиль, плечи анфас. Помимо этого важны другие специфические приемы: фризовое построение композиции, разномасштабность фигур. Все эти черты свидетельствуют о том, что сложилась система древнеегипетского канона¹.

Каноны, которые были использованы при создании плиты Нармера, еще многие столетия определяли нормы изображения не только в рельефе, но и в круглой скульптуре и живописи. Плита фараона Нармера — памятник мирового значения, признанный ключевым для понимания всего последующего художественного творчества Древнего Египта.

Объединение Египта было запечатлено на многих древних папирусах, рельефах, скульптурах и росписях. Его символом стала «двойная корона» на головах богов и фараонов. Однако даже в более поздний период их иногда изображали с одной «белой короной» Севера или «красной короной» Юга. Кроме этого, на коронах часто присутствовали гриф — символ Верхнего Египта и кобра — символ Нижнего Египта.

Древнее царство

Расцвет искусства Древнего Египта начался с 3-го тыс. до н. э. после объединения Северного и Южного царства. Фараон, ставший во главе страны, приобрел неограниченную власть. Он сочетал свои полномочия с саном верховного жреца, объявив себя сыном солнца Ра.

Искусство Древнего царства — это египетская классика. Его характерны-

¹ *Канон* — свод художественных правил, которые способствуют выявлению характерных черт в изобразительном искусстве, присущих данной системе культуры. Применение отдельных взятых приемов еще не составляет канона.

ми чертами являются монументальность, торжественность, ритмичность и жизненная достоверность. Ведущая роль принадлежала архитектуре, тесно связанной с заупокойным культом (гробницы-мастаба, пирамиды). Большое развитие получил скульптурный портрет.

Архитектура. В результате длительного развития культовой архитектуры Древнего Египта сформировался тип *гробницы-мастаба*. Своё название она получила из-за сходства со скамьями мастаба (с араб, буквально — каменная скамья), стоящими возле домов. Гробница состояла из двух основных частей, соединённых вертикальной шахтой: наземного сооружения в виде параллелепипеда с плоской крышей и слегка наклонными к центру внешними стенами и подземной погребальной камеры с несколькими помещениями. В период Древнего царства наземная часть имела строгую планировку: просторные залы, коридоры, кладовые располагались вдоль главной оси. Внутренние стены мастабы украшались росписями и рельефами с изображениями богов, фараонов, животных, растений и орнаментами. Например, редкая по изяществу роспись с изображением гусей в Медумской гробнице. В живописных и особенно рельефных композициях мастаба Древнего царства усиливается стремление мастеров к передаче движения. Сцены располагались последовательными фризами-регистрами с соблюдением пропорциональной соразмерности фигур. Например, на рельефе гробницы Ти в Саккаре мастаба внутри украшалась также скульптурами.

Мастаба образовывали своеобразные некрополи и находились в строгой архитектурной гармонии с монументальными гробницами — *пирамидами*, которые были строго сориентированы по сторонам света и имели правиль-



Пирамида Джосера. Саккар

ную четырехгранную форму, символизирующую Вечность.

На основе конструкции мастаба была создана первая пирамида Древнего царства — *пирамида фараона Джосера* (ок. 2630 г. до н.э.) в Саккаре. Она была ступенчатой и представляла собой шесть мастаба, поставленных одна на другую. Такая конструкция воплощала идею лестницы в небо, помогающей взойти к богам.

Число известных пирамид превышает 90, к сожалению, большинство из них полностью разрушены. Наиболее хорошо сохранились пирамиды в пригороде Каира на пустынном плато Гиза. Самая высокая из них — *пирамида Хеопса*, простоявшая уже 45 веков. Рядом — *пирамида Хефрена*, брата Хеопса. Она на несколько метров ниже. Ещё меньше *пирамида Микерина*, сына и наследника Хефрена. Пирамиды — главная часть комплекса погребальных сооружений, включающего также мастаба придворных и родственников и невысокие заупокойные храмы, расположенные рядами-кварталами у подножия пирамид.

В пирамидах воплотились не только дух всей египетской культуры, вера египтян в загробную жизнь и божественную силу фараонов, но и их пред-

ставления о Вселенной, астрономические познания. Пирамиды вобрали в себя лучшие достижения египетской цивилизации в области строительной техники и архитектуры, математики и астрологии, письменности, изобразительного искусства.

Почти 3 млн каменных кубов (массой две и более тонн каждый) были доставлены на выбранное место и идеально уложены на высоту более 140 м (в период Нового царства высота пирамид значительно уменьшилась — самая маленькая пирамида составляла 44 м). Трудно понять, как эти гигантские сооружения могли быть созданы без сложной строительной техники. До настоящего времени ученые спорят о возможных способах строительства пирамид. Главная проблема заключалась в том, как сделать это в эпоху, когда не были еще известны ни железо, ни колесо, ни лебедка.

Наиболее достоверные гипотезы опираются на труды древнегреческого историка Геродота, описавшего строительство пирамид на основе сохранившихся через века рассказов. У Геродота говорится о том, что пирамиду строили ступенями и затем облицовывали гладко отполированными плитами. Отделялись сначала верхние части пирамиды, затем расположенные ниже и, наконец, основание. Сейчас облицовка сохранилась только на вершине пирамиды Хеопса.

В последнее время высказываются предположения о том, что при строительстве пирамид использовали не целые каменные блоки, а затвердевшую каменную массу. Строили опалубку, и блоки отливали на месте. Многие в строительстве пирамид еще остаются загадкой.

Вход в пирамиду обычно находился на северной ее грани. Через него можно было попасть в коридор, ведущий в погребальную камеру с саркофагом.

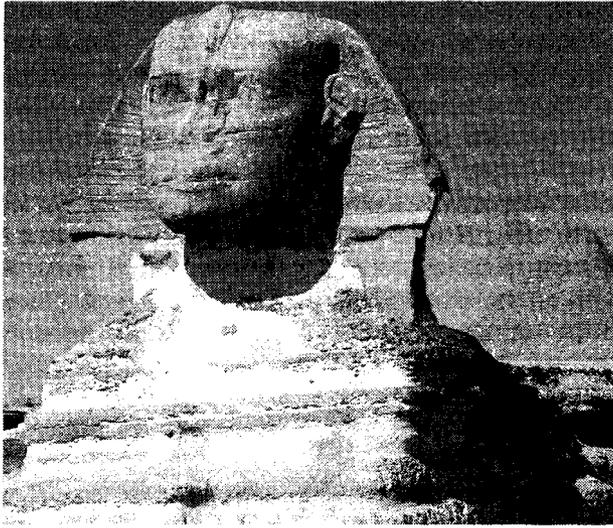
Угол наклона пола коридора должен был быть равен углу, под которым можно было видеть Полярную звезду. Египтяне верили, что именно туда отправляются души умерших. Пирамиды строились, чтобы вечно сохранять мумию фараона в погребальной камере.

Египтяне представляли фараона земным воплощением бога и верили, что и после смерти он способен влиять на их судьбы, поэтому стремились создать как можно лучшие условия для его загробной жизни. Пирамида служила не просто надгробным памятником, а настоящим домом умершего фараона. В погребальную камеру клали все необходимое для обычной жизни. Большинство предметов, сопровождающих фараона в загробный мир, изготавливались из золота. Неудивительно, что захоронения часто подвергались разграблению.

Скульптура. В искусстве Древнего царства огромную роль играла скульптура. В поминальных храмах и гробницах статуи отличались портретным сходством.

У подножия пирамид охраняет покой мира мертвых огромный *Сфинкс* — каменный лев с головой человека, высеченный из целой скалы. Его длина — 57 м, а высота — 20 м. Сфинкс всегда был символом тайны. Изображение льва с головой человека — это полная противоположность всем другим египетским божествам с человеческим телом и головой животного. Лицо Сфинкса напоминает портретные черты Хефрена. Его загадочный взгляд устремлен в вечность. Над обликом исполина потрудились не только люди, но и время. Нос Сфинкса за многие тысячелетия не сохранился, но, несмотря на это, его образ могуч и величав. Он воплощает мудрость и божественность царской власти.

Историки считают, что первоначальный облик Сфинкса был несколь-



Сфинкс. Гиза

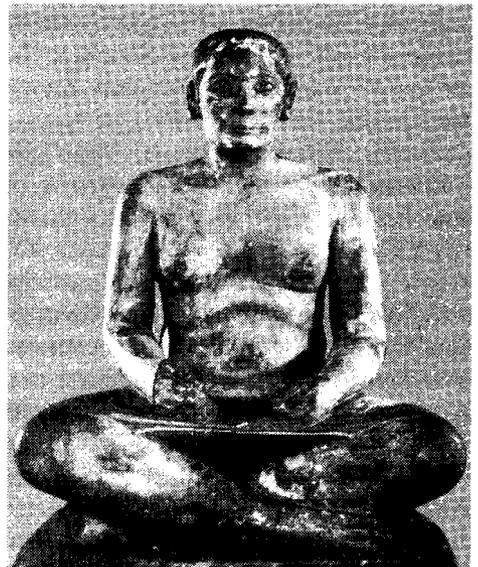
ко иным: на нем был царский головной убор со священной змеей и накладная борода, тоже символ высшей власти. Головной убор и борода были раскрашены синими и золотыми полосами, тело и лицо — выкрашены в кирпично-красный цвет. Возможно, перед Сфинксом находилось маленькое озеро.

Египетские статуи исполнялись согласно канону. Они представляли собой стоящие или сидящие фигуры. Для стоящей статуи были характерны следующие черты: фигура стоит прямо, мышцы напряжены, голова высоко поднята, левая нога делает шаг вперед, руки опущены и прижаты к телу, лицо не имеет индивидуальных черт. Такая скульптура была рассчитана на фронтальное восприятие. Например, статуя вельможи Ранофера, который бесстрастно смотрит перед собой, выполнена по этому канону.

Сидящие статуи, обычно изображавшиеся с прижатыми к груди или лежащими на коленях руками, построены по принципам симметрии и равновесия. Часто они полны внутреннего напряжения, подобно властно-

му фараону Хефрену (первая половина 3-го тыс. до н. э.), застывшему в гордом величии под охраной сокола — Гора, распростершего над ним свои жесткие крылья.

Еще одним примером скульптуры такого типа является *статуя писца Каи* из гробницы в Саккаре (середина 3-го тыс. до н.э.), сидящего скрестив



Статуя писца Каи

ноги и положив развернутый свиток папируса на колени. Статуя изготовлена из известняка и раскрашена, глаза инкрустированы. Спокойный, вдумчивый взгляд писца устремлен вперед и поверх зрителя.

Древние египтяне высекли иероглифы на каменных плитах храмов, рисовали их на стенах погребальных камер или писали тонкой тростниковой палочкой на свитках папируса. Весь текст был черного цвета, а каждый новый абзац начинали красной краской (отсюда выражение «красная строка»).

Скульптура из дерева «*Сельский староста*» поражает точностью портретной характеристики. Она представляет сановника Каопера, известного также под именем Великий жрец. Его лицо исполнено спокойного достоинства. Глаза сделаны из кварца, веки — из меди. Статуя составлена из нескольких кусков раскрашенного фигового дерева. Название статуе в конце XIX в. дали крестьяне, которые нашли ее, увидев в ней сходство с их сельским старостой.

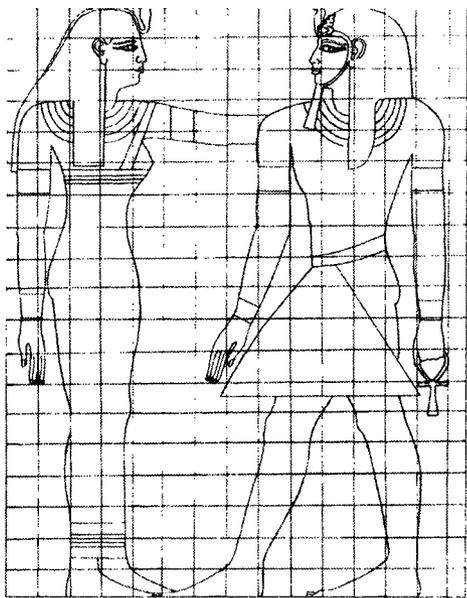
Группа из *статуй принца Рахотепа и его жены Нофрет* была обнаружена в гробнице Рахотепа в Медуме. Она сохранилась исключительно хорошо. Статуи высечены из двух разных блоков известняка, но задуманы как единый ансамбль. В них передана тайна приобщения к вечности. Лаконичные образы человечны, полны обаяния, чистоты и просветленной ясности. Обе статуи — с инкрустированными глазами, обе раскрашены. По традиции тело Рахотепа окрашено в красновато-коричневый цвет, а Нофрет — в светло-желтый. Царевна изображена в белой облегающей одежде и в коротком черном парике. На шее у нее разноцветное ожерелье.

Скульптурная группа «*Карлик Сенеб и его семья*» из раскрашенного известняка была найдена в мастабе Сенеба в

Гизе, к северу от пирамиды Хефрена. Скульптор блестяще изобразил карлика Сенеба — важного чиновника — с женой, обнимающей его правой рукой. Чтобы компенсировать несовершенство фигуры карлика, мастер рядом с ним на то место, где должны были бы быть ноги Сенеба, поставил двух детей. Таким образом, создается впечатление целостности композиции.

Рельефы и росписи. Важную роль в искусстве Древнего Египта играли рельефы и росписи, выполненные на стенах гробниц и храмов. Их назначение определялось желанием прославить могущество погребенного владыки и обеспечить ему благоденствие в загробной жизни. Изображение на рельефах и росписях подчинялось канону.

При изображении фигуры человека надо было при профильном повороте головы глаз показать полностью, ладони развернуть тыльной стороной, все пальцы нарисовать одной длины. Такой способ помогал каждую часть тела сделать наиболее выразительной,



Пропорции человеческого тела по канонам древнеегипетского искусства

избегать перспективных сокращений, не нарушить целостность образа.

Система пропорций явилась основой канона. Она обеспечивала органичный синтез таких видов искусства, как архитектура, скульптура и живопись. Все элементы внутри одной композиции приводились в соответствие с этой системой. Изображения фигуры человека также были пропорциональны, каждая из частей тела имела определенный размер, который был зафиксирован в специальной сетке. Социальные различия подчеркивались разным масштабом, главный по чину, изображался большего размера.

Согласно канону при передаче пространства на плоскости египетские художники то, что находится дальше, помещали выше.

Среди композиций, где иероглифы изысканно и разнообразно сочетаются с фигурами, отдельно отметим «Царицу Кавит за туалетом», хранящуюся в Египетском музее в Каире.

Из поколения в поколение ученики точно копировали образцы. Однако в период Древнего царства каноны еще не сдерживали развитие египетского искусства — в своих бесконечных повторениях оно не утрачивало связь с природой и особую выразительность.

В Древнем Египте в основном были распространены плоские рельефы с углубленным контуром, тонкой и реалистичной моделировкой формы. Применялись три типа рельефа: слегка выпуклый, слегка углубленный и, наконец, такой, где рельеф находится на одном уровне с фоном. Иногда все эти типы обработки каменной плиты использовались в одной и той же композиции. При боковом освещении контуры сочно подчеркиваются тенями. В выпуклых рельефах тень ложится с противоположной стороны от источника света, а в углубленных — наоборот. Таким образом, получается тон-

кая вибрация света и тени — кажется, что изображения оживают. Это мастерство обработки камня оттачивалось столетиями.

Рельефы, как правило, раскрашивались, преобладали сочетания желтого и коричневого с голубым, синим и зеленым цветами, напоминающими о земле и безоблачном небе Египта. К сожалению, за последние тысячелетия большинство рельефов утратило свои цвета.

В Древнем Египте выполнялось много прекрасных изображений животных. Животные считались священными, их содержали при храмах, оказывая всевозможные почести, а после смерти бальзамировали и погребали в саркофагах. Например, в Ком-Омбо есть храм, посвященный богу-крокодилу Собеку, где в саркофаге хранится его мумия. Сохранились кладбища священных быков, баранов, кошек и крокодилов. Вероятно, такое отношение к животным сформировало изысканное мастерство древнеегипетских художников в анималистике. Фигурки священных животных отличались изяществом линий и форм, лаконичными контурами.

Среднее царство

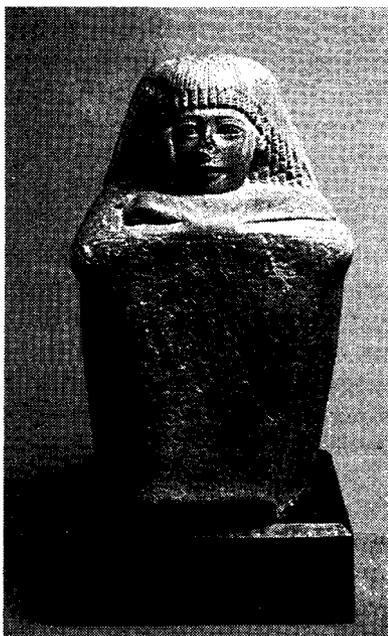
В период Среднего царства в искусстве по-прежнему соблюдали традиции Древнего царства, однако возникли и новые черты: возросло стремление к правдоподобию, снизился пафос монументальности, больше появилось жанровых «вольностей» в трактовке сюжета, в композиции, индивидуальных черт в портрете. Искусство этого времени во многих отношениях стилистически неоднородно. Столичной официальной канонической школе противопоставлялось искусство местных центров, где чаще проявлялась ори-

гинальность в художественных решениях. Следуя канонам, повторяя их изо дня в день, художники невольно забывали о священной сущности изображаемого. Их виртуозно выполненные произведения выглядели официальными и холодными.

Вместе с тем произведения искусства этого периода отличают узнаваемость и разнообразие. Почти во всех видах искусства можно увидеть существенно новые стилевые приемы, лучшие из которых будут развиваться в эпоху Нового царства.

Египетская письменность окончательно сложилась к началу эпохи Среднего царства и была буквенно-слоговой. Тексты записывались с помощью 700 иероглифов. Так до нас дошли египетские мифы, гимны в честь богов, повести, поучения, сказки и стихи.

Архитектура. В период Среднего царства гробницы вельмож располагали не у подножия царских пирамид, а отдельно. Пирамиды строили меньше и



Кубическая статуя

скромнее, чем в эпоху Древнего царства. В культовом и мемориальном зодчестве особое значение приобретает тип скальной гробницы, сменившей усыпальницу-мастабу и монументальную пирамиду. При этом поминальные храмы становятся богаче и больше по размеру, возрастает роль колоннады. Часть помещений *храма Ментухотепа в Дейр-эль-Бахри* (ок. 2060—2019 гг. до н.э.), в том числе главное святилище, была вырублена в скале, другие располагались на обширной террасе вокруг открытого двора. Весь ансамбль венчала небольшая пирамида на плоской кровле. Эти принципы нашли наиболее полное развитие в эпоху Нового царства в храме царицы Хатшепсут.

К числу новых стилевых черт зодчества этого периода относится оформление входа в храм в виде двух массивных *пилонов*. Расцвет строительства как храмового, так и жилого приходится на годы правления Аменемхета III. С его именем связывают и легендарный заупокойный храм «Лабиринт».

Скульптура. Расцвет скульптуры с официальной тематикой совпадает со временем правления Сенурсета III.

С середины эпохи Среднего царства в храмах начали воздвигать статуи фараонов, предназначенные для всеобщего обозрения. Это потребовало передачи не только портретных черт, но и возрастных изменений. *Скульптуры Сенурсета III и Аменемхета III* с крупными чертами лица выглядят сурово, почти скорбно, подчеркнуты резкие складки по сторонам рта, контрасты света и тени.

В период Среднего царства активно развивалась мелкая пластика, в большинстве своем связанная с погребальным культом (ладья, принесение даров и др.). Статуэтки вырезали из дерева, покрывали грунтом и расписывали. Создавались и многофигурные композиции в круглой скульптуре.

Оригинальной находкой мастеров был тип кубической скульптуры, словно заключенной в каменный блок. Тело сидящей фигуры напоминало по форме куб, голова — шар, при этом руки были симметрично положены на колени и сцеплены или одна из них согнута в локте, взгляд был устремлен вдаль. Кубическая скульптура выглядела очень цельно, монолитно, имела минимум деталей. Она была распространена в Среднем и Новом царстве и даже в более поздний период.

Росписи. Искусство Среднего царства необыкновенно богато и своеобразно в отношении росписи. Замечательные росписи найдены в скальных гробницах. Их композиции по-прежнему строились по ярусам-регистрам. Тематически они близки изображениям эпохи Древнего царства, но появлялись и новые сюжеты, в частности сцены привода пленников и эпизоды военных поединков. Росписи обретают большую самостоятельность по сравнению с предыдущим периодом, они меньше связаны с рельефом. Линии контура утончаются, резкая обводка сменяется тонкой и мягкой прорисовкой. На первый план выходит живописная техника, богаче становится красочная палитра, художники используют оттенки основных цветов, смешивая их с белилами.

К наиболее известным произведениям этого времени относятся изображения *сцен рыбной ловли и охоты в нильских зарослях* (гробница Хнумхотепа в Бени-Гасане, конец XX в. до н. э.). Рыбу ловят острогой, на птиц охотятся сетью. Дикая кошка прячется в зарослях папируса. Художник реалистично воспроизвел оттенки шерсти кошки, ее гибкий контур. Нарядная стая птиц укрывается в листе акации, среди них — красавец угод. Мастера передали свое восхищение красотой окружающего мира.

В эпоху Нового царства процветал культ Амона-Ра, который именовался царем всех богов, ему приписывали военные победы, в его честь слагали гимны, возводили храмы.

В изобразительном искусстве Нового царства произошли значительные перемены. Образы стали более утонченными, тяготели к изяществу и декоративной пышности, эмоциональности. В настенных росписях проявилась свобода движений и ракурсов, тонкость цветовых сочетаний, в композиции часто вводился пейзаж. Рисунки на папирусах стали раскрашивать яркими красками. На них изображали картины блаженства в загробной жизни: плодородные поля, лодки, плывущие по полноводным каналам, финиковые и кокосовые пальмы по берегам.

Архитектура. В эпоху Нового царства складываются основные типы храмовых архитектурных комплексов — наземные, полускальные и скальные, устанавливается определенная последовательность помещений в них. Вход был обозначен массивным *пилоном* — стеной в виде трапеции, разделенной узким проходом посередине. У стен стояли статуи фараонов и обелиски. За входом был расположен открытый двор, обнесенный колоннадой, далее следовали один или несколько гипостильных залов¹ и святилище. К храму, как правило, вела аллея сфинксов.

Древняя столица Египта — Фивы — была одним из самых блистательных городов, в котором велось бурное строительство. Древнегреческий поэт Гомер образно назвал этот город «Фивы стовратные». Несомненно, это было преувеличением и указывало на огромные

¹*Питктябрьши чал* — помещение, перекрытие которого поддерживается множеством колонн.

размеры города, у которого должно быть много ворог.

Со 2-го тыс. до н.э. дворец фараона приравнивается к храму. Это было место властелина мира, бога на земле. Разрастающаяся империя требовала все большего престижа верховной власти. Во дворце размещались официальные апартаменты царя и его двора. Центральным стал заполненный гигантскими колоннами гипостильный зал, ведущий к тронному залу, тоже с колоннадой. Рядом с ним, перед большим вестибюлем, также украшенным колоннами или пилястрами¹, располагались зал празднеств и вспомогательные помещения для придворных и слуг. Все богатство и монументальность ансамбля были сосредоточены вдоль оси, идущей от входа к тронному залу.

О великолепии и грандиозности дворцов египетских властелинов во 2-м тыс. до н.э. можно судить по возведенным в это время храмам. Например, в храме Сета в Абидосе можно увидеть характерный дворцовый фасад с портиком, а в Карнакском храме имеется, так же как и во дворце, гипостильный зал аудиенций, зал празднеств и тронный зал.

В архитектуре египетских храмов и дворцов различных эпох применялись в основном следующие типы капителей колонн: в виде раскрытого папируса, закрытого папируса, связки папируса, цветка лотоса, пальмовых ветвей, женской головки. Волути из солярных кобр за тысячу лет предвосхищали ионические капители. Были распространены комбинированные капители, соединяющие различные растительные мотивы.

В течение многих веков строили на восточном берегу Нила храмы в честь

бога солнца Амона-Ра, а на западном берегу по обычаю возводились заупокойные храмы, отличающиеся самобытными чертами.

Заупокойный храм царицы Хатшепсут (время правления — конец XVI — начало XV в. до н.э.) в Дейр-эль-Бахри называют еще «Северным монастырем» по имени христианской обители, которая была основана на руинах этого храма и тем самым спасла его от полного разрушения. Он относится к типу полускальных храмов, где наземные помещения сочетаются с моленной, вырубленной в скалах. Царицу Хатшепсут изображали со всеми атрибутами царской власти, в том числе с привязанной бородкой. Она мало занималась завоевательными походами, зато много внимания уделяла грандиозному строительству. Ее заупокойный храм, занимавший правую часть монументального ансамбля Дейр-эль-Бахри, был величественнее и роскошнее храма Ментухотепа I, разместившегося в левой части. В грандиозном комплексе Дейр-эль-Бахри вновь была использована пирамида как кульминация всего ансамбля.

От пристани у западного берега Нила к храму Хатшепсут вела длинная прямая дорога, уставленная по сторонам статуями сфинксов с лицами царицы. Две огромные террасы, когда-то окруженные колоннадами, предшествовали третьей, на которой стоял храм. На этих террасах были устроены водоемы, обсаженные деревьями. По наклонным пандусам можно было подняться с одной террасы на другую. Медленное размеренное движение позволяло в полной мере оценить грандиозность архитектурного замысла, который воплотил зодчий Сенмут.

Залы храма, высеченные в скале, были украшены живописью и скульптурой. В одном святилище стояло более двухсот статуй. Пол был выстлан

¹ *Пилястра* — вертикальный плоский выступ на стене, прямоугольного сечения, повторяющий все масти и пропорции колонны.

золотыми и серебряными пластинами. Все внутри и снаружи храма было направлено на прославление величия царицы, создание торжественной атмосферы.

После смерти Хатшепсут ее племянник Тутмос III, которого царица незаслуженно оттеснила от престола, многое уничтожил, стремясь предать ее имя забвению. Он приказал разбить ее портретные статуи, сбить рельефные изображения, смыть ее лица на росписях, стереть прославляющие ее надписи и картуши¹.

У горы возвышался храм Тутмоса III с колоннадой на фасаде, большим гипостильным залом, святилищем. Внутренние, внешние и фронтальные портики с тремя рядами колонн и двумя рядами пилястр образовывали замкнутую композицию. До наших дней сохранились только фундамент и фрагменты расписных барельефов, находящиеся сейчас в Музее Луксора.

Жрецы в эту пору стали самостоятельной политической силой, поэтому не менее важное значение, чем заупокойные храмы царей, имели храмы-святилища. Стремление к монументальности не угасло, а возобновилось с новой силой (Карнак, Луксор).

В храмах-святилищах Нового царства характер культовой архитектуры во многом был определен спецификой новых обрядов. Так, расположение помещений храма по продольной оси было обусловлено ритуалом встречи божества на Ниле и перенесением священной ладьи в святилище. Целенаправленно использовали освещение: путь пролегал от залитых солнцем дворов через полумрак гипостильного зала к погруженному во тьму святилищу. Интересно интерпретировалось пространство: колонные залы напомина-

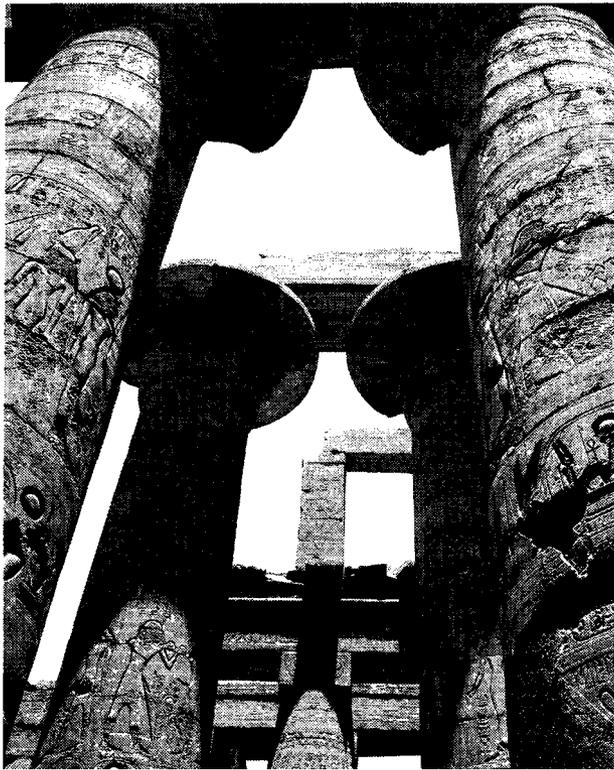
ли заросли папируса или пальмовые рощи, а росписи на потолке имитировали синее небо, усеянное звездами.

В храмах в многогранной форме проявился синтез всех видов искусств. Тексты гимнов, высеченные на стенах, ритмичным повтором строк были созвучны повторам фигур в рельефе. Неотъемлемую часть мистерий в храмах составляло единство архитектуры и декоративно-пластических форм с музыкой и пением.

В эпоху Нового царства были возведены основные части *храмового комплекса в Карнаке*. Лучшее всего сохранился храм Амона — самый большой в мире храм с колоннами. Он считается «каменным архивом» древнеегипетской истории: его стены покрыты многочисленными надписями, гимнами богам, изображениями ритуалов и праздничных торжеств. Из открытого двора путь ведет в полутемный гипостильный зал, а затем в святилище. Грандиозный гипостильный зал — самая необычная часть храма. Это настоящий лес колонн, иные из них не обхватят и пять человек. Зодчий Аменхотеп в организации внутреннего пространства применил прием нарастания движения к центральной колоннаде. Ритм двояных, близко стоящих стволов в виде связки папируса сменяется рядом колонн, поставленных с большим интервалом. Капители колонн — это нераскрытый цветок папируса там, где мало света, и раскрытый — в более освещенных местах. Таким образом, перед идущим вдоль оси храма разворачиваются как бы две фазы жизни — ее зарождение и расцвет. Всего в Карнакском храме насчитывается 134 колонны высотой примерно 20 м каждая.

В Карнаке сформировались главные характеристики храма, ставшие канонами для всех последующих построек. Новый храм отличался от сооружений

¹ В Древнем Египте имена царей и цариц писали только в специальной рамочке-картуше.



Колонны храма Амона в Карнаке

предыдущего тысячелетия грандиозностью залов, ведущих в святилище, изысканностью ковчега (иногда заменяемого солнечной ладьей) и большим количеством молелен и ризниц, заполняющих все свободное пространство, вместо массивных стен прежних храмов. Но наиболее броским новшеством стало богатство росписей, занимающих даже потолок и внешние стены. Декоративное убранство, подчеркивающее функции каждого помещения, представляет храм как космос, который вмещает в себя бог. Пол олицетворяет землю, потолок, который расписывался золотыми звездами по синему фону, — небо. На стенах комнат нашли отражение священные мистерии, разыгрывавшиеся в каждой из них. Вокруг ковчега изображены священные ладьи, везущие процессию. События

различных мистических культов, например божественное рождение фараона, показаны на всех стенах окружающих молелен. Северные помещения представляют таинства Осириса. Восточные комнаты посвящены царству Ра. Внешние комнаты и помещения, куда допускался народ, отражают подвиги фараона.

Самая сокровенная часть храма — святилище, там находилась статуя бога, в которой, как считалось, обитал его дух. Жрецы обеспечивали статую едой, питьем, одеждой — словом, всем необходимым для жизни. Кульминацией ежегодного праздника в честь бога Амона было перемещение его статуи на священной ладье из Карнакского храма в Луксорский в сопровождении жрецов и жриц в белых одеждах, исполнявших молитвенные песнопения.

Неотъемлемой частью храмового комплекса были священное озеро и *obelisk* — вертикально стоящий четырехгранный камень. Эта архитектурная форма впервые была создана в Египте. Вырезался обелиск прямо в скале и обрабатывался с трех сторон. Затем его отделяли от скалы и шлифовали с четвертой стороны. Полученный таким образом монолит переправляли по Нилу на специальных плотках и устанавливали в нужном месте, обычно у входа в храм. Обелиск был украшен многочисленными иероглифами. Он олицетворял луч солнца и считался символом могущества, власти.

Луксорский храмовый комплекс находился на восточном берегу Нила. Он состоял из грандиозных дворцов фараонов и великолепных храмов. Это был один из самых величественных комплексов. Когда-то перед его порталом были поставлены два обелиска, четыре статуи из розового гранита, флаштки со штандартами и два гранитных колосса, изображающие сидящего фараона Рамсеса II. Сегодня из двух обелисков остался лишь левый высотой 25 м. Другой был увезен во Францию и установлен в центре площади Согласия в Париже в 1836 г.

У северного входа в храм возвышается большой пилон Рамсеса II с колоссами и обелиском. Через этот торжественный вход можно попасть в просторный двор, украшенный двойным рядом колонн с капителями в форме бутона папируса. В глубине между колоннами находятся статуи Осириса. В этом же дворе есть еще один небольшой храм Тутмоса III. Величественная колоннада ведет во двор Аменофиса III, окруженный с трех сторон двойным рядом папирусообразных колонн, напоминающих каменный лес. Своеобразие композиции ансамбля заключается в наличии второго гипостильного зала, располагающегося после храмового двора.

Внешний вид храма также очень интересен. Многочисленные боковые молельни украшены сценами религиозных церемоний и сражений с врагами. Рельефные композиции Луксора составляют единое целое с архитектурным пространством храма.

Сфинксы из Луксорского храма с ликом Аменхотепа III были в 1832 г. вывезены в Россию и водружены на Университетской набережной в Петербурге.

Особая достопримечательность Луксорского храма — аллея сфинксов с бараньими головами. Остальные сфинксы, дошедшие до нас, изображались с головой человека.

Скульптура. В эпоху Нового царства скульпторы продолжают придерживаться канонов, однако в их работах усиливаются декоративность и индивидуализация образов. Например, создаются стилистически различные портреты Аменхотепа III — от идеализированных, канонических изображений (колоссы Мемнона, сфинксы Аменхотепа) до вполне индивидуализированных портретов, передающих не только внешний облик, но и характер.

На просторной равнине, раскинувшейся вокруг Фив, между Нилом и Долиной Царей, в начале XIV в. до н.э. был построен храм. От него остались две огромные статуи, почти 20-метровой высоты из монолитных блоков песчаника, известные под названием *колоссов Мемнона*. Каждая из них изображает сидящего на троне фараона с лежащими на коленях руками.

Около 27 г. до н.э. мощное землетрясение серьезно повредило большую часть фиванских сооружений, в том числе и колоссы. После разрушения было замечено, что каждое утро одна из статуй испускает протяжный звук, будто поет. Греки говорили, что это Мемнон, сын богини утренней зари Эос, приветствует свою мать. Подобное явление

с научной точки зрения можно объяснить так: звуки возникают от вибраций, появляющихся на поверхности излома при воздействии первых солнечных лучей на остывший за ночь камень. Еще в древности статуи были отреставрированы, и колосс перестал «петь».

Строительству монументальных храмов сопутствовало интенсивное развитие скульптуры. Назначение ее не ограничивалось сферой заупокойного культа — статуи устанавливались в открытых дворах храмов, ставились перед пилонами. Они решались обобщенно, так как были рассчитаны на восприятие издалека.

Помимо монументальной скульптуры эпоха Нового царства оставила многочисленные произведения пластики малых форм, которые отличаются разнообразием и изысканностью. Одним из лучших образцов малой пластики такого типа является туалетная

ложечка в виде плывущей женской фигурки с цветком розового священного лотоса в руках.

В отличие от предшествующего периода в строгий канон вносятся утонченность: пропорции фигур стали более изящными, силуэты — удлиненными и стройными, формы — более округлыми. Особое место среди таких памятников занимают изделия из дерева, например парная группа скульптур, изображающая верховного жреца *Аменхотепа и его жену, «певицу Амона» Раннаи* из собрания ГМИ И им. А. С. Пушкина. Эти фигурки удивительно пластичны и декоративны. Темное эбеновое дерево украшено инкрустацией золотыми пластинами ожерелья и браслетов. Позы скульптур традиционны: левая нога выдвинута вперед, обе ступни стоят на земле, но кажется, что фигура находится в движении. Если в облике Раннаи мастер подчеркивает стройность, изящество и хрупкую жен-



Статуэтка жреца Аменхотепа



Статуэтка жрицы Раннаи



Охота в нильских зарослях. Фрагмент росписи

ственность, то фигура Аменхотепа отличается некоторой жесткостью форм. Взор Раннаи, традиционно устремленный в пространство, затаенно тревожен, словно о чем-то вопрошает. Лица обеих статуэток тонко моделированы и имеют ярко выраженные портретные черты.

Скульптурный групповой портрет, особенно изображения супружеской четы, получил большое распространение в искусстве Нового царства.

Необычайная тонкость отличает многочисленные предметы туалета, употреблявшиеся в быту сосуды, шкатулки, ложечки, выполненные в виде грациозных женских фигур.

Росписи. В эпоху Нового царства важное значение придавалось настенным росписям. Усилившиеся во всех областях искусства декоративные тенденции в первую очередь нашли отражение в живописи. Стенопись царских гробниц вызвала в памяти развернутый свиток папируса, где священные тексты сопровождались сюжетными композициями.

В эпоху Нового царства ритуальные сцены царских гробниц по сюжету и стилю исполнения напоминали графику, а росписи некрополя фиванской знати отличались большой живописностью. В композициях выделялись три основных цикла: сцены земного бы-

тия, обряд оживления тела покойного для перехода к вечной жизни и жертвенный пир. Расположение композиций отвечало планировке гробниц.

В погребальных склепах знатных персон в отличие от царских гробниц живопись поражала свободой движения, орнаментированностью форм, тончайшим разнообразием цвета. Например, на *фресках гробницы Нахта, жреца Амона* (XV в. до н.э.), производит впечатление редкая изысканность и пластичность силуэтов женщин, играющих на музыкальных инструментах. Живописец подметил интересную деталь — одна из музыкантш повернула голову так, что даже ее многочисленные косички встрепнулись. Сцены воскрешения и жертвенного пира показаны с реалистической убедительностью.

Характерный пример искусства Нового царства — роспись «*Охота в нильских зарослях*» из Фив (Британский музей). На ней подробно показаны приемы охоты, растительность и животный мир Нила. Фараон как самый главный по иерархии выделен большим размером, маленькая женская фигурка у его ног — это жена.

Наряду с монументальными росписями создаются иллюстрации к каноническим текстам «Книги мертвых».

Свои непосредственные наблюдения египетские мастера фиксировали в зарисовках, которые они делали на черепках (остраконах). Подобные зарисовки служили исходным материалом для многих композиций («Акробатка», XII в. до н.э.).

Амарнский период

Яркий период искусства Древнего Египта связан с правлением фараона Аменхотепа IV (XIV в. до н.э.), который во главе всех богов поставил Атона — бога солнечного диска и, чтобы

быть ближе к нему, взял себе новое имя — Эхнатон («Дух Атона»), Столица из Фив была перенесена в Ахетатон (Тель-эль-Амарна, отсюда название стиля в египетском искусстве — амарнский).

Архитектура. Во время царствования Эхнатона произошли решительные изменения в архитектуре. Так, *город Ахетатон* был построен на основе новой свободной планировки, отличной от традиционной сотовой внутри квадрата. Такая планировка во многом была обусловлена расположением Ахататона на берегах извилистого Нила.

Основными новшествами были отсутствие в храмах колонных залов и наличие огромных открытых дворов с жертвенниками, поскольку богослужение совершалось теперь под открытым небом.

Дворец фараона в этом городе предстает уже не как массив, заключенный внутри прямоугольника, и не как храм, обнесенный гигантскими колоннами, а как дом-вилла в центре друг их зданий, окруженных открытым пространством. Между главной царской дорогой и Нилом протянулась длинная зона, занятая официальной резиденцией. Комплекс начинался просторным прямоугольным двором, окруженным колоннами (*перитием*). Затем следовали многочисленные здания. Первым был дворец для официальных приемов с тронным залом. Далее через ряд внутренних двориков и садов можно было пройти к дому для гостей, гарему, царским канцеляриям и службам. Галерея, пересекавшая царскую дорогу, соединяла дворец с апартаментами фараона и его семейства. Помещения эти были скромны в размерах, но украшены изящными изображениями цветов и птиц, написанными даже на полах. Их окружали лоджии с колоннами или небольшими пилястрами из раскрашенного дерева. Особую прелесть все-

му ансамблю придавали всякие сады с цветами, фонтанами, экзотическими животными и птицами. Правительственные здания обрамляли дворцовый комплекс, к которому примыкали также частный храм и школа для будущих сподвижников фараона.

Однако дворцы, всякие сады и ухоженные парки Эхнатона, необыкновенно роскошные и оригинальные, не могут сравниться с монументальностью и громадными размерами тех, что появились через столетие благодаря Рамсесу II и Рамсесу III. Несомненно, слава об их гигантских дворцах и огромных садах была все еще жива в I-м тыс., когда Навуходоносор построил в Вавилоне свой дворец и знаменитые всякие сады.

Скульптурам росписи. В амарнский период перемены в большей мере затронули изобразительное искусство, чем архитектуру.

Лучшее, что было создано в этот период, — скульптурные портреты Эхнатона и его жены Нефертити, свидетельствующие о лирической трактовке их внешности.

Мастера вырабатывают новые иконографические приемы изображения фараона — отказ от идеализации образа, точная передача индивидуальных черт и характерных особенностей строения тела: удлиненного овала лица, утяжеленной нижней челюсти, своеобразной посадки головы на длинной шее, округлых бедер, выступающего живота, тонких рук и ног. Узкий разрез глаз, поставленных наискось к переносице, сочетается с тяжелыми, полуопущенными веками, придающими взгляду выражение меланхоличности. Художники проявили интерес к индивидуальным чертам человека. Изображение стало менее условным, жесты и позы — более естественными.

Два скульптурных портрета египетской царицы Нефертити, обладавшей

изумительной красотой, считаются шедеврами. Прекрасен портрет Нефертити в высокой синей тиаре (первая четверть XIV в. до н.э.). Этот гармоничный и утонченный образ поражает благородной сдержанностью и необыкновенным очарованием. Желая придать ему как можно больше правдоподобия, скульптор наметил даже морщинки возле углов рта. У царицы длинная стройная шея и горделивая посадка головы. Бюст выполнен из известняка и раскрашен. Теплый золотистый цвет кожи оттенен синим цветом тиары. Портрет почти полностью завершен, не хватает только изображения левого глаза. Исследователи полагают, что так было сделано специально, потому что законченное произведение египтяне предназначали для души умершего, а портрет был сделан при жизни Нефертити скульптором Тутмесом (надо отметить, что художники в Древнем Египте были уважаемыми людьми, поэтому до нас дошли многие их имена).

Второе скульптурное изображение Нефертити сохранилось значительно



Голова царицы Нефертити. Скульптура

хуже. Головной убор отсутствует, краски стерлись, а может, их и не было, но это не повлияло на выразительность и очарование юного лица с улыбкой, едва тронувшей губы. Этот портрет достоин стоять в ряду поэтичнейших женских образов мирового изобразительного искусства.

Впервые в истории египетского искусства появилось изображение фараона в кругу семьи. Сцены семейной жизни царя, держащего на коленях маленькую дочь рядом с женой Нефертити под лучами бога Атона, проникнуты нежностью и любовью.

Утвердившиеся новые идеалы в искусстве вскоре также становятся своеобразными канонами. Хрупкость и одухотворенность вытянутого лица Эхнатона, очень тонкая талия, широкие бедра, выпуклый живот переносятся в другие портреты амарнского стиля. Утрированное подчеркивание особенностей строения лица и фигуры фараона не воспринималось современниками как некий гротеск.

Поиски новых форм были обусловлены стремлением оторваться от старых канонов, приблизиться к жизни, найти новые изобразительные средства. Искусство Амарны не было сгилисти-



Фараон Эхнатон с женой и детьми, осяняемый лучами Атона. Рельеф

чески однородным, несмотря на кратковременность этого периода, длившегося всего 18 лет (1372—1354 гг. до н.э.). Заметные изменения по сравнению с декоративным стилем фиванских памятников произошли в дальнейшем при создании Мемфисского некрополя. Рельефы отличаются графической манерой исполнения с преобладанием линейного рисунка над пластической моделировкой поверхности. Великолепным примером мемфисского рельефа служит фрагмент *плиты «Плакальщицы»*, хранящийся в настоящее время в ГМИИ им. А.С.Пушкина в Москве. Здесь отчетливо видны те новшества, которые появились в изображении людей. Канон уже не соблюдается. Фигуры показаны в профиль. Одни контуры сильно углублены, другие только слегка обозначены. Это создает трепетную вибрацию форм и усиливает впечатление пространственной сложности композиции. Плакальщицы последовательно демонстрируют отдельные фазы движения: одна стоит, другая наклоняется, третья падает на колени, заламывая руки, четвертая совсем распласталась на земле, а стоящие за ней постепенно поднимаются. Ни одна фигура не повторяет другую. Изобретение такого способа передачи движения на плоскости, — безусловно, одно из значительных достижений египетского искусства. В египетском искусстве этот памятник является непревзойденным по экспрессивности: вся группа плакальщиц объединена общим настроением, выраженным в позах, жестах и мимике.

Вторая половина Нового царства

После смерти Эхнатона были восстановлены прежние верования и ритуалы. Имя царя-отступника стало запретным, а столица его была опусто-

шена и заброшена. Преемник Эхнатона Тутанхамон, муж его дочери, старался поддерживать традиции амарнского искусства, но под влиянием жрецов оставил начинания Эхнатона и вернулся в Фивы. Монументальных памятников искусства эпохи Тутанхамона почти не сохранилось, но обнаруженная в 1922 г. археологом Х. Картером его гробница принесла фараону мировую известность.

Роскошь его погребения была вызвана стремлением показать истинность старых религиозных устоев. Фараон Тутанхамон был похоронен в Долине царей. Ее история начинается с неожиданного решения фараона Тутмоса I отделить свою гробницу от заупокойного храма и захоронить свое тело тайно. Это решение нарушало традицию, которая существовала 1700 лет. Зодчий фараона отправился в эту отдаленную долину и вырыл могилу в виде колодца. В погребальную камеру на дне колодца вела крутая лестница, высеченная в скале. Подобный план впоследствии использовался при устройстве всех других гробниц.

Ансамбль некрополя обычно формировался вдоль продольной оси храма, следуя его традиционной структуре. Длинная галерея, разделенная на два или три сектора, ведет в подземный храм, где один или несколько колонных залов окружены кладовыми и камерами для приношений, и в конце выводит к святилищу, в котором находятся склеп с саркофагом и сокровищницы. У части усыпальниц имеются боковые ответвления, а иногда — несколько уровней.

Первоначально в погребальных сооружениях хранилось много ценных вещей, но почти все они были разграблены еще во времена фараонов. В этом виновны не только воры, но и очень преданные и религиозные люди, полагающие, что их господин в опасно-

сти, и переносящие мумию на новое место. Так Рамсес III был перезахоронен трижды.

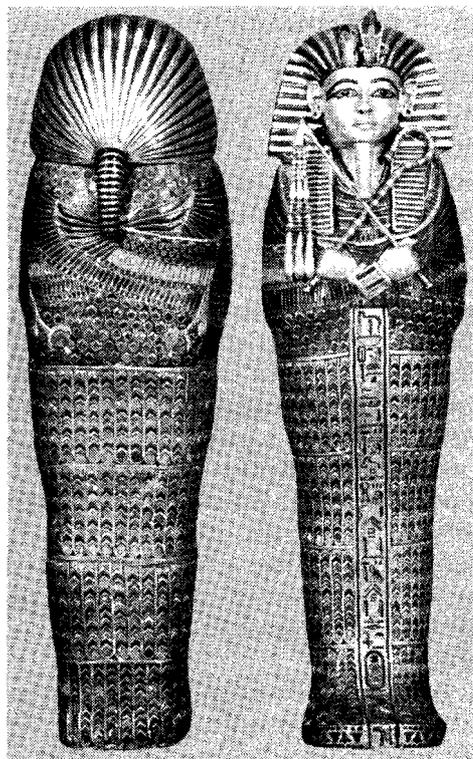
Захоронение Тутанхамона полностью сохранилось до наших дней. В его гробнице были найдены подлинные шедевры изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

По своей структуре и оформлению это весьма скромная гробница, сооруженная наспех из-за внезапной смерти царя. Короткий коридор ведет к вестибюлю, из которого можно попасть в погребальную камеру, а из нее в сокровищницу. Кроме этого, имеется пристройка для приношений и утвари. Во всем комплексе только погребальная камера украшена настенными росписями. Они представляют Эйе, второго мужа Нефертити и преемника Тутанхамона.

В вестибюле находилось три погребальных ложа со звериными головами, две разобранные повозки, сундуки, мебель и много других вещей. Вход в погребальную камеру охраняли две статуи, представляющие ка фараона. Кроме этого, в гробнице нашли статуи богинь-хранительниц. В сокровищнице было много предметов из золота, а также стоял наос — деревянный позолоченный ящик, где хранились канопы фараона.

В погребальной камере внутри первого деревянного позолоченного ковчега помещался второй позолоченный ковчег, во втором — третий, в третьем — четвертый, где находился саркофаг из целого куска редчайшего кристаллического кварцита, а внутри него — еще три саркофага.

Из всех сокровищ гробницы прежде всего поражает последний *саркофаг Тутанхамона*, сделанный целиком из золота, украшенный эмалью и драгоценными камнями, символизирующими богатство и могущество фараона. В нем лежала мумия Тутанхамона. На



Саркофаг Тутанхамона

лице мумии была золотая маска, на пальцах — золотые кольца, на шее — двойная золотая цепь, на ногах — золотые сандалии.

Особенно хороша маска юного Тутанхамона, выполненная из чистого золота. По представлениям египтян, в портретной маске человека заключалось сосредоточение его души.

Из предметов, сопровождавших фараона в последний путь, особого внимания заслуживает *трон Тутанхамона* простой формы с ножками в виде львиных лап и подлокотниками, заканчивающимися львиными головами. Деревянная основа трона покрыта листами золота. Спинка, украшенная изображением Тутанхамона с женой, инкрустирована вкраплениями из голубого фаянса и красного стекла (см. цв. вкл.).

Гробницы великих царей XIX и XX династий (1300— 1100 гг. до н.э.) дают прекрасные образцы живописи Нового царства. Погребальные комплексы этих фиванских династий отличаются от предшествующих им несравнимой монументальностью.

Во многих гробницах сохранились изображения картин жизни после смерти. Они рассказывают об общении фараона с богами и о его победе над смертью, как проявлении его божественности. Вместе с тем росписи царских гробниц не замыкаются только на сюжетах загробного бытия. Настенная живопись отражает важнейшие события древнеегипетской истории: победу Верхнего Египта над Нижним, завоевательные войны и т.д.

Труднодоступная гробница Тутмоса III имеет декоративную роспись исключительной графики и красоты. Здесь нашли воплощение сюжеты канонических текстов «Книги мертвых», а также войны, которые вел Тутмос III в Сирии и Палестине.

В гробнице Рамсеса VI в зале с саркофагом на потолке дважды нарисована гигантская фигура богини неба Нут. Два полушария заполнены рядами звездных богов, следующих за солнечными ладьями, которые плывут по небесному Нилу.

Сильно отличаются от других *росписи гробницы Аменофиса II*. Черной и красной краской по светлому фону нарисованы боги, иероглифы и различные символы воскрешения. Фараон изображен с двумя головами. На одной голове корона Верхнего Египта, на другой — Нижнего. Росписи графичны, в них преобладают черные контурные рисунки. Потолок представляет собой звездное небо — на синем фоне изображено множество золотистых звезд.

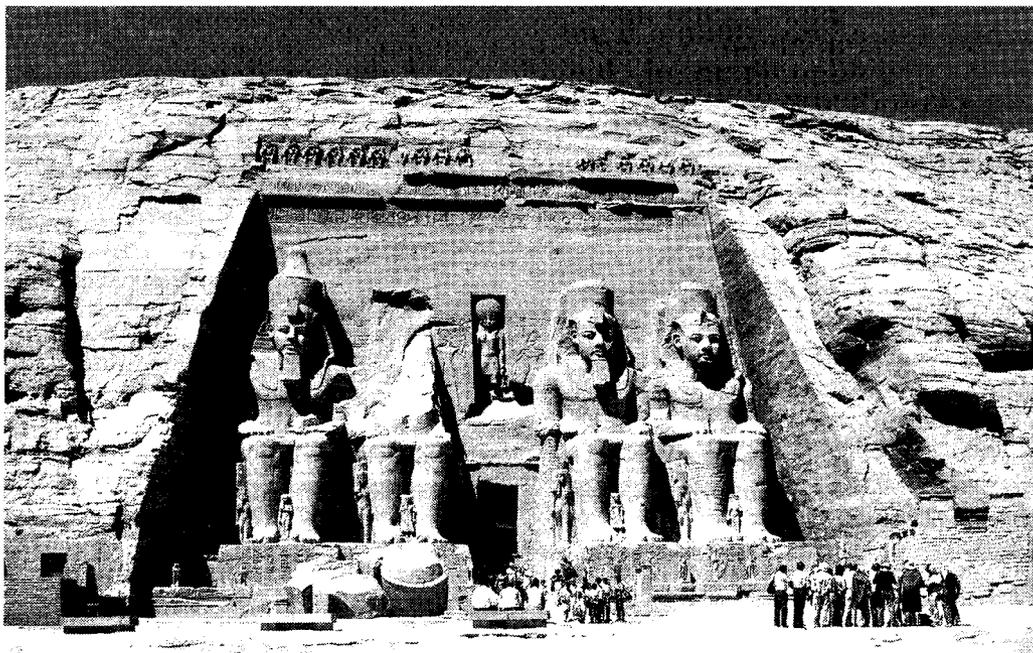
Долина цариц расположена примерно в полутора километрах от Долины

царей. Эта долина более открытая, чем Долина царей, к ней ведет ущелье, где находятся мемориальные стелы, посвященные походам Рамсеса III. На окружающих скалах можно прочесть выгравированные молитвы, обращенные к Осирису и Анубису. В Долине цариц было найдено около 80 гробниц, сильно поврежденных, в некоторых заметны следы пожара, другие были превращены в стойла. В целом гробницы датируются эпохой XIX и XX династий.

Одна из самых красивых гробниц Долины цариц — *гробница царицы Нефертари*. Гробница долго реставрировалась, поэтому сейчас ее росписи, выполненные художниками Нового царства, поражают своим великолепием. Именно они в настоящее время составляют главное сокровище гробницы, потому что все ее богатое убран-

ство было разграблено еще в древности. Архитектура погребального сооружения была монументальной. Считалось, что душа Нефертари совершала сложное путешествие по подземному миру. Она попадала из зала с саркофагом через длинный коридор в царство Осириса, проходила очищение и после возрождения совершала тот же путь в обратном направлении, одерживая победу над смертью.

Гробница царицы Тиши, которая была, как полагают, супругой фараона XX династии, одно время была превращена в стойло для ослов, но в ней сохранилась прекрасная живопись в нежно-розовых тонах. На одном из рельефов гробницы изображена царица в высоком головном уборе из перьев и широком прозрачном платье, преподносящая дары четырем духам загробного мира.



Фасад храма Рамсеса II в Абу-Симбеле

Детей фараона, умерших в раннем возрасте, также хоронили в Долине цариц. *Гробница принца Амона-хер-Копхехафа*, сына Рамсеса III донесла до нас необычный декор, отличающийся разнообразием оттенков и интенсивностью цветовой гаммы, где преобладает великолепный синий ультрамарин. На картинах первого зала фараон представляет своего юного сына разным божествам: Тогу, Птаху¹ и четырем сыновьям Гора.

В архитектуре конца Нового царства сохраняется принцип освещения интерьера через высокий центральный неф². При сооружении храмов зодчим приходилось решать задачи по организации внутреннего пространства, его освещения и цветового решения, поскольку рельефы обычно расписывались. Эти задачи значительно усложнялись при сооружении храмов скального или пещерного типа, где только фасад вырублен в наружной части скалы, а все помещения идут вглубь. К этому типу относится знаменитый *заупокойный храм Рамсеса II в Абу-Симбеле*. Его фасад развернут к Нилу. По обе стороны узкого входа стоят гигантские статуи фараона высотой 20 м и небольшие фигуры его детей и сестры-жены Нефертари. Храм в Абу-Симбеле ориентирован на восток. Первые лучи солнца, освещая фасад, проникают во внутреннее пространство — сначала в первый зал с четырехгранными столбами и статуями Рамсеса II, затем во второй и далее в святилище. В его глубине помещены фигуры Амона, Ра, бога Птаха и фараона. Загадка храма заключалась в том, что дважды в год первый

¹ *Птах* — бог-демиург, создатель всех богов и всего мира, покровитель ремесел, бог истины и справедливости. Изображался в виде человека в белой одежде, с посохом в руке.

² *Неф* — вытянутое в плане помещение, ограниченное рядом колонн или столбов; выделенная таким образом часть храма.

луч солнца падал прямо на корону, венчающую статую Рамсеса II. При постройке высотной плотины в Асуане, необходимой для того, чтобы регулировать разливы Нила, скальный комплекс мог исчезнуть под водой. Поэтому храмы и статуи пришлось распиливать на блоки, перенести в другое место и составить снова. Пожалуй, нигде в Египте в такой совершенной форме не проявился синтез архитектуры и скульптуры, как в храме Абу-Симбела.

**
*

Правление Рамсеса II завершилось периодом тяжелых длительных войн. Сначала Египет был захвачен Персией, а затем после недолгого освобождения подчинен империи Александра Македонского.

Вопросы и задания

1. В какие периоды древнеегипетской истории искусство развивалось наиболее интенсивно?
2. Как изображали богов в Древнем Египте?
3. Назовите основные черты искусства Древнего царства.
4. Как вы думаете, почему египетские пирамиды называют чудом света?
5. Расскажите об основных особенностях египетского канона в изображении фигуры человека.
6. Какие черты характерны для древнеегипетской скульптуры различных периодов?
7. Чем примечательно искусство Среднего царства?
8. Охарактеризуйте искусство первой половины Нового царства.
9. В чем состоят архитектурные достоинства храма царицы Хатшепсут?
10. Расскажите об архитектуре храмов в Карнаке и Луксоре.
11. Дайте характеристику искусству амарнского периода.

12. Расскажите о лучших скульптурных портретах царицы Нефертити.

13. Что вам известно о сокровищах гробницы Тутанхамона?

14. Какие тенденции развивались в искусстве второй половины Нового царства?

15. В чем заключаются архитектурные особенности храма Рамзеса II в Абу-Симбеле?

Темы рефератов

- Тайны египетских пирамид.
- Архитектура Древнего Египта.
- Заупокойные сооружения Долины Царей и Долины Цариц.
- Скульптура Древнего Египта.
- Символы и знаки древнеегипетских орнаментов.
- Живопись Древнего Египта.
- Сокровища гробницы Тутанхамона.

ЛИТЕРАТУРА

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

Гомбрих Э. История искусства / Э. Гомбрих. — М., 1998.

Дмитриева Н.А. Искусство Древнего мира / Н.А.Дмитриева, Н.А. Виноградова. — М., 1989.

Замаровский В. Их величества пирамиды / В.Замаровский. — М., 1981.

Искусство Древнего мира: энциклопедия /сост. О. Б. Краснова. — М., 2001.

История зарубежного искусства / под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. — М., 1983.

История искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / под ред. В. В. Ванслова и др. — М., 2003.

История искусства зарубежных стран / пол общ. ред. М. В. Доброклонского. — М., 1964.

История искусства. Первые цивилизации. — М., 1998.

Ливрага Х.А. Фивы / Х.А.Ливрага. — М., 1997.

Любимов Л. Д. Искусство древнего мира / Л.Д.Любимов. — М., 1966.

Матье М. В. Искусство Древнего Египта / М. В. Матье. — М., 1970.

Рак И. В. Легенды и мифы Древнего Египта / И. В. Рак. - СПб., 1997.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ПЕРЕДНЕЙ АЗИИ

Одной из наиболее древних культур наряду с египетской была культура, созданная народами Передней Азии. На заре цивилизации на протяжении нескольких тысячелетий (4 — 18-е тыс. до н.э.) в плодородных долинах Тигра и Евфрата (Двуречье), а также прибрежных районах Средиземного моря и горных областях центральной части Малой Азии возникли очаги древнейшей культуры. Сменявшие друг друга государства, в которых складывалась ассиро-вавилонская культура — Шумер, Аккад, Вавилон, Ассирия, Урарту и др., внесли свой замечательный вклад не только в культуру Древнего Востока, но и в историю мирового искусства в целом.

Рассмотрим наиболее важные этапы художественной жизни таких ведущих держав Двуречья, как Шумер, Аккад, Ассирия и Вавилон.

Искусство древних народов Передней Азии глубоко символично. Любое изображение содержит в себе дополнительный смысл, выходящий за рамки сюжета. За каждым персонажем стеной росписи или скульптуры стоит система понятий — добро и зло, жизнь и смерть и т.д.

В Передней Азии, как и в Египте, главенствующую роль играла монументальная архитектура, тесно связанная с другими видами искусства. Особенно важное значение придавалось круглой скульптуре, рельефу, мелкой пла-

стикс, настенной живописи, ювелирному искусству. Вместе с тем многие черты заметно отличают искусство Передней Азии от египетского.

Эти отличия связаны прежде всего с природными условиями. Разливы рек вызвали потребность возводить здания на возвышенных местах. Отсутствие камня привело к строительству из менее долговечного материала — сырцового кирпича. Вследствие этого сложилась архитектурная форма с простыми кубическими объемами, отсутствием криволинейных очертаний, было введено вертикальное членение плоскостей стен нишами и выступами, применялись звучные цветовые акценты. Все это способствовало новому пониманию орнаментации, обогащению архитектурного образа.

Памятников искусства народов Передней Азии сохранилось до наших дней значительно меньше, чем памятников искусства Египта. Войны, пожары, равно как и непрочность строительных материалов, способствовали их разрушению.

Монументальная скульптура в Двуречье не получила столь интенсивного развития, как в Египте, однако создавались разнообразные по пластическим решениям статуи божеств и ца-

рей. В рельефах нашли отражение победоносные войны, деяния правителей.

Народы Передней Азии достигли высочайшего совершенства в искусстве *глиптики* — художественной обработке драгоценных камней, самоцветов и стекла. Глиптика возникла в Месопотамии, где с 5-го тыс. до н.э. использовались штемпельные, а затем цилиндрические печати-амулеты. Их покрывали тончайшей резьбой с изображением людей, животных, фантастических сцен. Печати прокатывали по глиняной поверхности и получали оттиск — миниатюрный рельеф с тщательно выстроенной композицией. Большинство сюжетов на печатях посвящено противоборству различных животных. Зверь изображался с пристальным вниманием, точным знанием его облика и движений. В начале 3-го тыс. до н. э. появилось и изображение человека — участника торжественных шествий, храмовых церемоний, а с середины 3-го тыс. до н.э. встречаются фантастические сюжеты.

Для жителей Междуречья печать была не просто знаком собственности, а предметом, обладавшим магической силой. Печати хранили как талисманы, дарили храмам, помещали в захоронения.

ИСКУССТВО ШУМЕРА И АККАДА

В древнейших государствах Двуречья — Шумерском и Аккадском — возникла письменность (*клинопись*), сложились основные образы и типы зодчества, сформировались рельеф, круглая пластика, глиптика, художественное ремесло. До нас дошел целый ряд разнообразных художественных произведений, созданных на протяжении 4 — 3-го тыс. до н.э. и позволяющих судить об особенностях искусства Передней Азии.

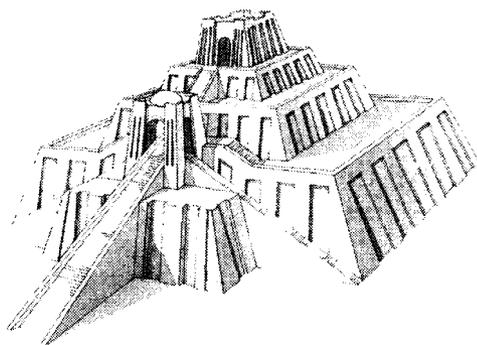
Письменность, по преданию, данная жителям Шумера героем Гильгамешем, запечатлела законы, знания, религиозные представления и мифы. Клиновидные знаки выдавливали острыми палочками на сырых глиняных табличках, которые затем высушивали или обжигали на огне.

Архитектура. Архитектурных памятников Шумерской эпохи сохранилось очень мало. Древнейшие шумерские города-государства, окруженные сте-

нами и башнями, группировались вокруг храмов, посвященных богам светила, плодородия, ветра. Самыми значительными из дошедших до наших дней построек (от них остались только небольшие фрагменты) считаются Белый храм и Красное здание в Уруке (3200 — 3000 гг. до н.э.). Шумерский храм обычно строили на утрамбованной глиняной платформе, которая защищала здание от наводнений. Стены платформы, так же как и стены храма, красили, отделывали мозаикой, оформляли нишами и вертикальными прямоугольными выступами — *лонгатами*. Приподнятый над жилой частью города храм напоминал людям о нерасторжимой связи Неба и Земли. Наверх вели длинные лестницы или пандусы (пологие наклонные площадки). Храм — низкое толстостенное прямоугольное здание без окон — имел внутренний двор. Свет проникал в помещения через проемы под плоскими крышами и высокие входы в виде арок. Перекрытия обычно опирались на балки, но применялись также своды и купола. По такому же принципу строились дворцы и обычные жилые дома.

В 3-м тыс. до н. э. возник более разработанный в архитектурном отношении тип храма — *зиккурат*, постепенно приобретший значение главного культового сооружения. Зиккурат, например знаменитый *зиккурат Этеменнигуру в Уре*, состоял из нескольких (от трех до семи) огромных платформ прямоугольной или усеченной формы, выложенных сплошной кладкой из сырцового кирпича и помешенных уступами одна на другую. Террасы соединялись наружными гигантскими лестницами или пандусами, выявлявшими структуру зиккурата. Нередко он служил своеобразным научным центром, обсерваторией или наблюдательным пунктом.

Лучше всего сохранился огромный зиккурат царя *Ур-Намму в Уре* (конец



Зиккурат Этеменнигуру в Уре. Реконструкция

3-го тыс. до н.э.). Как и более ранние храмы, он имел сходство с горой. Три его мощные, сужающиеся кверху террасы были окрашены в разные цвета: черный (битум), красный (облицовка обожженным кирпичом), белый (известняк). Сооружение венчало небольшое святилище, вероятно, декорированное синей глазурованной плиткой. Эта цветовая гамма, согласно мифологическим представлениям, символизировала связь земного и небесного миров. Своими четкими горизонтальными членениями зиккурат напоминал ступенчатые пирамиды.

Скульптура. До нашего времени дошли прекрасные образцы шумерской скульптуры, созданные в начале 3-го тыс. до н.э. Наиболее распространенным типом скульптуры был *адорант* (от лат. *adore* — поклоняться), который представлял собой статую молящегося — фигурку сидящего или стоящего со сложенными на груди руками человека, которую дарили храму. Огромные глаза адорантов выполняли особенно тщательно, их часто инкрустировали. Главная черта шумерской скульптуры — это условность изображения, отсутствие портретного сходства.

Стены шумерских храмов украшались рельефами, повествовавшими о жизни города (закладке храма, повсе-

дневных делах, военном походе и т.н.). Рельеф состоял из нескольких ярусов. События разворачивались перед зрителем последовательно — от яруса к ярусу. Все персонажи были одинакового размера, только царя в соответствии с древним канонам всегда изображали крупнее других. Примером шумерского рельефа может служить *стела* (вертикальная плита) *Эанатума*, правителя города Лагаша (около 247() г. до н.э.), названная «*Стелой Коршуну*». Все здесь направлено на то, чтобы показать победу над врагом. На одной из сторон стелы — бог Нингирсу — покровитель Лагаша, держащий в руках папину и сеть с барахтающимися в ней врагами, на другой — тесно сомкнутая шеренга страшных, грубых и диких воинов, готовых задавить, смести все на своем пути. Они — воплощение грозной силы. Фигуры подчинены плоскости и изображены с соблюдением канона.

К числу шедевров аккадского искусства относятся скульптурные головы, достаточно точно передающие этнический тип. Особенной художественной удачей является портрет правителя Аккада — *Саргона Древнего* (XXIV в. до н.э.), выполненный из меди. В нем воплощен образ волевого, мужественного и мудрого человека. Другими примерами аккадского стиля служат многочисленные каменные статуи правителя Лагаша — Гудеа. В них переданы не только индивидуальные черты, но и возрастные изменения. Художественный стиль скульптурных изображений при разрозненности родов-государств и отсутствии единого пантеона богов (каждый город имел свои мифы) формировался медленно, но характерно, что традиции искусства аккадцев ощущались и после падения аккадской династии в XXI в. до н.э.

ИСКУССТВО АССИРИИ

Большие изменения, совершавшиеся в искусстве Передней Азии в I-м тыс. до н.э. были связаны с возвышением Ассирии, занимавшей земли по среднему течению Тигра (север современного Ирака). Мощь государства, завоевавшего огромные территории, централизация власти в руках царей, постоянная готовность к походам способствовали созданию искусства, прославлявшего силу и славу правителей. Соединив традиции многих культур, ассирийское искусство приобрело неповторимый облик. Военизированный характер государства проявился в зодчестве. Был создан новый тип города — город-крепость.

Дворец Саргона II в Дур-Шаррукине (ныне Хорсабад), сооруженный в конце VIII в. до н.э., дает представление об архитектуре того времени. Дворец,

обнесенный стенами, как и весь город, возвышался на искусственно возведенной насыпи, облицованной огромными каменными глыбами. Он делился на три части: парадные, жилые и культовые помещения, группировавшиеся вокруг открытых внутренних дворов. Новым было то, что центром дворцово-храмового комплекса стал не храм, а дворец. В системе дворцовых перекрытий применялись своды и арки. Ступенчатый полихромный семирусный зиккурат находился рядом с башнями и покоями царя. По сторонам огромных ворот парадного входа были расположены фигуры быков-«шеду» с головами людей и крыльями орлов. У них было пять ног, поэтому человеку, идущему через ворота, казалось, что могучий страж движется ему навстречу и

готов преградить путь врагу. Подобные быки или львы стояли у входа почти всех ассирийских дворцов.

Помещения двора были украшены многоцветными росписями и рельефами, отличающимися тщательной орнаментальной отделкой. Рельефы обычно располагались в нижней части стен, под росписями. Плоские, четкие и жесткие по своему ритму, подчиненные строгим канонам, фризообразные ленты рельефов изображали то *бой Мардука*, главного бога Ассирии, с чудовищем *Тиамат*, победив которое Мардук создал из его тела небо и землю, то легендарного героя Гильгамеша, одолевшего льва, то военные походы царей, прославляя воинскую доблесть и физическую силу. Ученые предполагают, что при создании рельефов использовались трафареты рук, ног, голов и т.д.

Наиболее совершенные рельефы украшали *дворец Лишиурбанитала* (669 — ок. 635 гг. до н. э.) в *Ниневии*. Зрелое мастерство проявилось здесь не только в



Крылатый бык

возросшей динамике, чеканной лепке, сильной и сочной моделировке фигур, но и в передаче эмоций. Мчащиеся галопом кони, как и фигуры всадников, полны напряжения, пафоса и силы. художники подметили



Бой бога Мардука с чудовищем Тиамат. Прорисовка ассирийского рельефа

страдания зверей, безжалостно уничтожаемых людьми. Сцепы гибели газелей, диких лошадей и львов исполнены подлинного драматизма. Так, один из рельефов, изображающий ревущую львицу (вторая половина VII в. до н. э.), отмечен исключительной экспрессией и достоверностью.

Ассирийские художники и скульпторы изображали грандиозные крепости, великолепные дворцы, суровых воинов, несущиеся колесницы, сцены охоты и животных.

В ассирийском искусстве широко представлена монументальная живопись. Изящная графичность росписей напоминает традиции месопотамских мастеров. Сохранившиеся росписи дворца царского наместника Тель-Бор-

сипе (VIII в. до н.э.) стилистически близки рельефам.

Расцвета достигла круглая дворцово-храмовая скульптура, тесно связанная с архитектурой. Образцом ассирийской скульптуры является статуя царя Ашшурнасилпала II (IX в. до н.э.), исполненная величия и отмеченная тщательной проработкой деталей.

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

ИСКУССТВО НОВОВАВИЛОНСКОГО ЦАРСТВА

Древняя Вавилония, пережившая первый этап своего расцвета во 2-м тыс. до н.э., вступила в период нового подъема в конце VII в. до н.э. Она вела бесконечные войны, из которых не всегда выходила победительницей, особенно тяжелой была борьба с Ассирией. Ведущую роль в Нововавилонском царстве играла архитектура, выступавшая в тесном содружестве с декоративными ремеслами. Исторически архитектура этого периода является продолжением шумеро-вавилонских традиций, но в необыкновенном усилении цветового начала сказывается возможное влияние искусства Ассирии. Архитектура и искусство Древнего Вавилона имеют подчеркнуто религиозный характер, так как власть в нем принадлежала жрецам.

Город Вавилон, ставший крупным политическим и торговым центром, приобрел блеск и размах в период правления Навуходоносора II (605 — 562 гг. до н.э.). Вавилон превратился в

это время в торжественный и праздничный единый ансамбль, подчиненный четкому градостроительному замыслу. Он представлял собой в плане правильный прямоугольник площадью около 10 км², разделенный Евфратом на западную и восточную части — новый и старый город. Вавилон был обнесен рядом мощных крепостных стен с восемью воротами, носившими имена главных богов.

Самыми торжественными из них были «*Ворота Иштар*», посвященные богине плодородия и войны (см. цв. вкл.). Это — огромная двойная арка, по четырем сторонам которой возвышались массивные зубчатые башни. Ворота виднелись издали и поражали взор густой синевой облицовывавших их изразцов, на фоне которых ярко выделялись ряды ритмично чередовавшихся белых и желтых зверей. Четкие интервалы между фигурами животных настраивали каждого подходившего к воротам на ритм торжественного ше-

ст вия. Эти ворота сохранились до наших дней.

От «Ворот Иштар» начиналась священная дорога процессий, выложенная белыми и красными плитками. Она вела к главному храму Вавилона — Эсагиле, посвященному богу Мардуку.

Самым же знаменитым сооружением Вавилона был огромный 90-метровый *зиккурат Этеменанки* («Дом основания небес и земли»). Именно его принято считать прототипом знаменитой Вавилонской башни. Семь его уступов, окрашенные в разные цвета, увенчивались святилищем, которое было облицовано синими глазурованными плитками с золотыми рогами.

Яркое, красочное впечатление создавали и дворцы Навуходоносора II с их многоцветностью, узорчатостью. Сказочной красотой прославились «*висячие сады*» *царицы Семирамиды*, которые греки считали одним из семи чудес света.

По преданию, эти сады были сооружены Навуходоносором II для жены, тосковавшей по цветущей природе своих родных мест. Сады располагались на сводчатых террасах на высоте дворцовых стен и орошались с помощью системы колодцев и водостоков.

Памятников изобразительного искусства нововавилонского периода сохранилось немного. В основном до наших дней дошли цилиндрические печати из самоцветов, терракотовые статуэтки и образки. Неповторимое декоративное богатство и колористическая самобытность нововавилонского искусства стали логическим завершением изысканно-канонической линии в развитии искусства стран Древнего Востока.

Расцвет нововавилонского искусства длился сравнительно недолго.

В 539 г. Вавилон был завоеван персидским царем Киром II Великим, который не разрушил город, а торжественно вошел в него как победитель. Нововавилонские традиции воздействовали на культуру многих древних стран Передней Азии.

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику ассиро-вавилонскому искусству в целом.
2. Почему в искусстве Передней Азии главенствующую роль играла монументальная архитектура?
3. Дайте определение глиптике. Расскажите о ее развитии у народов Передней Азии.
4. Расскажите о шумерском и аккадском искусстве. Приведите примеры произведений скульптуры.
5. Расскажите о вавилонских зиккуратах.
6. Расскажите об особенностях архитектуры и скульптуры Ассирии.
7. Что было характерно для нововавилонской архитектуры?

Темы рефератов

- Мифические персонажи в искусстве Древней Передней Азии.
- Шедевры ассиро-вавилонской архитектуры.
- Художественная культура Ассирии.
- Канон и новаторство в скульптуре народов Древней Передней Азии.

ЛИТЕРАТУРА

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

Искусство Древнего мира: энциклопедия / авт.-сост. О. Б. Краснова. — М., 2001.

Крамер С. Н. История начинается в Шумере / С. Н. Крамер. — М., 1968.

Матъе М. Э. Искусство Древнего Востока. Памятники мирового искусства / М. Э. Матъе и др. — М., 1968. — Сер. 1. — Вып. 2.

ЭГЕЙСКОЕ ИСКУССТВО И ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

В 3 —2-м тыс. до н.э. на островах Эгейского моря (архипелаг Киклады), на острове Крит и в материковой Греции (города Микены и Тиринф), а также на западном побережье Малой Азии (город Троя) сложилась самобытная эгейская культура.

На островах архипелага Киклады существовал специфический вид скульптуры, так называемые *кикладские идолы* — мраморные статуэтки предельно обобщенных геометризованных форм с четко выраженной конструкцией. Их отличают удлиненная форма головы, острый нос, гладкая поверхность. Как правило, это были женские фигурки или изображения музыкантов.

Основным центром эгейского искусства был остров Крит. В середине XV в. до н.э. в результате разрушительного землетрясения и цунами критская цивилизация получила удар, от которого не смогла оправиться. Средоточием эгейской культуры стали поселения и крепости греков-ахейцев — Микены, Тиринф, Пилос и др. Близость микенского искусства к памятникам Крита так существенна, что в искус-



Статуэтка женского божества с острова Наксос

ствознании принято понятие «крито-микенская культура». Она просуществовала почти тысячу лет.

ИСКУССТВО КРИТА

Крито-микенская культура была открыта на рубеже XIX —XX вв. Английский археолог А. Эванс в 1899 г. приступил к раскопкам в городе Кноссе, который в древние времена был столицей высокоразвитого государства. В результате был обнаружен громадный *Кносский дворец* с многочисленными подземными сооружениями, напоминающими лабиринт.

Ученые давно предполагали, что легенда о Лабиринте критского царя Миноса имеет историческую основу.

Супруга Миноса, правителя Крита, родила дочь Ариадну и двух сыновей: Андрогея и Минотавра — человека с головой быка. Минос приказал построить для Минотавра Лабиринт — огромный дворец со множеством помещений и запутанными проходами.

Эванс решил, что Кносский дворец и был мифическим Лабиринтом. Выстроенный из камня и дерева (в основном кедра), он имел сложную систему переходов, коридоров, лестниц, соединявших многочисленные поме-

щения. Попасть из одного зала в другой было нелегко.

После изучения развалин дворца Эванс восстановил все, что было возможно, реконструировал фрагменты фресок и раскрашенных рельефов. Многие ученые считают, что после этого памятник перестал быть исторически достоверным.

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

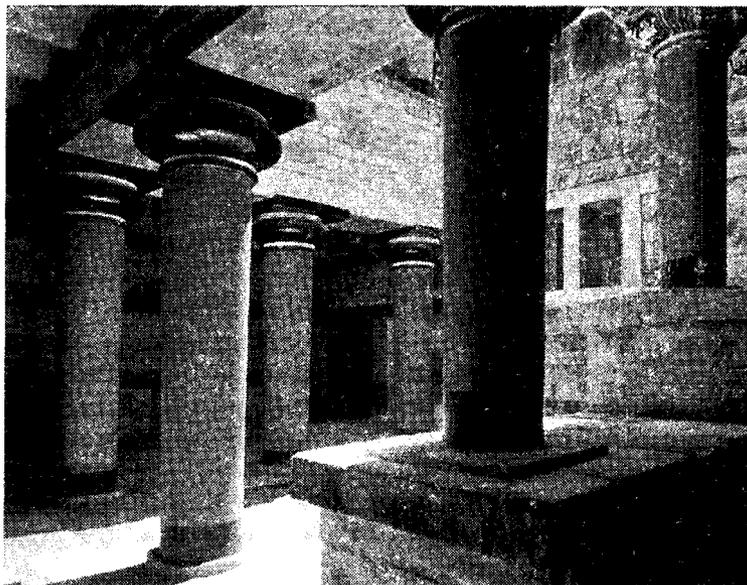
С восточной стороны дворец имел четыре этажа, с западной — скорее всего, два. На верхних этажах здания были устроены красивые лоджии, террасы, залы для пиршеств и приемов гостей. В открытых двориках, по-видимому,

высаживались в юршках священные растения. Колонны дворца выглядели необычно. Они утолщались не к основанию, а к верху, были окрашены в гемно-красный цвет и декорированы сверху и снизу темными полосами.

Восточная часть дворца включала, по предположению Эванса, апартаменты правителей Кносса и другие помещения (парадные залы, разные по размеру жилые комнаты, склады и др.). Сохранилась так называемая «ванная комната», в которой был обнаружен удлиненный сосуд из обожженной глины, напоминающий ванну.

При раскопках северо-западного угла здания Эванс наткнулся на дорожку, мощенную камнем, которая привела к Малому дворцу. Его центральный зал на втором этаже соединялся особым переходом с кухней. Здесь археолог нашел множество битых глиняных сосудов.

Тщательно вымощенная площадь перед западным фасадом дворца, вероятно, предназначалась для проведения особо торжественных массовых



Колонны Кносского дворца

действ, в которых участвовали обитатели дворца и жители близлежащих селений. На площади были обнаружены неглубокие, но довольно широкие ямы, видимо, в них высаживали священные деревья. Скорее всего, в Кносском дворце существовал «священный сад» (критяне поклонялись божествам в образе растений).

О том, что это был культовый комплекс, свидетельствовали изображения *лабриса* — двойной ритуальной секиры, символа плодородия. Лабрис, как правило, соседствовал с символическими изображениями бычьих черепов или рогов. Критский дворец был местом для проведения многих годовых праздников.

Дворец предназначался для правителя, но считался собственностью богинь, почитавшихся в горных святилищах. Правитель благодаря своему божественному происхождению выступал в роли сына или супруга, а чаще сына-супруга богини. Жена правителя была жрицей и представляла богиню в важнейших ритуалах. Памятники критского искусства свидетельствуют об этом. Фигура женщины изображалась с обнаженным бюстом, тонкой талией и другими деталями, подчеркивающими ее роль матери.

Главный проход во дворец назывался Коридором процессий, по нему в дни великих праздников проходили ритуальные шествия. На стенах коридора изображены сцены подношения даров богине. Интересно, что дароносцами выступают только мужчины: они несут дорогие красивые ритоны — культовые сосуды в виде рога животного, изящные вазы, благовония и прочие дары. Участники процессии, идущие впереди, подносят богине, стоящей с двумя лабрисами в поднятых руках, критскую юбку-брюки со складками.

С северо-запада к зданию примыкали внушительная лестница и так

называемые «театральные площадки». Зрители сидели и стояли на ступенях. В западной части дворца был зал с каменным тронном и «склады» с огромными сосудами почти двухметровой высоты — «Трехчастное святилище».

Ритуальные праздники на Крите часто включали в себя сцены *эпифании* (внезапного явления богини). Тронный зал в западной части Кносского дворца предназначался для этого действия. С залом соединялись служебные помещения, в одном из которых жрица переодевалась в богиню. Она внезапно предстала перед избранными участниками ритуала, когда из глубокой тьмы свет факелов на мгновение выхватывал ее фигуру, восседающую на каменном троне. Изображение эпифании было распространено в критском искусстве.

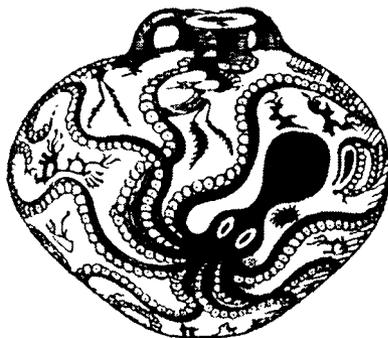
По всей вероятности, в «Трехчастном святилище» также устраивали праздники урожая. В этих помещениях археологи нашли две ставшие знаменитыми статуэтки «богинь со змеями», магический взгляд которых устремлен на зрителя. Одна богиня изображена в высоком головном уборе, громадные змеи обвивают ее руки и спину, взбираясь на тиару. Другая — в небольшой цветочной короне, на которой сидит кошка, держит в поднятых руках змей головками вниз. Богини одеты в корсажи, подчеркивающие тонкую талию и оставляющие обнаженной грудь, пышные юбки со складками и ритуальные передники. Вероятно, эти статуэтки символизируют богиню-змею.

Дворец украшали многочисленные фрески и большие раскрашенные рельефы, вазы со священными символами. На одном из восстановленных изображений представлена сцена ритуального боя с быком. На другом — юноши и девушки развлекаются, перепрыгивая через быка. Возможно, это действие носило ритуальный характер. Тема укро-

шня быка как тема победы над смертью была очень популярна в крито-микенском искусстве. Об этом свидетельствуют найденные фигурки быков с человечками возле рогов или быков с брошенной на них сетью, т. е. прирученных.

Критских женщин, изображенных на фресках, археологи прозвали «парижанками», потому что они очень изящны: у них тонкие вздернутые носики с горбинкой и маленькие ротки с застывшей полуулыбкой, на щеках румянец, глаза и губы накрашены, прически затейливы, с локонами, выпущенными на лоб, холеные руки обнажены, грудь подчеркнута, талии тонки. На фресках и рельефах тела женщин обычно окрашены в светлые цвета, а стройные тела мужчин с тонкими талиями — в ярко-коричневый цвет (см. цв. вкл.).

В ремесленных мастерских в Кноссе археологи обнаружили не только готовые изделия (например, мраморные вазы и керамику), но и еще не завершенные. Благодаря этим находкам можно проследить разные стадии их изготовления. Критяне вдохновлялись морскими мотивами, извилами волн, закрученными спиралями раковин, изгибами водорослей. Асимметрия, извилистые линии, прихотливые фор-



Ваза с осьминогом. Остров Крит

мы присущи живописи, орнаментам и изделиям прикладного искусства. Вазы *стиля Камарес* (по названию местности на южном побережье Крита, где эти вазы были найдены) отличаются пластичностью форм, отсутствием четкого разграничения частей, они покрыты орнаментом из крупных розеток, стилизованных цветов и спиралей желтого, красного и вишневого цветов на темном фоне.

Морские мотивы в избытке встречаются в произведениях XVII—XVI вв. до н.э. Характерный пример — знаменитая *ваза с осьминогом*. Волнообразными движениями щупальца осьминога охватывают шарообразную вазу, которая словно пульсирует неровностями формы.

ИСКУССТВО МИКЕН, ТИРИНФА И ТРОИ

После угасания критского искусства еще около трех столетий существовало близкое ему микенское искусство. Оно значительным образом отличалось от критского: было более суровым и строгим. В Микенах — древнем городе на юге Греции — и соседних городах годами длились войны, и их жители вынуждены были для защиты от врагов строить крепости.

Первоначально микенское искусство испытывало сильное влияние Крита, но с течением времени оно выработало свои новые приемы. Характерные черты микенского искусства особенно проявились в зодчестве и монументальной скульптуре. Микенские дворцовые постройки окружены крепостными стенами, придающими им несколько примитивный, но внушительный вид.

Существует легенда, что стены микенских акрополей возводили не люди, а одноглазые чудовища — циклопы. Огромные, неровные камни, из которых они сложены, вызывают ощущение какой-то дикой мощи.

Планировка *дворцов-акрополей в Микенах* и соседнем городе *Тиринфе* также значительно отличается от принятой на Крите. Дело не только в крепостных стенах и воинственном духе сооружений: их ясное и четкое построение имело очень мало общего со сложными и запутанными критскими дворцами. Основой микенского дворца служил *мегарон* («большой дом») — длинное прямоугольное здание, состоящее из открытых сеней с двумя столбами, передней и зала. Все помещения следовали одно за другим.

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

Подобно критским парадным залам, мегароны богато украшались росписями. На стенах изображали ритуальные композиции, праздничные шествия с дарами, а также многочисленные сцены войны и охоты. В микенском искусстве исчезли многоцветность, воздушность, разнообразие природы. Изображения отличались плоскостным и декоративным решением, пространство почти не передавалось, при этом композицию отличали сила, порядок, логика. Полы покрывали облицовкой с росписью чередующихся в шахматном порядке парных

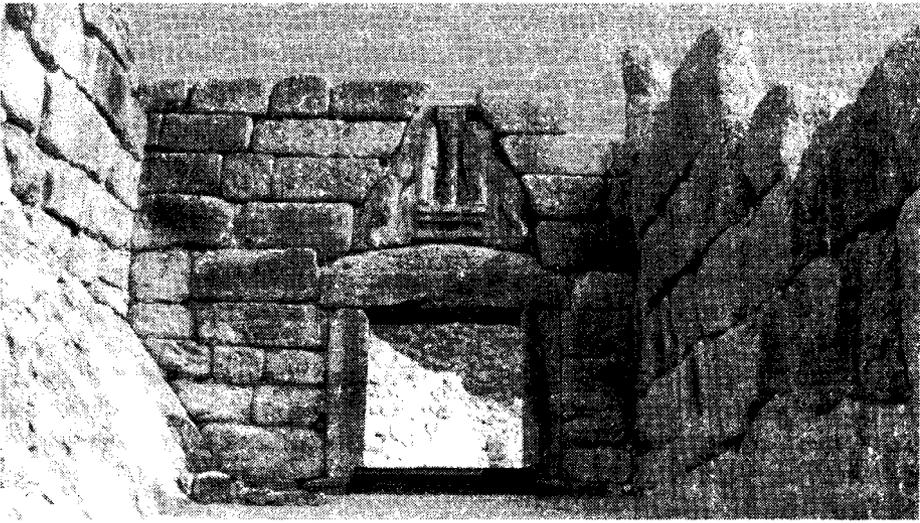
фигур дельфинов и осьминогов. Потолок украшал яркий орнамент, символизирующий звездное небо.

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

Среди знаменитых сооружений Микен можно назвать выложенные циклопической кладкой Львиные ворота, царские гробницы, сокровищницу Атрея.

Особое внимание в архитектуре Тиринфа и Микен уделялось укреплению ворот. *Львиные ворота в Микенах* представляют собой небольшой квадратный проем, сооруженный среди огромных каменных блоков, который сверху закрыт треугольной плитой с высеченными на ней львицами, стоящими перед типично критской колонной. Рельефные изображения двух львиц, охраняющих вход во дворец, дышат уверенной силой, которой не знало критское искусство.

В 1874 г. Г. Шлиман отправился на Пелопонес, чтобы открыть «златообильные» Микены. Он действительно нашел в нескольких царских гробницах многочисленные золотые изделия (ок. XI в. до н.э.), ставшие сенсацией для исследователей эгейской культуры. Здесь имелись диадемы с подвесками из золотых лепестков, украшенных изумительным орнаментом, золотые львы, грифоны и другие искусно выполненные фигурки реальных и мифических животных, корона с 36 пластинками из чистого золота, драгоценные кресты и розетки, броши и заколки для волос. Кроме того, Г. Шлиман обнаружил в Микенах 30-



Львиные ворота. Микены



Золотая погребальная маска. Микены

лотые маски и шиты, с которыми в древности погребали царей, дабы оградить их захоронения от злых духов. Г. Шлиман счел, что это сокровища Агамемнона, вождя ахейцев, победителя троянцев. Но на самом деле маски передают черты лица более древнего ахейского царя.

Одним из древнейших центров эгейской культуры была легендарная Троя, воспетая в эпосе Гомера. Ее обнаружили в конце XIX в. в результате изысканий на холме Гиссарык. Археологи Г. Шлиман, В.Дерпфельд, К. Блеган откопали остатки крепостных стен трехметровой толщины, башен, бастионов, жилых домов, составляющих единый архитектурный комплекс. Город на северо-западе Малой Азии был крупным политическим центром, резиденцией царя, дворец которого на-

ходился на акрополе. Самое большое разрушение Трое принесла война с ахейцами (Троянская война, ок. 1260 г. до н.э.).

В одной из крепостных стен был найден так называемый склад Приама — золотые и серебряные украшения, оружие из бронзы и камня и предметы декоративно-прикладного искусства. Однако его название ныне считается условным, так как золотые изделия были найдены в слое Троя II (2-е тыс. до н.э.). Гомеровская же крепость, которую осаждали войска Агамемнона, была почти на два тысячелетия древнее.

Эгейское искусство предшествовало греческому, в нем зародились те качества, завершающим воплощением которых много веков спустя стало классическое искусство Древней Греции.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Древняя Греция, или, как она звучит на греческом, Эллада, подарила миру великое античное искусство. Античным искусством также называют искусство Древнего Рима и тех стран и народов Древнего мира, которые развивались под влиянием древнегреческой традиции. Античная цивилизация (1-е тыс. до н.э. — V в. н.э.) стала основой последующего развития всей европейской культуры.

Расцвет античной цивилизации совпал с упадком египетской цивилизации. Античное искусство не было столь религиозным, как древнеегипетское. Греки гордились своим демократическим строем, предполагающим активность каждого гражданина и равную ответственность всех граждан: он возвеличивал свободную гражданскую личность.

Чувство меры, гармонии и симметрии было присуще мироощущению

древних греков. Изобразительное искусство считалось одним из видов ремесла, при этом художники пользовались почетом как искусные мастера своего дела.

Основные периоды развития искусства Древней Греции: архаика (VIII — VI вв. до н.э.), классика (V — первые три четверти IV в. до н.э.), эллинизм (конец IV — I в. до н.э.). Греческую классику принято делить на раннюю (первая половина V в. до н.э.), высокую (вторая половина V в. до н.э.) и позднюю (конец V — IV в. до н.э.).

Древнегреческое искусство не мыслилось иначе, чем в ансамбле: архитектура, скульптура, вазопись, живопись, изделия прикладного искусства дополняли друг друга, создавая художественный образ эпохи. Художники постигали красоту, изучая человеческое тело. В его строении, движениях они открывали закономерности пропор-

ций, ритм и равновесие. Для эллинов прекрасный человек был главной темой искусства.

Одним из основных источников сведений об античной эпохе являются поэмы «Илиада» и «Одиссея». Их авторство приписывают слепому странствующему певцу Гомеру, который жил в XII—VII вв. до н.э. Ученые считают, что они были записаны примерно в IX—VI вв. до н.э. В них широко представлены образы греческих богов-олимпийцев.

Мифологическая основа древнегреческого искусства. Мифология была источником, постоянно питавшим греческое искусство. В мифах воплотились представления древних греков об устройстве мира и о его правителях. Мифологические титаны и боги наделялись сверхъестественными способностями. Древним грекам казалось, что от богов зависит весь ход жизни. Считалось, что они присутствуют всюду: на земле, воде, небе, деревьях и в горах.

Титаны и титаниды были детьми бога неба Урана и богини земли Геи. Первоначально их было двенадцать: шесть братьев (Океан, Кой, Крий, Гиперион, Начет, Кронос) и шесть сестер (Тейя, Рея, Мнемосина, Феба, Фемиды, Тефида). Позднее к ним стали причислять и их потомков, например Прометея, сына Иапета. Титан Прометей почитался за то, что принес людям огонь, раскрыл им секреты различных ремесел и искусств. Прометей стал воплощением отваги и стойкости, воли к свободе и человеколюбию.

Борьба титанов с Зевсом и другими богами Олимпа издавна вдохновляла художников, писателей и музыкантов. Образы греческих богов запечатлевали на барельефах, в росписях ваз и стен. В их честь устраивали праздники, возводили храмы, высекали статуи, пели гимны.

Зевс — сын Кроноса и Реи, верховный бог, повелитель всех небожителей и смертных. Остальные боги должны были подчиняться ему, хотя делали это не всегда охотно. Зевс изображался в виде красивого бородатого мужчины во цвете лет, иногда на троне. Его взгляд был преисполнен гордого сознания собственной несокрушимой силы. Символами величия и силы Зевса были щит, скипетр и громовые стрелы, иногда орел. В представлении древних греков этот бог неба и света посылал людям гром, молнии и дождь.

Гера — жена Зевса, покровительница брака. Атрибутом Геры был павлин. Ее изображали в виде высокой, величавой женщины в венце или диадеме.

Арес — сын Зевса и Геры, свирепый, беспощадный бог войны, ненавидимый даже своему отцу. Обычно Арес изображался сильным молодым мужчиной в шлеме, с щитом в руке, в исходной позиции для выпада. Гомер в «Одиссее» рассказывает, что Арес был возлюбленным прекрасной Афродиты.

Гефест — сын Зевса и Геры, бог огня, покровитель кузнечного ремесла, изображался широкоплечим и хромым. Гефест был супругом Афродиты. Гефест в своей мастерской — излюбленный сюжет живописи.

Афродита — богиня любви и красоты, которая согласно мифам родилась из морской пены. Ее изображали цветущей женщиной с длинными кудрявыми волосами, иногда вооруженной, в ранний период — в одеянии, а с IV в. до н.э. обнаженной. Любимым местопребыванием богини был Кипр. По преданию, всюду, где она появлялась, под ее ногами вырастали прекрасные цветы. Красоте Афродиты покорялись все — боги, люди и даже звери.

Гермес — сын Зевса, бог пастбищ и стад, торговли, дорог, вестник бо-

I ов. Как бог скотоводства изображался с бараном на плечах (в христианстве это изображение стало символом доброго пастыря), как покровитель странников и вестник богов — в дорожной шляпе и в крплатых сандалиях.

Деметра — богиня земли, земледелия и плодородия. Ее представляли в виде красивой женщины в венке из колосьев, с мягкими чертами лица и волосами цвета спелой пшеницы, держащей корзину плодов, колосья и факел. В мифе о Деметре отражена извечная борьба жизни и смерти, поэтому ее изображали скорбящей матерью или старухой, оплакивающей дочь Персефону, похищенную Аидом.

Аид — владыка царства мертвых, брат Зевса и Посейдона. Изображали Аида могучим мужем, восседающим на троне с двузубцем или жезлом в руке. У его ног обычно лежал трехглавый пес Кербер (Цербер). Аид был обладателем волшебного шлема, делающего его невидимым. Этим шлемом пользовались Афина и Персей, добывший с его помощью голову горгоны Медузы.

Аполлон — лучезарный бог искусств, грозный стреловержец, охранитель жизни и порядка. Колчан со стрелами, лира и лавровый венок — его неперменные атрибуты. Золотые стрелы Аполлона не знают промаха и летят на огромное расстояние, подобно лучам солнца. Он — бог-прорицатель, потому что солнце, освещая небо и землю, видит все, что там происходит. Аполлон — самый прекрасный из богов; победитель тьмы и злых духов; покровитель красоты. Он бог гармонии и искусств, прежде всего музыки и пения, предводитель муз, богинь искусства. Никто из олимпийцев не мог превзойти его в игре на музыкальных инструментах.

Артемиде — дочь Зевса, сестра Аполлона, богиня луны, покровительница животных и охоты. Артемиде

изображалась красивой девушкой с луком и стрелами или в длинной одежде с факелом в руке.

Дионис — бог растительности, покровитель виноградарства и виноделия. Первоначально изображался пожилым, бородатым мужчиной, позднее — прекрасным юношей с гроздьем винограда в руках. Культ Диониса выражал радостное, праздничное, эмоциональное начало в искусстве в отличие от гармонического, строгого и разумного начала, которое олицетворял бог Аполлон.

Посейдона, бога морей, представляли в виде крепкого обнаженного бородатого мужчины с трезубцем в руках, порой на морской раковине, запряженной морскими конями. Наиболее известным является изображение спора Посейдона с Афиной в западной части Парфенона.

Музы — девять дочерей Зевса и богини памяти Мнемосины — были покровительницами искусств и наук. Это прекрасные богини, с чистыми сердцами, дивными голосами. Они пели на пирах Олимпа нежные песни. Музам воздавались большие почести, и культ их был распространен повсюду. Каждой из них придали особенные черты и отвели определенный круг деятельности.

Клио — муза истории, изображалась со свитком пергамента в руке.

Каллиопа — муза эпоса, держит в руках навощенные дощечки или свисток и палочку для письма.

Мельпомена — муза трагедии. Ее атрибуты: трагическая маска, котурны, венок из плюша и виноградные листья в знак того, что трагедии разыгрывались впервые на празднествах Вахха (Диониса), а также палица или меч.

Талия — муза комедии. Комическая маска, венок из плюща, пастуший посох, музыкальный инструмент, на-

поминающий гусли, — ее обычные принадлежности.

Терпсихора — муза танцев. Она увенчана лаврами и ударяет по струнам большой лиры наподобие арфы, вдохновляя этими звуками танцующих.

Эрато — муза любовной поэзии и мимики, она держит в руках легкую, небольшую лиру.

Евтерпа — муза лирической поэзии и музыки, изображалась всегда с флейтой.

Полигимния (Полимния) — муза красноречия и гимнов, у нее нет никаких атрибутов, ее легко узнать среди сестер по задумчивому взгляду. Она закутана в одежды и опирается о скалу.

Уrania — муза астрономии, у ног ее находится глобус, а в руках она держит палку-радиус, который употреблялся древними астрологами.

Так же как и остальные боги, музы имели свои храмы. Один из них — храм Муз, или Мусейон, был крупнейшим художественным и научным центром всего греческого мира. Подобные учреждения создавались и в других странах и послужили основой современным музеям.

Рассказывали греческие мифы и о выдающихся героях, совершающих подвиги ради людей, например, таких, как Одиссей, Геракл, Персей, Ахилл, Ясон, Эдип, Тезей и др. Они не обладали бессмертием богов, но отличались сверхъестественной физической силой, бесстрашием, мужеством. Многие из них — дети богов и смертных женщин.

Орфей — сын музы Каллиопы и Аполлона, величайший певец и музыкант. Он почитался как герой, так как у греков героями считались не только те, кто побеждал в бою, но и великие артисты, музыканты, художники. Его мелодичный голос и чарующая игра на лире оказывали чудесное воздействие.

Согласно мифу корабль «Арго» сам спустился на воду, очарованный игрой Орфея; деревья и скалы наклонялись, чтобы лучше слышать божественного музыканта; реки переставали течь; дикие звери становились внезапно ручными и ложились у его ног. Во всей природе воцарялись мир и согласие.

Орфей прославился не только своим искусством, но и преданной любовью к молодой жене Эвридике.

Отличительная черта древнегреческой мифологии — очеловечивание образов богов и героев. В них греки воплощали свое представление о совершенном человеке, о господстве разума, закона, гармонии.

Архаика

Архаика (середина VIII — конец VI в. до н.э.) — период образования греческих полисов — рабовладельческих городов-государств. В архаический период возникли основные виды и формы греческого искусства. В эту эпоху создавались массивные, монументальные каменные постройки и условные застывшие в одинаковых позах каменные статуи. Произведения живописи и рельефы, темами которых являлись мифологические сюжеты, отличались плоскостным характером и декоративным геометрическим рисунком. Сохраняя монументальность и целостность, греческое искусство эпохи архаики постепенно приобрело яркие самобытные черты.

Архитектура. Эстетический канон в древнегреческом искусстве строился на сочетании красоты и гармонии. Художники искали математически выверенные пропорции тела человека, а зодчие — архитектурного сооружения.

В архаический период был создан основной тип древнегреческого храма — *периптер* (прямоугольное в плане здание с колоннадой вокруг него).

Архитектура храма основана на ясной и целесообразной тектонике несущих и несомых частей. Его художественный строй отмечен торжественной строгой простотой и гармонической законченностью. Храм богато украшался скульптурами. На восточной стороне обычно располагалась статуя божества, которому был посвящен храм. Знаменитый периптер дорического ордера — храм Гефестейон в Афинах (V в. до н.э.).

Одним из величайших достижений греческих архитекторов было изобретение *ордерной системы*. Ордер в классической архитектуре — порядок соотношения несущих и несомых частей здания, представляющий собой архитектурно-художественный образ стоечно-балочной конструкции. Ордер делится по вертикали на три основные части: опору, несущую и несомую системы. Опора может существовать в виде *подия*¹ под колоннами — многоступенчатого *стереобата*², но может быть оформлена иначе. Несущая система — это стена или колонна. Несомая система — это *антаблемент*, находящийся сверху. Он представляет собой архитектурный образ системы горизонтальных балок и в свою очередь делится по вертикали на три части: нижняя — *архитрав*, лежащий на *капителях*² колонн или на стене; средняя — *фриз*³; верхняя — выступающий вперед и завершающий систему *карниз*. В архитектуре Древней Греции сложились ордера, различавшиеся по стилю: дорический, ионический, коринфский.

Дорический и ионический ордера возникли в период архаики. Дорический ордер получил распространение на материковой Греции, а ионический

был связан с культурой островной и малоазийской Греции. Дорический ордер встречается в храмах Геры в Олимпии, Аполлона в Коринфе, Деметры в Посейдонии и др. Постройки ионического ордера — храмы Артемиды в Эфесе, Геры на острове Самос, а также (с некоторыми изменениями) храмы в святилище в Дельфах.

Дорический ордер — самый прочный и тяжелый на вид. В этом ордере колонна не имеет базы и стоит прямо на *стилобате*¹. Ее пропорции обычно приземисты и мощны. Одна треть колонны имеет *энтазис* — равномерное утолщение, которое создает ощущение упругого сопротивления тяжести антаблемента. Колонна состоит из сужающегося кверху ствола, прорезанного желобками (*каннелюрами*), и капители, завершающей ствол. Капитель составляют *эхин* — круглая каменная подушка и *абака* — квадратная невысокая плита, принимающая давление антаблемента. Дорическую колонну принято сравнивать с образом героя, а сам ордер символизирует его силу. Этот ордер как «тяжелый» помешался преимущественно внизу архитектурного сооружения.

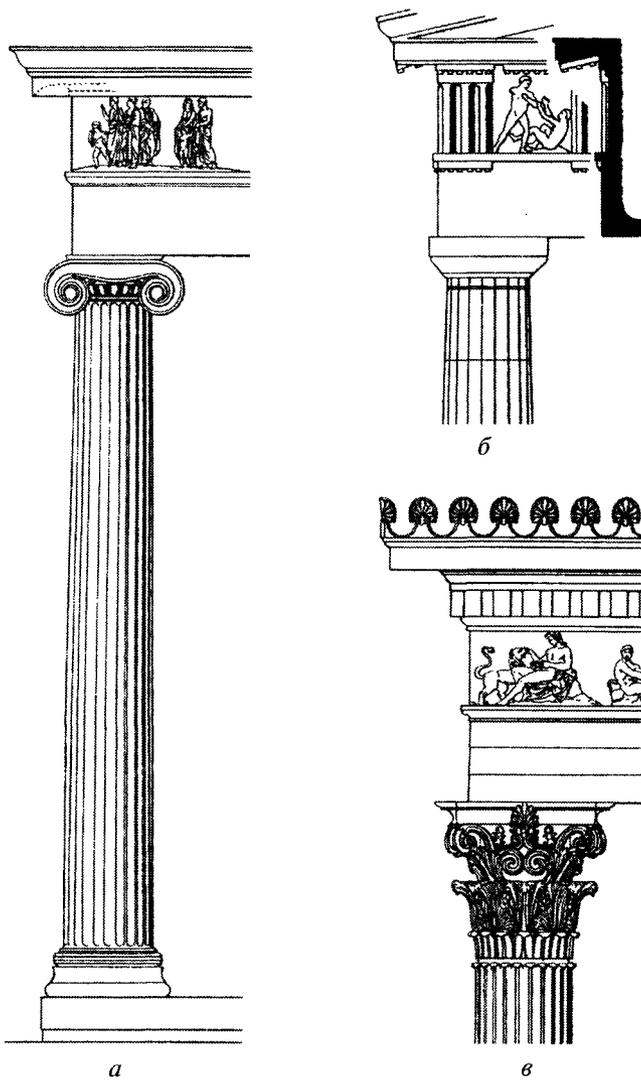
Архитрав дорического ордера — гладкий. Фриз украшают триглифы и метопы. *Триглифы* по своему происхождению восходят к выступающим торцам деревянных балок и разделены на три полосы вертикальными желобками. *Метопы* — прямоугольные плиты — заполняют промежутки между триглифами. На поверхности метопы обычно помещается рельефный декор, который в архитектуре античной Греции носил характер сюжетной сцены, но впоследствии свелся к декоративному мотиву. Антаблемент завершается карнизом.

¹ *Подий* — высокая, обычно прямоугольная платформа с лестницей с одной стороны (на нем возводились храмы).

² *Стереобат* — многоступенчатый цоколь храма или колонны.

³ *Капитель* — завершение ствола колонны.

¹ *Стилобат* — верхняя ступень и вся поверхность стереобата, служащая как бы постаментом для храма.



Греческие архитектурные ордера:

а — ионический; б — дорический; в — коринфский

Ионический ордер занимает среднее положение между дорическим и более легким коринфским ордером. Он сложился к концу VII в. до н.э. Колонна ионического ордера выше и тоньше по своим пропорциям, чем дорическая колонна. Ионическая колонна символизирует грациозность женщины. Она имеет базу, а эхин ее капители образует два изящных завитка — *волюты*. Архитрав разделен по горизонтали на

три полосы, отчего кажется легче. Фриз сплошной лентой опоясывает весь антаблемент. Карниз богато декорирован.

Коринфский ордер — самый легкий из трех ордеров греческой системы (возник в V в. до н.э., в эпоху классики). Коринфская колонна еще тоньше и стройнее, чем ионическая. Ее можно сравнить с образом прекрасной девушки. Увенчана колонна коринфского ордера пышной корзинообразной

капителю с растительным орнаментом из листьев аканта. В многоэтажных постройках этот ордер располагали сверху.

Ордер был общей системой правил и эстетических норм, но древние зодчие при возведении каждого храма применяли их творчески. Строители учитывали цели постройки, согласовывая ее с окружающей природой или с другими зданиями архитектурного ансамбля.

Греческие мастера тщательно выбирали место для строительства храмов, с удивительным мастерством добивались единства архитектуры и окружающего ландшафта. В эпоху архаики стали строить большие святилища: Аполлона в Дельфах, Геры в Олимпии, где обряды совершались на основе древнейших ритуалов. Постепенно эти святилища превратились в крупные центры искусства.

Скульптура эпохи архаики была тесно связана с архитектурой. Она обычно украшала религиозные комплексы и фронтоны зданий. Живопись тоже предназначалась для украшения архитектуры — расписывались стены, рельефы, статуи.

Распространенное представление, будто греческие храмы всегда были белыми, на самом деле ошибочно. Как дорические, так и ионические храмы, строившиеся в период архаики в основном из известняка, раскрашивались красным и синим цветами в соответствии с архитектурной конструкцией сооружения.

Архитекторы Древней Греции учитывали свойства строительных материалов в применении к особенностям конструкции здания. Первоначально храмы сооружались из дерева и сырцового кирпича, а с конца VI в. до н. э. — из мрамора.

Наряду с храмами строились различные общественные сооружения: дома для собраний, стадионы, театры и др.

Древнегреческие архитекторы использовали для строительства театра естественный склон холма, на котором один над другим уступами были расположены зрительные ряды. Театр сооружался без крыши и состоял из трех основных частей: *орхестры* — круглой площадки, где выступали актеры, танцоры и хор, *театром а* — мест для зрителей и *скены* — строения для переодевания актеров, хранения реквизитов и т.д. Театры были достаточно большими сооружениями, вмещавшими несколько тысяч человек.

Скульптура. Сложными путями развивалась архаическая скульптура. Вплоть до середины VI в. до н.э. создавались строго фронтальные статуи богов, словно застывшие в торжественном покое. Таковы статуи «Артемиды» с острова Делос и «Гера» с острова Самос.

Лица греческих скульптур не передавали индивидуальных черт, так как они изображали не конкретных людей, а воплощали обобщенные образы, обладающие духовной красотой, портреты героев и богов. К греческому типу лица можно отнести следующие черты: правильный овал, прямая линия носа, продолжающая линию лба; продолговатый разрез глаз; полные выпуклые губы, причем верхняя губа тоньше нижней; подбородок крупный и круглый; волнистые волосы мягко и плотно облегают голову, не скрывая правильной округлой формы. Лицо оживает знаменитая «архаическая улыбка», выражающая состояние жизнерадостности и уверенности, которым проникнут весь образный строй статуй.

Архаический Аполлон всегда молод, ведь только в этот период жизненные силы находятся в полном расцвете. Он обнажен, стоит прямо, но одна нога выдвинута вперед, словно готовясь к движению. Анатомическое строение фигуры показано четко и обобщенно. Лицо лишено индивиду-

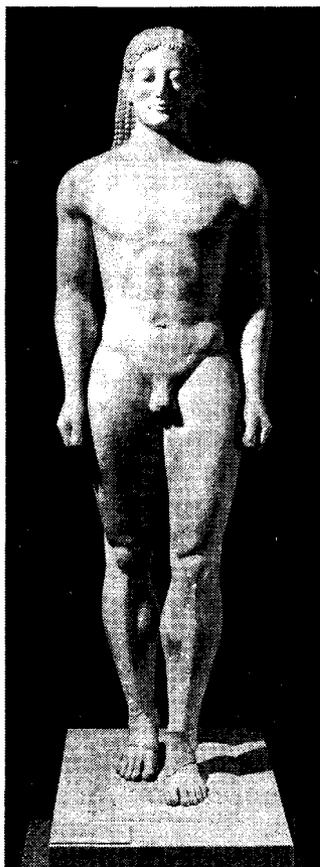
альности, углы рта чуть приподняты, взгляд ничего не выражает. Для архаических скульптур использовался желтоватый мрамор с зернистой поверхностью, дающий нежные переходы светотени. Это создавало впечатление живого тела, казалось, что скульптуры дышат.

Знаменательно, что уже в архаический период скульптурные изображения богов практически не отличаются от скульптур людей. Архаические Аполлоны и *курсы* (атлеты и воины) похожи друг на друга. Художники искали средства для создания типических прекрасных образов человека, органически объединяя частное и общественное, жизненное и идеальное.

Излюбленным образом греческих художников был обнаруженный стройный юноша-атлет. Можно с уверенностью сказать, что греческая скульптура родилась на стадионе — там с победителей лепили статуи. По правилам все должны были быть нагими.

Скульптуры, росписи на стенах и вазах помогают нам представить, как одевались древние греки. И женщины и мужчины носили хитоны — простую одежду из куска льняной ткани (зимой из шерсти), задрапированную и скотлотую на плечах специальными пряжками — фибулами. Несмотря на богатство отделки, хитон был домашней одеждой, и выходить в нем на улицу считалось неприличным, поэтому поверх хитона надевали плащ пеплос. По форме и способу драпировки пеплос напоминал хитон, но был длиннее и с большим количеством складок.

Молодые прекрасные девушки — *кору* — изображались в хитонах и пеплосах, так как красота обнаженного женского тела еще не воспевалась в искусстве. Рассмотрим статую *кору* в старинном хитоне, изящно задрапированном складками. Хотя мелкие складочки переданы условно, орна-



Курос. Статуя

ментально, они имитируют мягкое волнообразное движение материи. Сложная прическа и головной убор также изображены орнаментально. Скульптор удачно использовал мрамор разного цвета для фигуры и одежды.

Большинство знаменитых древнегреческих статуй известно нам по римским копиям, имеющимся во многих музеях мира. Однако копии далеко не всегда передавали красоту оригиналов. Греческая скульптура дошла до нашего времени частично, в основном в обломках и фрагментах. Однако следы, нанесенные прошедшими веками, даже придали ей какую-то особую поэзию. Взор пустых глазниц, утративших вставные зрачки, стал волнующе-та-

инственным. Когда-то волосы мраморных девушек подкрашивали золотистым цветом, щеки розовым, глаза синим. Но яркие краски стерлись, открыв естественную красоту белого мрамора. Остатки скульптур и обломки архитектуры заставляют живее работать воображение, дорисовывать нарушенную картину, представлять то, что когда-то было.

Со второй половины VI в. до н.э. в скульптуре начали более последовательно выступать реалистические тенденции в изображении человека, свидетельствуя о приближении глубоких перемен в общественной жизни и художественной культуре Греции.

Вазопись. Подлинные произведения древнегреческой живописи до нас почти не дошли. В архаический период одной из самых развитых областей искусства была вазопись.

Развитие вазовых росписей шло от строгого *геометрического стиля*, возникшего в доархаический период. Схематические фигурки, напоминающие знаки, длинными рядами заполняли всю поверхность, образуя причудливый декор. Особенно выделялся орнамент в виде изломанной под прямым углом линии — *меандр*. Он был похож на морские волны и мог бесконечно продлеваться в любую сторону. Роспись носила ритуальный характер. Например, на амфоре из Дипилона (VIII в. до н.э.) изображено оплакивание покойника, лежащего на ложе. Черные силуэты человеческих фигурок с высоко поднятыми руками помещены в центре, а все остальное пространство заполняют геометрические узоры, расположенные рядами. Подобные амфоры достигали полутора метров в высоту, они служили надгробием. Похожая копия меньшего размера с пеплом покойного закапывалась в землю. Эти сосуды стояли на одной оси.

Позже (VII в. до н.э.) появился *чернофигурный стиль* вазописи. Большую

роль при этом сыграли технические усовершенствования афинских гончаров. Для росписи сосудов они стали использовать черный лак и слегка подкрашивали охрой глину, которая после обжига приобретала ровный оранжево-красный цвет. Черные фигуры отчетливо выделялись на таком фоне. Детали фигур могли быть процарапаны или дорисованы белой и пурпурной краской. Постепенно на стенках сосудов стали изображать довольно сложные композиции (см. цв. вкл.). Поиски новых выразительных возможностей вазописи были продолжены в классический период.

Ранняя классика

Искусство ранней классики (первая половина V в. до н.э.) еще называют *строгим стилем*. Эта эпоха была периодом становления демократии в греческих полисах. Греция вела борьбу против могучей Персидской державы. Для строгого стиля характерно изображение сцен битв и напряженных драматических действий.

Архитектура. Выдающимся архитектурным памятником ранней классики стал величественный ансамбль *святилища Зевса в Олимпии* (468 — 456 гг. до н.э.). Храм был построен из известняка, его фронтоны и фризы были отделаны мрамором. Здесь находилась знаменитая статуя Зевса из золота, слоновой кости и дерева работы Фидия, считавшаяся одним из семи чудес света.

Дорический фриз храма украшали 12 метоп, впервые в искусстве Греции представлявших единый цикл — 12 подвигов Геракла. Сюжеты, где персонажи представлены в движении, в динамичных позах («Критский бык», «Чистка Авгиевых конюшен»), сочетаются с более лиричными сценами.

Интересны скульптурные группы на фронтонах: западный украшала сцена битвы лапифов с кентаврами, восточный — сцена состязания Пелопса и Эномая.

Мифические племена лапифов и кентавров были родственными: у их истоков стояли родные братья. Лапифы стали цивилизованным народом, а кентавры остались полулюдьми-полуконами. Кентавры изображены могучими стариками с длинными бородами. На свадьбе царя лапифов Пирифоя приглашенные кентавры, выпив вина, пытались похитить женщин, в том числе невесту. Лапифы вступили с ними в бой. Всей сцене присуща невероятная экспрессия. Бой становился тем ожесточеннее, чем дальше от центра фронтона, где находится Аполлон. Его прекрасное лицо полно решимости и силы, а резкий повелительный жест знаменует победу лапифов.

Битвы с кентаврами и амазонками были популярнейшими темами в греческом искусстве, в частности в храмовой скульптуре (Парфенон, Галикарнасский мавзолей и др.).

На восточном фронте изображен миф о царя Пелопоннеса Эномае, который во время состязания с женихами своей дочери в беге на колесницах убивал их копьем в спину, и Пелопсе, победившем царя и погубившем его. Характерно, что для воплощения на фронте выбран момент, когда все герои застыли в ожидании исхода состязания. Зрителю предлагалось задуматься: что значит власть? В чем смысл жизни, борьбы и победы? Эти вопросы звучали и в трагедиях Эсхила и Софокла, ставившихся тогда в греческом театре.

Начиная с 776 г. до н.э. в Олимпии в честь Зевса каждые четыре года стали устраивать Олимпийские игры, которые обычно проводились в июне — сентябре. На это время прекращались войны.

Среди архитектурных достопримечательностей Олимпии — развалины гимнасия, где атлеты готовились к Олимпийским играм, остатки стадиона, на котором проводились игры, и один из старейших греческих храмов — храм Геры. У подножия холма Пронос находится древнее святилище и музей, в котором хранятся реликвии, обнаруженные при раскопках на территории Олимпии. Это фрагменты фронтонов знаменитого храма Зевса Олимпийского, Ника скульптора Пэония, Гермес с младенцем Дионисом скульптора Праксителя и др.

Скульптура. Греки жили в окружении богов и героев, изваянных из мрамора и отлитых из бронзы. Статуи стояли в храмах и на площадях, возле них проходили шествия, праздники, спортивные игры. У скульптур ранней классики героические лица с выразительными профилями, «архаическая улыбка» исчезла, образы стали более строгими. Им как нельзя лучше соответствовала темная бронза (бронзовое литье появилось в Греции в VI в. до н.э.) — большинство статуй было выполнено именно из этого материала.

Одним из шедевров строгого стиля является статуя *«Дельфийский возничий»* (автор неизвестен). Юноша изображен в полный рост. Можно предположить, что он управляет квадригой (колесницей, в которую запряжена четверка лошадей), так как у него в руках поводья. На юноше длинный хитон, складки которого напоминают каннелюры колонн. Прекрасное лицо было проработано очень тщательно. Глаза инкрустированы, опущены бронзовыми ресницами. Ноздри и зубы возницы были покрыты серебром, а губы, — вероятно, золотом. Тщательно выверены пропорции фигуры. Возница стоит спокойно, но в этом спокойствии — сдержанная сила и энергия, концентрация воли перед состязанием на колесницах.

Героический идеал ранней классики получил яркое воплощение в бронзовой статуе Посейдона, готовящегося метнуть копьё. Взгляд скульптуры очень выразителен благодаря инкрустации глаз смальтой. Живое, естественное движение значительно запечатлено в скульптуре «Мальчик, вынимающий занозу».

Мифологическая тема продолжает занимать ведущее место в искусстве рассматриваемого периода, но в образах богов прежде всего раскрывается идеал красоты и силы реального человека. Характерный пример — рельеф с изображением рождения Афродиты из пены морской (так называемый «Трон Людовизи»). В симметричной композиции еще чувствуются отголоски архаического искусства. На боковых сторонах мраморного трона помещены обнаженная девушка, играющая на флейте, и женщина в длинной одежде перед курильницей. Особенно выразительна центральная ком-

позиция, где две нимфы поддерживают выходящую из воды Афродиту. Облегающая ее тело влажная одежда ложится тонкими складками, напоминающими струйки воды. Точно передан характер встречного движения: нимфы склонились вниз, а богиня устремлена вверх.

Среди известных ваятелей ранней классики выделяется скульптор *Мирон*. Его работы реконструированы по римским копиям и описаниям античных авторов. Он создал много статуй юношей-атлетов. Мирон был мастером передачи мгновенных состояний. Ему даже удалось изобразить известного бегуна *Лада*, умершего в момент достижения победы. Статуя сделана с учетом особенностей зрительного восприятия искаженных пропорций: лицо юноши, если его рассматривать спереди, асимметрично, при этом голова расположена в сильном наклоне.

Метание диска издавна было очень распространенным в Греции видом состязаний. Скульптура Мирона *Дискобол* передает напряжение мускулов атлета перед броском: секунда — и диск полетит. Поза свидетельствует об огромной внутренней энергии. Дискобол показан обнаженным, так как на Олимпийских играх юноши состязались без одежд. Согласно преданию это вошло в обычай, когда один бегун сбросил с себя одежды, чтобы опередить соперников, и победил. Скульптура была отлита из бронзы, но до нас она дошла в виде римской мраморной копии. Мирону не было необходимости вводить уродливые подпорки под руками, у ног и между пальцами рук, которые обычно использовали для придания прочности мраморным копиям. Помимо прочности бронза обладала еще одним ценным качеством: ее темно-золотистый цвет соответствовал загару. К сожалению, большая часть дошедших до нас римских копий —



Мирон. Дискобол

мраморные, а не бронзовые, и поэтому не представляется возможным говорить о первоначальной моделировке формы, как как многое привнесено римскими копиистами.

Очень выразительна скульптурная группа Мирона *«Афина и Марсий»*, стоявшая на афинском Акрополе.

В мифе рассказывается, что Афина, изобретательница флейты, бросила инструмент, потому что ее искажившееся при игре лицо рассмешило Афродиту и Геру. Она прокляла того, кто поднимет флейту, однако лесной божок Марсий поднял ее и научился виртуозно играть.

Афина глядит на флейту, собираясь уходить, а Марсия переполняют эмоции: он морщит лоб в некрасивой гримасе, откидывает руки и подпрыгивает, взмахивая конским хвостом. Тело его тем не менее стройно и атлетично. Мирон впервые так ярко сопоставляет два характера: сдержанность Афины и неукротенный, страстный нрав Марсия. Эта скульптурная группа была, очевидно, последним произведением Мирона, которого считают создателем позднего строгого стиля.

Вазопись. Особого расцвета в период ранней классики достигла вазопись *краснофигурного* *стиля*. Фигуры стали обводить контуром и оставлять незакрашенными, а все остальное пространство покрывали черным лаком. Внутри красного силуэта прорисовывали тонкими линиями детали фигур, черты лица, прическу, складки одежды. Это позволило добиться более реалистического изображения, свободы движений и сложных ракурсов. На этих сосудах было меньше мифологических персонажей и больше бытовых сенок, точно схваченных художниками. Вазопись поражала разнообразием жизненных сюжетов, которые изящно сочетались с формой сосудов и орнаментом. Порой узорами украшали донца, гор-

ла, ручки, подчеркивали места перехода форм. Иногда мастера одну и ту же сцену на одной стороне изделия изображали в чернофигурном, а на другой — в краснофигурном стиле.

Афины были ведущим центром изготовления и росписи различных сосудов: амфор для масла и вина, кратеров для смешивания вина с водой (так было принято на греческих пирах), киликов для питья и др. Изображения строго были подчинены форме сосудов. Керамические изделия высоко ценились, существовал даже обычай писать на вазе имя ее создателей — гончара и живописца.

Крупнейший из известных мастеров краснофигурной вазописи **Евфроний** создал замечательные по тонкости и красоте рисунка композиции. Такова *«Пелика с ласточкой»*, на стенках которой изображена встреча весны юношей, мужчиной и мальчиком. Картинка обрамлена поясом чернофигурного орнамента.



Евфроний. Пелика с ласточкой

Мастер *Брик*, прекрасный рисовальщик, удачно разместил на дне килика жанровую сценку, назидательно повествующую о вреде злоупотребления вином. Брик прославился динамичными композициями и умением оживить рисунок деталями.

На вазе «*Орфей, играющий на лире*» показано, как четверо воинов слушают музыку Орфея. Склоненная фигура справа от Орфея ритмически соответствует крайней слева: здесь мы видим юношу, склонившегося к плечу соседа. В свою очередь фигура этого соседа, стоящего прямо, перекликается с фигурой воина, находящегося с правого края. Чередованием поз создается тонкий ритмический рисунок. Воздействие этого рисунка подобно музыке: чувства музыканта и слушателей передаются с помощью ритмических созвучий поворотов головы, положений рук, разнообразных линий.

Высокая классика

К середине V в. до н.э. искусство Греции вступило в полосу расцвета. Искусство зрелой классики отличают духовность и энергия. После персидских войн отстраивали города и возводили храмы.

Город Афины в эпоху высокой классики стал признанным центром культуры и искусства античного мира. В центре города был возведен замечательный памятник — Акрополь.

Архитектура и скульптура. *Афинский Акрополь* вызывал восхищение не только эллинов, но и соседних народов. Холм, где он стоит, очень высокий и крутой, с трех сторон отвесные скалы недоступны для подъема. Архитекторы мастерски использовали всю поверхность холма для создания уникального ансамбля. Акрополь был и укреплением, и святилищем, и общественным

центром. Здесь хранилась государственная казна, помещались библиотека и пинакотекa (хранилище произведений античной живописи).

Вход на Акрополь — это *Пропилеи*, массивные ворота, прерывающие величественными колоннами высокие крепостные стены. Планировка Акрополя на первый взгляд совершенно свободна, но в ней все продумано и выверено, симметричность заменена более сложными принципами равновесия. Справа от Пропилей — небольшой храм Ники Аптерос, слева — приземистая и гораздо большая по размерам пинакотекa. А на центральной площади справа — величественный Парфенон, слева — небольшой и изысканный Эрехтейон. Так обе стороны ансамбля уравниваются: Эрехтейон перекликается с храмом Ники, а Парфенон — с левым крылом Пропилеев.

Храм Ники Аптерос (Бескрылой Победы) стоит на выступе оборонительной стены Акрополя. Афиняне желали изобразить ее бескрылой, чтобы она не могла улететь из их города. Храм был обнесен балюстрадой — ограждением, состоящим из невысоких плит с рельефами сцен жертвоприношений. О мастерстве древнегреческих скульпторов можно судить, например, по сохранившемуся фрагменту «*Ника, развязывающая сандалию*». У фигуры Ники утрачена голова, но выразительность древнегреческой скульптуры заключалась не столько в лице, сколько в движениях тела, выявленных текучими линиями складок одежды. Совершенство пропорций рождает совершенный образ. Скульптор запечатлел краткий миг движения склонившейся фигуры богини. Живая естественность и лиризм образа Ники противостоят типичному для высокой классики величавому покою и открывают новые горизонты в развитии пластики.

Одним из символов культуры античной Греции, подлинным архитектурным шедевром является *Парфенон*. Это главный храм Акрополя, посвященный покровительнице города богине Афине Парфенос. Он виден под углом от Пропилей. Парфенон воздвигнут во второй половине V в. до н. э. из мрамора зодчими *Иктином* и *Калликратом*. Они были великими мастерами и очень точно рассчитали гармонию пропорций и конструкции сооружения. Парфенон — это прямоугольный храм, окруженный стройными дорическими колоннами (по восемь — на коротких сторонах прямоугольника, по семнадцать — на длинных). Они покоятся на трех высоких ступенях. Двускатная кровля завершает композицию. Вместе с тем кажется, что храм не выстроен на основе чертежа, а будто вырос сам по себе на вершине холма. Почему же возникает это ощущение? Оказывается, геометрическая правильность Парфенона сопровождается легкими отклонениями.

Например, горизонтальные линии храма имеют некоторую кривизну, волнообразно приподнимаясь к центру. Колонны по углам поставлены теснее, чем в середине, промежутки между ними не равны. Кверху колонны сужаются, но неравномерно, они имеют легкое утолщение посередине, т. е. как бы напрягаются, неся кровлю, подобно тому, как напрягаются мускулы у человека, держащего тяжесть. Глубокие каннелюры стволов колонн придают им стройность, напоминают о складках ниспадающей одежды.

Скульптурное убранство Парфенона и всего Акрополя создавалось под руководством и при участии *Фидия*, родившегося в Афинах и изваявшего здесь свои главные произведения. Оно дает яркое представление о скульптуре периода расцвета классики. Гармония и величественность фронтонных скульптур Парфенона достигнуты единством композиций, прославляющих красоту и совершенство человеческого тела. Фидий тонко прочувство-



Иктин и Калликрат. Парфенон. Афины

вал и отобрал для них естественные движения людей. Боги и люди изображены одинаково прекрасными. Дух гражданственности и общественного самосознания позволял афинянам гордо утверждать в искусстве эстетическое равенство человека и богов.

На западном фронте Парфенона показан спор Посейдона и Афины за обладание греческой областью Аттикой и городом Афинами. Афиняне, как известно, предпочли богиню, даровавшую им оливковые деревья. Оба бога были изображены в центре на колесницах со вздыбленными конями. Вокруг всего храма тянулся рельефный фриз, поражающий своим масштабом и торжественностью.

Скульптурная группа фронтона над восточным входом посвящена мифу о рождении Афины из головы Зевса. Эта сцена трактовалась Фидием как грандиозное событие: его созерцают божества солнца, ночи и богини судьбы — мойры. Статуи мойр сравнительно хорошо сохранились (они находятся в Лондоне, в Британском музее). Эти фигуры были решены как круглые статуи, а не рельефы, хотя располагались на плоском фоне фронтона. Непринужденное благородство движений мойр подчеркнуто красотой ниспадающих складок, за которыми ощущается богатейшая пластика тела.

Все 92 метопы храма были украшены мраморными рельефами, среди которых выделяются изображения битвы лапифов и кентавров. Это двухфигурные композиции, последовательно развертывающиеся перед зрителем сцены борьбы. Поражает разнообразие движений фигур.

В древние времена фронтоны, метопы и триглыфы, а также скульптуры Парфенона были ярко раскрашены, придавая ему более праздничный вид.

Центром ансамбля Акрополя была *восьмиметровая статуя Афины Проме-*

хос, отлитая из бронзы Фидием. Блеск ее копья, отражавшего солнечные лучи, был виден издали и служил первым приветственным сигналом кораблям, приближавшимся к порту.

Ежегодно в честь покровительницы города, богини Афины устраивались празднества (Малые Панафины), а раз в четыре года проводилась пышная церемония с торжественным шествием к храму (Великие Панафины), где богине преподносилось новое облачение. В эти праздничные дни по высокой лестнице медленно поднималась многолюдная процессия. Она проходила через Пропилеи. Четыре боковых прохода служили для пешеходов афинян, а по среднему, где не было ступеней, ехали всадники и колесницы, вели животных для жертвоприношений.

Минув Пропилеи, процессия оказывалась на большой площади. Она двигалась вдоль длинной стены Парфенона и сквозь его колоннаду видела такую же процессию на рельефе. Создателям фриза удалось передать величие и красоту народного шествия, избежав монотонности. Волнообразный ритм движения пронизывает композицию, на которой изображены юноши-всадники, прекрасные девушки в длинных одеждах, люди с жертвенными животными.

Апофеозом праздничного шествия было вступление в алтарь Афины через восточный вход Парфенона. Открывалась дверь — и в полумраке храма солнечный свет озарял *двенадцатиметровую статую Афины Парфенос*, украшенную слоновой костью и золотом. Считается, что эта статуя также принадлежит Фидию. В одной руке она держала двухметровую скульптуру Ники, а другой опиралась на щит. В динамичной сцене битвы греков с амазонками на щите Афины Фидий дерзко изобразил самого себя и Перикла. Афина Парфенос была богиней-воитель-

ницей, но считалось также, что она покровительствует искусствам и ремеслам. Прекрасный облик богини покоялся уверенностью и мудростью.

В конце V в. до н.э. был построен *Эрехтейон* — второй по значению храм Акрополя, посвященный Афине, Посейдону и Эрехтею, мифическому царю Афин. В его формах нашли выражение настроения и идеи общества времен Пелопоннесской войны. Мир не казался теперь простым и ясным, усложнялись художественные образы.

Эрехтейон сильно отличается от Парфенона. Он сложен и асимметричен. У этого храма три различных фасада: то четкие очертания колонн вырисовываются на фоне неба, то колонны как бы сливаются со стеной, то превращаются в кариатид. Рядом с Парфеноном довольно крупный по размерам Эрехтейон кажется небольшим. Богатая орнаментальная отделка и особенно статуи кариатид делают его изящным.

Не менее знаменитым ваятелем, чем Фидий, был его младший современник *Поликлет*. Он прославился изображением атлетов в спокойных позах, однако не лишенных легкого движения.

Замечательна своим пластическим совершенством статуя *Дорифора* (середина V в. до н.э.) — юноши, победившего в метании копья. В отличие от архаических, застывших фигур статуя Поликлета — воплощение естественного движения. Дорифор изображен спокойно стоящим, при этом правая нога выдвинута вперед, а левая отставлена, поэтому возникает ощущение движения. Фигура создана на основе точного математического расчета, все части тела согласованы друг с другом.

Еще наблюдательные предшественники Поликлета заметили, что у движущегося человека выдвигаются вперед либо правая рука и левая нога,

либо левая рука и правая нога, так как стремление к устойчивости и равновесию заставляет части тела принимать перекрестные положения. Все части тела согласовываются друг с другом, и легкое отклонение одной вызывает как следствие изменение положения другой. Поликлет особенно отчетливо и ясно выразил это в своих статуях и сделал нормой в изображении человеческой фигуры. В статуе Дорифора в движении участвуют не только ноги и плечи, но и руки и торс. Для гармонии скульптор придал легкий изгиб телу. Это вызвало изменение в положении плеч и бедер, сообщило жизненность и убедительность фигуре копьемосца. Равновесие фигуры достигнуто тем, что приподнявшемуся правому бедру соответствует опущенное правое плечо и, наоборот, опустившемуся левому бедру — приподнятое левое плечо.

Несмотря на искажение моделировки тела Дорифора в римских копиях, поражает ощущение собранной, спокойной энергии в прекрасной атлетической фигуре юноши. Будто не рука скульптора, а сама природа создала этот живой сгусток сил, воплощенных в благородную бронзу.

Копии Дорифора ставились в гимназиях и на палестрах — стадионах, где древние греки проводили много времени. Греки называли эту работу Поликлета «каноном», считая, что она лучше всего отражает норму, которой должны придерживаться скульпторы, изображающие человеческое тело. «Каноном» называлось и сочинение Поликлета, где он излагал систему идеальных пропорций и законов, в частности, он считал, что пропорции головы и фигуры должны выражаться отношением 1 : 7.

Дорифор по гармоническим пропорциям, ритму, движениям, чертам лица — произведение типичное для



Поликлет. Дорифор

высокой классики. В этой скульптуре Поликлет стремился создать идеальный образ сына своего времени и своего народа. Трудно назвать памятник искусства, более созвучный обществен-

ным и философским идеям того времени, более ярко и полно выражающий спокойную уверенность человека в своих силах. Дорифор — прекрасный совершенный человек, а не обожеств-

ленный, застывший в своем величии герой, как это было ранее.

Поликлет избегает всего индивидуального как в фигуре, так и в лице Дорифора. Оно спокойно: это лицо человека, стойкого в беде и сдержанного в радости, способного мужественно вынести любое испытание.

В конце жизни Поликлета в его статуях появился лиризм. Скульптура «*Диадумен*» изображает юношу, завязывающего вокруг головы победную ленту. Ритм движений легкий, стремительный. Юноша полностью сосредоточен на своем занятии и погружен в раздумье.

Поликлет создал свою школу в греческом искусстве, ему стремились подражать многие скульпторы. Лисипп — великий скульптор IV в. до н.э. — называл Поликлета своим учителем.

К концу V в. до н. э. в искусстве высокой классики произошли значительные изменения — монументальную героину начали вытеснять черты утонченного лиризма. Эти тенденции нашли выражение в мраморных рельефах балюстрады храма Ники Аптерос на Акрополе.

Поздняя классика

В период поздней классики (конец V—IV в. до н. э.) продолжали строиться города с четкой планировкой. Новых высот достигла скульптура, особенно в передаче портретных черт, эмоциональных состояний. В IV в. до н.э. работали четыре величайших греческих скульптора: Пракситель, Скопас, Леохар и Лисипп.

Архитектура. *Галикарнасский мавзолей.* После смерти правителя Мавсола (IV в. до н.э.) жена воздвигла ему надгробие в виде огромного архитектурного сооружения, получившего название Мавзолей. В древности это надгробие считали одним из самых замечатель-

ных по величине, богатству и красоте украшений. На огромном цоколе высотой 24 м, составляющем первый этаж, где помещалась погребальная камера, возвышался заупокойный храм с 36 ионическими колоннами. Перекрытие храма представляло собой чудо инженерного искусства древности — пирамидальное возвышение в 24 ступени, увенчанное скульптурной колесницей с четверкой коней. Над памятником трудились несколько греческих скульпторов, самым известным из которых был Скопас. Кроме него в этой работе принимал участие тогда еще молодой Леохар. Каждый скульптор украшал одну сторону здания. Там были статуи богов, Мавсола, его жены, предков, изваяния всадников, львов и три рельефных фриза. На одном из фризов было изображено состязание колесниц, на другом — кентавромахия (борьба греков с кентаврами), на третьем — амазономехия (битва греков с амазонками). Последний фриз сохранился лучше других. Сражение в самом разгаре. Действие разворачивается в бурном темпе. Сражающиеся охвачены пафосом битвы. Трудно сказать, кто будет победителем. Особенностью композиции фриза было свободное размещение фигур на фоне, когда-то окрашенном в синий цвет.

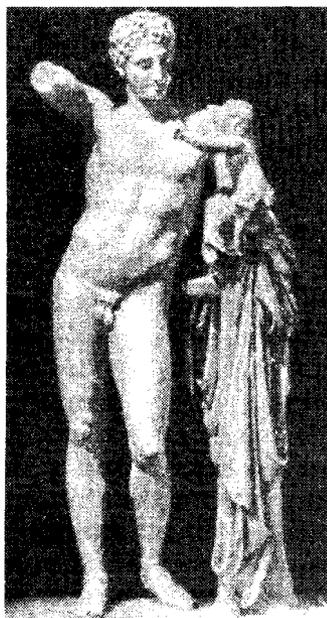
Римский архитектор Витрувий (I в. н.э.) писал, что Мавзолей входит в число семи чудес света. В древности, если хотели выразить свое восхищение каким-либо знаменитым памятником, говорили: «Настоящий Мавзолей».

Скульптура. *Пракситель* славился особенной мягкостью лепки, способностью в холодном мраморе и бронзе передавать теплоту живого тела. Он создал образы богов, героев и обычных юношей и девушек, иногда веселых и шаловливых, а порой задумчивых. Наиболее яркая черта творчества Праксителя — умение сочетать глубо-

кий внутренний мир своих героев с поразительным физическим совершенством. Самыми выдающимися произведениями скульптора считаются «Гермес с Дионисом» и прекрасная «Афродита Книдская», послужившая впоследствии для создания многочисленных копий и подражаний.

Статуя «Гермес с Дионисом» была обнаружена при раскопках храма Геры в Олимпии и вполне может являться подлинником, а не копией. Вероятно, раньше у статуи были раскрашены волосы, лицо, глаза.

Мраморный Гермес заботливо придерживает одной рукой малыша Диониса. Но мысли Гермеса витают где-то далеко, меланхолический взгляд скользит мимо ребенка, прекрасное лицо кажется печальным, а сильные мышцы расслаблены. Пракситель изменил трактовку образов богов. Гермес не бородатый бог, а изящный юноша в расцвете своей молодости. Дионис не взрослый, а младенец, тянущий ручки к кисти винограда. Мифологический



Пракситель. Гермес с Дионисом

сюжет трактуется отчасти как бытовой, но одухотворенность и совершенная красота возвышают его над повседневностью. Для эпохи заката классической культуры подобные образы были очень характерны.

Жители города Книда приобрели у Праксителя *статую* обнаженной *Афродиты* и построили для нее специальное открытое святилище (не следует забывать, что древнегреческий храм не имел окон), позволяющее рассматривать статую со всех сторон. Люди со всего света приезжали, чтобы взглянуть на чудесную мраморную богиню. Существовала легенда, что для этой статуи Афродита лично позировала Праксителю. К сожалению, скульптура Афродиты не сохранилась.

Творчество Праксителя проникнуто духом утонченной гармонии и поэтичности. Он использует способность мрамора передавать мягкую, мерцающую игру светотени, тончайшие фактурные нюансы.

Скопас был старшим современником Праксителя. Его художественная манера настолько ярка и своеобразна, что творения Скопаса безошибочно узнаются среди других скульптур. Изваянные им фигуры в порыве чувств почти утрачивают равновесие. «Менада» Скопаса захвачена стихией пляски, напрягающей все тело, выгибающей торс, запрокидывающей голову.

Камень паросский — вакханка.

Но камню дал душу ваятель.

И, как хмельная, вскочив,
ринулась в пляску она.

Эту менаду создав, в иступленье,
с убитой козю,

Боготворящим резцом чудо

ты сделал, Скопас

— так прославлял неизвестный древнегреческий поэт творение Скопаса. Для развития реалистического искусства очень важно то, что в отличие от скульптур V в. до н.э. эта статуя рас-

считана на обозрение со всех сторон. Каждый ракурс вносит новые черты в созданный художником образ: тело то уподобляется своим изгибом натянутому луку, то кажется изогнутым по спирали и др.

Леохар был самым видным представителем идеализирующего направления. Он работал в Афинах, Олимпии, Дельфах, Галикарнасе и при дворе Александра Македонского. Самая прославленная работа Леохара — бронзовая *статуя Аполлона Бельведерского*, исполненная с высоким профессиональным мастерством. Эта скульптура передает величие, спокойствие и холодную торжественность бога гармонии и искусств. Изящно перекинутый через плечо плащ не скрывает обнаженного тела. Волосы уложены в сложную пышную прическу. В фигуре и поступи Аполлона сочетаются сила и грация, энергия и легкость, шагая по земле, он словно парит над ней. Причем движение повелителя муз, по выражению русского искусствоведа Б. Р. Виппера, «не сосредотачивается в одном направлении, а как бы лучами расходится в разные стороны». Эта скульптура знаменует высокую ступень виртуозного мастерства Леохара.

Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского и создал вполне реалистический его портрет с приподнятыми бровями и низким лбом, рассеченным глубокими морщинками. Игра светотени придает лицу разные выражения: то безмятежное, то проникнутое предчувствием трагедии. Скульптору удалось передать характер Александра: его беспокойный дух и огромную одаренность.

Лисипп, разносторонний и очень талантливый мастер, любил изображать мифологические сюжеты. Благодаря римской копии мы можем познакомиться со статуей «*Отдыхающий Геракл*»: герой стоит, опираясь на па-



Скопас. Менада

лицу и, отведя за спину правую руку, голова его повернута влево. Статую необходимо обозреть со всех сторон, чтобы получить полное представление о содержании образа, каждый взгляд на фигуру вносит новый оттенок в ее понимание. «Отдыхающий Геракл» несет на себе печать усталости, тягот жизни и трагической опустошенности.

Замечательный пример творчества Лисиппа — *статуя Апоксиомена* — юноши, счищающего скребком песок, налипший на тело во время состязаний (греки на спортивных площадках натирали тело маслом). Этому юношу уже не спутаешь с юным богом или героем: хотя он физически совершенен, лицо его прозаично, лишено обаяния. Это просто смертный человек.

От идеализированного образа человека в эпоху классики Лисипп пришел

к постижению разнообразия человеческих характеров, к передаче особенностей возраста и психологических переживаний.

Эллинизм

Три последних столетия существования греческой цивилизации называют эпохой эллинизма. Сам термин следует понимать не только как «уподобление эллинам», но и как распространение этого типа культуры.

После смерти Александра Македонского в 323 г. до н.э. созданная им колоссальная монархия распалась на несколько областей. Важнейшую роль среди них играли Египет, Сирия и Македония. Общей чертой искусства этих территорий в IV—I вв. до н.э. было воплощение новой идеи величия мира, объединенного на громадном пространстве эллинистической культуры.

На смену классическим традициям с конца IV в. до н.э. приходит более сложное миропонимание, обостряется интерес к раскрытию внутреннего мира человека, динамики образа. Скульпторы Скопас, Пракситель, Леохар, Лисипп продолжают развивать эти тенденции в своем творчестве. Вместе с тем в искусстве эллинизма отмечается увлечение многофигурными композициями и статуями колоссальных размеров. Например, тогда было изваяно одно из семи чудес света — Колосс Родосский — статуя бога солнца Гелиоса 30-метровой высоты.

Крупнейшими центрами эллинистического мира стали Александрия (Египет), Антиохия (Сирия) и Пергам (Малая Азия). Зодчие возводят ансамбли городов с правильной планировкой, скульпторы воплощают в своих произведениях торжество побед (Ника Самофракийская, Пергамский алтарь).

Характерная черта духовной традиции эллинизма — сочетание культурных достижений Греции и древневосточных цивилизаций — дополняется настойчивой систематизацией ранее накопленных знаний.

Архитектура. Эллинистическое зодчество отличается стремление к освоению громадных открытых пространств, к торжеству всеильной творческой мысли. Архитектурные ансамбли городов включают как все существовавшие ранее типы зданий (храмы, дворцы, дома для собраний, театры), так и новые типы — мусейоны и библиотеки. В архитектуре шире стали использовать двухъярусные колоннады. Колонны ставились в несколько рядов в святилищах, библиотеках, перед фасадом здания с пролетом для входа. Эллинистической трактовке ордера присущи свободное отношение к традиционной схеме и усиление декоративного начала за счет конструктивного.

Знаменитым сооружением этого периода был *Фаросский маяк*, возведенный в дельте Нила, неподалеку от Александрии. Высота маяка была около 120 м. Он состоял из трех ярусов: четырехгранного, восьмигранного и круглого. Нижняя башня высотой 60 м была сложена из плит, украшенных рельефами, средняя — облицована плитами из белого мрамора. Верхний фонарь с куполом на гранитных колоннах был увенчан огромной бронзовой статуей Посейдона.

В Пергаме во II в. до н.э. был воздвигнут грандиозный *алтарь в честь Зевса*. Величественная лестница из долины вела к алтарю. Это было монументальное сооружение с идущим по внешней стороне рельефным фризом, изображающим борьбу богов и гигантов. Композиция производила впечатление бурного движения. Эллинистических художников привлекали сильные драматические эффекты. Все

средства художественной выразительности были направлены на передачу этих эффектов. Фигуры не подчинялись плоскости стены, а выступали из нее почти как круглые скульптуры. В яростной схватке боги Олимпа побеждали гигантов, но это была победа грубой силы, а не победа духа. Фриз Пергамского алтаря является одним из лучших памятников своей эпохи.

Греческое искусство в целом в эллинистический период претерпело значительные изменения, характер которых наиболее ярко был передан в знаменитых архитектурно-скульптурных ансамблях, таких, как Пергамский алтарь.

Скульптура. Среди шедевров эллинистической эпохи особенно выделяются скульптуры Ники Самофракийской и Венеры Милосской.

Скульптура Ники Самофракийской, вероятно, находилась на постаменте в виде носа корабля. Невидимый ветер как бы развеивает мраморные одеяния богини победы, создавая впечатление полета и воздушности этой мощной фигуры. Могучие крылья трепещут за ее спиной. В правой руке у Ники была зажата труба, звуками которой она возвещала победу. Образ передан весьма реалистично, но в то же время величаво и поэтично.

Скульптура Венеры Милосской — известнейшая из всех античных Венер. Она названа так потому, что была найдена на острове Мелос (ныне Милос). Богиня изображена полубогаженной: одеяние закутывает нижнюю часть торса и ноги, лицо и фигура переданы обобщенно, волосы разделены на прямой пробор и уложены на затылке. Вероятно, статуя стояла на высоком постаменте. К сожалению, руки Венеры не сохранились. Но даже в таком виде она восхищает нас четкой лепкой форм, плавностью контуров и идеальными пропорциями тела. По одной из версий, она протягивала их к Купидо-

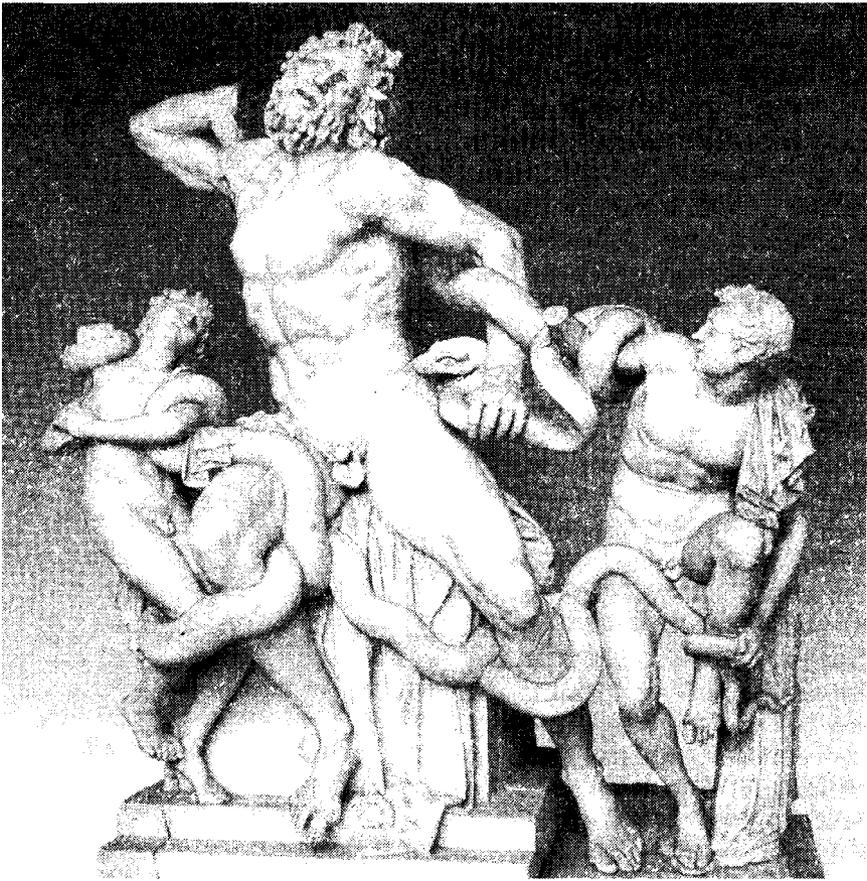


Харес. Ника Самофракийская

ну. Мастер ваял богиню, а создал образ прекрасной и совершенной женщины. Проходят века, сменяются поколения, а это произведение по-прежнему воплощает высшую гармонию красоты.

В период эллинизма были созданы многие прославленные статуи. Например, скульптурная группа «*Лаокоон*» поражает трагической выразительностью. Сюжет почерпнут из сказаний о Троянской войне и впечатляюще изложен в «*Энеиде*» римского поэта Вергилия.

Боги послали двух гигантских морских змей задушить троянского жреца Лаокоона и его детей за то, что он пытался убедить своих соотечественников не принимать дарованного им ахейцами деревянного коня, в котором на самом деле прятались греческие воины.



Агесандр, Полидор, Афанадор. Лаокоон

Скульпторы Агесандр, Полидор, Афанадор мастерски соединяют в спаянную группу жреца, делающего отчаянные усилия освободиться от громадных змей, и скорчившиеся тела его обреченных детей. Лица страдальчески искажены, мускулы напряжены, но скульпторов привлекает не столько трагический характер сюжета, сколько возможность показать красоту обнаженного тела, пластику движений.

Вопросы и задания

1. Какие черты присущи крито-микенскому искусству?
2. Что вам известно о лабиринтах Кносского дворца?

3. Расскажите об особенностях изображения олимпийских богов.
4. Охарактеризуйте древнегреческие архитектурные ордера.
5. Каковы главные черты искусства архаики?
6. Как развивалось искусство вазописи в Древней Греции?
7. В чем заключаются основные особенности искусства ранней классики?
8. Расскажите о творчестве скульптора Мирона.
9. Какими скульптурами было украшено святилище Зевса в Олимпии?
10. Опишите основные части древнегреческого храма.
11. В чем состоят главные достоинства архитектурного ансамбля Акрополя в Афинах?

12. Что нового появилось в скульптуре высокой классики? Расскажите о творчестве Фидия и Поликлета.

13. Какие черты характерны для скульптуры периода поздней классики? Расскажите о творчестве Праксителя, Скопаса, Леохара и Лисиппа.

14. Почему Галикарнасский мавзолей называли одним из семи чудес света?

15. Расскажите о скульптурных шедеврах эпохи эллинизма.

16. Сравните статуи кариатиды и «Менаду» Скопаса.

17. Какие изменения, произошедшие в греческом искусстве эпохи эллинизма, наиболее ярко были переданы в ансамбле Пергамского алтаря?

18. Сравните фризы Парфенона и Пергамского алтаря.

Темы рефератов

- Архитектура, росписи и декоративное искусство Крита и Микен.
- Кносский дворец — центр художественной жизни Крита.
- Храмы Древней Греции.
- Афинский Акрополь — памятник мирового искусства.
- Изображение богов и героев в древнегреческом искусстве.

- Шедевры древнегреческой скульптуры.
- Выдающиеся скульпторы Эллады.
- Древнегреческая вазопись: функции в культуре, этапы развития.
- Образ человека в искусстве Древней Греции.

ЛИТЕРАТУРА

Bunner B. P. Искусство Древней Греции / Б. Р. Виппер. — М., 1972.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. — М., 1969. — Вып. 1.

Древние цивилизации / под общ. ред. Г. М. Бонгард-Левина. — М., 1989.

Искусство Древнего мира: энциклопедия / авт.-сост. О. Б. Краснова. — М., 2001.

История зарубежного искусства / под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. — М., 1983.

История искусства зарубежных стран / под общ. ред. М. В. Доброклонского. — М., 1964.

Любимов Л.Д. Искусство древнего мира / Л.Д.Любимов. — М., 1966.

Мифологический словарь / под ред. Е. М. Мелетинского. — М., 1992.

Немировский А. И. Мифы Древней Эллады / А. И.Немировский. — М., 1992.

Словарь античности / под ред. В. И. Кузицина. — М., 1992.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ И ДРЕВНЕГО РИМА

На территории современной Италии на Апеннинском полуострове в I-м тыс. до н.э. различные по своему происхождению и языку народы со-

здали развитые цивилизации. Из этих народов, называемых италиками, сначала выделяются этруски, а затем римляне.

ИСКУССТВО ЭТРУСКОВ

Необыкновенно самобытная и богатая этрусская культура прошла длительную эволюцию. С IX по I в. до н. э. сложилась династия, которая правила Римом в век, предшествовавший образованию Римской республики. Этрурия — государство этрусков в зените своей славы, по сообщению римского

историка Ливия, «контролировала все пространство Италии — от Альп до Сицилии». В I в. до н.э. этруски как этнос были полностью поглощены римлянами.

Первый период развития этрусской цивилизации — культуру Вилланова (1000 — 700 гг. до н.э.) — назвали по име-

ни местечка близ Болоньи, где были обнаружены находки этрусских древностей. Восточный период (700—600 гг. до н.э.) был ознаменован торговлей с Востоком, принесшей поселениям этрусков процветание. К концу VII в. до н.э. главные города этрусков в основном уже сформировались. Как и в Греции, отличительной их чертой являлся акрополь, занимавший важнейшую стратегическую позицию. В архаический период (600 — 480 гг. до н.э.) этруски достигли зенита своей славы, превратив Рим в великий город. В классический период (480 — 300 гг. до н.э.) непрерывные войны парализовали торговлю, южные этрусские города постепенно приходили в упадок, замерли искусство и ремесла. Однако в IV в. до н.э. в искусстве наблюдается некоторый подъем. В эллинистический период (300 — 89 гг. до н.э.) этрусские города-государства подчиняются Римской республике, а этрусское искусство сливается с римским. Римляне завоевали территории этрусков и наследовали у них инженерное дело, умение строить дороги и города, высшие достижения монументального, портретного и прикладного искусства.

Вплощая свое представление о неразрывности жизни и смерти в едином цикле бытия, этруски строили рядом с городами некрополи. При этом города, предназначенные для живых, плохо сохранились, поскольку дома в них возводили из непрочного материала — дерева или глины, а города для мертвых, сооруженные из камня, с высеченными в скале или сложенными на земле гробницами уцелели до наших дней.

В древности идея вечности передавалась формой круга, сферы. Полушарическими насыпями покрыты многие этрусские гробницы с круглым цоколем. Самый знаменитый этрусский некрополь — погребения в Бандитатча,

принадлежавшие древнему городу Цере. Вход в гробницы был оформлен в виде прямоугольного проема со ступенчатой вершиной. Внутри гробницы воспроизводили жилой дом. В комнатах стояли ложа, сиденья, троны и подставки для ног. Над ними по стенам могли быть развешаны круглые щиты — символическое воплощение вечности. По форме и устройству комнат гробниц можно изучать несохранившуюся архитектуру жилищ этрусков.

Наиболее распространенным обрядом у этрусков в IX—VIII вв. была кремация. После сожжения тела уцелевшие кости собирались и помещались в канопы — урны, большая часть которых представляла собой биконические сосуды из глины импасто, накрытые сверху чашевидной крышкой или шлемом. Иногда встречались урны в виде хижин.

В ранних гробницах VII в. до н. э. вместе с прахом усопших помещали богатые погребальные дары: прекрасные чаши и блюда из серебра, золотые и бронзовые ювелирные украшения. Все эти изделия отличали новаторские приемы изготовления. Ювелирные украшения мастера декорировали чеканкой, мелкой зернью и филигранью, разработав для этого особые технические приемы (пайка, волочение и др.). Серьги, ожерелья, браслеты декорировали растительным и геометрическим орнаментом, головами людей, фигурками морских божеств и животных.

В числе даров обязательно были бронзовые зеркала. Их найдено тысячи. Одна сторона зеркал была отполирована до блеска, а другая — покрыта великолепной гравировкой на мифологические сюжеты. На одном из самых знаменитых зеркал изображен прославленный прорицатель Калхант: его имя начертано перед фигурой. Калхант гадал по печени жертвенной



Погребальные сосуды этрусков

овцы. Склоненная фигура повторяет скругленную форму зеркала. Прекрасный точный рисунок пронизан внутренней динамикой. По краю зеркала идет ветвь цветущего плюща.

Сравнивая зеркала разных периодов, можно отметить, что качество гравировки художественной бронзы в конце IV в. до н.э. значительно лучше, чем в начале III в. до н.э.

Высоко ценилась по всему миру керамика этрусков. В VII—VI вв. до н.э. ими был создан оригинальный стиль черной керамики — *буккерио*. В V—IV вв. до н.э. получили распространение великолепные краснофигурные сосуды с сюжетными росписями. В начале III в. до н.э. расписная керамика постепенно исчезла. На смену ей пришли изделия с незатейливым орнаментом, ко-

торые продолжали существовать в течение всего II в. до н.э.

О том, как представлялась этрускам загробная жизнь, можно судить по настенным росписям гробниц (VII—III вв. до н.э.) и скульптурам на саркофагах. Переход в новый мир — это вечный пир, торжественное празднество в честь покойного, которого приглашают насладиться удовольствиями пира вместе со всеми. С вином в тело пирующего вливается «новая кровь бога». Так думали в Греции почитатели бога Диониса, так думали и другие народы древности, в частности этруски. Веселье, радость, беспечное наслаждение едой и питьем отражены на росписях многих гробниц. Мужчины, по древнему обычаю, возлежат на ложе во время трапезы. Их законным супру-

гам в отличие от греческих обычаев разрешалось присутствовать на пиру. Также приглашались наемные музыканты и танцовщицы, о чем говорят росписи гробниц и свидетельства древних авторов.

Иногда скульптурные изображения «хозяев» гробниц помещали на саркофагах. Например, на знаменитом *саркофаге супругов из Цере* (VI в. до н. э.) возлежат на ложе мужчина и женщина с широко раскрытыми глазами и радостными «архаическими улыбками». Они оживленно беседуют, устремив взоры на невидимого зрителя. Одной рукой мужчина обнимает прислонившуюся к нему жену.

Украшение гробницы росписями было признаком особого положения в обществе. В росписях *Гробницы львицы* (ок. 520 г. до н.э.) есть сюжет, представляющий стремительную, веселую пляску загорелого юноши со светлыми длинными локонами и белокожей темноволосой девушки. Этруски, подобно египтянам, критянам и другим восточным народам, различали в жи-

вописи мужское и женское тела по цвету. Фигуры показаны в манере архаической условности, берущей начало из Египта: руки, ноги и головы — в профиль, а туловища — анфас. Волосы танцовщицы, одетой в прозрачный хитон, собраны заколкой на затылке, но небольшие завитки обрамляют лицо. Ее партнер изображен обнаженным, в левой руке у него кувшин для вина (ойнохоя). На полу стоит еще один изящный кувшин. Подвешенный слева светильник указывает на то, что действие происходит вечером.

В замечательной *Гробнице рельефов в Цере* (IV в. до н.э.) стены и пилоны покрыты изображениями оружия, киликов (сосудов для вина), вееров, тростей и других предметов обихода, заменяющими подлинные вещи.

Интересно отметить, что в поисках истины на грани жизни и смерти этруски не только шли реалистическими путями, но и прибегали к абстракции и фантастике. Например, поясничную фигуру усопшего они могли изобразить, отказываясь от передачи портретных



Саркофаг с изображением супружеской четы из Цере. Деталь

черт и доводя образ до абстрактных символов (вместо головы — шар, находящийся на цилиндре, и др.). Подобные бюсты из бронзы (680 — 670 гг. до н.э.) были найдены в Вульциях.

Удивительные, необычайно удлиненные, так называемые вотивные фигуры из бронзы (II — I вв. до н.э.) напоминают вечерние тени. По мнению этрускологов, это шаманические идолы. Внимание привлекается прежде всего к лицу, тело вытянуто, грудь, колени, ступни обозначены нечетко, руки плотно прижаты к телу и едва различимы.

В III — I вв. до н.э. великолепное искусство гробниц постепенно изменяется. Все чаще идеи бессмертия воплощаются в маленьких ремесленных погребальных урнах, на передней стенке которых изображены сцены из древнегреческих мифов. Обреченность сквозит в чертах людей, которых влекут в мир смерти и подгоняют палками свирепые демоны.

Высшим достижением этрусского гения стали портреты. С III в. до н.э. они приобрели особую достоверность и глубину. Этрускам казались привлекательными в людях неповторимые, индивидуальные черты. На поздних

урнах иногда возлежат блестящие красавцы, но гораздо чаще — грузные старцы, вззирающие на мир потухшим взором.

Трагические сюжеты проникают и в погребальную живопись. Это особенно заметно во II в. до н.э. Одна из последних росписей, в которых проявился высокий драматизм, — роспись *гробницы Тифонов*. Ее образы напоминают стиль рельефного фриза Пергамского алтаря. Этруская живопись, несмотря на сильнейшее воздействие культуры завоевателей, практически остается единственной художественной областью, в которой достижения мастеров покоренного народа остались не потерянными.

Интерес к памятникам этрусского искусства существовал еще в Средневековье, но особенно популярны они становятся в эпоху Возрождения, когда их исследуют, описывают и реставрируют. Этруски сумели создать высокую культуру, по праву стоящую в одном ряду с греческой и римской. К сожалению, многое в ней до сих пор остается загадочным и непонятным, хотя в настоящее время она считается одной из наиболее изученных древних культур Италии.

ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Цивилизация древних римлян, существовавшая более 12 веков¹ дала миру величайшие шедевры искусства. Под Древним Римом подразумевается не только город Рим античной эпохи, но и все завоеванные им страны и народы от Британских островов до Египта.

¹ По легенде, Рим был основан в 753 г. до н.э. братьями Ромулом и Ремом, а прекратил свое существование в 476 г., когда захватившим Западную Римскую империю германским вождем был низложен ее последний император Ромул Августул.

История Рима делится на два этапа. Первый — эпоха республики — охватывает время с конца VI до середины I в. до н.э. Второй этап — императорский — начался правлением Октавиана Августа (31 г. до н.э. — 14 г. н.э.), перешедшего к единовластию, и длился до IV в. н.э.

Для знакомства римлян с греческой культурой большое значение имели вывезенные из Греции картины и статуи. Римские художники продолжали греческие традиции, усердно воспро-

изводили и копировали греческие образцы. «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила», — сказал римский поэт Гораций.

Древнеримская цивилизация дала миру много достижений: прекрасно спланированные города, мощные дороги, великолепные мосты, здания терм и др. Однако римляне не проявляли такого интереса к искусству, как древние греки. Больше всего ценились у римлян воинская доблесть и подвиги. В отличие от древних греков мифология у римлян не получила широкого развития. Их больше занимала не жизнь богов, а реальные воинские победы и завоевания, которые они отражали в исторических преданиях. Одним из достижений римского искусства был скульптурный портрет, точно передающий как внешние черты, так и внутренний мир человека.

Искусство эпохи республики

С распространением римского владычества в Рим потекли несметные богатства и произведения искусства. Благодаря этому и приехавшим из завоеванных провинций мастерам римские храмы и дворцы превратились в своего рода музеи. Однако самими римлянами было создано сравнительно немного произведений.

Архитектура. Вероятно, первые храмы для римлян возводили их соседи, более цивилизованные этруски.

В республиканский период сложились основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных ожесточенных войн повлияла на конструкции инженерных сооружений. Опорные функции в римской архитектуре выполняла обычно стена, часто использовалась арка, опирающаяся на массивные столбы. Возводились многоэтажные

сооружения со сводчатыми и купольными перекрытиями — аркады. В них применялись заимствованный у греков пышный коринфский ордер и строгий тосканский, унаследованный от этрусков. Колонна тосканского ордера отличается от дорического наличием базы, отсутствием триглифно-метопного фриза и каннелюр.

Важное стратегическое значение имели дороги, объединяющие разные части страны. Одной из главных была Аппиева дорога (IV—III вв. до н.э.), ведущая к Риму. Возводились мощные мосты и акведуки, доставляющие в город свежую воду с гор.

В эпоху республики основным типом общественного здания был храм. От этого периода сохранилось мало памятников. Главной святыней Рима являлся построенный на Капитолийском холме (Рим был возведен на семи холмах) храм трех богов — Юпитера, Юноны и Минервы. К нему восходили римские полководцы во время триумфальных шествий. Храм не сохранился. Предполагают, что он был спланирован по этрусскому образцу: с глубоким портиком спереди, высоким цоколем и лестницей, ведущей к главному входу. Капитолий оставался средоточием римской жизни при всех императорах.

Строились круглые и четырехугольные храмы с входом лишь с одного фасада. Например, *храм Фортуны Вирилис* — небольшое сооружение, выполненное из местного материала (серого травертина). Это сооружение относится к типу храма, называемому псевдопериптер. Греческий периптер здесь расчленен на открытый со всех сторон глубокий передний портик и целлу (святилище). Украшение ее стен составляют выступающие полуколонны, которые не имеют конструктивного значения. Прямоугольный объем высится на цоколе, портик поддерживают ионические колонны. Вход подчеркивает-

ся парадной лестницей. Здесь соединились традиции этрусской архитектуры: просторный портик и высокий цоколь — и греческие традиции: ионический ордер.

Р и м с к и й ф о р у м . Важную роль в римской жизни играла рыночная площадь — форум. Сначала здесь только торговали, затем стали проводить торжественные религиозные процессии, народные собрания, решать важнейшие государственные проблемы, обучать детей. В последние века республики форум приобрел законченный архитектурный облик. Он представлял собой ансамбль храмов, зданий государственного архива и других сооружений. Среди них выделялся храм богини домашнего очага Весты, где горел неугасимый огонь, символизировавший жизнь римского народа. Здесь же стояли колонны, к которым прикрепляли ростры — носы побежденных вражеских кораблей, отсюда и пошло название *ростральная колонна*. Площадь была богато украшена статуями, на ней находились также трибуны ораторов.

Форум Романум (Римский) является замечательным памятником античной художественной культуры. На протяжении веков форум, как и город Рим, неоднократно перестраивался и перепланировался. Сейчас от него остались лишь фундаменты построек. Первоначальный вид форума помогает представить реконструкция.

П о м п е и . Помпеи — город на юге Италии, расположенный на берегу Неаполитанского залива у подножия вулкана Везувий. 24 августа 79 г. н. э. земля содрогнулась от грохота — началось мощное извержение вулкана. Дождь из пепла и камней и потоки лавы обрушились на город. Люди умерли от удушья еще до того, как были погребены под пеплом. Улицы, дома и постройки исчезли с лица земли.

После трагедии о существовании города почти забыли. Только в 1748 г. были начаты раскопки Помпей и найдены разрушенные виллы, улицы, форум. Обнаружение Помпей и других поселений стало одним из величайших событий в археологии. Появилась возможность более полно воссоздать картину римской культуры периода античности. Сохранившиеся живопись и мозаика позволяют судить о верованиях и повседневных обычаях римлян.

Восстановленные улицы Помпей помогли представить регулярную планировку города. Прямые улицы были вымощены вулканической породой. Обширные, роскошно отделанные постройки с внутренними дворами (*атриями*) и садами соседствовали со скромными домиками в два-три этажа, разделенными на тесные помещения. В Помпеях были водопровод, фонтаны и три общественных бани, где жители проводили досуг и общались.

У римлян были домашние боги — *лары*, которые считались духами предков каждой семьи, и *пенаты* — духи, охранявшие кладовые. Для почитания домашних богов древние римляне строили небольшие святилища внутри дома и в саду. Иногда это были простые ниши, иногда — изящные маленькие храмы для жертвоприношений.

Узнать об общественной и частной жизни того времени помогают *граффити* — надписи на оштукатуренных стенах. Их было такое великое множество, что кто-то даже написал:

О стена! Я дивлюсь, что стольких
злону писавших
Выдержав, до сих пор наземь
не рухнула ты.

Помпеяне более всего любили театральные постановки и прочие зрелищные увеселения. В городе имелся просторный (на 20 тыс. человек) ам-

фитеатр для гладиаторских боев, недалеко друг от друга располагались два театра: большой и малый. Они оба были построены по принципу планировки древнегреческих театров, в которых ряды каменных скамей подковообразно размещались на естественном склоне холма.

Главный форум Помпей — большая прямоугольная площадь, где была сосредоточена городская жизнь, — обнесен двухэтажной колоннадой. Сюда допускался только пеший люд: путь колесницам и повозкам преграждали три вертикально поставленные каменные глыбы.

На форуме находились святилище Исиды, храмы Аполлона и Юпитера. Вокруг него возвышалось около 40 статуй, воздвигнутых в честь богов, императоров, полководцев. Император Август постановил, что все важнейшие общественные места должны быть украшены подобными скульптурами. Конечно, и его собственному изваянию следовало красоваться среди выдающихся предшественников и предков.

Многие сохранившиеся от древних сооружений поверхности штукатурки или мрамора, ныне белые, изначально были выкрашены красным, желтым, зеленым; черный рисунок элементов декора хорошо выделялся на их фоне.

Среди зданий, окружавших форум, важнейшими являлись культовые сооружения. Когда форум только закладывался, архитекторы определили в качестве его западной границы боковую сторону храма Аполлона. С северной, более короткой стороны возвышался внушительный храм Юпитера.

Живопись. С основными чертами римской фрески можно познакомиться на примере помпейских росписей. Римляне применяли росписи для украшения фасадов и интерьеров богатых жилых домов и вилл.

Хронологически выделяют четыре помпейских стиля: первый — инкрустационный (II — начало I в. до н.э.); второй — архитектурно-перспективный (80—30 гг. до н.э.); третий — орнаментальный (первая половина I в. н.э.); четвертый стиль — фантазийный (вторая половина I в. н.э.). Эти стили были описаны в конце XIX в.

Первый и второй стили развивались в эпоху Римской республики. *Первый, инкрустационный стиль* представлял собой подражание кладке стены из цветного мрамора. Цвета росписей этого стиля отличались глубиной и чистотой тона. Преобладали темно-красный, желтый, черный и белый цвета. В инкрустационном стиле выполнены росписи знаменитого дома Фавна. Такой тип росписи был заимствован римскими мастерами у греков.

Росписи *второго, архитектурно-перспективного стиля* в отличие от плоскостного первого — объемны. Их характерной чертой является изображение садовых или городских пейзажей, включающих архитектурные сооружения и фигуры людей. Художники могли во всю стену нарисовать колоннады, всевозможные портики, карнизы, фасады, арки и другие архитектурные элементы, показав их с иллюзорной точностью. Они помещались в средней части стены, причем написаны были в перспективе, с применением светотени, тем самым как бы раздвигалось пространство. Часто в центре стен изображали большие по величине многофигурные сцены в основном на мифологические сюжеты, но встречались и жанрово-бытовые композиции, которые, как правило, были копиями произведений греческих живописцев IV в. до н.э.

Особой художественной значительностью отмечены *фрески* так называемой *виллы Мистерий*, сыгравшие важную роль в развитии античной стен-

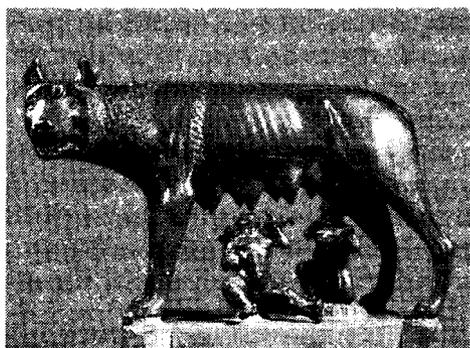
ной живописи. В одной из комнат этой обширной виллы стены сплошь покрыты фресковой росписью. Развернутая на стенах композиция представляет собой сцены таинств, связанных с культом Диониса. Двадцать девять фигур написаны почти в натуральную величину и объединены в группы. Четкие силуэты выступают на алом фоне. Красный цвет стен будто наполняет ритуальную комнату мистическим огнем (см. цв. вкл.).

Особенно выразительна сцена с крылатой богиней, взмахнувшей хлыстом над склонившейся девушкой. В той же группе выделяется фигура танцующей молодой вакханки в развевающемся золотистом покрывале. Колорит фрески составляют гармоничные сочетания желтых, зеленых, пурпурных, сиреневых и черно-лиловых цветов. Композиция построена на взаимодействии выразительных силуэтов. Пространственные элементы оказываются в зависимости от плоскости стены.

Примечательно, что помпейские фрески включают натюрморты, которые выделяются в самостоятельный жанр. Например, на натюрморте, написанном на стене дома в Геркулануме, с помощью искусно изображенных бликов на вазе прекрасно переданы тонкость и прозрачность стекла. Фреска написана свободными, широкими мазками.

Третий и четвертый стили были созданы в период императорского Рима, и о них мы скажем ниже. Помпейские росписи оказали значительное влияние на дальнейшее развитие западноевропейской живописи.

Скульптура. Символом Рима считается *скульптура Капитолийской волчицы*, выполненная предположительно этрусками в античные времена. Волчица изображена с оскаленной пастью, настороженно поднятыми ушами, упруго напряженными лапами, втянуты-



Капитолийская волчица. Скульптура

ми боками и выступающими ребрами. Такая реалистическая трактовка удачно сочетается с декоративностью отдельных деталей. Например, завитки шерсти на шее и спине зверя напоминают орнамент.

В более поздний период к волчице были добавлены фигуры мальчиков — Ромула и Рема. По преданию, их спасла и вскормила волчица. Хранится скульптура в музее на Капитолийском холме в Риме, этим объясняется ее название.

Одним из достижений римского искусства был скульптурный портрет. Согласно сложившемуся культу предков, знатные римляне заказывали скульптурное изображение головы покойного и хранили его дома в специальных шкафах. Изображения делались из глины, дерева, легкого камня, реже из бронзы. С конца II в. до н.э. в Риме появился обычай снимать с лица покойного маску, по которой делалась отливка, точно передающая его черты. Причем этот обычай римляне заимствовали из Греции, где он распространен в эпоху эллинизма. Но маски для греческого скульптора были лишь подсобным материалом при создании портрета. Римские же мастера, работавшие над портретом в мраморе или бронзе, точно следовали отливке, сохраняя все, даже мельчайшие черты

лица. В праздничных процессиях римляне шествовали, неся с собой портреты предков как знак своего знатного происхождения.

Для республиканского времени характерны небольшие по размеру бюсты видных общественных деятелей. Во второй половине I в. до н.э. портретные образы достигают яркой вырази-

тельности. Так, портрет Юлия Цезаря воплощает движение души: Цезарь смотрит вопросительно, с укором.

С развитием общественной жизни, с ростом значения государственного деятеля, законодателя появляются в Риме почетные статуи (например, «Август в тоге главы коллегии понтифактов», ок. X в. до н.э.). Фигуры в этом случае изображались закутанными в широкий плащ-тогу.

В римском скульптурном портрете республиканского периода были заложены основы развития всего западноевропейского портретного искусства.

Искусство империи

Рубеж веков — время высочайшего расцвета римского искусства. Наиболее значимые памятники были созданы главным образом во второй половине I — первой половине II в. н.э. Основы имперского стиля начал закладывать Октавиан Август. В период его правления осуществлялись интенсивные поиски выразительных возможностей жанров и форм, которые воплощали бы изменившуюся картину мира. Эти изменения коснулись всех сфер римской культуры, и в первую очередь религиозной традиции.

По-прежнему почитали старых римских богов. Их было великое множество: верховный бог Юпитер (у греков его называли Зевс), бог войны Марс (у греков — Арес), богиня любви Венера (у греков — Афродита), бог виноделия Вах (у греков — Дионис) и т.д.

Однако в эпоху империи все более значительное влияние приобретали различные культы, религиозно-мистические обряды, заимствованные из культур Востока. В это время в Риме возникло христианство, но ему было суждено пережить долгий период гонений. Официальная религия провоз-



Римский патриций с масками предков.
Скульптура

гласила культ обожествленного императора. Этот культ сочетался с поклонением умершим императорам и особенно чтимым ими богам, которые также именовались Августами.

В конце IV в. н.э. христианство стало общепринятой религией. Совершенные языческих обрядов было запрещено — и римская религия прекратила свое существование.

Период правления Октавиана Августа античные историки называют «золотым веком» Римского государства. Установившийся «римский мир» стимулировал высокий подъем искусства и культуры. Углубился интерес к культуре греческого и эллинистического мира, которая подверглась своеобразной переработке. Художники настоятельно обращались к греческому наследию, выбирая в качестве образцов творения периода классики. Это наложило особый отпечаток на архитектурные и скульптурные произведения, сочетающие торжественное величие со строгой сдержанностью форм. Так создавался официальный стиль римского искусства начала империи — «августовский классицизм», вдохновляемый образцами IV в. до н.э. Особенно ярко это проявилось в торжественных статуях самого императора. Эпоха Августа — историческая веха в становлении прославленного римского скульптурного портрета.

При преемниках Августа хрупкая гармония имперской идеи и отзвуков республиканских воззрений нарушается. Все большую роль в монументальном строительстве начинает играть не профессиональный вкус художников, а прихотливый каприз заказчика-императора. Примером роскошной, чрезмерно декоративной царской резиденции, предвосхищающим позднеримское искусство, является вилла Нерона «Золотой дом» — огромный дворцовый комплекс в центре Рима. После окон-

чания правления Нерона дворец был разрушен, а на его развалинах возведены термы Траяна.

Новый подъем архитектуры приходится на время правления династии Флавиев (начиная с Веспасиана). Одна из вершин римской архитектуры этого периода — амфитеатр Флавиев, или Колизей.

В эпоху зрелого имперского искусства в римском архитектурном ансамбле органично сочетаются огромные пространства интерьеров и открытых помещений, особенно часто применяются в убранстве зданий живопись и скульптура. Главенствующим типом архитектурного мемориального сооружения становится триумфальная арка. К середине I в. н.э. усилилось стремление к величественности, богатству и торжественной пышности архитектурных сооружений.

Искусство поздней империи достигло вершины в период правления двух императоров-испанцев — Траяна и усыновленного им Адриана (II в. н.э.). Адриан создавал проекты храмов (храм Венеры и Рому в Риме), писал стихи, был приверженцем всего греческого. Примечательно, что при нем был построен «храм всех богов» — Пантеон (около 125 г.).

Архитектура. Наивысшие достижения древнеримского зодчества можно отнести к периоду расцвета империи (I -20-е годы I в. до н.э.). Технологии строительства быстро совершенствовались. Все шире и разнообразнее применялись бетон, облицовка бетонных стен камнем, кирпичом, а также мрамором. Отличительными особенностями построек этого времени были монументальность и распространение сводчатых конструкций.

Самый известный образец римского храма в форме псевдопериптера, так называемый *Квадратный дом в Ниме* (Франция), сохранился до наших дней.

Он был возведен из розового известняка на высоком подиуме, фасад выделялся благодаря глубокому шестиколонному портику и ведущей к нему лестницы. В храме, как и в большинстве римских сооружений, использовался коринфский ордер.

Простота замысла и архитектурное мастерство отличали и инженерные постройки, например грандиозный по высоте *Гардский мост в Ниме*, являющийся частью акведука, снабжающего город водой. Он представлял собой многоярусную аркаду. Масштабность сооружения и вместе с тем его легкость были подчеркнуты динамикой ритма арочных пролетов различного размера. Мост (под названием Пон-дю-Гар) сохранился до наших дней.

В имперский период получили распространение и такие типичные для римской архитектуры сооружения, как триумфальные арки, мемориальные колонны, форумы.

Т р и у м ф а л ь н ы е а р к и. Древние римляне любили проводить три-

умфальные шествия в честь побед над врагом. Для этого возводились триумфальные арки, через которые победившее войско входило в город. Замечательным памятником древнеримской архитектуры является триумфальная *арка императора Тита*, воздвигнутая в 81 г. Она украшена колоннами, а также рельефами с изображениями Тита и его войск, торжественно вступающих в Рим. Это сооружение служило постаментом для статуи императора Тита на квадриге (четверке лошадей), но статуя не сохранилась.

Арка Тита справедливо считается одним из лучших образцов классической римской архитектуры времен империи. От арок августовского времени она отличается не только особой монументальностью, но и замечательным пластическим мастерством. Вероятно, здесь впервые был применен комбинированный тип ордера, сочетающий ионические волюты и коринфские капители.

Самая большая римская арка — *арка Константина*, возведенная в 315 г. в честь императора, наиболее хорошо сохранилась. Барельефы и скульптуры, которые украшают ее, относятся к различному времени и вобрали в себя черты двух веков римского искусства.

Ф о р у м ы. В период правления Флавиев и Траяна (конец I — начало II в. н.э.) создавались грандиозные архитектурные сооружения. Например, рядом с Форумом Романум были возведены форумы императоров, предназначенные для торжественных церемоний. *Форум Траяна* — самый красивый и внушительный по сравнению с другими императорскими форумами (Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы). Входом на него служила триумфальная арка. Форум был вымощен цветными мраморными плитами. В середине него стояла позолоченная конная статуя Траяна. Здесь были выстроены храм и



Арка Тита. Рим

две библиотеки — греческая и латинская. Между ними находилась *Колонна Траяна*, сохранившаяся до наших дней. Колонна сложена из мраморных цилиндров, высота ее ствола достигает 38 м. Вся поверхность колонны покрыта четкими рельефами со множеством подробностей победных военных походов и восхвалениями императора (его фигура изображена более 80 раз). Эти изображения служат важным источником информации об исторических событиях и о самом предводителе римского войска — Траяне. Он культивировал идеал простоты. Портреты его времени отличались сдержанностью, внутренний мир моделей был не раскрыт.

На верху колонны стояла монументальная фигура императора, а в основании покоилась урна с его прахом. Таким образом, колонна Траяна служила еще и мемориалом.

Архитектура империи становится главным средством прославления императора и могущества государства.

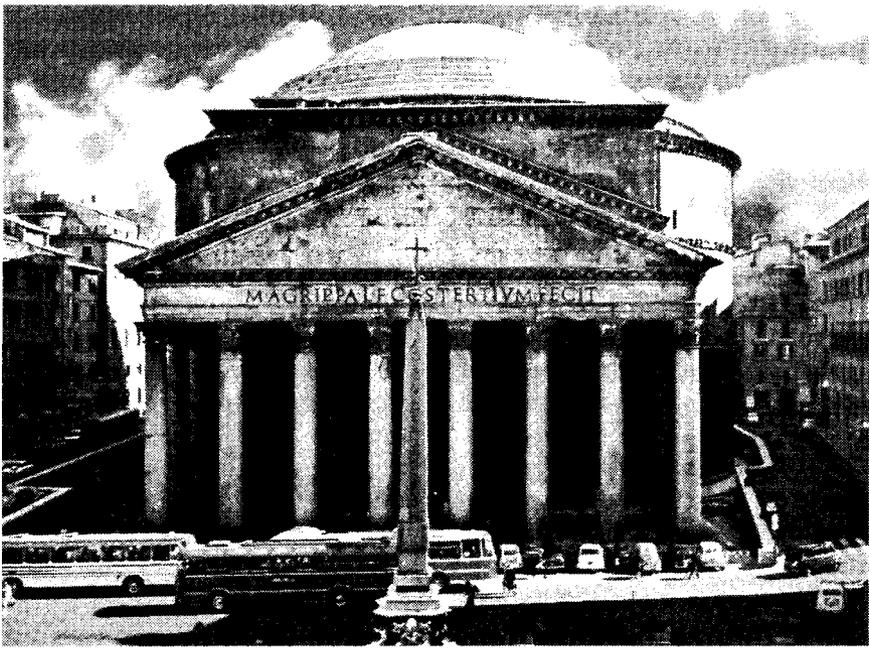
Например, исключительно торжественный вид форума Августа подчеркивал идею незыблемости государства и власти цезаря.

Колизей. В центре Рима в I в. н.э. был возведен амфитеатр, впечатляющий своими размерами. В окружности он достигал почти 500 м, в высоту — 48,5 м. С первых дней своего существования он был одной из главных достопримечательностей Рима. Амфитеатр поначалу называли Флавиевым, но в дальнейшем он получил название Колизей (от лат. *colosseum* — громадный, колоссальный).

В здании Колизея свое самое совершенное воплощение нашел прием расположения ярусами на прорезанной арками стене системы ордерных элементов, что придавало зданию величие и масштабность. Внизу находился тосканский ордер, затем — ионический и наверху — коринфский. Четвертый ярус был глухим с коринфскими пилястрами. Ордерная аркада характерна для зрелой древнеримской архитектуры.



Колизей. Рим



Пантеон. Рим

Конструктивные особенности Колизея явились принципиально новым словом в архитектуре. Арена в форме эллипса была окружена ярусами трибун, с которых многочисленная публика могла наблюдать захватывающие зрелища: схватки с дикими зверями, гладиаторские бои и др. Эту арену, оснащенную разными техническими приспособлениями, перекрывали парусиновой крышей, превращали даже в бассейн, для того чтобы устраивать сражения кораблей.

Более 300 лет публика в Колизее была свидетелем жутких зрелищ, затем они были запрещены, и Колизей стал постепенно разрушаться. В последующие века его использовали как каменоломню, варварски добывая мрамор для новых сооружений. Однако этот памятник устоял до наших дней и по-прежнему остается символом Римской империи.

Колизей приобрел славу как архитектурное сооружение, намного опе-

редившее свою эпоху, благодаря технической оснащенности и четкой организации размещения зрителей.

Пантеон. По грандиозности замысла с Колизеем соперничает Пантеон — единственное сооружение античного мира, сохранившееся до наших дней в своем первоначальном виде. Он представляет собой цилиндрический объем (ротонду) с выступающим портиком. Совершенны пропорции Пантеона: диаметр купола почти равен высоте всего храма. Купол Пантеона словно парит над величественной панорамой Рима.

Внутри огромного каменного зала храма массивный купол из литого бетона выглядит легким благодаря пяти рядам квадратных углублений (*кессонов*). Грандиозный эффект производит луч света, падающий сверху через круглое девяти метровое отверстие в куполе («Глаз Пантеона»), Величественное впечатление интерьера подчеркивают двухъярусные стены с колоннами, ни-

шами и сводчатыми арками. Простоте четких геометрических форм внутреннего пространства соответствует строгость убранства. Купол над ротондой символически воспроизводит небосвод. Все здесь напоминает о Вечности и должно свидетельствовать о силе и всемогуществе богов. Заложённая в Пантеоне идея уже близка христианству.

Термы. В римских городах в I в. н. э. появились здания нового типа — гигантские термы (общественные бани), вмещающие 2 — 3 тыс. человек. На самом деле термы для римлян были не просто банями, а чем-то вроде клуба. Помимо их основного предназначения они служили местом содержательного досуга и развлечений. Высокие стены, образующие четырехугольник, окружали большую площадь с дорожками для прогулок. Здесь располагались библиотеки, галереи скульптур, помещения для занятий музыкой, принятия пищи, стадион, сады.

Посещать термы было любимым занятием римлян; там их взор улаживали позолота, мозаики, блеск полудрагоценных камней, украшающих огромные сводчатые и купольные залы. Два аристократа, повстречавшись ранним утром, спешили узнать: «А вы сегодня уже были в термах?»

Наиболее знаменитые термы императора Каракаллы (III в. н. э.) представляли собой грандиозное архитектурное сооружение со сложными перекрытиями сводов — своеобразную энциклопедию архитектурно-художественных приемов. До наших дней дошли лишь развалины этих терм.

* *
*

Архитектуре III — первой половины IV в. н. э. были присущи новые искания и противоположные тенденции. С одной стороны, поражала грандиозность масштабов сооружений, с дру-

гой — наблюдалось стремление максимально облегчить конструкцию, усилить в ней роль пространства, одухотворить его.

Скульптура. В эпоху империи получили дальнейшее развитие рельеф и круглая пластика. Ведущее место в римской скульптуре по-прежнему занимал портрет. Его новое направление возникло под воздействием греческого искусства. В век правления Августа, который в искусстве называют «августовским классицизмом», резко изменился характер образов: в них воплотился идеал строгой классической красоты, отражающий тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Появились придворные парадные портреты в рост, исполненные сдержанности и величия.

Вместе с тем официальный портрет этого времени полон жизненности и достоверности. Так, *парадная статуя Августа* в военных доспехах (I в. н. э.), несмотря на традиционную помпезность, отмечена естественностью и точным портретным сходством. Август изображен в одежде полководца, в спокойной, величественной позе, рука поднята в призывном жесте, словно он обращается к своим легионам. Непокрытая голова и босые ноги статуи указывают на то, что скульптору были известны традиции греческого искусства, представляющего богов и героев обнаженными или полуобнаженными. Постановка фигуры с опорой на одну ногу напоминает композиции Поликлета.

Портрет Ливии, жены Августа, показывает молодую, привлекательную женщину в образе богини Цереры. Голову Ливии украшает веночек из колосьев. При всей обобщенности форм здесь выражены индивидуальные особенности — характерный нос с горбинкой, маленький рот с узкими губами, острый подбородок. Портрет сочетает



Август. Статуя из Прима Порта

в себе достоверность, свойственную искусству римлян, и идеализацию образа, присущую греческой классике.

Портрет флавиевского времени — образец высочайшего развития этого жанра, отмечен большей индивидуализацией характеров. При этом пластическое решение скульптур обогащает динамизм энергичных ракурсов и поворотов.

Отличительной чертой римского скульптурного портрета является печально-усталый взгляд, свидетельствующий о разочарованности в жизни.

Такое впечатление создавалось за счет того, что глаза делали преувеличенно большими, с тяжелыми, как бы припухшими веками и поднятыми вверх зрачками. В эпоху Антонинов так изображали всех, даже детей.

Со времен Адриана возникла традиция изображать лицо в обрамлении пышной прически. Особой виртуозности в этом достигли скульпторы при Марке Аврелии. Они изобрели ряд технических приемов, чтобы передать богатую игру светотени на волосах: каждую прядь волос высверливали и соединяли с другой прядью специальной перемычкой, а в ней дополнительно углубляли бороздки.

Затем каноны изображения изменились — перестали делать пышные завитки волос, прошла мода на усы и бороды у мужчин. Главной задачей стало выявление пластики формы.

К эпохе имперского Рима относится *конная бронзовая статуя Марка Аврелия* (II в.), установленная на Капитолийском холме. Она выполнена по древней античной композиционной схеме: всадник поднял правую руку в указующем жесте. Однако облик всадника не вполне соответствует миссии воителя. Кажется, что Марк Аврелий размышляет не о военных победах, которых у него было немного, а о других, вечных проблемах. Лицо у императора отрешенное и самоуглубленное. Это единственная статуя, уцелевшая без переделки до наших дней. Она рассчитана на восприятие с разных сторон.

В *портрете* свирепого и подозрительного римского императора *Каракаллы* (211—217) точно передан его характер. Это прежде всего солдат, человек действия. Пороки императора не были ни для кого секретом. Каракалла — типическое воплощение мрачного, жестокого тирана. Ничего не укрылось от художника: отвисшие жировые складки, мешки под глазами,

щетина на плохо выбритом подбородке.

В мраморе древнеримские ваятели запечатлевали и образы людей, далеких от императорской власти, например: чванливого, обрюзглого Вителлина; сирийки с изысканной прической и туманным меланхолическим взором; по-солдатски грубого Филиппа Аравитянина; супругов Катона и Порции, трепетно и бережно относящихся друг к другу. Все эти работы — пример глубокой и точной психологической характеристики и блестящего мастерства. Римские скульптурные портреты кажутся поразительно живыми.

Древнеримский скульптурный портрет не похож ни на египетский, ни на греческий: его отличает особая духовность. Портрет — лучшее, что создали римляне в области скульптуры.

Живопись. Помпейские росписи. В период правления Августа был создан *третий помпейский стиль*, полностью соответствующий имперскому искусству конца I в. до н. э. Орнаменты третьего помпейского стиля включали египетские мотивы, так как к этому времени в состав Римской империи вошел Египет и возник интерес к его искусству.

В противоположность пышности второго стиля третий, орнаментальный стиль отличали чувство меры, изящество и строгость. Росписи подчеркивали плоскость стены, украшенной уравновешенными орнаментальными композициями, тонкими колонками, напоминающими канделябры, легкими цветочными гирляндами. Иногда в центре стены повторяли картину какого-нибудь греческого мастера мифологического содержания. Помимо этого, в композицию вводились натюрморты, пейзажные или бытовые сцены. Третий помпейский стиль стал предметом подражания в европейском искусстве XVIII — начала XIX в., например в ор-

наментах стиля ампир наполеоновской эпохи.

Помпейским росписям *четвертого, фантазийного стиля* (вторая половина I в.) свойственны пышность и декоративность. Четвертый стиль развивал традиции изображения архитектуры, присущие второму стилю, а богатством орнамента напоминал росписи третьего стиля. Фантастические, перспективно показанные сооружения создавали впечатление театральных декораций. На стенах в свободной манере повторялись знаменитые живописные картины мифологического содержания. Множество неравномерно освещенных фигур изображалось в стремительном движении, парении, танце. Особенно высоким мастерством отличались росписи Дома Ветгиев в Помпеях, в частности фриз с амурами, написанные на сочно-красном фоне. Они помогли представить занятия помпейских ремесленников. На одной фреске были нарисованы купидоны, изготавливающие оливковое масло: двое в правом углу выжимали масло прессом, те, что в середине, нагревали и помешивали масло в котлах, а амуры в левом углу складывали и продавали готовый товар. На другой росписи были изображены купидоны, работающие златокузнецами: двое плавил в горне металл, двое других стучали по наковальне, еще один изготовлял кубок, а купидон-продавец взвешивал на ручных весах украшение.

В истории помпейских стилей заметно последовательное чередование орнаментальных и фигурных композиций. Строгое соотношение росписей с архитектурой объединяет все четыре помпейских стиля. Развитие и смена стилей помпейских росписей свидетельствуют о том, что римские живописцы овладели законами и приемами передачи пространственной и световой перспективы.

Фаюмские портреты. В римском искусстве портрет получил широкое распространение не только в скульптуре, но и в живописи. Однако эволюцию живописных портретов проследить сложно, так как их сохранилось немного. О ней дают некоторое представление фаюмские портреты (I в. до н.э. — IV в. н.э.), названные по месту их обнаружения — некрополю оазиса Эль-Фаюм в восточной римской провинции Египта. Фаюмские портреты развивались под воздействием эллинистического римского и древнеегипетского искусства.

Наиболее ранние фаюмские портреты были выполнены в технике *энкаустики* (восковой живописи) на деревянных досках. Они отличались яркой жизненностью образов, объемностью, светотеневой моделировкой форм. Художник точно передавал выразительность лица портретируемого, изображая его голову с поворотом в три четверти, цвет глаз, фактуру волос и золотое сияние украшений. Ранние фаюмские портреты близки античным росписям.

В фаюмских портретах воспроизводились индивидуальные и возрастные особенности моделей, а также этнические черты различных народов, которые тогда населяли Египет.

Особой привлекательностью обладали женские образы. В изысканном *«Портрете молодой женщины»* (II в. н.э.) за внешней сдержанностью проступает сильная и яркая личность.

К замечательным образцам в технике энкаустики относится *«Портрет молодого человека в золотом венке»* (см. цв. вкл.). Насыщенные краски переливаются эмалевым блеском. Образ прекрасного юноши с огромными широко раскрытыми глазами поражает своей одухотворенностью. В *«Портрете пожилого римлянина»* плотные мазки подчеркивают объемность форм осунувшегося лица. Этому способствуют нанесен-

ные на лоб, щеки и нос блики и глубокая тень под подбородком. Художник передал гармонию насыщенных цветов: темно-золотистые краски лица обогащаются голубыми рефлексам на розовых щеках, удачно дополняют друг друга белый и голубой цвета одежды (см. цв. вкл.)

В поздних фаюмских портретах живописная манера уступила место более условной графической с фронтальным положением головы, усилилось воздействие местной древнеегипетской традиции. Формы передавались плоско, контур силуэта становился более четким, использовались локальные цвета. Энкаустика вытеснялась темперой. Художник сосредоточивал внимание на передаче внутренней, духовной жизни модели. Во взгляде проявилась напряженность, предвосхищавшая иконные лики Византии.

* *
*

Римское искусство завершило большой период античной художественной культуры. Разрушенный, разграбленный варварами в IV — VII вв. Рим опустел, но традиции римского искусства продолжали жить. Художественные образы Древнего Рима вдохновляли мастеров Средневековья, Возрождения и классицизма.

Вопросы и задания

1. Как менялось отношение к смерти в искусстве этрусков? Приведите примеры произведений скульптуры и живописи, отражающих эти изменения.
2. Какое влияние на римское искусство оказали достижения культуры этрусков и Древней Греции?
3. Какой вклад в развитие мировой архитектуры внесло зодчество Древнего Рима?
4. Расскажите о памятниках архитектуры Рима периода республики.
5. Расскажите об архитектурно-художественных достоинствах Помпей.

6. Охарактеризуйте стили помпейских росписей.

7. Каковы основные особенности римского скульптурного портрета?

8. Охарактеризуйте памятники архитектуры периода империи.

9. Расскажите об архитектуре Колизея.

10. Каковы архитектурные достоинства Пантеона?

11. Чем отличаются ранние фаюмские портреты от более поздних?

12. Соберите репродукции и фотографии с шедеврами этрусского и древнеримского искусства.

Темы рефератов

- Этруская скульптура.
- Шедевры древнеримской архитектуры.
- Форумы Древнего Рима.
- Достижения римского скульптурного портрета.
- Мозаики и фрески Древнего Рима.

- Гибель и новое открытие Помпей.

ЛИТЕРАТУРА

Бритова Н.Н. Римский скульптурный портрет / Н. Н. Бритова, Н. М. Лосева, Н.А.Сидорова. — М., 1975.

Искусство Древнего мира : энциклопедия / авт.-сост. О. Б. Краснова. — М., 2001.

Колпинский Ю.Д. Искусство этрусков и Древнего Рима / Ю. Д. Колпинский, Н.Н. Бритова. - М., 1982.

Куманецкий К. История и культура Древней Греции и Рима / К. Куманецкий. — М., 1988.

Лосева Н. М. Искусство Этрурии и Древней Италии / Н.М.Лосева, Н.А.Сидорова. — М., 1988.

Соколов Г. И. Искусство Древнего Рима / Г. И.Соколов. — М., 1971.

Соколов Г. И. Искусство этрусков / Г. И. Соколов. — М., 1990.

Чубова А. П. Древнеримская живопись / А. П.Чубова. — Л., 1967.

ИСТОРИЯ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ

Византийское искусство внесло в культуру многих стран новое содержание, наполнило ее новыми образами. Оно формировалось, с одной стороны, на основе античной архитектуры и скульптуры, а с другой — под влиянием художественной культуры Ближнего Востока. Особенно важную роль сыграло в художественной жизни Византии христианство.

Первый расцвет византийского искусства приходится на эпоху Юстиниана (527 — 565) и его преемников. Основные черты византийского искусства того времени — торжественная праздничность и высокая духовность.

Столицей Византии был город Константинополь, который задумывался императором Константином как центр мира, Второй Рим. Он должен был затмить своим блеском и величием западную столицу. Именно в этом городе был найден художественный стиль, отвечающий новому идеалу красоты. Здесь были построены великолепные дворцы и храмы со множеством мозаик, орнаментальных композиций и фресок. В архитектуре доминировал купольный тип храма.

Образ Иисуса Христа занял главное место в византийской культуре. Художники подчеркивали его нравственное совершенство, победу духа над телом. На протяжении IV—VI вв. в византийском искусстве шел сложный процесс создания христианской иконографии.

Мысль о невозможности изобразить Бога в человеческом образе возникла

еще в раннехристианский период (V—VI вв.). Божественную сущность христианского образа трудно было соединить с классическими основами изобразительного искусства, унаследованными Византией от Античности. Иконоборческие настроения вспыхнули особенно сильно в VIII в. Конфликт между иконоборцами и почитателями икон вылился в жестокую борьбу, длившуюся более 100 лет. В этот период в Византии культивировалось изысканное и утонченное светское искусство. Особенно популярны были обработка драгоценных металлов, слоновой кости, эмалей, цветного стекла и другие художественные ремесла. Скульптура развивалась мало, и античные статуи продолжали украшать улицы Константинополя.

Второй расцвет византийского искусства продлился два с половиной века. Он приходится на период правления македонской династии (867 — 1057) и династии Комнинов (1057 — 1185). Начинается он торжеством иконопочитания, в широком смысле — торжеством антропоморфных, классических основ всей культуры. В истории искусства Византии этот этап занимает важнейшее место. Это время, когда духовная насыщенность византийского искусства достигает предела, когда складываются признаки византийского стиля и он проникает в другие страны. Именно Византия выработала прообразы — иконографические схемы, от которых не полагалось отступать при

изображении священных сюжетов. Эти схемы перешли потом и в русскую иконопись, отчасти и в западноевропейское искусство, хотя там они были больше подвержены изменениям.

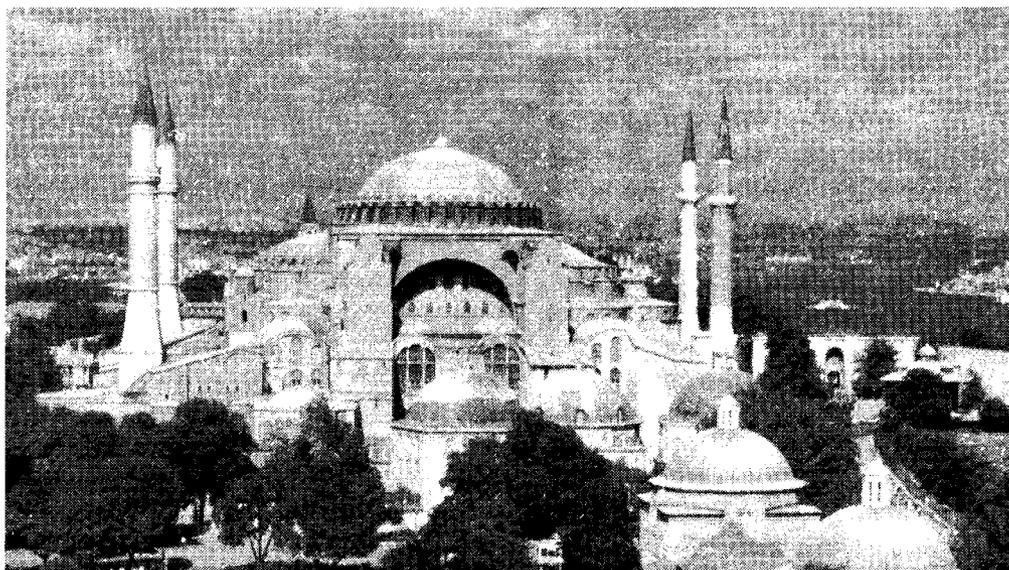
Третий, последний расцвет византийского искусства падает на середину XIII—середину XV в. В 1453 г. Византия была завоевана турками, насадившими там мусульманство.

Архитектура. В Константинополе самой величественной постройкой юстиниановской эпохи был храм *Св. Софии*. В нем гениально соединились два конструктивных принципа — *базилики* и *купольного перекрытия*. По архитектурному типу Св. София является купольной базиликой, т.е. базиликой, над которой поставлен купол, подчеркивающий ее центр. Храм величествен, строг и массивен.

Необычная архитектурная конструкция создает образ саморазвивающегося пространства, словно освобожденного от каких-либо опор и преград. Купол собора с двух сторон поддерживают два более низких полукупола,

каждый из которых в свою очередь имеет два маленьких полукупола. Таким образом, все пространство средней части храма представляет собой систему плавно переходящих друг в друга сферических форм, устремленных ввысь. Купол держат четыре столба, но ощущения, что он давит на опоры, нет. Между столбами переброшены плавные дуги арок, на верхние точки которых лишь слегка опирается основание купола. Между арками по углам тяжесть сводов принимают на себя *паруса* — расширяющиеся кверху изогнутые своды, облегчающие давление купола. Сам купол кажется парящим в воздухе, так как у его основания имеется 40 скругленных сверху окон, образующих сияющее световое кольцо. Впечатление глубины и сложности центрального пространства дополняется алтарными нишами в восточной части храма.

Храм Св. Софии выстроен из кирпича с прокладками из тесаного камня, а его подкупольные столбы — из крупных блоков известняка. Они не



Храм Св. Софии. Стамбул

выглядят массивными, потому что облицованы гладкими цветными мраморными плитами, способными отражать потоки света. Стены Св. Софии прорезаны окнами или аркадами.

В озаренном светом пространстве под куполом стоял украшенный драгоценными камнями *амвон* (возвышение в центре храма). Молящиеся располагались в боковых двухъярусных нефях. Храм Св. Софии, где могли разместиться многотысячные собрания верующих, казался им нерукотворным.

Предметом созерцания в храме было несоизмеримое с представлениями человека пространство. Лучи света, обильными потоками лившиеся сверху, делали это пространство торжественно светящимся, олицетворяющим божественную идею.

Храм Св. Софии выражает две идеи: могущество христианства и зависимость церкви от императорской власти. Художественно-образная концепция храма, гармония форм, рациональная организация объемно-пространственной структуры, позволяющая вместить большое количество верующих, соподчиненность объемов храма, монограммы в капителях колонн — все это рождало ассоциации с мудростью и силой императора, с его правом на единодержавие.

Красочное убранство храма, стены, покрытые полированным мрамором, малахитовые и порфиновые колонны создавали ощущение праздничности. При Юстиниане золотая чаша купола и вогнутые поверхности парусов были украшены мозаичными узорами.

В XV в., когда Византия пала под натиском турок, храм Св. Софии был превращен в мусульманскую мечеть. Крест на куполе был заменен на полумесяц, к церкви пристроили минареты, мозаики были грубо замазаны известью. Несмотря на это, храм Св. Софии до наших дней остается высшим

достижением византийской архитектуры. Он не стал образцом для подражания, но дал мощный импульс развитию идеи купольного храма.

Живопись. Главными формами византийской живописи были монументальная храмовая живопись (мозаика и фреска), иконопись, книжная миниатюра. В византийском искусстве складывались новые принципы развития церковной живописи. Созданные художниками совершенные образы олицетворяли связь между миром земным и небесным. Постепенно за расположением живописных сцен в храме закрепили определенное место. Типы фигур, особенности жестов святых подчинялись правилам и легко узнавались. Так кристаллизовался специфически византийский образ, очищаясь от всего инородного византийский художественный язык. В выразительности изображений огромную роль играли цветовая звучность и фактура живописи.

Мозаика. Излюбленной техникой в украшении византийских храмов была мозаика, истоки которой можно проследить в Античности. В Византии мозаики размещали в подкупольном пространстве, на стенах, арках, в алтарной части храма. Здесь необходимы были яркие, звучные цвета, сильные контрасты, контуры, видимые с далекого расстояния. Для усиления яркости своих композиций византийские мастера стали использовать не натуральные камни, а смальту (сплав стекла с минеральными красителями).

Сложная техника мозаики требовала большого искусства. Изображение выкладывали мелкими разноцветными кубиками различных оттенков на прямых и вогнутых поверхностях стен. Мозаика лучше всего смотрелась с далекого расстояния, поэтому ее размещали только на верхней части стены, а нижнюю часть облицовывали цвет-

ным мрамором. Византийские мастера точно рассчитывали угол падения света на кубики смальты, чтобы добиться удивительного эффекта — мерцания и переливов цветов. В изображениях не было ни одной жесткой линии, все они выглядели ускользящими. Силуэты насыщенных цветов выразительно выделялись на золотом фоне. Византийцы любили золото как символ праздничности, великолепия и как символ сияющего неба, создающего ощущение отрешенности от реальной жизни, невозможности разумом постичь божественную сущность.

Наиболее яркое представление о характере ранневизантийских мозаик I—V вв. дают храмы Равенны — города, расположенного на севере Италии, на побережье Адриатического моря. Равенна была крупным культурным центром Византии. Лучшие из «Итальянских стихов» А.Блока посвящены этому городу:

Все, что минутно, все, что
бренно,

Похоронила ты в веках,
Ты, как младенец, спишь, Равенна,
У сонной вечности в руках.

Рабы сквозь римские ворота
Уже не возят мозаик.
И догорает позолота
В стенах прохладных базилик...

Здесь сохранились памятники того периода, когда Античность «встретилась» со Средневековьем. Старые и новые тенденции особенно наглядно прослеживаются в маленьком *мавзолее* (V в.) византийской принцессы *Галлы Плацидии*, дочери императора Феодосия. Небольшое и внешне ничем не примечательное крестообразное сооружение, перекрытое куполом, выполнено в восточных традициях. Внутри оно поражает гармонией и великолепием своего убранства. Небольшие окна высвечивают сияние драгоценных мо-

заик. Мерцающий глубокий синий цвет господствует в помещении. Из глубины синего неба выступают фигуры христианских мучеников в белых одеяниях, сказочные ландшафты с золотыми птицами. На фоне густой синевы, уподобленной вечернему небу, на сводах загораются причудливые очертания золотых звезд, на арках — фигуры золотых оленей, пасущихся у источника.

В полукруглом арочном проеме при входе изображен Христос в облике юноши-пастуха, окруженного доверчивыми белыми овцами. Он кормит овцу прямо из рук. Христос — пастырь, а овцы — его прихожане (см. цв. вкл.). Подобное изображение характерно для первых веков христианства, когда преобладали античные представления о Христе как о вечно юном, прекрасном божестве. Однако весь облик храма воссоздает уже далекий от Античности мир духовной красоты.

Убранство храмов Равенны VI столетия проникнуто иным духом: им присуще торжественное величие, свойственное времени Юстиниана. Черты нового стиля ощущаются в пространственной свободе *базилики Сант-Аполлинаре Нуово* (св. Аполлинария Нового), переделанной при Юстиниане. Суровое по внешнему облику здание внутри светло и просторно. Пространство храма разделено двумя рядами стройных колонн. Центральный неф, самый высокий, в верхней части украшен мозаиками, на которых показано торжественное шествие святых мучеников и мучениц к алтарю. Облаченные в белые одежды и в терновых венцах (символ страданий, принятых за веру), они будто проплывают над условно обозначенным пейзажем. Удлиненные пропорции фигур, задумчивая красота печальных ликов, одинаковые движения легких, бесплотных тел создают новый тип красоты, отрешенной от всего земного. Торжественные

фигуры святых расположены над шествием в пространстве между окнами. А еще выше — сцены из жизни Христа и апостолов. Недалеко от алтарной части изображен восседающий на престоле Христос.

Великолепие и декоративное богатство отличают самую замечательную из равенских церквей VI в. — *церковь Сан-Витале* (христианского мученика св. Виталия). Она может служить образцом центрально-купольного храма. В плане эта церковь представляет восьмиугольник, в центре которого на восьми столбах покоится купол. Тяжесть купола ложится на стены, укрепленные обводной галереей. Внешне здание грубое и тяжеловесное. Все богатство художественного убранства сосредоточено внутри. Пространство между столбами заполнено замечательными по красоте аркадами. Разноцветные мраморные облицовки, резные капители, многоцветность убранства гармонично сочетаются с мозаиками.

Наряду с библейскими и евангельскими сюжетами изображены две исторические сцены: церемониальный *выход императора Юстиниана и выход его супруги императрицы Феодоры со свитами в храм* (см. цв. вкл.). Эти две крупные композиции расположены напротив друг друга в пространстве перед алтарем в нижнем ряду. В композициях царит строгая торжественность, они служат прославлению императорской власти. Пурпурная мантия императора, сверкающие драгоценными камнями одеяния Феодоры, белые облачения архиепископа Максимилиана и служителей церкви, яркие узорчатые одежды свиты — все подчеркивает торжественно-церемониальный характер изображений. Над головами Юстиниана и Феодоры сияют нимбы. Черты императора и его красавицы жены, несомненно, наделены портретным сходством, но в то же время условны.

Доминирует определенный тип лица — с преувеличенно крупными чертами, с пристальными расширенными глазами, с приковывающим взглядом. Такие лица обладают экспрессивной выразительностью, хотя они похожи друг на друга. Фронтальные фигуры располагаются сплошным рядом на золотом фоне. Их симметрия или повторное чередование создают композиционную скованность и статичность, все персонажи пребывают в состоянии некоего оцепенения. Исчезает ощущение пространства, объема и пластичности формы. Плавность тональных переходов заменена яркими локальными красками, имеющими символическую определенность. Художественная система кажется незыблемой, все компоненты стиля устойчивы и лишены живой гибкости.

Ярким примером византийского канона могут служить *мозаики церкви Успения в Никее* (VII в.). Четыре крылатые фигуры ангелов со знаменами и державами в руках, одетые в роскошные одежды придворных телохранителей, отчетливо выделяются на темно-золотом фоне алтарного свода. Мозаики очень изысканны по цветовому решению: оливковые, розовые, охристые, бледно-сиреневые и белые цвета прекрасно дополняют друг друга. Удивительны лица этих воинственных ангелов: классически правильные пропорции и черты, нежный овал, чувственный рот. Все это еще напоминает античный идеал красоты, но возникают и некоторые отличия — нос становится более тонким, рот уменьшается, появляется пристальный, словно гипнотизирующий взгляд («Ангел Дюнамис»). Перед нами совершенный пример одухотворенной чувственности.

Иконопись. Особое место в ансамбле и символике христианского храма принадлежало иконе. Самые ранние сохранившиеся иконы относятся к VI в.

Икона имела большее значение для культа, чем настенные росписи или иллюстрации рукописей. В мозаиках и фресках существенную роль играли моменты повествовательные, проповеднически-поучительные и декоративно-украшательские. Разумеется, они были важны и для иконы, однако главный смысл ее был в ином — в максимальном приближении образа к «божественному прототипу».

Византийские иконописцы обнаружили, что уплощение фигур, сведение их к простым по очертаниям силуэтам делает персонажи бестелесными, подобными ангелам. Возникла особая техника последовательного наложения высветляющихся слоев краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности независимо от места ее расположения. Так, например, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кстати, и сами краски стали другими: на смену энкаустике (восковой живописи) пришла темпера. Минеральные пигменты, растертые на яичном желтке, ровным слоем ложились на загрунтованную доску. Всю ее покрывал тонкий красочный слой.

Произошли изменения в отношениях персонажей друг с другом и со зрителем. Молящийся не созерцал произведение живописи, а предстоял перед изображением Бога. Оно было специально направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на смену перспективных систем. Византийские художники использовали не античную перспективу, а обратный прием: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней — в глазу зрителя, в его реальном мире. Зритель включался в систему живописного произведения. Обратная перспектива способствовала и уплощению трехмерных предметов. Формы становились стили-

зованными, освобожденными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслоненными. Точно так же у стола обязательно должно было быть четыре ножки, несмотря на то что при фронтальном положении задние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображенное на иконе открывалось человеку во всей своей полноте.

В отношении цвета иконописец довольствовался основной идеей: красный плащ писали исключительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки красного цвета), желтую горку — желтой охрой. Плоскости закрашивали локально без полутонов, цветовых переходов и нюансов. При этом основные цвета имели символическое значение. В трактате VI в. «О небесной иерархии» сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный — пламенность, желтый — златовидность, зеленый — юность и бодрость; словом, в каждом виде символических образов ты найдешь таинственное изъяснение». Белый и красный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чистоту Христа и сияние его Божественной славы, а красный был знаком императорского сана и крови Спасителя.

Свои особенности имела и передача времени в иконе. Святой, изображенный на иконе, находился вне времени, в ином мире. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачивались и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего святого, его крещение, обучение, иногда путешествия, страдания, чудеса, погребение и перенесение мощей. Более важные персонажи нередко оказывались крупнее остальных или

несколько раз повторялись в пределах одного изображения. Формой объединения временного и вечного стала житийная икона с клеймами — небольшими картинками, образующими раму вокруг крупной фигуры святого. Однако даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображен палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом — отрубленная голова, лежащая на земле.

Благодаря этой системе условностей возник язык византийской живописи, хорошо понятный всем верующим. Такие иконы уже не вызвали упреков в язычестве и идолопоклонстве. Годы иконоборчества не прошли даром: они способствовали напряженным размышлениям о сути священного образа и формах церковной живописи, а в итоге — созданию нового типа искусства.

Сложился и строгий канон размещения сюжетов в храме, призванный иллюстрировать основные догматы христианства. По этой системе в куполе (или в *апсиде*¹, если купола не было) всегда помещалось большое поясное изображение Христа-Пантократора (Вседержителя), в апсиде — фигура Богоматери, чаще всего в типе Оранты, т.е. молящейся с воздетыми руками; по сторонам от нее, как стражи, фигуры архангелов, в нижнем ярусе — апостолы, на парусах — евангелисты, на столбах — Благовещение, на стенах *трансепта*² — сцены из жизни Христа и Марии, на западной стене — Страшный суд и т.д. Этот канон был очень продуманно связан с архитектурой церкви, с системой архитектурных членений.

¹*Апсида* — выступ в восточной части храма, где устанавливали алтарь.

²*Трансепт* — поперечный неф храма, «перекладина креста» в планировке базилики или здания крестово-купольного типа.

Мозаичные циклы XI — XII вв. (времена династии Комнинов), например в монастыре Дафни около Афин или в Чефалу в Сицилии, — образцы зрелого, законченного византийского стиля. Живописное решение мозаик в комниновский период сменяется графичным, предпочтение отдается линии и замкнутому контуру. Графичность особенно заметна в мозаиках Чефалу. Но и в более живописных, очень красивых по цвету дафнийских мозаиках цветные кубики располагаются уже не «импрессионистически», как в никейских ангелах, а выкладываются ровными линиями (зеленая рядом с розовой, затем желтоватая и т. п.).

Вместе с тем византийские художники не грешили чрезмерной орнаментальностью или перегруженностью декором, благородное чувство меры и пропорции им не изменяло.

Книжная миниатюра. С самой выгодной стороны «ювелирность» византийского стиля сказалась в искусстве книжной миниатюры, особенно в миниатюрах XI столетия. Крошечные по размерам, они отличаются каллиграфической точностью рисунка. Фигурные изображения располагаются в тексте и на полях. Текст украшен инициалами и орнаментальными заставками. Все вместе смотрится как единое художественное целое.

Византийской живописи присущи следующие черты: высокая техника, тонченное мастерство, господство канона и духовность ликов. Прекрасным примером византийской живописи является *икона Владимирской Богоматери*, которая еще в XII в. была привезена на Русь из Византии и осталась у нас (хранится в Третьяковской галерее). Владимирская Богоматерь весьма человечна, несмотря на каноничность изображения. Она доказывает, что византийские мастера умели даже в строгих рамках канона созда-

вать гениальные произведения. Художник не в праве был самостоятельно вносить изменения в иконопись. Новшество принималось лишь после того, как оно было допущено двором и церковью.

Многие выдающиеся художники покинули угасающую Византийскую империю и привнесли традиции византийского искусства в другие страны, например Феофан Грек связал свою творческую судьбу с Россией.

Византийский стиль был распространен далеко за пределами Византии (Болгария, Сербия, южная Италия и Венеция, отчасти Армения и Грузия), и в каждой стране он отличался самобытностью и своеобразием.

Вопросы и задания

1. Дайте характеристику византийскому стилю.
2. Определите главные черты византийской архитектуры.
3. Расскажите об объемно-пластическом решении храма Св. Софии в Константинополе.

4. Какие черты характерны для византийских мозаик? Расскажите об их основных сюжетах и технике исполнения.

5. Как размещали сюжеты росписей в византийском храме?

6. Расскажите о канонах византийской иконописи. Приведите примеры.

Темы рефератов

- Архитектура купольной базилики и крестово-купольного храма.
- Мозаики Равенны.
- Византийская иконография.

ЛИТЕРАТУРА

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 1.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

История искусства / под ред. В. В. Ван-слово. — М., 2003.

Лазарев В. Н. Византийская живопись / В. Н. Лазарев. — М., 1971.

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры / Д. Уоткин. — М., 2001.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон. - М., 1996.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

В Средние века в Западной Европе господствовало религиозное мировоззрение. Особое место в ее жизни заняла христианская церковь. В отличие от Византии, где император выбирал патриарха из кандидатур, предложенных церковью, она формировалась здесь как подлинно феодальная церковь, не зависящая от государства. В условиях феодальной раздробленности Европы она была единственной силой, объединяющей народы. Монастыри являлись центрами образования и художественного творчества. Вопросы нравственного и бытового поведения человека регулировались церковью. Соотношение

индивидуальной человеческой судьбы и законов, управляющих миром, западноевропейская мысль была склонна понимать как столкновение свободной воли человека и божественного провидения. В католицизме на первый план выступила идея греха и искупления. Моральная ответственность за свои поступки, нравственная оценка происходящих событий стали важной гранью мировосприятия человека в Средние века. Феодальный мир жил ожиданием Суда Божьего.

Искусство подчинялось богословию. Красота должна была быть морально оправдана. Красивыми считались изоб-

ражения людей, немощных телом, но обладающих религиозной верой и нравственной чистотой. Средневековые мастера стремились утвердить лучшие стороны человеческой природы.

Расширился диапазон чувств, доступных для художественного воплощения: в него вошли милосердие и сострадание. Пластический язык стал разнообразнее, цвет приобрел эмоциональное звучание, по-новому открылись светотеневые возможности в изобразительном искусстве и архитектуре. Стали шире использоваться природные свойства материалов, сплав орнаментальных и изобразительных форм приобрел новое качество.

Рожденная Средневековьем модель мира была сложнее античной, ибо отражала более многообразные по структуре и более значительные по масштабам жизненные реалии.

Впрочем, не только религиозность определяла жизнь людей западного Средневековья — рядом с церковной культурой существовали культура народная и культура светская. Народная основа пластических искусств в Средние века заключалась прежде всего в самом факте коллективного художественного творчества. Монументальные формы архитектуры, выражение сильных страстей и страдания при интерпретации библейских сюжетов в скульптуре, фресках и витражах питались традициями народного творчества.

Характерная особенность средневекового искусства — его тесная связь с ремеслом. Ручной труд был главной формой материальной деятельности Средневековья, искусство не противопоставлялось ему, но из него выросло, становилось высшим его проявлением. Духовное и материальное как никогда были слиты в произведениях средневекового творчества.

Изобразительное искусство и архитектура заняли исключительное поло-

жение в средневековой Европе. Средневековое искусство стало «проповедью в камне»: оно обращалось непосредственно к зрителю и углубляло его суждения о мире. Жизненная сила искусства заключалась в его общественном назначении — оно было обращено ко всем слоям феодального общества.

Легенда и действительность не противостояли друг другу, правда и вымысел нередко причудливо переплетались. Эта особенность во многом определила стремление художников той эпохи к ансамблевости, к широкому охвату представлений о мире, к единству изобразительных и зрелищных искусств.

Средневековое искусство существовало в неразрывном единении архитектуры, живописи, скульптуры и прикладного искусства. Основу синтеза искусств составляла архитектура, она выступала главным стилеобразующим элементом.

Средневековье не знало крупных архитекторов, живописцев, скульпторов. Свойственное изобразительному искусству в эту эпоху искажение форм и пропорций было преодолено последующими поколениями художников.

Романское искусство

Романский (от лат. Roma — Рим) стиль (X — XIII вв.) был первым после Античности крупным художественным стилем, объединившим в единое целое монументальную живопись и скульптуру, архитектуру и декоративно-прикладное искусство в странах Западной и Центральной Европы.

Романская архитектура поражает мощью, скульптура — одухотворенностью и экспрессией. Провозглашалось превосходство духовного начала над, телесной красотой.

XI — XIII века были временем расцвета монументального искусства, как

живописи, так и скульптуры. По интенсивности цвета фона фресок выделяли «школу светлых фонов» и «школу синих фонов». Фрески покрывали стены и своды храмов сплошь длинными фризами, как ткался или вышивался узор на коврах. Скульптура же декорировала не только интерьер, но и наружные поверхности архитектурных сооружений.

Изделия романских мастеров — чеканка, литье, эмаль, ткани, гобелены, резьба по дереву и кости — отличались массивностью, суровой мощью форм, интенсивностью цвета.

Романский стиль ярко проявился и в искусстве книжной миниатюры. В ней можно отчетливо проследить его черты: господство линии и локального плоскостного цветового пятна, отсутствие перспективы и объема, искаженные пропорции. При всей условности приемов миниатюра передавала сюжет в живой и выразительной форме. Излюбленными в манускриптах X—XI вв. были изображения властителя на троне в окружении символов власти. Реалистические тенденции, подготовившие приход Ренессанса, очевидны в книжной миниатюре романской Италии.

XII век был периодом расцвета романского искусства, распространившегося по всей Европе. Значительное развитие оно получило во Франции, в Германии, Италии, Испании, Англии. Романское искусство в Италии развивалось иначе, чем в других европейских странах, в нем ощущалась непрерываемая даже в Средние века связь с Древним Римом.

Итогом зрелой романики явилось создание *романской связанной системы*, в которой одному главному нефу соответствовали два боковых нефа, перекрытых крестовыми сводами. Эта архитектурная конструкция считается наиболее значительным достижением романского стиля и всей средневеко-

вой культуры. Она послужила основой последующего развития архитектуры готического стиля.

Архитектура. С развитием торговли и ремесла в XI—XII вв. все большую роль начинали играть города. Они обносились мощными крепостными стенами, укреплялись рвом, у мостов и городских ворот стояла стража, улицы на ночь перегораживались цепями на огромных замках. С XII в. началась регулярная планировка городов. На пересечении под прямым углом двух главных магистралей размещался центр города — рыночная площадь, где строились собор и ратуша. Как правило, город заселялся по профессиям: улицы или целые кварталы оружейников, аптекарей, ткачей, булочников и т. д.

На зеленых холмах или скалистых уступах возводились средневековые замки, окруженные глубокими рвами. Их могучие каменные стены с зубцами, высокие башни, огромные ворота, поднимаемые на цепях мосты превращали эти жилища феодалов в хорошо укрепленные крепости. Стоящий на возвышенном месте, удобном для наблюдения и обороны, замок был символом власти феодала над окрестными землями.

Центром крепости был *донжон* — массивная башня с узкими окнами: первый этаж ее служил кладовыми, второй — жильем владельца, третий — помещением для слуг и охраны, подземелье — тюрьмой, крыша — местом для дозора. С XII в. донжон стал заселяться только во время осады, а рядом с ним строился дом феодала. В комплекс замка входила капелла, масса хозяйственных построек размещалась во внутреннем дворе.

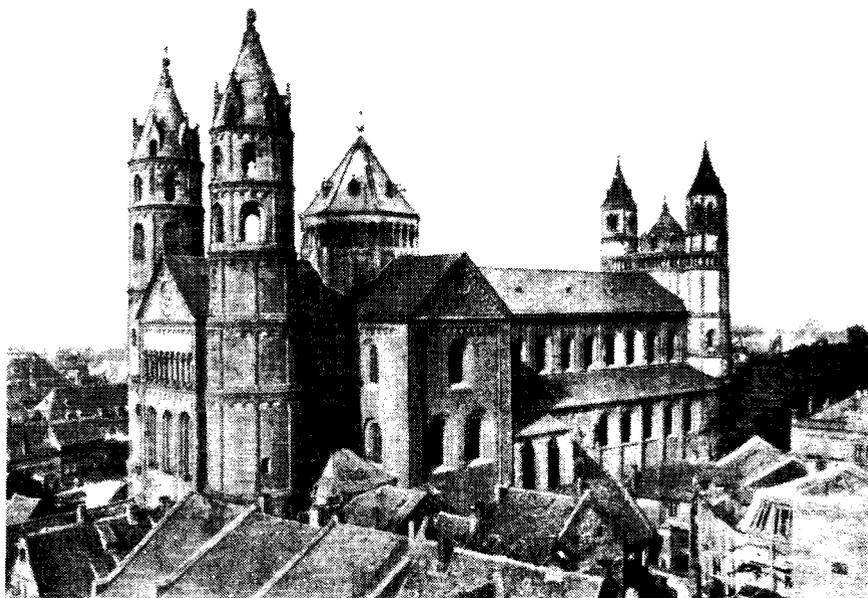
В Германии интерес представляют замок Гнандштейн в Саксонии (начало XII в.), замок Вартбург близ Эйзенаха в Тюрингии (XI в.), а также замечательный памятник архитектуры —

парадный дворец в Вартбурге (1190 — 1225). Больше всего замков во Франции, особенно к югу от Луары.

Самое значительное создание романской архитектуры — храм. По конструкции он представлял собой базилику, как правило, трехнефную, с четко выявленными объемами и внушительными башнями по сторонам западного фасада и хора. Она строилась из тщательно отесанного камня и производила впечатление массивного и сурового сооружения. В плане романский храм напоминал латинский крест. В центре средокрестия помещался алтарь, а над ним на высоких арках возводился купол, над которым снаружи возвышалась башня. Ощущение большой высоты внутреннего помещения создавалось за счет перепадов высот: значительных в средокрестии (включая высоту башни) и незначительных в главном нефе. На восточной стороне храм имел три апсиды, в западной части располагались *хор* (балкон) с обходом и *крипта* (подземелье для за-

хоронений). Планировка и формы романского храма отвечали потребностям культа. Храм вмещал массу людей различного социального положения.

Свет проникал внутрь базилики из окон центрального нефа, который был шире и выше боковых. Церковь была наполнена светом, хотя небольшие окна, казалось бы, не предполагали такой светоносности. Мотив полукруглой арки, одного из главных признаков романского стиля, активно работал в интерьере: вид в центр храма открывался через большие арки и аркаду (ряд связанных друг с другом арок) вдоль главного нефа. Грузные вначале сводчатые постройки и аркады постепенно становились стройнее и тоньше. Входы соборов выкладывали в виде ряда последовательно уменьшающихся арок, опирающихся на пристенные колонны, — так называемый *перспективный портал*. Перспективный портал и тонкие полуколонки, расчленяющие фасад на отдельные вертикальные отрезки, стали очень по-



Собор в Вормсе

пулярны в архитектуре Европы XII — XIII вв. и в Древней Руси.

Ясность силуэта, преобладание горизонталей, спокойная, суровая сила романского зодчества были ярким воплощением религиозного идеала того времени, символом всемогущества Бога.

Архитектурные памятники романского периода разбросаны по всей Западной Европе, но больше всего их во Франции. Здесь зародились средневековые монументальная скульптура и монументальная живопись, сложился законченный стиль романской архитектуры. Церкви, построенные на путях к святым местам, были огромны по размеру, рассчитаны на большое число паломников и местных прихожан. Это были трех- или пятинефные храмы с трансептом и толстыми стенами. Иногда обилие наружного декора смягчало их аскетический облик. Так, западный фасад церкви Нотр-Дам ла Гранд в Пуатье от портала до фронтона был покрыт скульптурной резьбой.

Германия в XI — XII вв. страдала от жестоких феодальных усобиц. Первые романские соборы здесь стали строиться в городах, расположенных на Рейне (Майнц, Шпейер, Вормс). Похожие на крепости, с толстыми гладкими стенами и узкими окнами, с приземистыми, конически завершенными башнями по углам западного фасада и апсидами как с восточной, так и с западной стороны они имели неприступный вид. Лишь аркатурные пояски под карнизами украшали гладкие фасады и башни (Вормский собор, 1181 — 1234). У этих храмов было характерное конструктивное отличие — крестовые своды.

В культовом зодчестве романского периода дерево в перекрытиях базилик постепенно сменили более прочным камнем. Для нейтрализации давления

на стены и распора, который дает свод (сначала появился полуцилиндрический свод, а затем крестовый), стены и столбы первых романских храмов с каменным перекрытием делались очень толстыми и массивными, проемы — редкими и узкими. С XI в. камень заменил дерево также и в крепостных стенах, окружающих замок феодала.

Скульптура. С XII в. огромную роль в декоре храма играла скульптура. Единой системы скульптурного декора в романский период еще не было выработано. Скульптура украшала в основном западный фасад и капители колонн.

Церковь требовала, чтобы искусство было не только «Евангелием для неграмотных» и наставником в вере, но и средством устрашения. Отсюда такие сюжеты, как «Страшный суд», апокалиптические видения, страдания и смерть Христа («Страсти Христовы»), Борьба за человеческую душу между ангелами и сатаной была излюбленным мотивом романского искусства, причем в сцене страданий и мученичества привносился элемент фантастики, особенно при изображении Страшного суда.

На стенах храмов воплощали и нерелигиозные сюжеты из древней и средневековой истории, басен, даже светских романов, а также реальных людей и фантастических существ, облик которых был почерпнут из средневековых хроник или создан народной фантазией (аспиды, василиски и др.). Двоеверие жило в народе, языческие представления не исчезли бесследно. Кроме перечисленных изображений были популярны и узоры — растительные и геометрические. Символический характер образов монументальной живописи и скульптуры, их предельная условность (выразительность жеста, разномасштабность фигур, отсутствие перспективы) удивительно сочетались с народными чер-

тами (сказочность, декоративность, острая наблюдательность и яркий юмор).

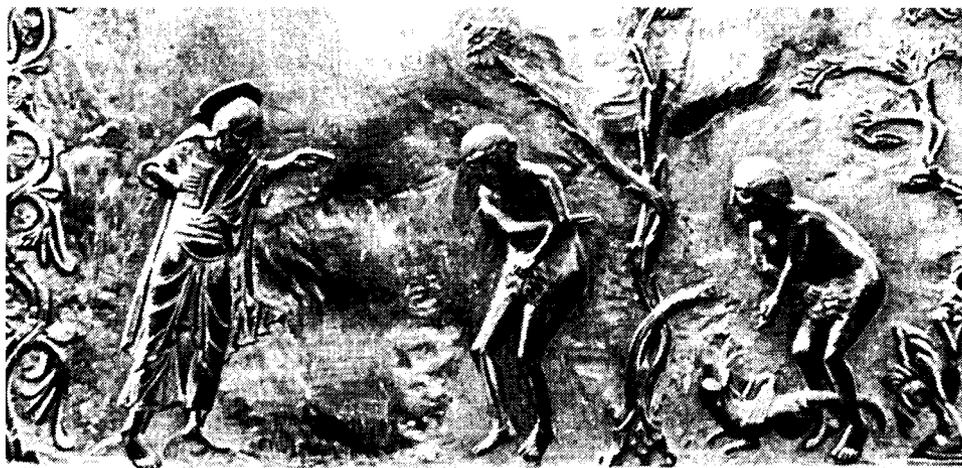
В рельефах церкви важное значение придавалось линейному рисунку, повышенной экспрессии, стремительному и очень напряженному движению, при этом изображения заполняли всю плоскость. Скульптурный декор сохранившихся до наших дней памятников отличает повествовательность. Композиции обычно строили вокруг главных персонажей — Христа или Богородицы, которые всегда превосходили другие фигуры по масштабу. Это образы, символизирующие победу света христианской истины над темными силами зла. Вещественность, материальность в передаче объемов сочетались с полным пренебрежением анатомией. Обобщенная трактовка фигуры, абсолютно условный ритм движения не исключали несколько грубоватой, но всегда реалистической передачи лиц. Знаменательно, что в сюжетных композициях место действия характеризовалось обычно какой-либо одной деталью, но при этом было вполне узнаваемо.

В романский период с высоким мастерством создавали бронзовые двери

с рельефами на сюжеты Ветхого и Нового Завета. Например, над дверями церкви Св. Михаила (Германия, г. Гильдесгейм) трудились два мастера. Различие их художественных почерков определило и разность подходов к изображению. В сценах Ветхого Завета подчеркнуты динамика событий, эмоции людей. Пусть глыбы персонажей пластически не совершенны, но как выразительны жесты! Например, на одном рельефе Бог обвиняет Адама и Еву в совершении греха: он перстом указывает на Адама, который в свою очередь обвиняет Еву, а она находит главного виновника — змея. Античное искусство не знало такой глубины эмоций.

Эпизоды жизни Христа переданы более величественно, торжественно, здесь появилось ощущение вечности, вневременное™. Фигуры гильдесгеймских рельефов наполовину выступают на нейтральном фоне дверей, пейзаж представлен отдельными деталями и весьма условен.

В целом романский пластик свойственны подчинение изображения плоскости стены, статичность, мощь, материальность фигур. В конце XII в. статика, отвлеченность и схематизм



Бог уличает Адама и Еву. Рельеф бронзовых дверей из церкви Св. Михаила. Гильдесгейм

сменяются преувеличенной динамикой и яркой индивидуализацией образов. Сложный духовный мир, драматизм конфликтного мироощущения человека — наследие, передаваемое романским стилем готике.

Образная система романского стиля, на зрелой стадии тяготевшего к универсальному художественному воплощению средневековой картины мира, подготовила характерное для готики представление о соборе как своеобразной «духовной энциклопедии».

Готическое искусство

Готика — художественный стиль, возникший в середине XII в. во Франции и распространившийся в Западной, Центральной и частично в Восточной Европе. Название готического стиля связано с германским варварским племенем готов, в 410 г. разграбившим Рим. Как раз падение Вечного города — Рима и ознаменовало конец Античности и наступление Средних веков в европейской культурной истории. Термин «готика» утвердился в эпоху Возрождения для обозначения всего средневекового искусства, считавшегося «варварским».

Углубленные богословские размышления, математические расчеты, совершенствование техники строительства позволили сформировать тот художественный мир, который назвали готикой.

Периодизация готики такова: вторая половина XII в. — первая четверть XIII в. — ранняя готика; вторая четверть XIII в.— XIV в. — зрелая, или высокая, готика; XIV—XV вв. — поздняя готика («пламенеющая»).

Готика зародилась в Северной Франции, где каменные соборы получили свою классическую форму. Смелая и сложная каркасная конструкция готического собора позволила преодо-

леть массивность романских построек. В период зрелой готики произошло обогащение и усложнение синтеза искусств.

В искусстве поздней готики особое внимание уделялось человеку и его эмоциям, отражающим сложный драматизм жизни, трагическим сценам страдания и смерти. Это время было отмечено быстрым развитием градостроительства, сооружением ратуш, торговых рядов, дворцов, особняков, жилых зданий. Все они украшались сложнейшим декором, подчеркивающим вертикальность линий.

Последнюю стадию развития стиля еще называют «интернациональной готикой», так как она распространилась во многих странах. В ней особенно сильно проявились экспрессивная надломленность формы, доходящая до гротеска графичность, обилие символики, сложных аллегорий, странных трансформаций, преувеличений. Иногда эту стадию именуют «готическим маньеризмом». В связи с тем, что новых идей в формообразовании этот период не дает, а все усилия направляются на украшательство.

Так, «пламенеющая готика» в архитектуре XIV—XV вв. не заключала в себе принципиальных открытий, а лишь усложняла существовавшие ранее элементы, делая их все более изысканными и вычурными. Для нее характерны извивающиеся наподобие языков пламени башни-пинакли с завершениями-фиалами, своей формой давшие название этому стилевому течению. Архитектурный декор терял свою объемность, становился жестким кружевом на поверхности стен, сводов, башен.

Важно отметить, что символично-аллегорический строй готического искусства, отличающийся высокой духовностью, сочетался с расширением интереса к реальному миру, природе.

В скульптуре и живописи стали развиваться портретный и пейзажный жанры. Образам присущи индивидуальные черты, одухотворенность и возвышенность.

Эпоха готики — время расцвета книжной миниатюры, эмалей, художественного ткачества, декоративных изделий из серебра, драгоценных камней, слоновой кости и др. Например, краски знаменитых лиможских эмалей (Франция) не померкли до наших дней. Готический стиль объединил в единый ансамбль художественные предметы быта, мебель, одежду, украшения и архитектуру. Поскольку архитектура была главным формообразующим фактором готического стиля, то мебель, предметы церковной утвари повторяли в миниатюре форму, композицию и детали архитектурных сооружений.

Готический стиль в разных странах имел ярко выраженные национальные черты. Во Франции — это ясность пропорций, чувство меры, изящество форм. В Англии — тяжеловесность, перегруженность композиции, излишество архитектурных деталей. В Германии готика получила более отвлеченный, мистический и страстный по выражению характер. В Испании готические формы обогатились элементами мусульманского искусства. В Италию XIII в. проникли лишь отдельные готические элементы, но в XIV в. и в этой стране готика распространилась повсеместно.

Архитектура. В религиозных трактатах Средневековья готический собор описывался как модель мира и символ самой бесконечности. Он выражал христианскую идею духовности, устремления ввысь, к небу. Отсюда и основная композиционная доминанта — вертикаль. Готический собор — в большей степени организация пространства как внешнего, так и внутреннего, чем формы. Можно сказать, что собор вы-

растал из земли, но жил в небе. Об этом хорошо написал О. Мандельштам:

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Готический храм сохранил ту же базиликальную форму, что и романский, но конструкция его свода изменилась: его основой стала каркасная система из столбов и опирающихся на них стрельчатых арок. Кладка крестового нервюрного свода начиналась с двух диагонально перекрещивающихся арок — *нервюр*, которые составляли ребра перекрытия, поддерживающие облегченные плиты свода. Использование стрельчатых арок — отличительная черта готической архитектуры. Нервюрный свод позволил перекрывать не только квадратные, но и прямоугольные и еще более сложные в плане пролеты. Это было возможным потому, что нервюры сходились в пучки на опорных столбах, на которых концентрировалась вся нагрузка перекрытий. Опорные столбы укрепляли *контрфорсами* (опорами стен) и *аркбутанами* (1/4 арки, переброшенной через крышу боковых нефов к основанию свода центрального нефа, более высокого, чем боковые). Такая конструкция с весьма сложным инженерным расчетом стала нововведением готики.

Вынесение наружу конструктивных элементов, поддерживающих крестовый свод, помогало создать огромное, несоизмеримое с человеческим ростом, пространство интерьера. Стены собора были прорезаны многочисленными окнами с витражами, которые в таинственном полумраке светились яркими красными, синими, желтыми цветами, создавая особую духовную атмосферу (см. цв. вкл.). Устремленность собора ввысь была подчеркнута гигантскими ажурными башнями, высокими стрель-

чатыми арками, порталами и окнами, многочисленными удлинёнными статуями, богатыми декоративными деталями. Небывалый по размерам собор возвышался над городом и мог вместить порой все его население.

Готический собор идеальным образом подходил для синтеза искусств: архитектуры, скульптуры, витражей — главного вида готической живописи, декоративного искусства (резьбы по камню, дереву, кости и др.). Порталы и алтарные преграды были сплошь украшены статуями, скульптурными группами, орнаментами. На порталах ясно обозначались три основные темы скульптурного декора: Страшный суд; цикл, посвященный Марии; цикл, связанный с патроном храма или наиболее почитаемым местным святым. Лучшие статуи святых и аллегориче-

ские фигуры были отмечены глубокой духовной красотой. Застылость и замкнутость романских скульптур сменились подвижностью, ритмическим богатством пластики фигур, обращенных друг к другу и к зрителю. На фасадах и крыше размещались фантастические скульптуры зверей (химеры или горгульи).

В искусстве готики органически переплелись лиризм и трагизм, возвышенная духовность и социальная сатира, фантастический гротеск и точные жизненные наблюдения. Выдающимися произведениями готической архитектуры являются: во Франции — собор Нотр-Дам (собор Парижской Богоматери) в Париже, соборы в Реймсе, Амьене, Шартре; в Германии — собор в Кельне; в Англии — Вестминстерское аббатство в Лондоне и др.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Архитектура первого периода развития готического стиля во Франции представлена, в частности, собором в Шартре и собором Парижской Богоматери.

Шартрский собор — это трехнефный храм, который имеет несколько грандиозных дополнений: пятинефный хор с венцом капелл и пересекающий здание почти посередине (в плане собор представляет собой крест) широкий трехнефный трансепт. В отличие от романской церкви с ее четкими формами готический собор необозрим, часто асимметричен и даже неоднороден в своих частях: каждый из его фасадов со своим порталом индивидуален. Скульптура заполняет пространство собора изнутри и снаружи. Статуи-колонны в углублениях порталов, статуи и орнамент в «пучках» готических ко-

лонн, рельеф *тимпанов*¹ и узорные башенки — каждая архитектурная деталь содержит в себе зримый мир, оживающий благодаря фантазии резчика.

Наиболее знаменит в Шартрском соборе «королевский портал» (1145 — 1150), занимающий западный фасад. Он выполнен в романском стиле. Дело в том, что в 1194 г. романский собор в Шартре был уничтожен пожаром, уцелели только крипта и западный фасад. К 1260 г. собор был восстановлен в готическом стиле. Рельеф изображения высокий, это уже практически отделяющийся от стены барельеф. Мотив Страшного суда лишен назидательной

¹ *Тимпан* — внутреннее поле фронтона, а также участок стены над дверью, окном, имеющий треугольное или полуциркулярное замкнутое очертание.

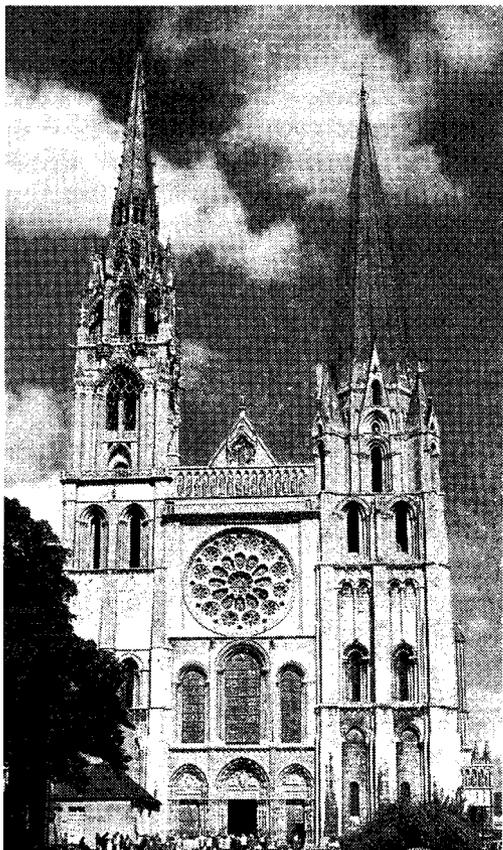
устрашающей силы. Нет изображений ада и рая, остался только Христос-судия с просветленным ликом в окружении евангелистов и ангельского хора. Идея «королевского портала» состоит в том, что человеку дан выбор веры не из-за страха будущих мучений, а во славу прекрасного мира. Так было положено начало гуманизации священных образов и библейской тематики в целом.

«Королевский портал» — наиболее ранняя часть скульптурного убранства Шартра. В дальнейшем появилась резьба в трансептах, еще позже скульптура северного и южного порталов. Входные арки трансепта не углублены в стену, как «королевский портал», а выступают из нее уже в виде портика. Фигуры апостолов и пророков, укра-

шающие их, объемны. Резчики создали для этих статуй особую пространственную среду, поместив балдахины над их головами. Между персонажами есть некая смысловая и пластическая связь — они не только общаются друг с другом, но и реагируют поворотами, движением на слова собеседника. Апостол Петр, Иоанн Креститель переполнены чувствами. Образы отцов церкви на южном фасаде храма индивидуализированы: рядом с вдохновенно проповедующим Мартином Турским стоит невысокий Иероним, похожий на ученого схоласта, а папа Григорий Великий пофужен в глубокие раздумья. В скульптуре северного портала ваятели делают важное художественное открытие: они создают готическую скульптурную группу. Диалог Марии и Елизаветы передается сложнейшей пластикой фигур. Стремительное движение складок одежды прорицающей Елизаветы, ожидающей рождения Иоанна Крестителя, как бы переплескивается в драпировки одежды будущей Богоматери.

Ансамбль Шартрского собора включает комплекс витражей XII — XIII вв., которые сохранились почти без изменения до наших дней. Темы витражных росписей Шартра разнообразны: сцены Ветхого и Нового Завета, изображения пророков и святых, сюжеты из жизни крестьян и ремесленников (около 100 композиций). Шедеврами «световой живописи» собора являются изображение Богоматери в окне южного обхода хора (XII в.), витраж со сценой из жизни св. Евстафия и изображение Карла Великого (начало XIII в.).

В XII — XIII вв. использовались две техники витражной росписи: «гризайль» и сюжетная роспись. Роспись «гризайль» осуществлялась черной и серой красками по прозрачному дымчатому или зеленоватому стеклу. Сюжеты писали по наборному цветному стеклу. В XII в.



Шартрский собор. Западный фасад



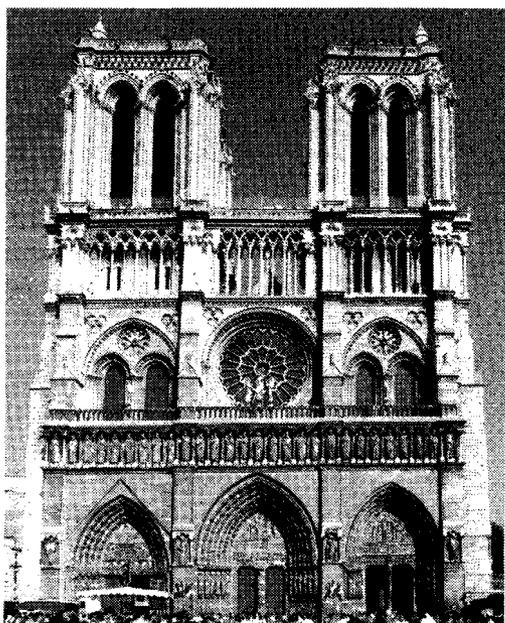
Фигуры святых. Шартрский собор

изображение наносилось на стекло в два приема: сначала делали подмалевки, а затем прорабатывали тени. После каждой операции витраж подвергали обжигу. В XIII в. ограничивались однократным обжигом расписанного стекла. Изготовленные таким образом элементы витража крепили между собой свинцовыми перемычками и заключали в железную раму в форме оконного проема.

В высоких окнах Шартра насыщенные по цвету витражи XII в. соседствуют с более темной гаммой красок окон XIII в. Общую сиреневато-розовую тональность освещения храма в солнечный день пронизывают ярко-красные блики, а в пасмурную погоду интерьер

наполнен божественным голубым мерцанием.

В конструкции собора *Парижской Богоматери (Нотр-Дам де Пари)* отчетливо прослеживаются основные принципы готической архитектуры: нервюрный стрельчатый свод центрального нефа, стрельчатые окна, аркбутаны, над тремя перспективными порталами западного фасада возвышаются так называемая галерея королей, три больших окна с круглым окном-«розой» посередине, две высокие башни. На фасаде — множество скульптур. В Средние века многочисленные статуи были ярко раскрашены и стояли в позолоченных нишах, представляя собой «Библию в камне». Вверху, на галее-



Собор Парижской Богоматери

рее, окаймляющей башни, громоздятся каменные химеры, иронично смотрящие на раскинувшийся под ними город. Внутри собора — огромный сводчатый сумрачный зал. Лишь наверху в окнах светятся витражи изумительно чистых и ярких цветов. В солнечный день они сияют и переливаются всеми оттенками.

«Академией искусства» для готических мастеров стал *собор в Реймсе*. Это пример высочайшего мастерства зрелой готики. Собор издавна служил местом коронования французских владык. Строительство храма длилось более двух столетий: началось после пожара в старой романской церкви в 1211 г. и закончилось в 1481 г. Единство композиции в готических соборах не нарушалось долгими сроками строительства. Скульптурный декор наполнял Реймский храм, так же как и собор в Шартре. Но то, что для мастеров Шартра было открытием, в Реймсе получило глубокое развитие и упрочение — был сформирован неповторимый ан-

самбль объемной скульптуры, полный тонких одухотворенных движений. Создается не только пластически содержательное целое, но и общее духовное пространство общения.

На западном фасаде храма глубокие порталы со стрельчатыми арками организуют вертикальное движение массы и находятся в сложном динамическом взаимодействии с окружающей средой. Во втором ярусе пинакли с легкими колоннами пронизаны воздухом, стены с многочисленными проемами окон становятся нематериальными, башни разделяются на множество проемов.

Внутреннее пространство храма в Реймсе отличают ясная структура и пластика, стройность пропорций как целого, так и отдельных частей, совершенство обработки камня.

Ансамбль собора в Реймсе возводился почти одновременно со строительством *храма в Амьене* (начат в 1218) — самого большого готического собора Франции. Соотношение частей фасада живописно: в процессе строительства возникли разные по высоте и рисунку башни. В расположении сюжетов на порталах мастера учитывали движение зрителя от входных ступеней до нефа. Единство трех порталов было подчеркнуто фризом с большими фигурами, непрерывной лентой протянувшимися вдоль всех входов. Стиль статуй западного фасада Амьенского собора проще, демократичнее, чем в Шартре, лица более жизненны. Главная черта образа Христа на центральных воротах — убежденность проповедника, утверждающего незыблемость учения и призывающего достойно пройти жизненный путь. Он решительно попирает символы антихриста и дьявола — льва и химеру. Интерьер оставляет впечатление свободно перетекающего пространства, в которое включены пологие стрельчатые арки.

Стиль зрелой готики иногда образно называют «лучистым» благодаря широко распространившемуся в то время рисунку окна-розы с радиально расходящимися лепестками. Все соборы этого периода украшены царственно величавым, изысканно изящным «лучистым» окном на западном фасаде.

Шедевром «лучистой готики» стала королевская *капелла* в Париже — *Сен-*

Шанель (1250— 1248). Двухэтажная капелла служила местом хранения драгоценной реликвии — вывезенного из Константинополя тернового венца Христа. Магическую силу пространства зала второго этажа этого храма создает обилие витражей. Кажется, что здесь почти нет стен: свет, проходящий через окна, соединенные попарно шестилепестковыми розами, заполняет интерьер волшебным мерцанием.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

В Англии готические постройки появились почти в то же время, что и во Франции — в XII — XIV вв. Этот период совпал с возрастанием могущества английского государства. Английская готика пронизана национальным духом, отличается особой декоративностью (орнамент полностью скрывал конструкцию) и преобладанием горизонтальных ритмов над вертикальными. Она развивалась до середины XVI в. и имела несколько стилистических разновидностей: ранняя, или «ланцетовидная», готика (по форме окна или по нервюрам, расходящимся веером, конец XII — XIII вв.), зрелая, или «украшенная», готика (конец XIII — XIV вв.), поздняя, или «перпендикулярная», готика (от перпендикулярного пересечения арматуры окон, вторая половина XIV—середина XVI в.).

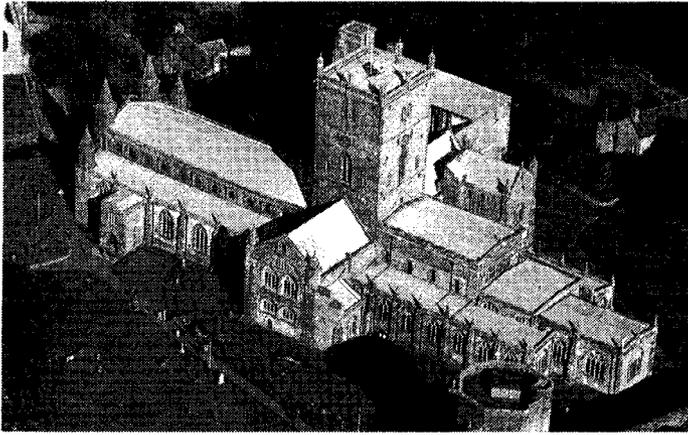
Часто в одном архитектурном сооружении сочетались все три стиля. Например, в *церкви Вестминстерского аббатства* в Лондоне (XIII в.) пропорции и особенности планировки здания соответствуют французским образцам, но его декор типично английский.

Усилия английских зодчих сосредотачивались в большей степени на декоре, а не на конструкции. Для английской готики характерны растянутые фасады, далеко вынесенные тран-

септы, небольшие западные башни и высокая башня над средокрестием. Роль аркбутанов ограничена. Главный световой поток из окон, занимающих все пространство между контрфорсами, был сосредоточен в хоре. Окна в боковых нефках были меньше. Средний неф, как правило, не поднимается над боковыми на большую высоту. С соборами в английской архитектуре были связаны постройки монастырского типа. Своеобразие английской готики наиболее отчетливо проявилось в соборах Уэльса, Линкольна, Солсбери.

Собор в Уэльсе (XII — XIV вв.), трехнефная базилика с трансептом и хором, имеет растянутый фасад декоративно расчлененный порталами, который воспринимается как волнообразно колышущаяся масса. Невысокие боковые башни внезапно обрываются и замедляют вертикальные ритмы. В соборе Уэльса примечательна конструкция арок средокрестия, которые соединены между собой вершинами (так называемые «опрокинутые арки»). Здесь обнажена каркасная система, четко обозначены вертикали, трехчастные большие окна завершаются сложным пересечением арок.

Ряд новых архитектурных приемов привнесла в английскую готику *перестройка романского здания в Линкольне*



Собор в Уэльсе

(начата около 1225). В здании более отчетливо, чем в соборе Уэльса, выявлена тектоника. Ритмы постепенно нарастают к центру, где возведена мощная башня над средокрестием. Своды среднего нефа заложили основу для развития сложной системы нервюр в английских храмах. Прекрасный образец скульптурного декора зрелой английской готики — прославленный «Ангельский хор» в Линкольне.

Собор в Солсбери (начат в 1220) отличается цельность замысла. Силуэт определяет башня над средокрестием, самая высокая в Англии (124 м). Западный фасад с небольшими башенками украшен нишами, скульптурой и геометрическим орнаментом. Оригинальной и смелой была конструкция зонтичных сводов, опирающихся на тонкий средний столб, в зале капитула — многогранном в плане сооружении со сводчатыми перекрытиями. Со-

бор хорошо обозрим со всех сторон благодаря большому свободному пространству вокруг него.

Начало новому этапу в истории английской готики было положено в XIV в. перестройкой *собора в Глостере*. Облик здания формируют общая вертикальная устремленность и горизонтальные пересечения. Стена практически исчезла, так как вся была прорезана окнами или арочными проемами. Своды приобрели сложный декоративный рисунок нервюр.

В начале XIV в. скульпторов все больше начинает волновать тема смерти. На надгробии Эдуарда II в соборе Глостера запечатлен король, лежащий на смертном одре. Над изваянием поднимается балдахин из белого алебастра, поражающий своими изящными формами и текучими линиями. Выразителен в надгробии контраст светлых и темных пород камня.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

Готика появилась в Германии во 2-й четверти XIII в. Немецкие мастера усилили ее беспокойный, мятущийся дух, придали художественным образам экспрессивную выразительность, дра-

матическую одухотворенность. В немецкой готике отчетливо обозначились запросы и идеалы различных общественных кругов — князей, горожан, рыцарей.

Специфичным для Германии было то, что готический стиль не охватил сразу все искусство в целом, а постепенно проникал в его разные виды. Живопись долго придерживалась позднероманских форм. Скульптура первая отреагировала на новые веяния индивидуализацией образов и драматизмом повествования, при этом французское влияние не заслонило специфического своеобразия немецкой пластики, проявляющегося в соединении черт подлинного реализма с экзальтированностью.

Архитектура полностью обрела готические черты во 2-й половине XIII в. Лидирующую роль в становлении новой художественной системы в Германии, как и в других странах, играла именно она. История готики здесь началась со строительства церкви Либфрауэнкирхе в Трире и Санкт-Элизабет в Марбурге в XIII в.

Ярким примером немецкой готики служит *Кёльнский собор* (начат в 1192) — пятинефная базилика с трансептом и хором. Грандиозность пространства ощущается не только благодаря большим размерам здания, но и из-за перепада высот: средний неф в два с половиной раза выше боковых, на разных уровнях расположены неф и хор. В наружном облике здания выделяются легкие башни с остроконечными крышами на западном фасаде, контрастируют гладкие поверхности и декоративная резьба.

Повторяющиеся от яруса к ярусу стрельчатые арки, замена «розы» стрель-



Кёльнский собор

чатым окном усиливают устремленность собора вверх.

Немецкая готика изобретает новую форму декора храма — резные алтари. Некоторые из них датируются XIV столетием. Около 1300 г. в Кёльне впервые появились независимые от стены и архитектурного ансамбля живописные станковые произведения, исполненные на дереве. Но это уже начало нового этапа развития искусства, связанного с формированием ренессансного стиля.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Готический стиль в Испании наполнен национальными версиями. Он сложился в XIII в. и наиболее ярко выразился при возведении соборов. В целом для церковной архитектуры были ха-

рактерны свободные отступления от первоначального конструктивного замысла здания и разнообразные добавления к основному плану в виде множества капелл и пристроек. Особен-

ность готических соборов в Испании заключалась в том, что помещение хора продолжалось с востока на запад — от апсиды до середины центрального нефа. Хор отделялся от основного пространства конструкции высокой перегородкой, которая, как правило, декорировалась. За ней располагалась главная капелла, огороженная стенкой. В капелле размещался алтарь, отделенный от заалтарного пространства богато украшенным *ретабло* (подобием иконостаса со скульптурным убранством). Таким образом, капелла представляла собой самостоятельную церковь внутри храма. Пространство, которое предназначалось для прихожан, расширялось за счет увеличения длины трансепта и добавления капелл в боковых нефях. Очень часто капеллы богато декорировались.

В готическом стиле возводились в основном соборы в Кастилии и Каталонии. Крупнейшими испанскими соборами XIII в. были храмы в Бургосе, Толедо, Леоне, Барселоне. В них преобладали кубические объемы и внушительная поверхность стен. Некоторые архитектурные сооружения, созданные в Испании в период Средневековья, сочетали элементы классических французских образцов и характерную черту мавританских храмов — зальный тип.

Испанские соборы, как правило, были больших размеров и отличались пышным декором фасадов. Соборы имели относительно небольшие окна, поэтому во внутренних помещениях царил полумрак. Алтарь и хор освещались благодаря окнам ажурных фонарных башен.

Пятинефный *собор Севилье* (1402 — 1506) является прекрасным примером конструкции данного типа. Это самый большой храм в Испании и третий собор в христианском мире после соборов Св. Петра в Ватикане и Св. Павла в Лондоне.

Он впечатляет не только размерами и богатством убранства, но и торжественной атмосферой, пронизанной особым религиозным чувством, присутствующим севильцам. Здесь находится самый большой ретабло в христианском мире. Он украшен скульптурами позднего готического стиля на сюжеты из жизни Христа. Их более тысячи. Скульптуры, испещренные орнаментальной резьбой, покрыты позолотой. Заслуживает внимания и прекрасная декоративная металлическая решетка, преграждающая путь к ретабло. В соборе покоятся останки великих испанцев, в частности Христофора Колумба. На его надгробии изображена торжественная погребальная процессия.

Своеобразие испанской архитектуры ярко представляет огромный *собор* в старинном *городе Кордоба*, который можно считать и христианским храмом, и мусульманской мечетью. Первоначально мечеть была возведена по прямоугольному плану, позже ее расширили и обнесли оборонительной стеной с квадратной башней. Комплекс включает в себя минарет, дворик для ритуала омовения, где растут апельсиновые деревья, и огромный зал для молитв. Вокруг дворика (кроме стороны молитвенного зала, куда ведут 19 аркад) расположены крытые галереи. Самая большая из них заканчивается у *михраба* — ниши, обозначающей направление на Мекку.

Снаружи совсем нелегко угадать многообразие элементов, составляющих здание, и асимметрию их расположения. Внутренняя планировка собора необычна. Особенно примечателен «лес» колонн (свыше 800), напоминающий пересекающиеся аллеи. Разные по величине колонны выполнены из различных материалов — мрамора, гранита, яшмы. Одни из них — гладкие, другие — резные, а третьи — спиралеобразные. Эти колонны поддерживают архитек-

турное нововведение того времени — два яруса полосатых арок, которые создают дополнительную высоту и пространство. Арки составлены из сводов красного кирпича и белого известнякового камня. Нижние арки, почти в форме подковы, придают конструкции большую прочность, перенося нагрузку на основные стены здания. Все колонны предварительно были выровнены, чтобы двойные аркады находились на одном уровне. Каждый неф покрыт двускатной крышей, позволяющей стекать воде по каналам вдоль стен. Свет проникает через аркады, выходящие во дворик, и четыре фонарных купола. Один из них проходит через поперечный неф, подчеркивая михраб и создавая новое ощущение пространства. Кордобские мастера при разработке куполов-фонарей создали новую систему опор из группы колонн, несущих на себе красивые скрещенные арки.

После захвата Кордобы в 1236 г. королем Сан Фернандо нужно было переоборудовать собор под христианские обряды. Он несколько раз частично перестраивался: арки местами были разобраны, был возведен поперечный готический неф, боковые стены которого в верхней части были украшены витражами, увенчанными розеткой. Удивительным образом архитектор сумел увязать, казалось бы, несовместимые стили и создать гармоническое единство всего сооружения.

Жемчужиной испанской архитектуры, созданной арабскими завоевателями в период Средневековья, является ансамбль *Альгамбра*. Представители мавританской культуры пожелали на покоренных землях солнечной Гранады сотворить кусочек рая земного. Так среди тенистых садов в конце XIII — XIV в. возникла Альгамбра — административный центр правителей Гранадского эмирата. Наиболее характерные черты построек Альгамбры — это гар-

мония асимметричного, игра света и тени, умелое использование природы в планировке всего ансамбля.

Альгамбра — комплекс садов, внутренних двориков и как бы распахнутых во все стороны дворцовых помещений. Красноречивы уже сами названия многих из них: «Миртовый дворик», украшенный вечнозелеными миртовыми кустами; «Зал двух сестер» с вделанными в пол двумя огромными плитами белого мрамора; «Дворик львов», названный так благодаря фонтану, вокруг которого расставлены двенадцать гривастых хищников, изваянные из особенного полудрагоценного мрамора. На фонтане сохранилась надпись: «Смотри на воду и смотри на водоем, и ты не сможешь решить, спокойна ли вода или струится мрамор».

Основой ансамбля Альгамбры служит дворец Камарес, включающий тронный зал. Фасад дворца отличаются строгость и простота линий, четкость пропорций и равновесие объемов. В «Миртовом дворике» с большим бассейном велись политические беседы и переговоры, прогуливались послы. Если стоять спиной к южной аркаде, то можно видеть, как в огромном зеркале бассейна отражаются громада башни дворца (высота ее 45 м) и легкая ажурная северная аркада на изящных невесомых колоннах. Возникает впечатление, что сказочный дворец построен на воде. Внутренние дворики, переходы, фонтаны, водоемы и каскады прекрасно сочетаются друг с другом. Керамические изразцы, резьба по камню и дереву, причудливые растительные орнаменты и арабская вязь образуют пышное декоративное убранство арок, сводов, изящных столбиков, стройных колонн и резных узорчатых окон.

Тронный зал («Зал послов») создавался для официальных церемоний и придворных торжеств. Зал построен внутри башни Камарес на квадратном

основании. Вход в него осуществляется через огромную арку. С каждой стороны в толще стен открываются три ниши. Потолки в них обшиты художественной мозаикой из дерева. В центральной нише на северной стороне зала находился трон султана. Искусные мавританские архитекторы показали весь свой талант, продумав смену освещения в зале. Девять больших арочных окон, три из которых по центру разделены мраморными колоннами, прорублены на уровне пола. Витражи, некогда закрывавшие оконные проемы, были задуманы так, чтобы изящный узор мозаичного цоколя продолжался в оконных проемах, а лучи света, проникавшие в зал, падали на выстланный голубыми с позолотой изразцами пол. Мягкий свет шел не только из нижних окон, создавая мерцающее сияние, но и из 20 верхних окон, забранных узорными решетками.

Свод зала — изумительная работа мусульманских декораторов-красноде-

ревщиков. Он опирается на сталактитовый карниз из дерева, весь покрытый резьбой. На его обшивке по мусульманской традиции изображен звездный семиярусный небосвод.

Искусная орнаментальная резьба сплошь покрывает стены зала. В нее с необычайным мастерством вплетены изречения, подтверждающие его назначение как помещения для аудиенций.

Важную роль в композиции всего архитектурного ансамбля Альгамбры играют свет и вода. Яркий солнечный свет освещает интерьеры и экстерьеры, заставляет переливаться брызги фонтанов и сверкать разноцветными бликами витражи. Вода журчит в уголке парка, спланированном террасами, пенится в каскадах, искрится брызгами фонтанов, резво бежит по каналам и льется, наполняя пруды и водоемы. Альгамбра считается высшим достижением мавританского искусства в Западной Европе.

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО ИТАЛИИ

Итальянские мастера плохо восприняли готику, так как со 2-й половины XIII в. Италия сделала решительный шаг в сторону гуманизма и стала намного опережать остальную Европу. Однако *собор в Орвьето* (начат в 1290), церковь Санта-Кроче (начата в 1294) во Флоренции имеют готические черты. Лучше всех праздничную живописность и графичность готики поняли венецианские архитекторы. Они придали зданиям поэтически-пейзажный характер, во многом благодаря ажурности готических конструкций, позволяющих разомкнуть стену, и яркой полихромии цветовых сочетаний. Например, заслуженной славой пользуется *Дворец дождей* — правителей Венеции. Его начали строить в IX в. на

берегу лагуны как оборонительное сооружение, а затем не раз перестраивали. Так, южное крыло, фасад которого с двухъярусной ажурной аркадой неразрывно связан с панорамой города, возвели в XIV в. Архитектура и убранство залов дворца отличаются изысканной красотой.

Пример поздней итальянской готики — это огромный, вмещающий до 40 тыс. человек *Миланский собор* (начат в 1387), самый большой храм Европы. Конструкция его лишена функциональной ясности из-за множества вертикальных членений, башен и обилия украшений.

Позднеготическое искусство Италии XII—XIV вв. разделилось на множество региональных школ и индиви-

дуальных стилей художников. Живопись и скульптура, где внедрялось новое восприятие произведений, несмотря на готическое влияние, пролагали путь искусству Возрождения.

* *
*

Интерес к реальности, наблюдение и изучение натуры, человеческих чувств и характеров, возрастание роли личности художника — все это подготовило почву для ренессансного мировоззрения. В XV—XVI вв. готику сменила эпоха Возрождения.

Вопросы и задания

1. Назовите основные архитектурные особенности средневекового замка.
2. Какие черты отличают романскую архитектуру?
3. Что было заимствовано романскими зодчими из римской и византийской архитектуры?
4. Какие шедевры романской архитектуры вы знаете?
5. Что представляет собой скульптурный декор романских храмов?
6. Назовите определяющие признаки готического стиля.
7. Какие виды искусства развивались в готический период?
8. Дайте характеристику периодам развития готики.
9. Каковы особенности «лучистой готики»?
10. Каковы особенности «пламенеющей готики»?
11. Какие шедевры готической архитектуры вы знаете?
12. В чем состоит главное отличие конструкции готического храма?
13. Опишите скульптурное убранство «королевского портала» собора в Шартре.
14. Расскажите об архитектуре собора Парижской Богоматери.
15. Сравните Кёльнский собор (Германия) и собор в Амьене (Франция).
16. Почему в убранстве храмов на смену византийским мозаикам пришли витражи?
17. Расскажите об искусстве витража.

18. Рассмотрите фотографии витражей готических соборов на цветной вклейке. Какие в них встречаются сюжеты и орнаментальные мотивы?

19. Почему для православных храмов не характерны окна-розы?

20. Приведите примеры готических соборов в Германии.

21. Расскажите о средневековой испанской архитектуре.

22. Как готика была воспринята итальянскими архитекторами?

Темы рефератов

- Образ романского собора.
- Скульптура романского периода.
- Убранство романского интерьера.
- Готический собор как образ мира.
- Архитектурно-художественное убранство соборов Парижа.
- Памятники испанской готической архитектуры.
- Альгамбра — комплекс дворцов и садов.
- Образы готической скульптуры.
- Витражи готических соборов.

ЛИТЕРАТУРА

Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. — СПб., 1995.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 1.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика / сост. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев. - М., 1987. - Ч. 1.

Каптерева Т. П. Искусство Испании. Средние века. Эпоха Возрождения / Т. П. Каптерева. — М., 1989.

Муратова К. М. Мастера французской готики XII — XIII веков / К. М. Муратова. — М., 1988.

Тяжлов В. Н. Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе // Малая история искусств / В. Н.Тяжлов. — М., 1981.

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры / Д.Уоткин. — М., 2001.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон. - М., 1996.

ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Возрождение — одна из величайших эпох, этап в развитии мирового искусства между Средними веками и Новым временем. Главной страной Возрождения была Италия, где оно началось в XIII в. В Нидерландах, Германии ренессансное искусство сложилось к XV в., во Франции и Испании — в XVI в. Свое название — Возрождение (или Ренессанс) — этот период в развитии культуры получил в связи с возникновением интереса к античному искусству. Художники этого времени в отличие от Просвещения не копировали старые образцы, а вкладывали в них качественно новое содержание.

Ренессанс не следует считать художественным стилем, так как в эту эпоху существовали различные художественные стили, направления, течения.

ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Периодизация Возрождения в Италии начинается с XIII в. В европейских странах в это время развитие искусства определяет зрелая готика, а в Италии — предвозрождение (проторенессанс), продолжающееся до XIV в. Следующее столетие — XIV в. — считается эпохой треченто. Кватроченто (XV в.) — это период раннего Ренессанса. Чинквеченто, высокий Ренессанс, включает время с конца XV в. до 1-й четверти XVI в. Можно выделить этап, охватывающий две последние трети XVI в., — поздний Ренессанс.

Раннее Возрождение было временем формирования и утверждения новых принципов в архитектуре, скульптуре, живописи, теории искусства сначала во Флоренции, а со 2-й половины XV в. во всех ведущих итальянских городах. В это время работала пле-

Все они соответствовали эстетическому идеалу эпохи, который складывался на основе нового прогрессивного мировоззрения — гуманизма, провозгласившего человека мерой всех вещей. Особенно возросла роль творческой личности. Леонардо да Винчи говорил о всемогуществе художника, способного изучить законы природы и создать нечто подобное ей самой и даже выше ее. Будучи всемогущим, художник открывает законы: перспективы — основы передачи пространственной глубины; света и тени — основы передачи объемной формы предметов; анатомии — конструктивной основы человеческого тела. Трудно было найти образованного человека, равнодушного к искусству, причем предпочтение отдавали изобразительному искусству и архитектуре.

яда выдающихся мастеров (живописец Мазаччо, скульптор Донателло, архитектор Брунеллески и др.). Их достижения составили базу для высокого Возрождения — периода наивысшего подъема, когда в творчестве Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне, Тициана новое мироощущение получило наиболее полное и значительное выражение. Сложился идеально-возвышенный стиль, синтезирующий представления о гармонической природе мироздания, значительности и героизме человека.

Живопись занимала ведущее место среди видов изобразительного искусства. Она в наибольшей степени соответствовала ренессансному принципу «подражать природе». Новая изобразительная система складывалась на основе изучения природы.

Художник Возрождения верил в свою способность разглядеть, познать, выразить в числе и мере тайну гармонической свободы, тайну красоты. Живопись понималась как наука: при помощи математики, геометрических фигур исчисляли идеальные пропорции. Поэтому в живописи важное место занимал рисунок как точное выражение выверенных объемов, найденных очертаний и контуров. Идеалом Возрождения был совершенный, гармоничный, пропорциональный облик человека, которому соответствовал богатый внутренний мир. Живописцы итальянского Возрождения искали абсолютный канон человеческой красоты.

Художник Мазаччо разработал способы передачи объема с помощью светотени. Открытие и научное обоснование законов линейной и воздушной перспективы повлияли на дальнейшую судьбу европейской живописи. Итальянская живопись XV в. в основном была монументальной.

В эпоху Возрождения по сравнению со Средневековьем возрастает самостоятельное значение скульптуры. Она входит в архитектурные ансамбли не только в виде рельефов, но и как отдельные памятники. Художники продолжают создавать произведения религиозно-мистического содержания, но обращаются также к жизни, к реальным образам. Получает развитие жанр портрета, создаются конные статуи для украшения городов.

Новый пластический язык скульптуры сложился в творчестве Донателло, который возродил свободно стоящую круглую статую. Его лучшее произведение — скульптура «Давид».

Архитектура возвращалась к принципам античной ордерной системы, уделяя особое значение пропорциям, создавала новые типы зданий (городской дворец, загородная вилла и др.). Были разработаны теория архитектуры

и концепция планировки идеального города. Архитектор Брунеллески построил здания, в которых соединил античное понимание архитектуры и традиции поздней готики, добиваясь одухотворенности, неизвестной древним.

В конце XV в. начинают вырисовываться предпосылки для окончательного утверждения в следующем веке особого статуса искусства и художника. Искусство стало насущной потребностью людей того времени. Открытие монументов превращалось во всенародные праздники.

С начала 20-х годов XVI в. в Центральной Италии и с 40-х годов XVI в. в Венеции начинается последний, самый сложный и драматический, отмеченный чертами кризиса и одновременно художественными открытиями этап — позднее Возрождение, завершающееся к концу XVI в. Наиболее важное место в позднем Возрождении принадлежит мастерам Венеции — Веронезе и Тинторетто.

Итальянское Возрождение оказало огромное влияние на искусство Франции, Испании, Германии, Англии, России.

Проторенессанс

В условиях политической самостоятельности итальянских городов-государств зарождались новые идеи искусства XII—XIII вв. Раньше всего художественные идеалы Возрождения сложились в передовых итальянских республиках, в частности во Флоренции.

Реалистические тенденции ясно обозначились в творчестве живописца, скульптора и архитектора *Джотто ди Бондоне* (1267 — 1337). Самое значительное произведение мастера, сохранившееся до наших дней, — роспись *Капеллы Санта-Мария дель Арена в Падуе*

(1304— 1306). Капелла посвящена Марии, поэтому темами росписей являются жизнеописание Богоматери и основные события евангельского пути Христа. Фрески расположены друг за другом в три ряда и читаются, как книжная страница — слева направо. Своды заняты медальонами с изображением святых, западная стена — «Страшным судом», восточная — «Благовещением».

Новаторство Джотто сказалось прежде всего в сюжетах, посвященных Богоматери. Художник сделал изображение событий библейской истории реальным, жизненным, земным. Здесь по-новому передана взаимосвязь людей друг с другом и окружающим миром. Фигуры джоттовских персонажей как бы прислушиваются в своем спокойном достоинстве к бытию людей и вещей. Джотто начинает разрабатывать принципиально иную пластику, ритм линий, который объединяет все фигуры и объемы в единое композиционное, смысловое и чувственно-телесное целое. С именем Джотто можно связать открытие художественных достоинств интерьера (пространства комнаты в картине), пейзажа (архитектурного и ландшафтного), внутреннего мира героев живописного рассказа.

Применение этим художником перспективы, вынесение точки зрения за пределы картины отражало тенденцию отстранения от изображаемого, ставило его в позицию наблюдателя, что было невозможно ранее.

Наиболее драматической фреской падуанского цикла является *«Поцелуй Иуды»* — сцена предательства Христа одним из его учеников (см. цв. вкл.). Центром композиции служат две фигуры — Христос и Иуда. Их лица обращены друг к другу. Художник изображает строгие, безупречные черты Христа и рядом — уродливое лицо Иуды с низким лбом, выступающими надбровными дугами. Иуда наклонился и тянется

к Христу. Готовящееся предательство согнуло, скрючило его, Христос же стоит прямо и спокойно. Джотто показывает не сам лицемерный поцелуй Иуды, а минуту, предшествующую ему. У него еще есть возможность превратить свой поступок в проступок, до самого последнего шага он может сделать иной выбор. Художник разрабатывает эту психологическую драму очень образно, достигает максимальной выразительности, сочетая контрастное и нюансированное сопоставление персонажей.

По рисункам Джотто также была построена *колокольня Флорентийского собора*, которая до сих пор является украшением города.

Сооружение кампаниле (колокольни) началось в 1334 г. Колокольня отличается стремительным движением вверх и изяществом: по мере подъема конструкция облегчается, вытягивается вверх и усложняется. Все стены снаружи облицованы мрамором и покрыты ценнейшей ажурной резьбой.

Значение художественных завоеваний Джотто не было должным образом оценено современниками. Они стали осознанными правилами творческой практики художников только в начале XV в.

Раннее Возрождение

Решительный поворот в сторону утверждения реализма и преодоления средневековой традиции в итальянском искусстве происходит в XV в. Ведущим центром гуманистической культуры и реалистического искусства остается Флоренция. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии, линейной перспективы. Особое внимание уделяется точности рисунка и пластической проработке форм. Возникает новый критерий оценки прекрасного, в основе

которого — сходство с природой и чувство соразмерности.

В XV в. во Флоренции работали Донателло, Мазаччо, Паоло Уччелло и ряд других мастеров. Во главе их стоял архитектор Филиппо Брунеллески.

Филиппо Брунеллески (1377—1446) родился во Флоренции, где провел всю творческую жизнь, но определить свое призвание Брунеллески помогла архитектура Вечного города — Рима. Первой крупной работой зодчего стал купол, возведенный над флорентийским собором *Санта-Мария дель Фьоре*, построенным в XIV в. Он спроектировал новую конструкцию купола, которая заменила обычную опорную, явно непригодную для огромных размеров здания. Купол покоится на мощном восьмигранном барабане, пересечен мраморными нервюрами и покрыт красной черепицей. Вытянутый вверх купол диаметром у основания 42 м пе-

рекрывает алтарную часть массивной базилики. Каркасная система позволила обойтись без лесов. Секрет конструкции заключается в том, что купол представляет собой двойную оболочку, благодаря чему вес свода облегчается и уменьшается сила распора, действующая на стены барабана.

Основные черты архитектурного стиля Возрождения воплотились в *капелле Паици*, построенной Брунеллески в период с 1430 по 1443 г., при церкви Санта-Кроче. Это прямоугольное в плане здание с шестью коринфскими колоннами на фасаде и сферическим куполом. Конструктивная ясность, античная простота, гармония характеризуют образ храма. С помощью ордерной системы решено и внутреннее пространство капеллы.

С именем Брунеллески связывают сооружение центральной части палаццо (городского дворца) Питти (нача-



Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре

то в 1440) во Флоренции, выложенного из громадных, грубо отесанных каменных блоков. Подобная кладка получила название рустика. Шероховатость фактуры камня усиливает мощь архитектурных форм. Огромные окна-порталы завершают впечатление суровой силы. Разработка архитектоники палаццо была одной из важнейших задач итальянских зодчих XV в. Они послужили основой городских построек более позднего времени.

Леон Баттиста Альберти (1404 — 1472) был архитектором, энциклопедистом-теоретиком, автором научных трудов об искусстве («Десять книг о зодчестве» и др.). Римская архитектура в его творчестве получила новую трактовку. Впервые в композицию фасада палаццо были введены элементы ордерной системы, выделены несущие и несомые части, что подчеркивало масштаб здания и включало его в окружающий ландшафт. Альберти ввел систему пилястр, поэтажно расчленяющих стену, антаблемент и облегченную рустикку с гладкой шлифованной поверхностью.

Донателло — Донато ди Никколо ди Бетто Барди (1386—1466) прожил долгую жизнь. Его личная и творческая судьба связана со многими виднейшими представителями кватроченто. Он вел жизнь простого ремесленника и благодаря таланту, титанической работоспособности и поддержке друзей добился безмерной славы.

Творческое наследие Донателло велико, и нет вида скульптуры, которого бы он ни освоил: монументальная пластика (статуя, многофигурные композиции, конный монумент), рельеф и др. Для фасада церкви Ор-сан-Микеле во Флоренции Донателло создает объемные скульптуры (1411 — 1416) св. Марка, св. Георгия и Иова. Статуя св. Георгия, исполненная по заказу цеха бронников и оружейников, пред-

ставляет возрожденческий идеал героической личности, уверенной в своих силах и упорной в достижении цели. Грозный воин твердо стоит на широко расставленных ногах, опираясь на щит перед собой. Компактность композиции только усиливает впечатление волевой собранности героя.

В 1420-е годы. Донателло обращается к рельефу, например: рельеф с танцем Саломеи для купели церкви Сан-Джованни в Сиене. Новаторство скульптора — в изображении свободных поворотов фигур, в создании эффекта реального пространства, окружающего предметы. Такая «живописная» пластичность рельефа становится достижением мастеров раннего Возрождения.

Бронзовая *статуя Давида*, которая около 1550-х годов была установлена во дворце палаццо Медичи, — первое изображение нагого человеческого тела в статуарной пластике Возрождения. Считается, что скульптор взял за образец статую античного Гермеса. Давид Донателло — не мужественный воин, как у Микеланджело, а юноша, каким чаще всего представляли греки вестника богов. Победитель Голиафа изображен в момент триумфа, у его ног — отсеченная голова врага. Не забыты детали его пастушеского наряда: он в шляпе, увитой листьями. Выражение состояния внешнего покоя при внутреннем напряжении героя стало одним из пластических открытий Донателло в этой скульптуре.

Конный памятник кондотьеру (начальнику наемного войска) *Гаттамелате* был отлит мастером в Падуе в 1447—1453 гг. В какой-то степени его образцом послужил античный памятник римскому императору Марку Аврелию. Гаттамелата восседает на коне в воинских доспехах, с маршальским жезлом в руках. Лицо его открыто и выразительно, точно переданы портретные черты, поскольку скульптор

использовал при работе посмертную маску Гаттамелаты. Конная статуя имеет четыре опоры, при этом одна нога лошади опирается на ядро. Образ всадника, уверенно и спокойно управляющего своим конем, — яркое воплощение идеала человека того времени. Донателло продумал композицию скульптурного ансамбля: всадник и конь пропорционально соотношены с постаментом и вся группа удачно размещена относительно фасада церкви и площади — она стоит лицом к городу, спиной к базилике дель Санто в том месте, где площадь пересекает улицу.

Невиданный расцвет в XV в. переживает монументальная фресковая живопись. Ее реформатором был Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, известный под именем *Мазаччо* (1401 — 1428). Мазаччо наряду с архитектором Брунеллески и скульптором Донателло входит в число трех великих родоначальников ренессансного искусства в Италии. Главная работа Мазаччо-монументалиста — это росписи капеллы Бранкаччи (имя заказчика) церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. Точно известно, что кисти мастера принадлежат две главные композиции: «Подать» и «Изгнание из рая». В них продемонстрировано все то, что с таким трудом осваивала проторенессансная живопись: умение размещать фигуры в пространстве, их взаимосвязь между собой и с пейзажем, знание анатомии человеческого тела. Во фреске «*Изгнание из рая*» Ева с рыданиями запрокинула голову, Адам от стыда и отчаяния закрыл лицо руками — экспрессия в выражении чувств делает эту сцену шедевром стенописи XV в.

Для стиля художников Возрождения характерно стремление «остановить мгновение», в котором суть и прошлого, и будущего, и настоящего. Они освобождались от вневременности готи-

ки и особым образом зафиксировали течение времени. Мазаччо еще не в состоянии уловить кульминацию события в поступке, но, как на картине «Чудо со статиром», совершенно гениально объединяет разновременные акты в пространстве. Этот принцип единения на основе линейной и воздушной перспективы явился подлинным откровением для современников.

Мазаччо первым из мастеров Возрождения подошел к передаче особенного в человеческих лицах, а также решился средствами живописи создать иллюзию пространственно-архитектурной среды. Фрески Мазаччо во Флоренции превратились в своеобразную художественную энциклопедию, на их примере училось не одно поколение художников Ренессанса.

Экспериментатором в области использования перспективы был художник *Паоло Уччелло* (1397 — 1475). Трижды, в частности, работая над украшением дворца Козимо Медичи, варьировал он композиции с эпизодами битвы при Сан-Романо, увлеченно изображая всадников в самых разнообразных сокращениях и ракурсах, совмещая различные перспективные системы в одной работе. На фоне мирного пейзажа сошлись в ожесточенной схватке всадники и пешие воины, перемешались копыта и древки знамен, но при этом сражение выглядит условной, застывшей, красивой сценой.

Во второй половине XV в. поиски новых средств художественной выразительности продолжили такие мастера, как Пьеро делла Франческа, Андреа Верроккьо и Андреа Мантенья.

Творческая жизнь крупнейшего живописца середины XV в. *Пьеро делла Франческа* (1410/20—1492) протекала в основном во Флоренции. В конце своей долгой жизни, уже потеряв зрение, он продиктовал два теоретических трактата: «О перспективе в жи-

вопием» и «Книга о пяти правильных телах». Вазари, знаменитый биограф эпохи Возрождения, называет Пьеро делла Франческа «первым геометром своего времени». Колорит живописи художника отличался воздушной прозрачностью тона, свежестью световых и цветовых сочетаний. Самое значительное произведение Пьеро делла Франческа — цикл фресок в церкви Сан-Франческо (1452—1466) в небольшом городке Аречцо.

Андреа Верроккьо (1435/36—1488) был скульптором, живописцем и ювелиром. Его мастерская во Флоренции была центром художественной жизни — из нее вышли Леонардо да Винчи, Перуджино и многие другие художники.

Основные скульптурные произведения А. Верроккьо: надгробие Пьеро и Джованни Медичи, скульптуры «Давид», «Мальчик с дельфинами», «Неверие Фомы», конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони в Венеции.

В бронзовом «Давиде» Верроккьо можно увидеть некоторые стилистические элементы, которые воспринял Леонардо и которыми он пользовался потом всю жизнь. Это ореол кудрявых волос и ангельское лицо с полуулыбкой, а также раскованная поза фигуры, когда тело слегка развернуто, а тяжесть перенесена на одну ногу. «Давид» был изваян, когда Леонардо исполнился 21 год. Существует предание, что Верроккьо придал своему Давиду портретные черты молодого Леонардо, но эта версия столь романтична, что ей вряд ли можно верить.

На лице *кондотьера Коллеони*, по словам П. Б. Шелли, застыла «усмешка холодного превосходства». Всадник легко касается рукой поводьев и, кажется, сдерживает животное только могучей силой своей воли. Мускулы коня предельно напряжены и рельеф-

но вырисовываются, что свидетельствует об интересе художника к анатомии, которая как раз в это время значительно продвинулась в своем развитии. Верроккьо работал над своей замечательной статуей почти 10 лет, но умер, так и не увидев ее на пьедестале. Отливку его шедевра закончил Алессандро Леопарди, добавивший несколько декоративных деталей.

Среди живописных произведений художника наиболее известна картина «Крещение Христа». В ней молодой Леонардо написал фигуру белокурого ангела и пейзаж слева. Верроккьо в своих произведениях сочетал реалистические традиции кватроченто с изысканностью и декоративностью, что вполне соответствовало вкусам аристократов Флоренции конца XV в.

Творчество падуанца **Андреа Мантенья** (1431 — 1506) отличается жестким, твердым рисунком, скульптурностью в передаче формы, ракурсными сокращениями фигур, сложными перспективными сокращениями пространства. Мантенья был не только живописцем, но и ученым (изучал вопросы перспективы, оптики, геометрии, эпиграфики и археологии), писателем-гуманистом.

Интересно обращение художника к светской монументальной живописи. Он расписывает стены дворца в Мантуе по заказу мецената и любителя античности Лодовико Гонзага. В камере дельи Спозии (Брачной комнате) художник изображает на стене сцену из аристократической жизни того времени («Герцог Лодовико Гонзага с семьей и приближенными»). Перспективная передача пространства создает театральный эффект участия зрителя в происходящем.

Художник положил начало декоративной живописи Возрождения, которая получила продолжение в светском и религиозном искусстве Евро-

пы XVII—XVIII вв. Мантенья в мантуанском дворце дал первый пример иллюзионистической декорации плафона, представляющей круглую галерею, откуда смотрят вниз люди и ангелочки. Смелый новатор, он увлеклся гравюрой на меди и многие свои открытия пытался зафиксировать в этой тиражируемой технике.

Иные черты Возрождения представляет *Сандро Боттичелли* (Алессандро Филиппи, 1445—1510). Персонажи картин Боттичелли лишены материальности, они становятся легкими, воздушными. У художника отсутствует любимая флорентийцами «лепка формы». Очертания фигур сливаются, они ритмически повторяются, приходят в движение. Две наиболее прославленные картины художника — «Весна» и «Рождение Венеры» — имеют глубокий философский подтекст. Они призваны иллюстрировать главнейшую идею итальянского гуманизма — гармонию между человеком и Вселенной, достигнутую усилиями разума и духа, победой красоты над несовершенством мира.

«Весна» С. Боттичелли (см. цв. вкл.) символизирует пробуждение жизни, красоту молодости и плодородие, ведь все женщины на картине изображены беременными. В правой части композиции Зефир, бог весеннего ветра, обнимает Флору, которая возрождает землю к жизни. Весна разбрасывает по земле цветы. В центре изображены Венера Урания, богиня возвышенной любви, и Купидон, нацеливший свою стрелу в сторону трех граций, чьи движения изящно переплетаются в танце. Одежды граций создают изысканную игру прозрачных тканей. Это образы поистине гармонической ясности. Слева — Меркурий, движением руки отгоняющий тучи. Фантастически прекрасный луг покрыт более чем 100 видами цветов и трав, что свидетельствует о знании Боттичелли ботаники. Густая

кулиса деревьев фиксирует пространственный фон и выдвигает фигуры персонажей на первый план, создавая эффект, подобный шпалере. Этим полотном Боттичелли осуществил переход от математической перспективы начала Ренессанса к изысканным линейным построениям, соответствующим вкусу флорентийцев эпохи кватроченто.

На картине «Рождение Венеры» показано появление богини на свет из морской пены. Зефиры дуют ей в спину, направляя раковину к берегу. Здесь ее ждет нимфа Гора, готовая укрыть покрывалом с цветами. Женственность и божественность сливаются в образе молодой прекрасной девы. Для этой картины художнику позировала Симонетта Веспуччи, олицетворявшая для него идеал красоты.

В конце жизни Боттичелли много сил отдал комментированию и иллюстрированию «Комедии» Данте, которую современники называли «Божественной». Рисунки художника к этому произведению отличаются богатством воображения, хрупкостью, бестелесностью форм.

В поздний период творчества Боттичелли создавал картины на христианские сюжеты, исполненные драматизма и духовного накала («Оплакивание», «Мистическое Рождество» и др.).

Высокое Возрождение

Искусство Высокого Возрождения охватывает довольно краткий период — конец XV в. — первые три десятилетия XVI в. Только в Венеции этот период продолжался до середины столетия. Мастера Высокого Возрождения были универсальными личностями — учеными, инженерами, музыкантами, архитекторами, скульпторами, живописцами. В это время новое мировоззрение

воплотилось в творчестве художников, которых с полным правом называют гениями: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне и Тициана.

Леонардо да Винчи (1452—1519) родился в Анкиано, недалеко от селения Винчи. Он был сыном нотариуса Пьеро да Винчи, который имел практику во Флоренции. Там отец отдал мальчика в мастерскую А. Верроккьо, где Леонардо удалось познакомиться со всеми достижениями раннего Возрождения, попробовать себя в архитектуре, строительном деле, ювелирном искусстве, скульптуре и живописи. Он оказался в центре художественной жизни Флоренции. В ранний период творчества Леонардо да Винчи более известен как живописец, автор «Мадонны с цветком», «Поклонения волхвов», «Святого Иеронима».

«Мадонна с цветком» (называемая также по имени ее прежнего владельца «Мадонна Бенуа», 1478) отличается особой нежностью и поэтичностью. Совсем еще юная мать естественно и непринужденно протягивает ребенку цветок, четыре лепестка которого напоминают крест. Внешне простая композиция продумана до мельчайших подробностей. Неяркие краски поражают гармонией цветовых сочетаний. Тонкие светотеневые переходы, благодаря которым изображение как бы оказывается окутано воздушной дымкой, составляют знаменитое леонардовское сфумато¹.

В 1482 г. Леонардо первый раз приезжает в Милан. При миланском дворе он разрабатывает монументальную фреску и алтарную картину, создает конный монумент Франческо Сфорца, названный современниками «ве-

ликим колоссом», пишет «Мадонну в скалах» (1483—1494), «Мадонну Литта» (середина 1480-х) и «Даму с горностаем» (1483), проектирует идеальный юрод — мечту архитекторов Возрождения, проводит научные изыскания, решает инженерные задачи.

«Мадонна с младенцем» получила свое второе название — «Мадонна Лига» по имени первого владельца — герцога Антонио Литта в Милане. Выразительна уравновешенная композиция: между двух симметрично расположенных окон выделяется изящный светлый силуэт женской полуфигуры, который хорошо заметен на фоне темной стены. Величественность облику Марии придает голубой горный пейзаж, изображенный в окнах. Образ Мадонны обобщен и идеализирован. Молодая женщина, кормящая грудью ребенка, пребывает в умиротворенном спокойном состоянии. Лицо с тонкими чертами, полуопущенным взглядом и едва уловимой улыбкой написано с помощью сфумато. Идеально прекрасные образы Мадонны и младенца отличаются проникновенной человечностью. Удивительно написаны кудрявые золотистые волосы младенца, его не по-детски серьезный взгляд устремлен на зрителя. Гармоничные цветовые сочетания голубого, золотистого, охристого и красного цветов создают яркий колорит картины.

В 90-х годах XV в. Леонардо да Винчи начал работу над своим главным произведением этого периода — фреской «Тайная вечеря» в монастыре Санта-Мария делле Грацие в Милане.

В центре композиции изображен Иисус Христос. Особую одухотворенность его лицу придает игра светотени. Художник очень точно рассчитал кульминационный момент драмы. В реакции на слова Христа: «Один из вас предаст меня» просматриваются судьба и характер всех апостолов. Пропор-

¹ *Сфумато* — смягчение очертаний предметов с помощью живописного воссоздания окружающей их световоздушной среды.

ции, перспектива композиции «Тайной вечери» подчеркивают душевное состояние апостолов и Христа, в котором зритель постепенно замечает все новые и новые оттенки переживаний. Во фреске при выразительности каждого действующего лица есть удивительная цельность и единство.

В начале XVI в. Леонардо создал *портрет Моны Лизы (Джоконды)*, который стал величайшим творением художника. Он стремился воплотить на полотне идеал женщины. До сих пор точно неизвестно, кто был моделью для этого портрета — жена флорентийского банкира Франческо дель Джокондо или другая женщина, однако за картиной закрепилось второе название — «Джоконда». Утопающий в дымке горный пейзаж, написанный в качестве фона, делает улыбку Моны Лизы, еле тронувшую уголки ее губ и глаз, еще более загадочной. Замечательны простота и естественность облика Моны Лизы. Поразителен ее внимательный взгляд. Кажется, что она все время смотрит на зрителя, даже если он перемещается перед картиной.

Портрет Джоконды словно светится изнутри благодаря многочисленным полупрозрачным слоям краски, накладываемым один поверх другого. Техника живописи столь совершенна, что мазки кисти абсолютно незаметны.

С этим портретом мастер не расставался до конца своих дней, постоянно совершенствуя его: он был очень дорог Леонардо. Можно предположить, что в Джоконде, как в зеркале, каждый человек, каждый век видит свое отражение. Поэтому XX век, например, дал широкий диапазон мнений о портрете, активно эксплуатировал этот образ при создании новых произведений искусства. В настоящее время картина хранится в Лувре.

В своих теоретических работах Леонардо да Винчи писал о том, что жи-



Леонардо да Винчи. Мадонна с цветком
(Мадонна Бенуа)

вопись должна была стать новым видом философии, инструментом познания, сочетающим в себе умозрительное исследование и визуальное наблюдение.

Леонардо изучал анатомию человека, особенно его мускульный аппарат, с точки зрения изобразительного искусства. Художник разработал теорию идеальных пропорций человеческого тела, соотнося фигуру человека с квадратом и кругом.

Леонардо оставил огромную коллекцию рисунков. Немногие мастера могли сравниться с ним способностью создать трехмерный эффект графическими методами. На любом из его эскизов видно, как простое утолщение линии передает объем. Художник использовал все известные в его дни технические приемы графики и даже изобретал новые. Некоторые рисунки

он делал остро заточенным красным мелом (сангиной), другие — серебряным карандашом на тонированной бумаге разных цветов. Любимым материалом художника были перо и чернила, которые позволяли ему от рисования переходить прямо к написанию комментариев. Все свои научные записи Леонардо сопровождал иллюстрациями.

По всей вероятности, Леонардо да Винчи было 62 года, когда он нарисовал свой автопортрет. Он предстает старцем с длинной бородой, уставшим от жизни, так как в конце своего творческого пути оказался без дома, без покровителя, почти всеми забытым.

Рафаэль Санти (1483— 1520) с наибольшей полнотой воплотил в своем творчестве представления о самых светлых и возвышенных идеалах гуманизма Возрождения.

Рафаэль родился в городе Урбино в семье придворного художника и поэта Джованни Санти, который и был его первым учителем. В 17 лет он отправился в Перуджу учиться у известного мастера Перуджино. Через четыре года Рафаэль уже был во Флоренции — центре художественных исканий Высокого Возрождения. Достижения мастеров предыдущих веков и великих современников проходят перед его глазами.

В это время Рафаэль создал серию прекрасных мадонн («Мадонна Конестабиле», «Мадонна с щегленком») и одно из лучших своих произведений — «*Обручение Марии*» (1504). Действие картины разворачивается в перспективе площади, ведущей к храму. На переднем плане показано, как священник совершает обручение Марии и Иосифа. Красноречива выразительность поз, движений, жестов. В картине нет второстепенных деталей. Праздничный колорит, подчеркивающий торжественность момента, возникает из

сочетания красных, темно-зеленых, голубых и охристых цветов.

Наиболее важен римский период творчества Рафаэля, когда им были созданы росписи Ватиканского дворца. Рафаэль расписал станцы — помещения для официальных приемов и церемоний. Здесь видно, на какой титанический размах был способен художник. Крупномасштабные композиции, населенные десятками фигур, покрывают все стены трех залов. В одном из них — четыре фрески, посвященные богословию, философии, поэзии и правосудию. Художник задумал отобразить идею синтеза христианской религии и античной культуры. Каждая фреска занимает целую стену. Достигнуто абсолютное согласие между архитектурным пространством и иллюзорным пространством росписей.

Лучшая из фресок — «*Афинская школа*». Под высокими сводами на ступенях широкой лестницы Рафаэль расположил непринужденные группы афинских мудрецов и поэтов, занятых беседой или погруженных в ученые занятия и размышления. В центре, на верху лестницы — Платон и Аристотель. Сохраняя мудрое достоинство и дружелюбие, они ведут извечный спор о том, что же первично — трансцендентное или материальное: старец Платон указывает перстом на небо, молодой Аристотель — на землю. В облике философов можно узнать черты современников художника. Например, в образе Платона предстает Леонардо да Винчи, сидящий на первом плане задумавшийся Демокрит напоминает Микеланджело, справа, рядом с группой астрономов, Рафаэль изобразил самого себя.

Большая алтарная композиция Рафаэля «*Сикстинская Мадонна*» в истории искусства считается эталоном красоты. Поразительна одухотворенность матери и ребенка. В лице младенца есть



Рафаэль. Афинская школа

нечто недетское — прозорливое и глубокое, а во взгляде матери — младенческая чистота. Босые ноги и простая одежда подчеркивают человеческое в облике Святой Девы, тогда как парение в заоблачных сферах и взирающие на нее херувимы напоминают о ее роли матери Спасителя. Композицию уравновешивают коленопреклоненные святой Сикст и святая Варвара, снизу на них задумчиво взирают пухлые ангелочки. Существует мнение, что если бы Рафаэль никогда ничего не написал, кроме этой картины, то он все равно был бы величайшим художником.

В отличие от своих прославленных современников Леонардо да Винчи и Микеланджело Рафаэль прожил недолгую жизнь и умер сравнительно молодым, но успел оставить значительный след в истории мирового искусства.

Величайший мастер Возрождения Микеланджело Буонарроти (1475 — 1564) был титанической личностью. В своем творчестве он закрепил дос-

тижения Ренессанса и наметил пути маньеризму и стилям последующих веков — барокко и классицизму. Микеланджело прошел почти семидесятилетний творческий путь. Свои идеи Микеланджело реализовал почти во всех видах искусства: графике, живописи, скульптуре, архитектуре.

Одной из первых его работ была «Пьета» (1497—1498) — большая круглая скульптура скорбящей Богоматери с мертвым Христом на коленях, выполненная с совершенным мастерством. Удивительно тонко проработаны черты лица и складки одежд. Микеланджело изваял эту скульптуру из мрамора изумительного молочного оттенка. «Пьета» — одна из немногих работ, помеченная инициалами художника, она находится в соборе Св. Петра в Ватикане.

Монументальность, пластичность и драматизм образов, воспевание красоты тела человека характерны для живописных произведений художника (роспись плафона Сикстинской капел-



Микеланджело. Пьета

лы в Ватикане, фреска «Страшный суд» на алтарной стене Сикстинской капеллы, статуи «Давид», «Моисей»),

Работая в *Сикстинской капелле*, Микеланджело совершил беспрецедентный подвиг: всю роспись потолка он выполнил один, отказавшись от помощников. Ему приходилось работать, стоя на лесах и запрокидывая голову так, что краска капала на лицо, — и так изо дня в день несколько лет.

В общей сложности несколько сотен фигур написано на площади в 600 квадратных метров: целый народ, целое поколение титанов, где есть и старики, и юноши, и женщины, и младенцы. В фигурах пророков, сивилл и юношей Микеланджело развернул своего рода энциклопедию пластики, неисчислимое разнообразие поз и ракурсов.

Среди сюжетных росписей наибольшей славой пользуется «*Сотворение Адама*». Эта лаконичная композиция остается вечным символом созидания и одухотворения. Бог едва касается протянутых ему навстречу еще неподвижных пальцев Адама. Эти две руки, между которыми как бы пробегает искра жизни, оставляют неизгладимое впечатление. Мы видим, как оживает тело Адама, как просыпаются дремлющие силы жизни.

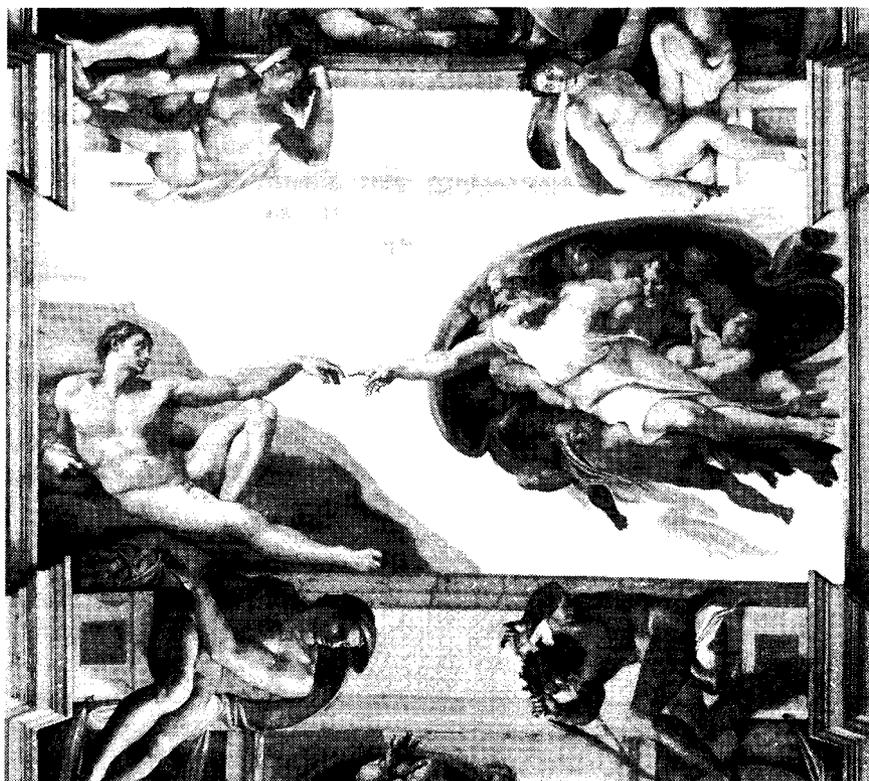
Уже в старости Микеланджело было вновь суждено вернуться к росписям Сикстинской капеллы: на этот раз он написал на стене фреску «*Страшный суд*». Здесь ярче всего проявился гений художника. Вверху восседает Христос, непреклонный Судья. Он поднял правую руку, вынося приговор всем смерт-

ным. Рядом с ним изображена смиренная и безропотная Мадонна. Вместе с Христом в суде участвуют пророки, апостолы и мученики. Справа от Спасителя находятся избранные, слева — грешные. В небе собрались ангелы. Праведники возносятся на небо. Грешники проваливаются в ад. В центре несколько ангелов держат в руках приговор, на их трубный глас из разверзшихся могил встают умершие. «Страшный суд» потребовал шести лет работы: он был начат Микеланджело в 1535 г. и закончен в 1541 г.

Скульптура Микеланджело «Давид» — прекрасный герой, символизирующий свободу. Микеланджело создал статую этого библейского героя в виде юноши, обнаженного подобно античному статуям. Он стоит гордо при-

подняв голову, твердо опираясь на правую ногу и слегка отставив левую. Давид изображен накануне боя. Расслабив мощные мышцы, он готов в следующее мгновение напрячь их, взмахнув пращей, зажатой в левой руке. Могучая голова с вьющимися волосами повернута влево, в сторону противника. На отважном лице брови сдвинуты, около носа и углов рта залегли складки. Широко раскрытые глаза зорко следят за противником. Непреклонная воля чувствуется в этом юноше, он властен и грозен.

Широко известно высказывание Микеланджело о том, что в каждом камне заключена статуя, нужно только убрать все лишнее и извлечь ее на свет. Именно так он работал над «Давидом». Еще до Микеланджело некий



Микеланджело. Сотворение Адама

скульптор пытался высечь гиганта из огромной глыбы мрамора, но только испортил и продырявил ее. Измерив все заново и рассудив, над какой фигурой удобнее было бы работать, Микеланджело взялся за создание своего «Давида». Воистину нужно было обладать гениальностью Микеланджело, чтобы настолько точно почувствовать и рассчитать соотношение отдельных частей гигантской фигуры. В мраморной глыбе скульптор разглядел образ мужественного героя, вселяющего веру во всепобеждающую силу человека.

Микеланджело много лет работал над проектом гробницы папы Юлия II. Для нее скульптор исполнил «Моисея» и фигуры двух рабов, находящиеся ныне в Лувре в Париже. Эти статуи известны под названиями «Связанный раб» и «Умиравший раб». Они не вошли в окончательный вариант надгробия.

«*Моисей*» (1513—1516) — одна из самых прославленных статуй Микеланджело. Грандиозный по своим размерам (около 2,5 м в высоту) «Моисей» отполирован до полного блеска даже мельчайших деталей. Это старец атлетического сложения с длинной, спадающей ниже пояса бородой. Многочисленные драпировки окутывают его фигуру, оставляя обнаженными шею и руки с выступающими мускулами. Под правой рукой у Моисея — две скрижали Завета, его обычный атрибут. Над лбом — маленькие рожки, обозначающие лучи. Так было принято изображать Моисея в эпоху Возрождения.

Хотя эта статуя помещена довольно глубоко в нише и, следовательно, рассчитана главным образом на рассмотрение спереди, очевидно, что Микеланджело не только предусмотрел возможность некоей «дуги обхода», но и построил композицию так, что вид с той и другой стороны ока-

зывается разным. При обходе слева Моисей кажется невозмутимым, а при взгляде справа — встревоженным и суровым.

Лицо этого мудрого и грозного старца выражает неукротимую страсть. По сравнению со «Связанным рабом» в «Моисее» образ борца значительно усложнился, стал глубже и полнее. Если в статуе Давида Микеланджело хотел показать мужество защитника родины, то в образ Моисея он вложил более сложную идею. Согласно библейскому мифу Моисей увидел, как его народ, которому он нес законы праведной жизни, отступился от Бога и стал поклоняться золотому тельцу. Поэтому он был вынужден бороться не только с внешним врагом, как Давид, но и с собственным народом ради его спасения. Однако есть все основания думать, что библейские предания служили Микеланджело лишь поводом для создания статуи. Существует мнение, что в «Моисее» он художественно воплотил мечты о мудром, сильном, решительном и смелом герое — объединителе Италии.

«*Связанный раб*» — статуя юноши, старающегося разорвать путы на связанных сзади руках. Его мощное и прекрасное тело напряжено, его лицо отражает решимость и несломленную силу духа. Неслучайно современники называли эту статую «Восставшим рабом».

Скульптура «*Умиравший раб*» изображает молодого раба как бы засыпающего, а не умирающего. Неслучайно эта статуя имеет другое название — «Засыпающий раб». Его лицо с закрытыми глазами выражает не муку, а забытьё, избавляющее от страданий. Сон и смерть равно несут освобождение юному рабу. «Умиравший раб» — одно из самых совершенных созданий великого скульптора.

Микеланджело посвятил своему «Умиравшему рабу» такие строки:

Позы всех четырех скульптур почти тождественны: все они лежат, опершись на локоть, одна нога вытянута, другая — согнута. Несмотря на неестественность положений этих каменных тел, они поразительны по своей жизненности. Позы их построены на контрасте, т. е. сопоставлении противоположных движений, неоднократно встречавшемся у Микеланджело и раньше, например в росписях потолка Сикстинской капеллы. Но мощные изваяния в капелле Медичи выражают не скрытые силы человека, не напряженную волю, не бурный темперамент, а томление, усталость, глубокую грусть. Особенно замечательна голова «Ночи». Здесь Микеланджело создал своеобразный и полный значительности женский образ.

Сохранилось свидетельство Вазари, что Микеланджело этими фигурами хотел указать на быстротечность времени. Действительно, фигуры расположены на саркофагах так, что у зрителя создается впечатление неустойчивости: они как бы соскальзывают вниз.

Скульптура Мадонны Медичи играет очень важную композиционную роль во всей капелле: она объединяет статуи, к ней обращены фигуры Лоренцо и Джулиано. Внутренне сосредоточенный образ Мадонны воплощает идею жизни.

Одним из самых знаменитых архитектурных сооружений, построенных по проекту Микеланджело, стал грандиозный собор Св. Петра в Риме. В его создании принимали участие многие мастера, но главную роль играл Микеланджело. Он разработал центрический план собора, продумал движение и ритм масс. Мощный купол, покоящийся на массивном барабане и увенчанный фонарем, достраивался уже после его смерти.

В искусстве Италии после 1530-х годов распространились явления, чуж-

дые культуре Возрождения, получившие впоследствии название *маньеризм*. В произведениях маньеристов (Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, Б. Челлини) нарастали ощущения тревоги, беспокойства, внутреннего разлада. Созданные ими образы в большинстве своем отличались хрупкостью, удлинненными пропорциями, опустошенностью и холодностью. Все это было вызвано кризисом идей гуманизма.

В XVI столетии гуманистическое искусство Высокого Возрождения продолжало развиваться только на севере Италии, в Венеции. Праздничным блеском сверкали белокаменные дворцы и храмы по сторонам главной водной дороги Венеции — Большого канала. В это время были проведены градостроительные работы по изменению центра города. Получил свое завершение прекрасный архитектурный ансамбль, включающий грандиозный собор Св. Марка (Сан-Марко), построенный в XI в., площадь перед ним, Дворец дождей (IX в.) — правителей Венеции, церковь и колокольню на противоположной стороне лагуны, на острове Сан-Джорджоне Маджоре.

Особого расцвета в период Высокого Возрождения достигла венецианская живопись, отличавшаяся богатством и насыщенностью колорита. Преклонение перед физической красотой человека сочеталось в ней с интересом к его духовной жизни.

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванный *Джорджоне* (1476/77— 1510), писал картины на мифологические и литературные сюжеты. Его живопись пронизана лиризмом и созерцательностью. В теории искусства Джорджоне волновали в основном проблемы воздушной перспективы и колорита. Важное место в его творчестве занимал пейзаж, помогающий раскрытию поэтичности и гармонии образов. Наи-

более прославленные живописные работы художника — «Юдифь», «Сельский концерт» и «Спящая Венера».

«Юдифь» привлекает тонким лиризмом. Прекрасная библейская героиня изображена на фоне спокойной природы. Умиротворенное настроение картины не нарушают большой меч в руке Юдифи и отрубленная голова врага у ее ног.

В картине «Сельский концерт» настроение создают не только музицирующие и слушающие музыку люди, но и спокойно-лучезарная природа.

Полотно «Спящая Венера» (ок. 1508 — 1510) — вершина творчества Джорджоне. В нем нашла воплощение идея о свободном, ничем не омраченном существовании человека среди природы.

Все в ней гармония, все диво.
Все выше мира и страстей,
Она покоится стыдливо
В красе торжественной своей.

(А. С. Пушкин)

Богиня любви и красоты спит на цветущем лугу. Сон ее полон безмятежного покоя, вечерняя тишина и гармония пронизывают всю природу. Плавные линии тела Венеры переключаются с окружающим пейзажем: уходят вдаль мягкие очертания пологих холмов, вдали на пригорке виднеется деревушка, за ней зеленеет равнина с одиноким стройным деревом. Лучи заходящего солнца окрашивают в золотистые тона замершее в неподвижности облако, и теплый свет как бы сгущается в золотисто-рыжих волосах Венеры. Черты ее нежного и задумчивого лица передают тонкую одухотворенность.

Эта картина итальянского Возрождения имела много повторений и вариантов.

Тициан Вечеллио (ок. 1476/77 или 1489/90— 1576) — патриарх венецианского Возрождения. Ему были подвластны все жанры живописи — от тема-



Джорджоне. Спящая Венера



Тициан. Динарий кесаря

тической картины до пейзажа и портрета. Тициан работал в Венеции, учился у Беллини, испытал большое влияние Джорджоне. Ранние поэтичные праздничные картины («Любовь земная и небесная») сменяются у него в 1520-х годах более сложными героическими образами («Мадонна семейства Пезаро»), С 1530-х годов в искусстве Тициана усиливается драматичность. Особой психологической сложностью отличаются портреты этих лет («Портрет урбинского герцога Франческо Марии делья Ровере», «Мужской портрет»). С середины XVI в. в творчестве художника часто встречается трагическая тема одиночества страдающего героя («Святой Себастьян», «Кающаяся Мария Магдалина»). Тициан привнес в живопись принцип децентрализующей композиции и то удивительное чувство цвета, которое поражает зрителей до сих пор — от звучной красочной гаммы раннего периода до монохромных цветов в поздних работах. Шедевры художника — «Мадонна се-

мейства Пезаро», «Введение Марии во храм», варианты греческого мифа о Данае, «Бичевание Христа», «Кающаяся Мария Магдалина», «Святой Себастьян», «Вознесение Девы Марии» («Ассунта»), «Динарий кесаря», «Венера».

Картина Тициана «Динарий кесаря» (1516—1518) была написана в соответствии с известной евангельской притчей. Политическая мораль этой притчи сводилась к признанию независимости светской власти от церковной. Слова Христа «Отдавайте кесарю кесарево, а Богу богово» для заказчика картины — феррарского герцога, боровшегося с папой римским, звучали как подтверждение свободы от клирических авторитетов.

На полотне Тициана лица Спасителя и фарисея контрастируют друг с другом: такая композиция выявляет напряженный нравственный конфликт между ними. Лик Спасителя написан в три четверти поворота направо и сильно освещен — лицо фарисея изображено в профиль, и на него положены глубокие тени. Сопоставление тонких, благородных пальцев Спасителя с грубой, узловатой рукой фарисея дает яркое представление о различии их облика. Стихиями цвета и света передает Тициан духовное благородство Христа и низменное коварство фарисея.

«Венера» (ок. 1538) Тициана близка по композиции Джорджоневской, но замена пейзажа бытовой сценой в интерьере подчеркивает ощущение реальности происходящего. На это указывает и такая деталь, как мирно спящая собачка у ног женщины. Венера явно гордится своей красотой и смотрит на зрителя широко раскрытыми глазами в отличие от своей предшественницы. Мифологический сюжет для Тициана — лишь повод создать эмоционально открытый и чувственный образ. Иногда

эту Венеру называют Урбинской, так как есть свидетельства, что под видом богини красоты Тициан изобразил Элеонору Гонзага, супругу герцога урбинского Федерико да Монтефельтро, по всеобщему мнению, прекраснейшую женщину во всей Италии.

В последний период творчества Тициан достигает особого совершенства живописной техники, сочетая свободную манеру письма с точной лепкой объема и колористическим богатством. Его драматические композиции отражают глубокие раздумья художника о смысле жизни.

Позднее Возрождение

Как уже говорилось выше, Венеция на протяжении XVI в. оставалась последним оплотом независимости и свободы страны, в ней дольше, чем в других городах Италии, сохранились традиции Ренессанса. Это видно на примере творчества двух крупнейших художников второй половины этого столетия — Паоло Веронезе и Тинторетто.

Паоло Кальяри, по прозвищу *Веронезе* (1528—1588), так как он был родом из Вероны, прославился, когда в 1553 г. был приглашен в Венецию для росписи Дворца дождей, где создал знаменитый «Триумф Венеции». Кисти Веронезе принадлежат великолепные декоративные ансамбли стенных и плафонных росписей с множеством персонажей и деталей. Веронезе был блестящим колористом, использовал тончайшие цветовые оттенки.

Одна из лучших работ молодого Веронезе — *росписи потолка церкви Сан-Себастьяно в Венеции*, посвященные библейской героине Эсфири. Фигуры были изображены в головокружительных ракурсах на фоне голубого неба. Мастер применил прием «прорыва» потолка, чтобы показать небосвод.

Крупнейшим достижением монументально-декоративной живописи Веронезе стали фрески *виллы Барбаро-Вольпе в Мазере* (1560—1561). Наиболее известная из них — восьмиугольная композиция с изображением богов Олимпа. Монументальные холсты Веронезе на евангельские сюжеты наполнены впечатлениями от многочисленных и ярких венецианских празднеств («пиры Веронезе»), Особенно знамениты среди них «Брак в Кане» (1563) и «Пир в доме Левия» (1573).

Веронезе вводил в религиозные сюжеты «посторонних» персонажей, обладающих портретными чертами современников, оптимистично трактовал трагические евангельские события, что вызывало решительное неудовольствие инквизиции.

На огромном полотне «*Брак в Кане*» художник запечатлел многолюдную, красочную, полную движения пирующую толпу у подножия роскошной дворцовой террасы. Он вывел около 130 персонажей, среди которых можно увидеть европейских государей, а также Тициана, Тинторетто и самого Веронезе в образе музыкантов на переднем плане.

Картина «*Пир в доме Левия*» показывает грандиозное действо, происходящее в интерьере трехпролетной лоджии. Произведение отличают декоративная яркость цвета, жизнерадостность сюжета и некоторая театрализация действия.

Якопо Робусти, по прозвищу *Тинторетто* (1518—1594), остро и глубоко показал трагизм своего времени. Художник дерзко ниспровергал привычное для Возрождения обобщенно-идеальное восприятие мира, отойдя от традиционной трактовки религиозных тем, усилил их жанровую и психологическую выразительность. Он любил изображать массовые сцены, проникнутые единством переживания. Его

бунтарское искусство, полное титанической мощи, пронизано необузданной фантазией, одухотворенностью.

Тинторетто не соблюдал сложившиеся в изобразительном искусстве традиции. Отказавшись от уравновешенности и статичности, он тяготел к асимметричным композиционным построениям, насыщал сюжеты движением, расширял границы пространства. Тинторетто создавал грандиозные по масштабу декоративные росписи и циклы фресок, алтарные картины, портреты современников. Лучшие произведения художника: «Введение во храм» в церкви Санта-Мария дель Орто (1555), «Распятие» (1565—1588), «Тайная вечеря» (1592—1594).

Композиция картины «Введение во храм» строится по динамичной спиралевидной линии, что подчеркивает ощущение высокого духовного подъема. Легкая фигура Марии, поднимающейся по лестнице, четким силуэтом выделяется на светлом фоне неба. Второстепенные персонажи, вынесенные на первый план, показаны в резких ракурсах, что также придает сюжету динамичность.

Монументальная композиция «Распятие» включает толпы людей, смятенных и любопытствующих, скорбных и торжествующих при виде распятия. У самого подножия креста расположена группа близких, потрясенных страданиями Христа, который в сиянии божественного света возвышается над всеми и словно стремится охватить и защитить раскинутыми руками весь мир.

На картине «Тайная вечеря» действие происходит в темной таверне.

Верхний боковой свет способствует выявлению объемов и форм, создает таинственную атмосферу. Особый драматизм сюжету придает диагональное построение композиции. Стол расположен под углом к краю картины и уходит в глубину. Художник запечатлел момент, когда Христос преломляет хлеб и произносит слова: «Сие есть тело мое». Эта сцена проникнута мистическим волнением, а в таверне продолжается обычная жизнь, люди суетятся, не осознавая значимости происходящего.

Драматичное, полное эмоциональной силы искусство Тинторетто не только завершает этап позднего Возрождения, но и намечает пути дальнейшего развития европейского искусства.

Северное Возрождение

Подъем в развитии искусства стран, расположенных севернее Италии, называют Северным Возрождением. Оно запаздывает по отношению к итальянскому на целое столетие и начинается в XV в., когда итальянское Возрождение вступает в высшую фазу своего развития. В искусстве Северного Ренессанса больше сказалось средневековое влияние: в нем много религиозной символики, оно весьма условно по форме, более связано с готикой, чем с античностью, с которой сблизилось через Италию только в конце XV в. В этот период пути развития искусства начинают скрещиваться — рождается сходство, делающее Возрождение единой культурой.

НИДЕРЛАНДСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

В живописи Нидерландов национальные традиции соседствовали с обращением к итальянскому искусству.

Интересно, что первые ростки искусства Возрождения были отмечены в нидерландской книжной миниатюре.

Именно благодаря ей в нидерландскую живопись пришло чувственное осознание и переживание пространства мира, его предметной и объемной наполненности.

Центральным памятником Нидерландского Возрождения в живописи стал *Гентский алтарь* (1432) братьев *Хуберта* (ок. 1370—1426) и *Яна Ван Эйка* (ок. 1390—1441). Произведение было заказано старшему из братьев — Хуберту, но, начав работать над центральной частью, он умер, поэтому фактически автором росписи Гентского алтаря является Ян Ван Эйк.

Гентский алтарь представляет собой двухъярусный складень, на 12 досках которого в раскрытом виде можно увидеть 10 сцен религиозного содержания. Вверху в центре изображен Христос на троне, слева и справа от него — Мария и Иоанн Креститель, поющие и музицирующие ангелы, Адам и Ева.

Над Адамом и Евой помещены иллюзорные барельефы с эпизодами жертвоприношения Каина и Авеля и убийства Авеля. Трактовка обнаженных фигур прародителей свидетельствует о высочайшем реализме Ван Эйка. Фигура Адама выступает из почти физически ощутимого мрака ниши, символизирующего его первородный грех. Во внутренней части алтаря, в нижнем его регистре находится сцена поклонения агнцу (символу Христа) (см. цв. вкл.). Это главная композиция алтаря, ее центральная ось связывает «источник живой воды» — фонтан, символизирующий христианскую религию, с парящим в воздухе голубем — Святым Духом. К агнцу направляется процессия блаженных.

Удивительное очарование алтаря объясняется прежде всего магическим совершенством трактовки природы. Художник зримо воплотил в росписи Гентского алтаря основные религиозные идеи эпохи о том, что кра-

сота творения несет на себе печать Творца.

В отличие от Мазаччо и флорентийских художников Ван Эйк не сосредоточивает внимание только на изображении человеческой фигуры — его взгляд охватывает Вселенную с бесконечным многообразием ее форм. Он кропотливо, удивительно реалистично написал каждый сантиметр Алтаря, передал светотеневые переходы, фактуру тканей и других поверхностей. Художник фиксирует мельчайшие детали на всем пространстве композиций — от первого плана до шпилей и колоколен на горизонте. Таким образом, «Гентский алтарь» становится образом макрокосма — миром полным и самодостаточным, где соединяются человеческое и божественное.

В портретах Яна Ван Эйка «Мадонна канцлера Роллена», «Супруги Арнольфини» открытое художниками Возрождения зеркальное преломление мира получает сложную систему отражений: люди видят себя друг в друге и окружающих предметах. Вместо активного действия, характерного для портретов итальянского Возрождения, Ван Эйк выдвигает созерцательность как качество, определяющее место человека в мире, помогающее постичь его красоту.

На полотне «Мадонна канцлера Роллена» (ок. 1435) изображены Мадонна и поклоняющийся ей донатор — канцлер Роллен. Фигуры расположены симметрично относительно друг друга. С необычайной тщательностью переданы узор одежд, сложный рисунок пола и витражей. За большим трехарочным проемом окна Ван Эйк подробно написал городской пейзаж с рекой, убегающей вдаль, мостом и холмами. Такая композиция со множеством мельчайших, тщательно воспроизведенных деталей значительно расширяет перспективное пространство.

Картину отличает исключительная светоносность, рождающая ощущение единства интерьера и пейзажа.

В «*Портрете супругов Арнольфини*» (1434) художник вводит мотив круглого зеркала, которое замыкает пространство, отражая то, что находится впереди и сзади стоящей молодой четы. Каждый предмет на этой картине наполнен тайным смыслом и может многое рассказать об этой богатой купеческой семье, изображенной в собственной спальне. Рука женщины, покоящаяся на животе, позволяет предположить, что она беременна, но не исключено также, что форма ее фигу-

ры обусловлена покроем платья, сшитого по моде того времени. Возможно, что портрет был сделан по случаю бракосочетания или помолвки. Не случайно на картине присутствует собачка — общеизвестный символ верности. Пара башмаков на полу обозначает единство брачующейся пары. Метелка — знак чистоты, четки — символ благочестия, круглое зеркало — глаз мира, яблоко — напоминание о грехопадении и т.п.

С удивительной точностью воспроизведены фактура тканей и меха, декоративное убранство люстры и шерсть собачки, узор ковра и фасон домаш-



Я. Ван Эйк. Портрет супругов Арнольфини

них туфель. Интересен итакой композиционный «фокус»: в зеркале, висящем на стене, отражаются супруги и вся комната, а в ней на стене опять зеркало с отражениями и так до бесконечности.

Художник впервые изобразил обыкновенных людей в привычной для них обстановке, без малейшего намека на религиозный сюжет. Все это предвещало будущие пути развития нидерландского и голландского искусства.

Живопись масляными красками позволила Ван Эйку проделывать эксперименты с цветом, которые были невозможны для итальянских художников, работавших темперой. Масляная живопись давала возможность наложить больше полупрозрачных цветовых слоев и была более удобна для передачи мельчайших деталей. Эффект свечения, которого можно было достигнуть только с помощью масляных красок, делал эту технику более подходящей для изображения драгоценностей, парчи, бархата и особенно человеческой кожи.

Хиеронимуса Босха (ок. 1460 — 1516) называли автором мистических фантазмагорий. Его программными произведениями считаются «Корабль дураков», «Сад земных наслаждений», «Искушение святого Антония». Босх создавал образы рая и ада, как бы увиденные в галлюцинациях — причудливые и демонические.

Триптих «*Сад земных наслаждений*» (1503— 1504) — одно из самых значительных произведений художника. В левой части триптиха изображен земной рай. Здесь нагота персонажей воплощает их адамическую первозданную невинность. Центральная часть — «Сад наслаждений» — дала название всему триптиху. В центре зачарованного сада находится круглое озеро с фонтаном юности, которое окружают обнаженные люди, скачущие на фантастиче-

ских животных. Пространство картин заполнено природными структурами и техническими устройствами. Например, пара влюбленных расположилась внутри прозрачного шара-цветка. На створках триптиха представлено множество животных (слоны, жирафы, кошки, собаки, птицы), а также фантастические существа. Среди изображенных персонажей встречаются чернокожие мужчины и женщины — таким образом художник хотел передать многообразие мира.

В правой части триптиха «Ад» Босх показал образы человеческой испорченности, низменных инстинктов и пороков. Пропорции искажены, пространственные отношения перепутаны, люди и звери создают причудливые гибриды. Изображение адских мучений занимало центральное положение в творчестве художника.

На картине «*Воз сена*» (1500— 1502) грешники направляются в ад, который также находится на земле. Каждый из них стремится урвать себе кусок побольше от стога сена, символизирующего мир, полный соблазнов. Воз тянет в ад группа монстров. В кортеже участвуют папа, император и другие сильные мира сего.

Демонология уживается у Босха со здоровым народным юмором, тонкое чувство природы — с холодным анализом человеческих пороков. Произведения художника пронизаны трагическим предчувствием вселенской катастрофы.

Необходимо заметить, что некоторые направления современной живописи сформировались под влиянием творчества И. Босха.

Творчество *Питера Брейгеля Старшего*, прозванного Мужиком (1525/30—1569) — вершина нидерландского Ренессанса. Композиции его картин тщательно продуманны, живопись совершенна и символична. Славу Брей-

геля у потомков заслужили его «Падение Икара» (1555—1558), «Охотники на снегу (Зима)» из цикла «Времена года» (1565), «Крестьянский танец» (1565) и аллегорическая картина «Слепые» (1568).

Пейзаж «*Охотники на снегу*» пронизан тонким чувством природы, лиризмом и щемящей грустью. Темно-коричневые силуэты больших деревьев, фигуры охотников и собак четко вырисовываются на фоне белого снега. Вдали открывается величественная панорама холмов, замерзшая река, дома и крохотные фигурки людей на льду. Группа устремленных вдаль охотников расположена по диагонали, что вносит энергичное движение в заснувшую природу.

Отзвуком размышлений художника о смысле жизни была картина «*Падение Икара*». У Брейгеля гибель античного героя, дерзновенно устремившегося к солнцу, оказалась незамеченным эпизодом обыденной жизни. Брейгель показывает широкую панораму пронизанного солнечным светом пейзажа. На переднем плане изображен пахарь, занятый своим мирным тру-

дом, вдали рыбак тянет сети и пастух пасет стадо.

Именно простые люди, труженики станут героями многих произведений художника. При этом человек занимает в мироздании скромное место, растворяется среди себе подобных. По сравнению с величием и гармонией природы жизнь людей кажется мелочной и суетной.

Художника привлекала повседневная жизнь крестьянства во всем многообразии. Он изображал массивные фигуры, сгорбленные спины, грубые одежды, гротескные лица («*Крестьянский танец*», «*Крестьянская свадьба*» и др.), но при этом видел в народе энергию, трудолюбие, цельность.

На полотне «*Крестьянский танец*» очерченные четким контуром фигуры выдвинуты на передний план. Художник точно передает могучие движения танцующих пар, выражая стихийные силы народа. Резкое сокращение фигур в перспективе подчеркивает размах стремительной пляски. Цветовые пятна зеленого, черного, белого и особенно красного цветов акцентируют пульсирующий ритм танца.



Питер Брейгель Старший. Охотники на снегу

Картина «Вавилонская башня» — это предупреждение о каре за высокомерие. Она написана в соответствии с известным библейским сюжетом: люди решили построить башню до неба, чтобы увековечить свое имя, но, разгневанный их гордыней, Бог лишил их общего для всех языка и дал им несколько. Строители не смогли понять друг друга, и работа не была завершена.

На полотне «Слепые» пять обреченных судьбой страшных слепых калек, не понимая, что с ними происходит, направляются в овраг вслед за оступившимся вожаком. Потухший колорит символизирует здесь слепоту разума, подчеркивает состояние безысходности. Художник показывает, что природа вечна, как вечен мир, а путь слепых — это жизненный путь всех людей (см. цв. вкл.). Природа — вот истинный герой творчества Брейгеля. Он делает ее безучастной к человеческой драме.

Брейгель стал известным еще при жизни, знатные люди коллекционировали его картины, даже с крестьянскими сценами. Творчество П. Брейге-

ля оказало значительное влияние на многих художников — вплоть до нашего времени.

* *
*

Прогресс, достигнутый нидерландскими художниками в технике масляной живописи, имел очень важное значение для дальнейшего развития искусства. Художники с помощью этой техники воссоздавали реальность с удивительной достоверностью. В нидерландском искусстве возник новый вид перспективы: ощущение глубины достигалось не с помощью слияния линий в одной точке, а за счет ослабления цвета по мере удаления. В портретном искусстве все большее место стали занимать обычные люди.

Восхищение величием и бесконечностью природы в искусстве нидерландского Возрождения привело к желанию человека соревноваться с ней и победить, в первую очередь обратить внимание на себя. Эти искания продолжались и были поддержаны художниками немецкого Возрождения, развившими портретный жанр.

НЕМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Одним из ведущих центров Возрождения в первой половине XVI в. была Германия, где работала целая плеяда выдающихся художников во главе с А. Дюрером и Г. Гольбейном Младшим. Немецкому искусству свойственно взволнованно-личное отношение к миру, умение видеть сложность и изменчивость жизни. Немецкие художники, как и нидерландцы, обращались к сокровенной духовной жизни человека. Они создавали образы людей, отмеченные то мечтательностью, то суровостью и драматизмом страстей. Тяготение к гармоничному идеалу и завершенным

классическим формам сочеталось с острым чувством индивидуального, неповторимого, поэтому наибольшие достижения немецкого Возрождения связаны с портретом. При создании эмоционального фона образа особая роль принадлежала пейзажу и интерьеру. По сравнению с Италией и Нидерландами в немецком искусстве реалистические тенденции проявились с опозданием, это во многом было обусловлено особенностями исторического развития страны.

Наиболее ярким представителем Возрождения в Германии был *Альбрехт*

Дюрер (1471 — 1528). Его характеризует титанический размах дарования: он живописец, гравер, писатель, математик, анатом, инженер. Этот пылкий человек два раза ездил в Италию, один раз в Нидерланды, объездил всю Германию.

Начинает художник как гравер. С удивительным мастерством выполнена его первая крупная работа — серия гравюр на дереве. Это 15 листов на тему «Апокалипсиса» (пророчества Иоанна Богослова о конце мира). Особого внимания заслуживает гравюра с изображением *четырёх всадников «Апокалипсиса»*, под ногами которых лежат бежавшие люди разных сословий, среди них — горожанин, крестьянин, даже император. Образность этих сравнительно небольших по размеру листов достигает монументального размаха. В них Дюрер воплотил боль своего непростого времени, тревогу, с которой в Европе ожидали конца света.



А. Дюрер. Четыре всадника Апокалипсиса

Дюрер печатал не только гравюры на дереве, но и более сложные по технике гравюры на меди, предназначенные для образованных ценителей искусства. 1513—1514 годы стали для Дюрера временем высшего творческого подъема. В этот период он создал три графических листа, вошедшие в историю искусства под названием «мастерские гравюры».

Три гравюры на меди: «Рыцарь, Дьявол и Смерть», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия» — художественная исповедь Дюрера, воплощение размышлений художника о себе и смысле человеческой жизни.

Гравюру, которую традиционно именуют «*Рыцарь, Дьявол и Смерть*», сам Дюрер назвал «Всадник». Вооруженный путник медленно едет вдоль обрывистого лесного склона. Несмотря на грозный вид рыцаря, в его облике есть незащитность чудака, роднящая этого персонажа с Дон Кихотом. Поднятое забрало открывает отрешенное и суровое лицо. С рыцарем поравнялась Смерть — мертвец верхом на костлявой кляче. Он показывает путнику песочные часы: его жизнь на исходе. Сзади плетется Дьявол со свиной головой, увенчанной причудливым гребнем. Рыцарь Дюрера — это христианин, упорно следующий к Небесному граду (который изображен в виде замка, венчающего скалу на заднем плане), вопреки искушениям Дьявола и близости смертного часа.

Тема листа «*Святой Иероним в келье*» — уединенный покой отшельника. Иероним восседает в глубине просторной кельи, заполненной спокойным, рассеянным светом, льющим сквозь широкие окна. Любовно запечатлены все мелочи скромной, но уютной обстановки: песочные часы, сухая тыква — фляга паломника, подвешенная к потолку, туфли под скамьей. Лев, спутник Иеронима, словно

огромный ласковый кот, растянулся на полу рядом с мирно дремлющей собачонкой.

«Меланхолия» — самая загадочная из «мастерских гравюр» и одна из любимых работ Дюрера. В античной и средневековой медицине было распространено представление о том, что все выдающиеся поэты, законодатели и философы — меланхолики. Дюрер тоже считал себя меланхоликом, что позволяет назвать третью из «мастерских гравюр» духовным автопортретом художника. Прославленная «Меланхолия» столь же символична и трудна для прочтения, как и произведения Босха и Брейгеля. Крылатая женщина с циркулем в руке погружена в глубокое раздумье, внешняя сдержанность контрастирует с внутренним волнением. Аллегорическая фигура в центре окружена атрибутами средневековой науки и алхимии: многогранником, сферой, весами, колоколом, рубанком, мечом, песочными часами. Спящая собака на

гравюре также является символом меланхолии.

Дюрер одним из первых среди европейских живописцев начал изображать самого себя. Свой первый автопортрет он выполнил в тринадцать лет. С тех пор художник представлял себя то изнуренным работой подмастерьем (1491 — 1492), то серьезным юношей (1493), то нарядным кавалером, баловнем судьбы (1498). Самым лучшим считается *автопортрет Дюрера*, написанный в 1500 г. Художник всегда предельно откровенен со зрителем, но в этом полотне ему хотелось поведать о себе самое главное. Мастер начал с того, что отказался от излюбленного им трехчетвертного поворота фигуры и изобразил себя анфас. Зритель сразу встречается с ним взглядом. Спокойное молодое ясное лицо Дюрера с широко раскрытыми серыми глазами. Однако внутреннее волнение выдает жест красивой руки с длинными пальцами, нервно теребящей меховую ото-



А. Дюрер. Автопортрет (1498)



А. Дюрер. Автопортрет (1500)

рочку одежды. На черном поле картины художник вывел золотом две надписи — слева поставил дату и свою подпись-монограмму, а справа, симметрично им, начертал: «Я, Альбрехт Дюрер, нюрнбержец, написал себя так вечными красками». Рядом он повторил год (1500), в котором многие его современники ожидали «скончания времен». Поражает то, что Дюрер осмелился придать своему автопортрету столь явное сходство с изображениями Христа. Впрочем, для европейца эпохи Возрождения Христос был идеалом, и каждый обязан был стремиться походить на него. Можно сказать, что Дюрер просто изобразил себя христианином. Его автопортрет — своеобразное завещание.

Дюрер был величайшим теоретиком искусства своего времени, автором трактатов «Руководство к измерению», «Учение о пропорциях человеческого тела». Он стремился вывести законы, по которым жизненные впечатления должны претворяться в художественные образы. При этом в графических и живописных работах художник не следовал общей закономерности, а искал индивидуальную красоту.

ИСПАНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

Развитие Ренессанса в архитектуре и изобразительном искусстве Испании протекало медленно. В XV— начале XVI в. здесь еще господствовали переходные формы от готики к Ренессансу, но уже назревал важный качественный перелом.

В начале XVI в. первостепенное значение в испанской культуре занимала архитектура. Испанский стиль *платереск* (исп. *platero* — ювелирный) подразумевал тонкое декоративное оформление зданий. Влияние ренессансных

Последним значительным художником немецкого Возрождения был *Ганс Гольбейн Младший* (1498—1543). Он работал в области декоративно-монументальной и станковой живописи, гравюры. Особенно прославлена его серия гравюр на дереве «Триумф смерти» («Пляска смерти»).

Наиболее ярко его дарование проявилось в портретном жанре. Зоркость восприятия характера, безупречная точность передачи внешнего облика сочетаются в портретах Гольбейна с выявлением остро подмеченных сословных черт. Портретные композиции обогащаются действием, введением интерьера, натюрморта, которые характеризуют умственный склад, профессию, социальное положение портретируемого («Портрет бургомистра Майера и его жены»). В поздний период творчества художник пишет парадные портреты, более простые по композиции, но столь же виртуозные по выполнению («Портрет Томаса Мора», 1527; «Портрет сэра де Моретта», 1534—1535, «Портрет Генриха VIII», 1536; «Портрет Джейн Сеймур», 1536; и др.).

Творчество Гольбейна оказало влияние на формирование английской портретной школы живописи.

нововведений отразилось преимущественно на композиции фасадов, не затронув общей конструкции зданий, которая по-прежнему опиралась на готические традиции.

Слияние средневековой архитектурной системы с новыми веяниями было настолько органичным, что здания, сочетающие в себе черты двух стилей, производили впечатление единого целостного организма. Ордерные элементы, которые выступали в качестве организующего начала компози-

ими, трактовались также с точки зрения декоративности. Таким образом, классические формы были подчинены созданию живописного внешнего облика здания.

После длительного мавританского периода испанский король Карлос V решил вернуть Гранаде статус престольного города христианского государства. Именно здесь, в Андалузии, достижения Возрождения стали восприниматься и внедряться более активно, чем где бы то ни было за пределами Италии. Этому в большой мере способствовало установление своего рода оси Севилья—Гранада. Первая стала мировым центром торговли с Америкой, а вторая — символом вековой борьбы против ислама.

Со времен архитектора Альберти проект дворца, в основу которого был положен квадрат с вписанным в него кругом, являлся идеалом у зодчих Возрождения. По этому образцу и был построен дворец в *Альгамбре* (начало XVI в.). Круглый внутренний двор с двухъярусной колоннадой дорического и ионического ордера был просторным и светлым. Интерьеры дворца отличались геометрической точностью объемов и строгостью, для их украшения применялись дорический и тосканский ордера. Вокруг всего дворца была сооружена своего рода длинная скамья из крупных каменных блоков. Над ней величественно возвышались два этажа. Первый был сложен из грубых рустованных блоков в стиле древнейших традиций Италии. Множество ионических полуколонн украшали второй этаж, придавая ему легкость и декоративность. Прямоугольные оконные проемы чередовались с круглыми окнами на обоих этажах, чтобы избежать монотонности. Этим не нарушалась общая прямолинейность композиции, характерная для Ренессанса. Композицию оживлял скульптурный декор.

Самым значительным сооружением испанского Ренессанса является *Эскориал*, построенный во второй половине XVI в. по заказу Филиппа II. Эскориал включает монастырь, семинарию, библиотеку, госпиталь, королевские дворцы и усыпальницу королей. Все многочисленные постройки ансамбля отличаются строгой монументальностью. Это огромное сооружение было прямоугольным в плане. Четыре мощные угловые башни ансамбля и большой купольный собор Св. Лаврентия, напоминающий собор Св. Петра, типичны для испанской архитектуры XVI в. Строгий стиль строений был связан как с твердостью местного материала — серого гранита, так и с желанием Филиппа II построить дворец-крепость, символизирующий несокрушимость власти короля.

Величественный собор Св. Лаврентия — центр композиции архитектурного ансамбля. Центральный двухъярусный портал собора увенчан высоким фронтоном. Четырехугольные башни расположены по углам фасада. Во внутреннем пространстве собора, отличающемся изысканной простотой, преобладают элементы дорического ордера. Фрески на сводах выполнены придворными итальянскими художниками. Большие гладкие ниши около алтаря украшены бронзовыми статуями.

Посреди прямоугольного входного «Двора королей» находится колодец, который имеет вид небольшого храма со стройными колоннами, статуями в нишах, изящной балюстрадой, идущей по карнизу. С четырех сторон к нему примыкают большие четырехугольные бассейны.

Наряду с грандиозными размерами Эскориалу присущи строгая пропорциональность и единство всех частей, общность объемно-пространственной композиции. Архитектурное решение фасадов явилось одним из самых сме-

лых новшеств испанского зодчества. Особенно привлекателен южный фасад. Оригинальной идеей в его оформлении стал подчеркнутый лаконизм гладкой плоскости стены. Единому суровому ритму подчинены горизонтальные тяги и близко расположенные окна. Вдоль фасада размещены бассейны, также имеющие прямоугольную форму. Площадь перед монастырем выложена каменными плитами.

По грандиозности и композиционному решению Эскориал не знает себе равных среди европейских памятников зодчества XVI столетия. В его архитектуре зародились элементы барокко и даже классицизма.

Расцвет живописи в Испании начался с приезда туда в 1576 г. Доменико Теотокопули, прозванного *Эль Греко* (1541 — 1614), поскольку он был греческого происхождения.

Трагизм образов Эль Греко, их особая экспрессивность отразили дух современной ему жизни — острый кризис гуманистических идеалов, начавшийся в Европе во второй половине XVI в. Его картины, пронизанные чувством одиночества, смятением и тревогой, явились выражением разлада личности с обществом.

Истоки живописи Эль Греко многообразны. Это традиции иконописи и мозаичного искусства Византии, реализм испанского искусства XVI в., творчество венецианских колористов, итальянский маньеризм. Эль Греко писал картины преимущественно на религиозные сюжеты. Его композиции строятся на произвольно смещающихся планах, смелых ракурсах, контрастах света и тени, передающих ощущение взволнованности. Неровные контуры деревьев, скал, облаков соответствуют динамичным, сильно удлинённым фигурам людей, устремляющихся вверх. Низкий горизонт возвеличивает их. Весь мир воспринимается как не-

прерывно изменяющаяся бушующая стихия, с которой человек не в силах совладать.

Эль Греко — величайший мастер колорита. Он использовал голубовато-серо-стальной тон, яркую киноварь, лимонно-желтый, изумрудно-зеленый, синий, бледно-розово-фиолетовый цвета во множестве оттенков. Цвет для Эль Греко — способ создать эмоциональную атмосферу, передать смятение чувств. Контрастные холодные и теплые краски словно находятся в состоянии напряженной борьбы. Длинные, беспокойные мазки отражают нервный ритм, тревожное состояние. Сцены освещены таинственным холодным светом.

Самое значительное произведение Эль Греко периода расцвета *«Погребение графа Оргаса»* (1586—1588) раскрывает основные черты искусства художника, его размышления о неизбежности смерти, о смысле жизни (см. цв. вкл.). В основе сюжета лежит средневековая легенда о кастильском графе Оргасе, известном своими добрыми делами. Во время похорон графа произошло чудо: с небес спустились святые Августин и Стефан и сами похоронили умершего.

Внизу композиции в сумеречном ночном освещении запечатлена торжественная погребальная церемония. Проводить графа Оргаса в последний путь собрались люди разных возрастов и характеров. Это — остропсихологические портреты толедцев. Они воплощение духовной красоты: на их строгих, замкнутых, бледных лицах можно прочесть силу чувств, тонкость ума, самоуглубленность, гордость, непреклонность. Темные силуэты торжественно неподвижны, скованны, но сдержанные жесты рук выдают затаенное волнение. Все люди объединены глубокой скорбью при мысли о смерти.

Желтое пламя факелов освещает белую одежду священника, заставляет сверкать серебряные латы графа, рождает таинственность атмосферы. Колорит образует торжественно-мрачную траурную гармонию. При этом особенно хороши золотые одеяния святых, ярко выделяющиеся на фоне темных одежд остальных участников церемонии.

Верхняя часть композиции представляет божественный мир. Здесь все находится в движении. На небе Христос с сонмом святых принимает душу Оргаса. Сияющая холодным светом и светлыми красками небесная сфера по композиции противоположна сцене погребения с ее напряженной гармонией черного, серого, белого.

Удлиненные фигуры бесплотны и подчинены бурному ритму линий и цветовых пятен. Им вторят ритмы развевающихся складок одежд и облаков. Вся композиция разворачивается в пределах переднего плана. Пространство насыщено фигурами, что усиливает его эмоциональную сгущенность.

Изображение святых — значительная часть творческого наследия Эль Греко. В образах *апостолов Петра и Павла* (1614) противопоставлены разные типы духовности. Слева задумчивый Петр с тонкими изможденными чертами. Светлый золотистый колорит, в котором написана его фигура, соответствует настроению печали, неуверенности. Повелительно-властный Павел строг и сдержан. Плавающий цвет темно-красного плаща подчеркивает его характер. Жесты рук выражают эмоциональное содержание диалога апостолов.

Духовный мир человека, который всегда был в центре внимания Эль Греко, он раскрыл в становлении, изменчивости, намного опередив свое время. Тонкая пронизательность художника проявилась в замечательных портретах, зорко схватывающих приметы внешности и особенности духов-

ного облика людей. Эль Греко писал портреты трогательных детей, суровых воинов, утонченных поэтов, писателей, ученых, надменных кардиналов, людей из народа. По сравнению с чопорностью придворных испанских портретов XVI в. и идеализированностью портретов эпохи Возрождения в образах Эль Греко больше личного, субъективно заостренного, чувствуется отношение художника к модели. За внешней статикой фигур и бесстрашием лиц портретируемых ощущается напряженная внутренняя жизнь.

В знаменитом пейзаже «*Тоledo в грозу*» (1610—1614) нашло выражение ощущение власти космических сил над человеком, которое создается серебристо-белыми всполохами зарниц над вытянутыми вверх городскими зданиями. Эль Греко написал много видов Тоledo, так как долгое время жил в этом городе и очень его любил.

Творчество Эль Греко способствовало развитию психологизма в испанской живописи. Построение композиции и пространства, колорит и образы резко выделяют произведения Эль Греко среди работ других испанских художников.

* * *

Открытия, совершенные в эпоху Возрождения в области духовной культуры и искусства, имели огромное значение для развития европейского искусства последующих веков. Интерес к ним сохраняется и в наше время.

Вопросы и задания

1. Какое из искусств играет ведущую роль в эпоху Возрождения? Почему?
2. Дайте краткую характеристику периода итальянского Возрождения.
3. Что нового привнес в живопись Проторенессанса Джотто?

4. Какие основные черты присущи живописи раннего Возрождения?

5. Кратко охарактеризуйте творчество титанов Высокого Возрождения.

6. Расскажите о шедеврах искусства Леонардо да Винчи.

7. Проанализируйте, как изменялись творческие принципы Микеланджело на протяжении его жизни.

8. Что было главным в живописи Рафаэля?

9. Сравните выразительные особенности живописи Рафаэля и Боттичелли. Какие достижения античности были использованы архитекторами Возрождения?

10. Расскажите об архитектурных шедеврах итальянского Возрождения. Какие достижения Античности были использованы архитекторами Возрождения?

11. Кратко расскажите о творчестве художников Северного Возрождения.

12. В чем состоит отличие живописи Я. Ван Эйка от произведений флорентийских художников?

13. Охарактеризуйте творчество А.Дюрера.

14. В чем состояли отличительные черты испанского Возрождения?

15. Расскажите о творчестве Эль Греко. Что отличает его от живописи других испанских художников?

16. Какое произведение Возрождения производит на вас наибольшее впечатление? Объясните свой выбор.

Темы рефератов

- Образ человека в искусстве Возрождения.
- Общее и отличное в изображении человека в эпохи Античности и Ренессанса.
- Гуманизм искусства эпохи Возрождения.
- Шедевры архитектуры Возрождения.
- Гении Высокого Возрождения: Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело.
- Пространство и время в творчестве художников Возрождения.
- Портрет в живописи Леонардо да Винчи и Рафаэля.
- Шедевры Северного Возрождения.
- Хиеронимус Босх — автор мистических фантазмагорий.

• Творчество Питера Брейгеля Старшего.

• Эволюция личности в автопортретах А. Дюрера.

ЛИТЕРАТУРА

Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / М. В. Алпатов. — М., 1976.

Баткин Л. М. Леонардо да Винчи / Л. М. Баткин. — СПб., 1990.

Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. — М., 1973.

Вазари Д. Жизнеописание / Д. Вазари. — СПб., 1992.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств/Н.А. Дмитриева. — М., 1996.— Кн. I.

Егорова К. С. Ян Ван Эйк / К. С. Егорова. - М., 1965.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

История зарубежного искусства : учебник / под ред. М.Т. Кузьминой, Н.Л. Мальцевой. — М., 1983.

История искусства зарубежных стран / под ред. Ц. Г. Несельштраус. — М., 2003.

К/гимов Р. Б. Питер Брейгель / Р. Б. Климов. — М., 1954.

Лазарев В.Н. Происхождение итальянского Возрождения / В. Н.Лазарев. — М., 1956— 1959. — Т. 1—2.

Леонардо да Винчи. Микеланджело. Рафаэль. Рембрандт: биограф. очерки / авт. вступ. ст. Л.А. Аннинский. — М., 1993.

Либман М. Я. Дюрер и его эпоха / М.Я.Либман. — М., 1972.

Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф.Лосев. — М., 1982.

Муратов П. П. Образы Италии / П. П. Муратов. — М., 1993. — Т. 1—3.

Ротенберг Е. И. Искусство Италии XVI—XVII вв. / Е. И. Ротенберг. - М., 1989.

Ротенберг Е. И. Микеланджело / Е. И. Ротенберг. — М., 1964.

Смирнова И.А. Боттичелли / И. А.Смирнова. — М., 1967.

Смирнова И.А. Тициан / И. А.Смирнова. - М., 1970.

УоткинД. История западноевропейской архитектуры /Д.Уоткин. — М., 2001.

Янсон Х.В. Основы истории искусств / Х. В.Янсон. — М., 1996.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVII в.

По сравнению с эпохой Возрождения искусство XVII в. сложнее, противоречивее. Целостное поэтическое восприятие мира, характерное для Возрождения, разрушается, идеал гармонии и ясности кажется недостижимым. При этом образ человека по-прежнему остается в центре внимания художника.

В XVII в. в Италии, Фландрии, Голландии, Испании, Франции завершился процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразии которых определилось как условиями исторического развития, так и художественной традицией. Художники XVII в. во многом опирались на достижения эпохи Возрождения и расширили круг своих интересов, что привело к многообразию жанровых форм. В изобразительном искусстве наряду с мифологическим и библейским жанрами самостоятельное место занимают бытовой жанр, пейзаж, портрет, натюрморт.

Сложная борьба социальных сил породила и разнообразие идейно-художественных течений. В отличие от предшествующих исторических периодов, когда искусство в течение нескольких веков развивалось в рамках однородных больших стилей (романский стиль, готика, Возрождение), XVII в. характеризуют два больших стиля — барокко и классицизм.

Барокко — художественный стиль, преобладающий в искусстве Европы с конца XVI до середины XVIII в. Он зародился в Италии и распространился в других странах после эпохи Ренессанса. Название стиля барокко происходит от португальского *багоссо* — «жемчужина неправильной формы»; в значении «причудливый», «странный», «изменчивый» это слово вошло в европейские языки. Искусство барок-

ко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил.

Стиль барокко выражал идеи безграничности и многообразия мира. Человек в искусстве барокко воспринимался как сложная личность, переживающая драматические конфликты. Мир изменился необратимо. Все необычное, загадочное стало казаться красивым, привлекательным, а ясное и правильное — скучным и унылым.

Особенность барокко — более эмоциональный контакт со зрителем, чем в предыдущую эпоху. Барокко поставило перед собой задачу объединить проблемы Средневековья и Возрождения: одновременно включить зрителя в художественное действо и противопоставить ему мир. Легче всего подобную задачу решать в архитектуре, но она разрешима и в живописи. Например, Веласкес в картине «Менины» выстраивает сложную систему отражений.

Основные черты барокко — стиля, прославлявшего могущество знати и церкви, — парадность, торжественность, динамичность. Искусству барокко свойственны смелые контрасты масштабов, цвета, света и тени, совмещение реальности и фантазии. Для барокко характерны слияние различных искусств в едином ансамбле, взаимопроникновение архитектуры, скульптуры, живописи и декоративного искусства, которые утрачивают обособленность и стремятся обогатить друг друга.

Характерные черты барочной архитектуры: криволинейные очертания плана, замысловатые пространственные построения и эффекты, создание иллюзии движения архитектурных масс, частое применение овальной формы, спаренные колонны и пилястры, мас-

кирующие конструкцию. Архитектурные ансамбли барокко отличались большим размахом, текучестью криволинейных форм, богатым скульптурным декором, органической связью с окружающим пространством. Широкое распространение в эпоху барокко получили городские и дворцово-парковые ансамбли (площадь Св. Петра в Риме, Версаль и др.). Роскошь и масштаб этих сооружений можно было оценить по достоинству только в процессе передвижения.

В изобразительном искусстве преобладали монументальные декоративные композиции на религиозные или мифологические темы, парадные портреты, предназначенные для украшения интерьеров. В скульптуре утвердилось точность передачи портретных черт персонажа и в то же время некоторая его идеализация. Барочное произведение предполагало возможность обзора с нескольких точек зрения.

В своих крайних проявлениях барокко приходит к мистике, драматическому напряжению, экспрессии форм. Для него характерен пафос возвышенного. художники предпочитают прославлять подвиги или изображать сцены мучений.

Классицизм (от лат. *classicus* — образцовый) — художественный стиль европейского искусства XVII—XIX вв., важнейшими чертами которого были обращение к античному искусству как высшему образцу и опора на традиции Высокого Возрождения. Ярче всего классицизм проявился во Франции. Искусство классицизма отражало идеи гармонического устройства общества, сконцентрировавшись на конфликтах идеала и реальности, чувства и разума, личности и социальной среды. Художественным формам классицизма свойственны строгая организованность, уравновешенность, ясность и гармоничность.

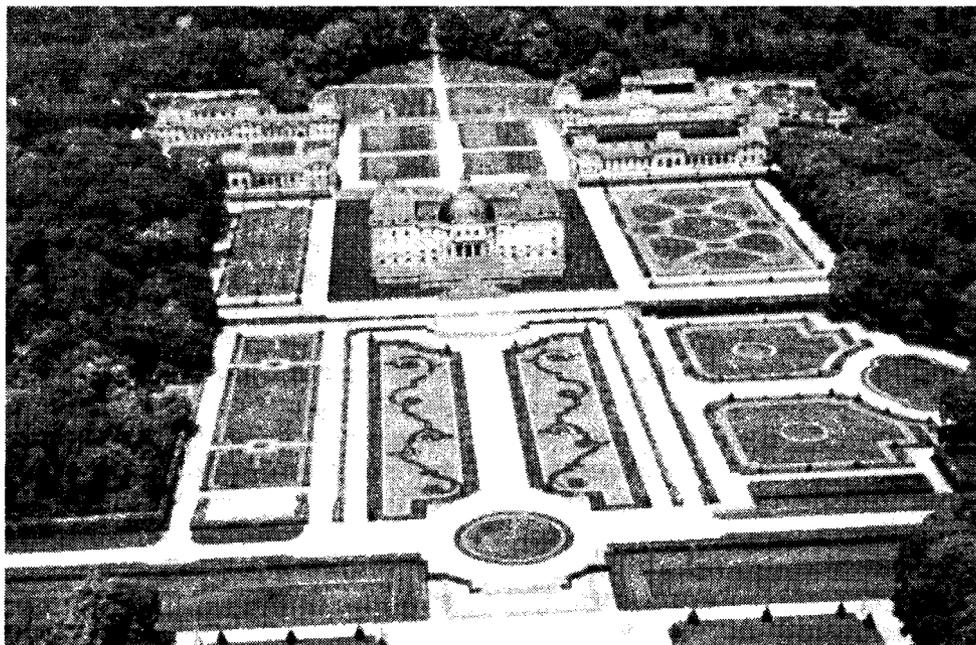
В основе искусства классицизма лежит рациональное начало. Прекрасным с точки зрения классицизма является лишь то, что упорядоченно, разумно, гармонично. Герои классицизма сдержаны и величавы.

Для архитектуры этого стиля характерны навеянные античными образцами ордера система, четкость и геометрическая правильность объемов и планировки, выделяющиеся на гладких стенах портики, колонны, статуи, рельефы. На протяжении XVII — первой половины XIX в. формировались классицистические нормы.

Одним из первых ансамблей в духе классицизма стали *дворец и парк Воле-Виконт* (1655—1661) архитектора Луи Лево (1612—1670). Новые стилистические нормы сказались прежде всего в логичной и строгой планировке ансамбля. Все его части строго сориентированы вдоль продольной и поперечной осей. Подобная центричная композиция придает всему ансамблю художественное единство.

Здание стоит на искусственном острове. Обширный парк, расположенный за домом, включает большие партерные площадки, бассейны и каналы, гроты и лестницы. Сады дворца Воле-Виконт, в создании которых принимал участие садовод Андре Ленотр, явились первым образцом французского регулярного парка. Лево и Ленотр, а также живописец Шарль Лебрен, сотрудничавший с ними при оформлении дворца, в дальнейшем работали над возведением крупнейшего дворцового ансамбля XVII в. — Версаля.

Ко времени расцвета классицизма относится *восточный фасад Лувра* — здание, соединяющее дворцы Тюильри и Лувр. Фасад имеет большую протяженность (173 м), которая скрадывается приемом выделения центрального и боковых *ризалитов* (выступов за линию фасада), а также за счет мощного



Л.Лево. Дворцовый ансамбль Во-ле-Виконт

цоколя, где покоятся сдвоенные колонны коринфского ордера. Антаблементы ризалитов завершаются треугольными фронтонами. Внутреннее поле фронтона имеет скульптурный декор. Так закономерности построения античных храмов ожили в постройке XVII в.

Интересны открытия классицизма и в области градостроения. Архитектор Ж.Ардюэн-Мансар спроектировал две площади в Париже: площадь Людовика Великого (позже Вандомская) и площадь Побед. Выдающимся шедевром архитектуры, в котором соединились традиции классицизма и барокко, был дворцово-парковый ансамбль в Версале — резиденция французских королей (вторая половина XVII в.).

В живописи классицизма главное значение приобрели логическое развертывание сюжета, ясная уравновешенная композиция, четкая передача объема с помощью светотени, использование локальных цветов (Н. Пуссен, К.Лоррен). Разграничение планов в

пейзажах подчеркивалось также с помощью цвета: передний план обязательно должен был быть коричневым, средний — зеленым, а дальний — голубым.

* *
*

Часто черты барокко и классицизма переплетаются в искусстве одной страны и даже в творчестве одного художника, порождая противоречия.

Наряду с барокко и классицизмом в изобразительном искусстве XVII в. существовало реалистическое отражение жизни. Его проявления необычайно разнообразны и ярки как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров (Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермер Дельфтский).

Наивысшие творческие результаты в XVII в. были достигнуты национальными художественными школами Италии, Фландрии, Голландии, Испании, Франции.

С усилением католицизма и феодальной реакции связано формирование стиля барокко, одним из главных центров которого, как уже говорилось, была Италия. Церковь стремилась использовать искусство в своих целях: внушить народу благоговение перед властью, поразить и ослепить своим великолепием, увлечь примерами подвигов и мученичеств святых. Этим объясняется тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, повышенной эмоциональности.

Наиболее крупным представителем стиля барокко в Италии был *Джованни Лоренцо Бернини* (1598 — 1680). Диапазон его дарований чрезвычайно велик — от архитектора, скульптора, живописца до театрального комедиографа и постановщика.

Величественна по замыслу площадь перед собором Св. Петра (1656— 1657): Бернини не заполняет пространство, а выявляет его структуру — задача беспрецедентная для архитектора. Единый ансамбль с собором Св. Петра составляет *колоннада* — апофеоз творчества Бернини. Перекликаясь с формой купола, словно парящего в небе, она придает площади овальную форму. Два полукружья колоннады простерты, как две руки, — так Церковь принимает в свои объятия все человечество. Трудно представить большую гармонию.

Бернини также был автором множества статуй, украшающих колоннаду. Он достиг значительных высот и как скульптор. Излюбленный его материал — мрамор, достаточно твердый камень, под рукой мастера стал мягким, как воск, позволил добиться тонкой светотеневой моделировки формы.

Бернини принадлежат портреты («Кардинал Шипионе Боргезе», 1632;

«Папа Иннокентий X», 1647), композиции на христианские («Давид», 1623) и античные сюжеты («Похищение Прозерпины», «Аполлон и Дафна», 1622 — 1625), скульптуры, рельефы, кафедра в соборе Св. Петра (1620— 1670) и др.

Алтарная группа «*Экстаз святой Терезы*» (1645—1652, церковь Санта-Мария делла Виттория в Риме) стала эталоном барочной скульптуры. К Терезе явился ангел и золотой стрелой пронзил сердце святой, которая трепещет, испытывая одновременно муку и радость. Ее тело теряется в складках одежд. Нисходящее сияние представлено рельефом из пучка лучей, подсвеченных из окна. Композиция помещена в глубокую нишу и находится в тени, из которой ее вырывает свет. Контрастное светотеневое начало усиливается использованием разного цвета мраморов и позолоты.

Бернини прославился и как мастер декоративной скульптуры. Его работы украсили три фонтана в Риме, в том числе фонтан «Четырех рек» (1647 — 1652), мост, ведущий к замку Св. Ангела (1670), ряд гробниц его покровителей и др.

Реалистическое направление в итальянском искусстве XVII в. нашло наиболее полное выражение в творчестве *Микеланджело Меризи да Караваджо* (1573-1610).

Ранние работы мастера «Большой Вах», «Мальчик с корзиной фруктов», «Мальчик, укушенный ящерицей», «Вах» — это пристальное вглядывание в жизнь, осознание ценности всякой будто бы незначительной мелочи. Художник много сил вложил в развитие жанра натюрморта, писал композиции с цветами и фруктами. Караваджо одним из первых обратился к бытовому жанру, изображая улич-

ных мальчишек, посетителей кабачков и других представителей простого народа. Художник стремился запечатлеть на своих полотнах характерные типы.

К числу таких картин относится картина «Юноша с лютней» (ок. 1595). На темном фоне выделяется ярко освещенный силуэт изображенного по пояс молодого музыканта. Художник мастерски владеет светотеневой моделировкой формы, точно передает нежные черты лица, лежащие на столе предметы. Болезненному изяществу маньеризма и патетике барокко он пытается противопоставить красоту и естественность повседневного.

Целостность и замкнутость композиции, монументальность и значительность религиозных сюжетов («Призвание апостола Матфея», «Распятие апостола Петра», «Обращение апостола Павла», «Положение во гроб», «Успение Марии») сближают Караваджо с мастерами Возрождения.

Прием контрастной светотени — характерная черта творчества Караваджо. Резкий источник света в произведениях Караваджо выхватывает самое важное: например, фигуру святого Петра, лицо Христа, зовущего с собой сидящих за столом людей, среди которых Матфей, потрясенный тем, что Иисус избрал именно его («Призвание апостола Матфея», 1596—1601), или оплакиваемую Марию («Успение Марии», 1605-1606).

В «Обращении апостола Павла» вся композиция занята фигурой коня, под копытами которого выделяется светом фигура сборщика податей Савла, будущего апостола Павла. В «Положении во гроб» (1604) ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу.

Свойственное художнику противопоставление бытового и возвышенного рождает новые ощущения и поражает зрителя. От картины к картине



Караваджо. Юноша с лютней

нарастает трагическая сила образов Караваджо.

Огромной эмоциональности добивается художник в композиции «Успение Марии». Лица, позы и жесты учеников Христа, окруживших ложе усопшей, выражают искреннюю скорбь. Все здесь подчинено горестному осозна-

нию трагичности жизни, неизбежности ее конца.

В Италии нашлось много последователей Караваджо, получивших название «кравалжисты». Значительным было и воздействие художника на развитие реализма в европейском искусстве.

ИСКУССТВО ФЛАНДРИИ

Как и в Италии, господствующим направлением во Фландрии стало барокко, однако фламандское барокко значительным образом отличается от италянского: произведения фламандцев наполнены ощущением красочного богатства мира, стихийной мощи человека и восхищением изобилием природы.

Фламандские художники развивали бытовой жанр, в котором проявилось острокритическое отношение к действительности, нашла отражение жизнь нидерландского народа.

Натюрморт в XVII в. окончательно утвердился как самостоятельный жанр. В нем отразился интерес к материальному миру, зародившийся еще в нидерландской «живописи вещей» начала XV в. Фламандские натюрморты, прославляющие красоту земного бытия, богатство плодов земли и моря, жизнерадостны и декоративны. Полотна, крупные по размерам, яркие по колориту, служили украшением стен просторных дворцов фламандской знати.

В рамках барокко во Фландрии в большей мере, чем в Италии, получают развитие реалистические черты. Фламандские живописцы Рубенс, Ван Дейк, Йордане, Снейдерс запечатлели материальную красоту природы и образ сильного, энергичного, пышущего здоровьем человека.

Период расцвета фламандского барокко приходится на первую половину XVII в.

Главой фламандской школы живописи был *Питер Пауль Рубенс* (1577 — 1640). В его творчестве выражены национальный вариант стиля барокко и реалистические черты. Разнообразно одаренный, блестяще образованный Рубенс был живописцем, графиком, архитектором-декоратором, оформителем театральных зрелищ, талантливым дипломатом и ученым. Он пользовался почетом и уважением при княжеских и королевских дворах Мантуи, Мадрида, Парижа, Лондона.

Рубенс писал портреты, картины на мифологические и библейские темы, расписывал церкви, оформлял дворцы и площади по случаю торжественных событий. Он в основном работал со своими учениками, часто задавая только эскиз композиции и проходя его кистью в самый последний момент. Его многочисленные картины полны напряженной динамики, колористического богатства, страстного жизнеутверждения.

Выделяют три этапа творческого пути Рубенса: ранний — до 1620 г., зрелый — 1620—1630-е годы и поздний — последнее десятилетие его жизни. В ранний период барочная стилистика воспринимается Рубенсом сквозь призму живописи Караваджо. В «Воз-

движении креста», «Снятии с креста» художник выбирает резкие ракурсы фигур, пятна света и тени располагает таким образом, что они не только подчеркивают форму, но и вызывают тревожные ощущения. Взаимодействие персонажей внутри композиции дополняется взаимодействием со зрителем, от которого ждут ответных эмоций. Пространство картины решается как часть необъятного мира.

Зрелый период творчества художника начинается с цикла картин «Жизнь Марии Медичи» для Люксембургского дворца во Франции (1622—1625). Картины театральны, аллегоричны, манера письма выразительна, непринужденно свободна.

В «*Персее и Андромеде*» (1620—1621) подчеркивается контраст земли и воды. мужественности и женственности (см. ив. вкл.). Сюжет картины фиксирует тот момент античного мифа, когда Персей, победивший морского змея, подходит к прикованной к скале Андромеде, которая должна была быть принесена в жертву чудовищу. Одетый в блестящие воинские доспехи Персей приближается к радостно трепещущей Андромеде и касается ее руки. Обнаженное тело Андромеды окружено легким сиянием. Золотисто-медовый ореол передает чувственность стыдливой женственности, убедительно изображены влажные глаза, легкий румянец, бархатная матовость кожи.

Рубенс демонстрирует невероятную жизнеутверждающую силу барокко. Все главные черты этого стиля: преобладание чувства над рассудочностью, динамизм форм и торжество декоративного начала — составляют основу его творчества. Композиционные приемы Рубенса, колорит его картин являются эталонами для типично барочной картины. Его портреты, особенно женские, восхитительно прекрасны. Блестящая техника позволяет художнику

передать сияние перламутровой кожи, блеск и шелковистость волос, пышные формы. Среди поздних портретов выделяются изображения второй жены художника Елены Фоурмен — с детьми и обнаженной с накинутой на плечи шубой («Шубка»). Черты жены Рубенса узнаются в таких картинах, как «Андромеда» и «Вирсавия».

В «*Вакханалии*», изображающей празднество в честь бога вина Вакха, Рубенс, следуя традиции, трактует мифологические образы как носителей природного стихийного начала, плодородия, жизнелюбия. Полотна «Вакх», «Вакх и Ариадна» воплощают театрально-языческое и карнавальное начало.

В поздних работах Рубенса возникает тема величия природы («Ферма в Лакене», «Водопой»), Художник прекрасно передает народную стихию крестьянских праздников («Кермесса», «Крестьянский танец»).

Образы Рубенса самобытны, полны мощи и духовной силы. Его творчество повлияло на развитие западноевропейской живописи.

Младшим современником Рубенса и его талантливым учеником был *Антониус Ван Дейк* (1599 — 1641), прославившийся как блестящий автор парадных портретов. Он подолгу работал в Италии, Англии и создал особый тип реалистического портрета, облагораживающий модель. Художник придавал большое значение выражению лица, жестам рук. Его герои — светские люди с тонкими чертами лица, с налетом меланхолии или мечтательности. Они изящны, уверены, интеллектуальны. Наиболее значительные произведения Ван Дейка — «Мужской портрет» (1620-е годы), портреты Марии Луизы де Тассис (1627—1632), английского короля Карла I (ок. 1635), Корнелиса ван дер Песта (1621), автопортреты.

В «Мужском портрете» психологическая характеристика передается че-

рез горящий взгляд, экспрессивный жест рук, как бы обращенный к собеседнику.

На портрете Марии Луизы де Тасисис лицо красавицы оживлено лукавым выражением, пышный наряд акцентирует изящество и грацию молодой женщины.

Последние десять лет жизни Ван Дейк провел в Англии при дворе Карла I. Здесь кроме многочисленных портретов самого короля он писал королевское семейство, лощеных придворных, часто скрывававших за элегантностью облика внутреннюю пустоту. Композиция картин становилась условленной, декоративной, красочная гамма — холодной голубовато-серебристой. Многочисленные заказы заставляли Ван Дейка прибегать к помощи учеников.

В «*Портрете Карла I*» (см. цв. вкл.) не соблюдается традиционная схема придворного портрета с фоном из колоннад и драпировок. Ван Дейк изобразил короля в охотничьем костюме на фоне пейзажа с жанровым мотивом. Карл I стоит в изысканно-неприужденной позе, с задумчивым, обращенным на зрителя взглядом. Низкий горизонт придает значительность изящной фигуре. Интеллектуальная тонкость томного лица короля подчеркнута контрастным сопоставлением с простодушным обликом юноши, привязывающего коня. Вместе с тем поэтизация образа не помешала художнику метко охарактеризовать государственного деятеля, надменного и легкомысленного, лишённого силы характера. Очарование картины во многом определил коричневато-серебристый колорит.

Особенно удавались Ван Дейку портреты детей английской знати. Художник с любовью передавал их обаяние, непосредственность, забавную важность («*Портрет Филадельфии и Елизаветы Уортон*», «*Джордж и Фрэн-*

сис Вильерсы», «*Пятеро детей Карла I*» и др.).

Разработанный Ван Дейком тип аристократического портрета оказал значительное влияние на дальнейшее развитие английской и европейской портретной живописи.

Якоб Йордане (1593— 1678) писал алтарные образы, картины на мифологические темы, однако трактовал их в жанровом плане. Художник создал галерею характерных народных типов. Своих героев Йордане находил в деревнях и ремесленных кварталах города. В них он подмечал избыток здоровья, энергии, удовлетворенности жизнью. Они примитивны, полны стихийной непосредственности в проявлениях чувств, безудержны в своих влечениях и страстях. Художник запечатлел их грубые лица, крупные массивные фигуры, своеобразные нравы и обычаи.

Йордане был связан с реалистической традицией старонидерландской живописи. Он был помощником Рубенса, от которого перенял мощное ощущение жизни, любовь к природе и эмоциональность. У Караваджо Йордане заимствовал крупнофигурные композиции и контраст светотени. При этом Йордане выработал свой индивидуальный стиль.

Порой художник черпал сюжеты своих картин в пословицах, поговорках, баснях. Сюжет картины «*Сатира в гостях у крестьянина*» (1620) основан на басне Эзопа, но переосмыслен в современном народном духе, в традициях фламандского искусства. Художник рассказывает о дружбе крестьянина с мифологическим жителем лесов сатиром как о реальном событии. Образ сатира для Йорданса столь же реален, конкретен, как и образы простолюдинья. Колорит картины составляют охристые, синие, коричневато-желтые, красные краски, которые звучат жизнеутверждающим аккордом.

Своеобразие творчества Йорданса проявляется и в портретах упитанных, самодовольных представителей буржуазии, и в больших жанровых крупнофигурных композициях. К числу наиболее характерных произведений художника относится «Праздник бобового короля» (ок. 1638). Сюжет картины — семейная пирушка за столом, уставленным яствами. Старший член семьи, увенчанный шутовской короной, поднимает задранный бокал. Все вокруг предаются безудержному веселью. Движение пронизывает группу и как бы вырывается за пределы рамы, вовлекая зрителя в бурную пирушку. Форма лепится тонкими переходами света к полупрозрачным теням, что типично для зрелого мастерства Йорданса.

После смерти Рубенса и Ван Дейка Йордане остался главой фламандской школы живописи.

Франс Снейдерс (1579—1657) был крупным мастером монументального декоративного натюрморта из даров природы и «охотничьих сцен». Его натюрморты — это сказочное изобилие

различной снеди. Все пространство полотна заполняют сочные фрукты, овощи, битая птица, олени, кабаны, морские и речные рыбы. Предметы нагромождены горами, заслоняют друг друга, свисают со столов и падают на пол. Контрастные цветовые сочетания, разнообразные фактуры выявляют декоративные качества природы. Щедрые дары ярким пятном выделяются на нейтральном фоне. Преувеличенные в масштабах предметы кажутся наделенными необычайной жизненной силой («Натюрморте лебедем»). Краски, формы ласкают взор и славят изобилие Фландрии («Фруктовая лавка», «Мясная лавка»). Равновесие цветовых масс, четкие горизонталы столов и прилавков создают впечатление целостности, монументальности композиции.

Снейдерс был другом Рубенса, благодаря которому развил свое живописное мастерство. Встречающиеся на картинах Снейдерса человеческие фигуры, как правило, писали другие художники, в том числе Рубенс и Ван Дейк.

ИСКУССТВО ГОЛЛАНДИИ

Северные Нидерланды после победы над испанской монархией стали называться Голландией по имени самой большой провинции.

Пути развития голландской архитектуры определялись новым общественным укладом и специфическими природными условиями. Необходимость вести постоянную борьбу с океаном, грозящим затопить большую часть страны, вызвала появление мощных гидротехнических сооружений: плотин и дамб, шлюзов и каналов. Облик больших городов был необычайно живописным из-за обилия воды и зелени, своеобразного вида зданий.

Во второй половине XVII в. в архитектуре получил распространение классицизм. Голландский вариант этого стиля отличался упрощенностью и суровостью.

Ведущим видом искусства в рассматриваемый период в Голландии была живопись. Здесь сложилось несколько живописных школ, объединявших крупных мастеров и их последователей: Франса Хальса — в Гарлеме, Рембрандта — в Амстердаме, Фабрициуса и Вермера — в Дельфте.

Вкусы буржуазного общества предопределяли пути развития голландского искусства. Художник всецело ока-

звался в зависимости от запросов рынка. Бурное развитие живописи объяснялось не только спросом на картины тех, кто хотел украсить ими свое жилище, но и взглядом на них как на товар. Если талантливый художник отстаивал свою самостоятельность в вопросах творчества, подобно Хальсу и Рембрандту, то он оказывался изолированным, безвременно погибал в нужде и одиночестве.

Главным объектом изображения для голландских художников была окружающая действительность. Обращение к самым различным сторонам жизни приводило к укреплению реалистических тенденций, ведущее место в живописи заняли бытовой жанр, портрет, пейзаж и натюрморт. Специализация каждого художника на определенном жанре способствовала отточенности его мастерства. Только самые крупные из голландских художников писали и пейзажи, и натюрморты, работали в разных жанрах.

В каждом жанре существовали свои излюбленные темы. Так, например, среди пейзажистов были маринисты, живописцы, предпочитавшие виды равнинных мест или лесные чащи, зимние пейзажи или пейзажи с лунным светом; среди тех, кто специализировался на натюрмортах, — мастера «завтраков», «десертов», «лавок» и т.п. Возможно, что именно из-за такой узкой специализации или небольшого размера картин этих художников прозвали малыми голландцами.

Основоположителем голландского реалистического портрета был Франс Хальс (ок. 1580—1666). Смелый новатор. он разрушил сложившиеся до него каноны портрета XVI в. Его интересовал не аристократ, изображенный согласно своему общественному положению в величественно-торжественной позе и парадном костюме, а человек во всей своей естественной сущности,

характерности. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, офицеры, ремесленники, крестьяне. Хальс изображал своих героев без прикрас. Он расширил рамки портретного жанра, вводя сюжетные элементы, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации. Художник добивался эмоциональной силы и жизненности характеристик своих моделей, акцентируя точно схваченные мимику, жест, позу.

Широкую популярность Хальсу снискали *групповые портреты офицеров стрелковой роты Св. Георгия и стрелковой роты Св. Адриана*. Жизнерадостное с оттенком юмора настроение объединяет разных по характерам и манерам офицеров. Здесь нет главного героя, все присутствующие — равноправные участники.

Хальс — живописец смеха, заразной улыбки. Искрящимся весельем оживляет художник лица представителей простонародья, посетителей кабачков, уличных мальчишек. Его персонажи не замыкаются в себе, они обращают взгляды и жесты к зрителю.

Вольнолюбивым дыханием овеян образ «*Цыганки*» (ок. 1630). Он восхищается гордой посадкой головы в ореоле пушистых волос, обольстительной улыбкой, задорным блеском глаз, независимостью молодой женщины. Скользящие лучи света, бегущие облака, на фоне которых написана цыганка, наполняют образ трепетом жизни. Свободная живописная манера выделяет этот портрет, делая его одним из лучших произведений Хальса. По силе характеристики образа свободолюбивой цыганки, живописным достоинствам портрет явно опережает свое время и прокладывает новые пути развития западноевропейской живописи.

Портреты Хальса разнообразны по темам и образам, но портретируемых объединяют общие черты: цельность на-

туры, жизнелюбие. Поздняя манера художника становится более сдержанной. Его жизнерадостные портреты уже не в моде, и он изображает напыщенных высокомерных молодых людей, чопорных старух и стариков («Портрет молодого человека», «Регентши богадельни в Харлеме» и др.). Умер Хальс в бедности.

Творчество **Рембрандта Харменса ван Рейна** (1606—1669) — одна из вершин мировой живописи. Рембрандт открывает новые возможности светотени как средства образного выражения: она не только образует объем и форму, но и задает эмоциональную тональность картинам. С 1631 г., когда художник поселился в Амстердаме, начинается десятилетний этап его творческого пути, принесший Рембрандту славу. Произведения дорого продаются, мастерская полна учеников. В 1634 г. Рембрандт берет в жены богатую патрицианку Саскию ван Эйленбурх. В это время художник пишет много заказ-

ных поргретов, но наиболее интересными являются автопортреты и изображения Саскии. В проникнутом бурной радостью бытия *«Автопортрете с Саскией на коленях»* (1636) исследователи видят влияние итальянского барокко. Супруги пируют, наслаждаясь жизнью. Они одеты в праздничные костюмы, их счастливые лица обращены к зрителям. Есть что-то дерзкое в улыбке Рембрандта, в жесте руки, высоко поднимающей бокал с вином. Он словно приглашает зрителей принять участие в пиршестве. Насыщенный колорит картины, богатство цветовых и светотеневых нюансов создают атмосферу всеобщего ликования. Все пространство картины наполнено переливами золотого сияния.

В 1630-е годы среди картин Рембрандта на библейские и мифологические темы («Жертвоприношение Авраама», цикл «Страсти Христа», «Ослепление Самсона», «Похищение Ганимеда») выделяется *«Даная»*, представляющая



Рембрандт. Даная

параллель знаменитым картинам всемирно известных мастеров (в первую очередь Тициана и Рубенса) на тот же сюжет. Рембрандт показывает сложную гамму чувств Данаи, которую отец, зная по предсказаниям, что ее сын убьет его, заключил в подземную башню. Зевс перехитрил отца Данаи и в виде золотого дождя пришел к ней. Героиня полна радости узнавания, открыта навстречу новым событиям.

Вступая в период творческой зрелости, Рембрандт создает грандиозный по размерам *«Ночной дозор»* (1642). Это групповой портрет стрелков роты капитана Баннинга Кока. В этой работе Рембрандт пытается соединить различные пространства, разные точки зрения, показать множественность настроений, характеров, действий. Целостность композиции достигается таким приемом: центральную группу и группу слева связывает световым пятном странная фигурка то ли девочки, то ли карлицы, перебегающей слева направо. У современников картина вызвала много толков и споров.

Со временем окончания работы над *«Ночным дозором»* совпадает серьезный перелом в судьбе мастера: после смерти Саскии ее родственники враждебно отнеслись к художнику — и в высшие, патрицианские круги вход для него был закрыт.

Рембрандт получает меньше заказов, ведет замкнутый образ жизни. Он пишет знаменитое *«Святое семейство»* (1645), *«Пейзаж с руиной»* (1650), *«Пейзаж с мельницей»*. С 1650 г. начинается последний, самый трагический период жизни художника. В 1656 г. он объявляется банкротом за неуплату долгов, затем умирают его любимый сын Тигус и вторая жена, преданная помощница Хендрикке Стоффель. В состоянии предельной драматической напряженности в последние десять лет жизни Рембрандт создает лучшие свои

произведения: *«Иаков, благословляющий сыновей Иосифа»*, *«Отречение апостола Петра»*, *«Артаксеркс, Аман и Эсфирь»*, *«Заговор Юлия Цивилиса»*, *«Давид перед Саулом»*, портрет Яна Сикса, *«Синдики»* — групповой портрет старшин цеха суконщиков, автопортреты. Глубокая одухотворенность образов, исключительная эмоциональная насыщенность звучания будто горящих изнутри цветов характерны для этих полотен.

Погруженный в раздумье старый человек, несущий на себе груз прожитого, — один из самых проникновенных образов в искусстве Рембрандта (*«Портрет старика в красном»*, *«Портрет пожилой женщины»* и др.). Живописным завещанием художника и эпилогом его творческих исканий стало полотно *«Возвращение блудного сына»* (1663, Эрмитаж). Произведение выражает христианскую идею отцовской любви и прощения.

Сюжет картины навеян евангельской притчей. На пороге родного дома встретились отец и сын, который вернулся после скитаний по свету. Живописуя рубище скитальца, Рембрандт показывает пройденный сыном тяжелый путь. Можно долго рассматривать эту спину, сочувствуя страданиям заблудшего сына. Глубина пространства передается последовательным ослаблением светотеневых и цветовых контрастов, начиная от первого плана. Так, фигуры свидетелей сцены прощения постепенно растворяются в полумраке.

Главное в картине — фигуры коленапроклоненного сына и склонившего над ним отца — Рембрандт выделяет светом. Композиционный центр находится почти у левого края картины. Художник уравнивает композицию ярко освещенной фигурой старшего сына, стоящего справа. Слепой отец положил руки на плечи сына в знак прощения. В этом жесте — муд-

рость старости, боль и тоска, накопившиеся за прожитые в тревоге годы, всепрощение. Написанное в конце нелегкой жизни художника, отвергнутого своим временем, это монументальное изображение евангельской сцены стало выражением его глубокой веры в силу добра и любви.

Шедевры мастера вывели искусство к новым рубежам, по-новому поставили проблемы бытия мира и человека.

Еще одним великим голландским живописцем был *Ян Вермер Делфтский* (1632—1675). Его творчество отличали тончайший колорит, безукоризненный вкус, филигранная техника. С помощью этих средств художник добивался поэтичности, цельности и красоты образов. Большое внимание он уделял точной передаче нюансов световоздушной среды. Художественное наследие Вермера невелико, потому что он очень долго и с необычайной

тщательностью работал над каждым полотном. Среди шедевров художника такие произведения, как «У сводни», «Девушка с письмом», «Служанка с кувшином молока», «Вид города Делфта» и др.

Особенно гармонична по композиции картина «*Девушка с письмом*». Интерьер комнаты залит холодным дневным светом. У окна стоит прекрасная молодая женщина, погруженная в чтение письма. Художнику удалось передать состояние тишины и покоя. Он четко моделирует форму, выявляет фактуру предметов, использует золотистые тона и сверкающие желтые и синие краски. Все лучшие черты живописи Вермера воплотились на этом полотне.

В последней трети XVII в. сильно истощенная в войнах с Англией Голландия утрачивает свое положение великой торговой державы и крупнейшего художественного центра.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

XVII век был «золотым веком» испанской живописи. Уже в первые десятилетия века здесь преобладала реалистическая тенденция, чему способствовали распространение караваджизма и приток произведений искусства из Италии.

Расцвет испанской реалистической школы, развивавшейся в основном в рамках религиозной живописи, наступил в первой половине XVII в. В эту эпоху творили такие замечательные мастера, как Хусепе Рибера, Франциско Сурбаран, Диего Веласкес. Передовые веяния ярко проявились в художественной жизни Севильи и Валенсии.

Одним из первых представителей реалистической школы был *Хусепе де Рибера* (ок. 1591 — 1652), живописец

и график, последователь Караваджо. В творчестве Риберы преобладали религиозные темы, трактованные с жизненной достоверностью и драматизмом. Художник обращался также к мифологическим сюжетам, писал портреты, воплощая в них национально-самобытные черты испанцев.

Рибера стремился точно воспроизвести характерное, включая множество подробностей и отражая особенности формы. Его рисунок и моделировка тщательны, но обобщенная энергичная лепка объемов большими массами света и тени создает впечатление монументальности. Обычно фигуры или полуфигуры изображены на переднем плане и заполняют всю плоскость картины.

В однофигурных композициях Рибера шел от этюдов с натуры: изображал рыбаков, уличных бродяг с выразительными лицами. Темпераментная лепка плотным пастозным мазком придает пластическую силу суровым фигурам его героев в рубищах и нищенских лохмотьях.

Некоторые темы Рибера разрабатывал многократно, добиваясь различных живописных и эмоциональных нюансов. Одна из них — тема страданий и мученичества святых. На картине «*Мученичество святого Варфоломея*» (1639) изображены истязания апостола Варфоломея, проповедавшего христианство. На лице мученика читается сила веры и готовность к жертве. Истерзанное тело показано с помощью точной светотеневой моделировки формы с потрясающей достоверностью.

В 1640-е годы композиции Рибера становятся спокойными и уравновешенными. Художник стал обращаться к образам, полным гармонии, его живописная манера стала легче, свободнее, воздушнее, краски богаче в оттенках. Он добивался в пределах сдержанной гаммы большой эмоциональной выразительности, передавал изменчивость цвета под воздействием света.

В «*Святой Инесе*» (1641) трогательная хрупкость и угловатость юности сочетаются с грацией, целомудрием и внутренней силой. Лицо мученицы озарено лучистым взглядом. Рассеянный свет образует вокруг ее фигуры мерцающую воздушную среду, смягчает контуры, усиливая одухотворенность образа. Рибера написал это полотно в сдержанной цветовой гамме, используя тончайшие охристые, коричневые и умбристые оттенки.

Рибера часто изображал людей из народа. Таков подросток с безобразной внешностью, облаченный в бедную одежду («*Хромоножка*». 1642). Его

причудливый силуэт четко читается на фоне неба: линия горизонта расположена низко. Во всем облике мальчика, в его осанке, его доброй улыбке чувствуется независимость, душевная гармония и внутренняя сила. Наполненный воздухом и полуденным золотистым светом пейзаж придает торжественность сцене. Рибера в этом произведении сочетает элементы парадного портрета и жанровой живописи.

Художественные идеалы Испании XVII в. нашли свое отражение в творчестве *Франсиско Сурбарана* (1598 — ок. 1664), сыгравшего важную роль в развитии испанского реализма. Он родился в крестьянской семье в сельской местности, а образование получил в Севилье. В монументальных циклах из жизни монахов, мучеников, святых Сурбаран показал их душевное благородство, способность к сильным чувствам, за внешней сдержанностью персонажей скрыт глубокий драматизм. Они исполнены благочестия, но их религиозность не исступленная, как у героев Эль Греко. Вместе с тем, так же как Эль Греко, Сурбарана прежде всего интересовала тайна мистического общения человека с Богом. Сцены мистических видений самые яркие в творчестве художника, все события он выписывает очень подробно. Ему важны не столько видения, сколько реакция на них героев. В 1626 г. художник создал цикл из 21 картины, изображающий *историю св. Доминика*, который принес ему широкую известность. Лучшие работы Сурбарана — «Посещение св. Бонавентуры Фомой Аквинским» (1629), «Св. Лаврентий» (1636), «Детство Мадонны» (1630-е).

Сурбаран основывал композиции на размеренных ритмах, использовал пластическую выразительность линий и монументальных форм, лаконизм художественного языка.

В натюрмортах Сурбаран применял строгие упорядоченные композиции, изображал простые и изящные вещи — кувшинчики, вазочки, чаши, металлические блюда, фрукты и цветы. Сурбаран использовал художественный прием Караваджо: яркий свет выхватывает из темного пространства предметы, расположенные на переднем плане. Особое очарование живописи его натюрмортов придает тонкая игра светотени, контрастный колорит, точная передача натуры.

Непревзойденным гением живописи был *Диего Родригес де Сильва Веласкес* (1599—1660). В произведениях «Старая кухарка», «Служанка-мулатка», «Музыканты», «Завтрак двух юношей», «Водонос» фигуры, выдвинутые на передний план, контрастно освещены, точно передана внешность моделей.

В 1623 г. Веласкес стал придворным живописцем короля. Он писал Филиппа IV, королеву, инфанта и инфанту в разном возрасте и с различными аксессуарами, а также приближенных короля. Талант «документального» воспроизведения натуры как нельзя более отвечал требованиям аристократии и дворянства. Виртуозным мастером показал себя Веласкес и в тематических картинах на сюжеты из светской и духовной истории.

В картине «*Сдача Бреды*» художник показал эпизод войны Испании с Нидерландами: на переднем плане побежденный командующий гарнизоном нидерландской Бреды вручает ключ от города испанскому полководцу Амброзио Спиноле. Драматические события раскрываются через тонкие психологические характеристики главных действующих лиц, написанных с портретной достоверностью. Гордые испанские гранды с утонченными лицами, строгой выправкой образуют компактную группу, над которой победоносно

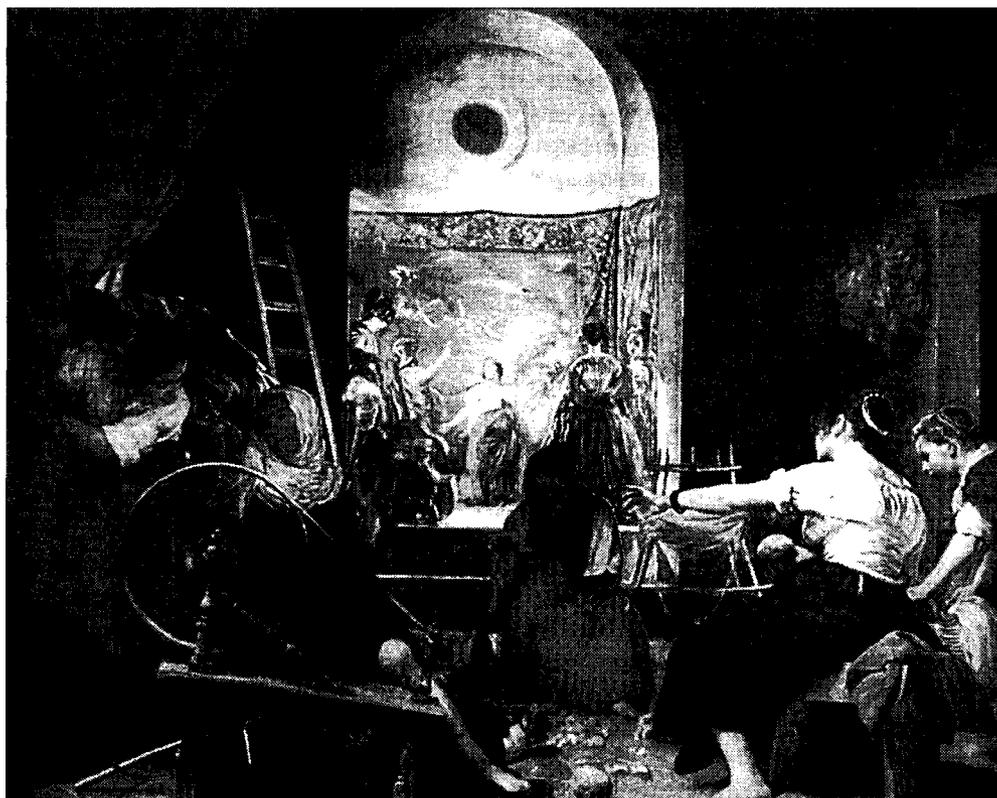
высится лес копий. Нидерландские воины с мужественными лицами склонили свои копья и знамена перед неприятелем.

Идейный и композиционный центр картины совпадают. Это — эпизод передачи ключа. Пейзаж со следами военных действий, дымом пожаров дополняет сюжет. Богатство красочной палитры, построенной на *валерах* (тончайших цветовых нюансах), передача световоздушной среды характеризуют творчество Веласкеса. Он отказался от традиционной в XVII в. парадно-аллегорической трактовки батальной темы и положил начало реализму в исторической живописи.

Новаторские композиционные поиски особенно ярко воплотились в работах Веласкеса 1650-х годов: «Менины» (1656) и «Пряхи» (1657).

В картине «*Менины*» с помощью композиционных приемов художник воплощает изменчивость жизни, красоты и уродства, добра и зла (см. цв. вкл.). Полотно является одновременно и групповым портретом, и жанровой сценой из жизни королевского двора. В просторном зале изображена инфанта Маргарита в сопровождении своей свиты — фрейлин («менины»), карликов и придворных. Здесь же и сам Веласкес перед большим холстом с палитрой и кистью в руках. В зеркале, висящем на задней стене, отражены фигуры короля и королевы, вероятно, позирующих художнику. Принято считать, что приход инфанты Маргариты прервал работу над портретом королевской четы, но возможны и другие толкования сюжета.

Мы не видим, что рисует художник, но если предположить, что он изобразил увиденную нами сцену, то, значит, на нарисованной картине тоже изображен художник, работающий над той же картиной, и так до бесконечности.



Веласкес. Пряжи

На этом полотне два композиционных центра. Один — это инфанта, а другой — два равновеликих пятна на дальнем плане: зеркало и дверной проем, в котором виден темный мужской силуэт. Кто этот человек и какова его роль в запечатленной сцене, остается только гадать.

Гармоничен и целен колорит картины. В нем доминируют зеленовато-серебристые и золотисто-коричневые тона, дополненные немногими красными акцентами. Мягкий свет смягчает контуры и объединяет фигуры.

В «Пряжах» пришедшие в гобеленовую мастерскую дамы разглядывают ковер, на котором изображен миф об Арахне — пряже, вызвавшей на соревнование Афину и в наказание за гордыню превращенной богиней в паука.

События мифологического прошлого и реального настоящего отражаются друг в друге. В картине будто бы нет фона, действие перетекает из одного пространства в другое, светом выделен задний план, затемнен передний. На заднем плане можно различить гобелен и силуэты дам, а на переднем плане четко вырисовываются фигуры прядильщиц, занятых своей повседневной работой. Спору Арахны с Афиной, спору умения и мастерства нет конца в художественном пространстве Веласкеса. Погруженная в полумрак прозрачных теней среда напоена мерцающим золотистым светом. Он отражается на всех предметах картины, проникает сквозь цвета, заставляя их вспыхивать и мерцать. «Пряжи» — одна из вершин живописного мастерства Веласкеса.

С одной стороны, это сцена в сцене — типичный прием барокко, введившего театр в театр, а с другой — картина наглядно объясняет сущность испанского реализма: путь к красоте лежит через обыденную действительность.

Открытия Веласкеса в области цвета, света, композиции оказали боль-

шое влияние на живопись последующих веков.

С середины XVII в. испанское искусство утратило непосредственную связь с жизнью, в нем прочно утвердился стиль барокко со свойственными ему пышной декоративностью и театральностью.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

В XVII в. во Франции установилась абсолютная монархия. Знаменитая фраза короля Людовика XIV (1643— 1715) «Государство — это я» имела под собой весомое основание: королевской власти подчинялась даже религиозная жизнь страны.

Во французском изобразительном искусстве XVII в. можно выделить два этапа, хронологически совпадающие с первой и второй половиной столетия. В его первой половине при дворе официальным стилем стало барокко, хотя оно не получило широкого распространения. В борьбе с ним формировались реализм и классицизм, который и оказался самым крупным явлением художественной жизни Франции. В нем нашли отражение общенациональные художественные идеалы, сложившиеся к 30-м годам XVII в. Центральное место занял образ разумного, мужественного человека, наделенного сознанием общественного долга. Ведущая роль в это время принадлежала живописи.

Во второй половине XVII в. классицизм утратил глубину и независимость идей. Между тем он был официально признан великим стилем, охватившим все виды искусств, при этом живопись и скульптура приобрели декоративный характер и стали подчиняться архитектуре.

Живопись. Наиболее выдающимся художником французского классициз-

ма XVII в. считается *Никола Пуссен* (1594— 1665), хотя его творчество шире рамок этого стиля. Его художественные замыслы были соотнесены с глобальной для изобразительного искусства задачей — созданием гармонии картины.

Во второй половине 1620-х годов Пуссен осваивал колористические вершины венецианской живописи, особенно наследие Тициана. Влиянием живописной палитры этого мастера объясняется колорит картины «Ринальдо и Армида» (МГИИ им. А. С. Пушкина, Москва).

Полотна «Аполлон и Дафна», «Вакханалия» и «Царство Флоры» (1631 — 1632) развивают мифологические мотивы «Метаморфоз» Овидия. Многофигурная композиция «Царство Флоры» проста и выразительна. Точно найдены жесты и позы античных героев, превращающихся в цветы. Слегка склонившись, Нарцисс глядит на свое отражение в сосуде с водой, который принесла ему Эхо, очарованная его красотой; с тоской и нежностью смотрят друг на друга влюбленные Смила и Крон... Даже смерть в царстве танцующей Флоры выглядит светлой и гармоничной. Фигуры стройны, элегантны, цвета воздушны, так как Пуссен считает, что именно такими природа и разум учат их создавать.

Произведения 1620— 1630-х годов — реализация программных устремлений Пуссена: его интересуют героические

образы («Смерть Германика», «Танкред и Эрминия»),

Художник стремится философски подходить к своим сюжетам. К сюжету об Аркадии — стране безмятежного счастья — Пуссен обращался не раз. Несколько вариантов композиционных эскизов говорят о важности для него этой темы. Антитеза быстротечности

жизни и неизбежности смерти развивается в картине «*Аркадские пастухи*» (1632—1635). Заброшенная гробница с надписью: «И я был в Аркадии» — приводит в смятение пастухов, обнаруживших ее. Художник фиксирует разные состояния человеческого духа — раздумье, глубокое уныние, удивление.



Н. Пуссен. Аркадские пастухи

Философским размышлением о сложности творческого процесса стало панно «Триумф поэта» (1635 — 1638). Это — парафраз греческих рельефов. Все участники сцены — муза Калиопа, Аполлон и увенчиваемый венком поэт — изображены друг за другом в ряд, в небольших ракурсах, окутаны прозрачной средой, светом и тенью.

Знаменитый луврский «Автопортрет» Пуссена (1650) — один из самых удивительных в истории искусства. На фоне натянутых холстов в рамках мастер повернулся к зрителю. Видно, как он погружен в себя, как сосредоточен на своих мыслях. Взгляд Пуссена исследователи сравнивают скорее со взглядом ученого-аналитика, чем художника, воспринимающего мир как целое.

После кризиса 1640-х годов об-разная система Пуссена стала строиться на новых художественных принципах. Вниманием мастера завладела природа. Она явилась для него символом гармонии бытия («Пейзаж с Полифемом», «Пейзаж с Геркулесом и Какусом» и др.). На полотне «Иоанн Богослов на острове Патмос» фигура Иоанна неотделима от величия природы, пейзаж удивителен по масштабности, устойчивости и грандиозности панорамы.

Знаменитый пейзажный цикл «Четыре времени года» художник выполнил в последние годы жизни. Четыре поры жизни человека (и шире — человечества) аллегорически увидены в нем. В пейзаже «Весна» Адам и Ева встречаются «утро человечества» в цветущем райском саду. Картина «Зима» — конец жизни, гибель, потоп. Безжалостная смерть холодом сковывает мир, рушащийся от воды, которая мощным потоком вырывается из-под земли. Этот трагический пейзаж был последней работой Пуссена.

Младшим современником Пуссена был **Клод Лоррен** (1600— 1682), художник, который работал только в жанре пейзажа. Такое разделение живописцев по специализациям — характерное для классицизма явление. Мастер, как правило, имел свое жанровое амплуа и не переходил его грани. Такие всеобъемлющие гении, как Никола Пуссен, свободно владеющие всеми жанрами, были редки.

Клод Лоррен — родоначальник классицистического пейзажа. Пейзаж в его картинах вырос в полноправный жанр со своими специфическими отличиями. Художественный метод Лоррена как представителя классицизма предполагал сложную, идеализированную композицию, в которой не было места случайностям и натурным мотивам. Правда, художник выполнил достаточно много рисунков окрестностей Рима, но они решены панорамно и обобщенно.

Исследователи, противопоставляя пуссеновские пейзажи видам Лоррена, пишут об усилении в работах последнего лирического начала в противовес героическому у старшего современника. Безусловно, что пейзажи этих художников не только изображение природного ландшафта, но и опосредованный образ человеческого духа, волнующих живописца проблем. Лоррен предпочитал писать морские дали (морские гавани — его излюбленный сюжет), широкие панорамы с глубокими горизонтами, различные периоды суток — закат или восход, утренний туман или вечерние сумерки.

В 1650-е годы Лоррен вступил в пору творческого подъема и создан лучшие из своих произведений. В «Похищении Европы» представлен обобщенный образ природы, сюжет — лишь повод для написания морской панорамы.

Поздний период творчества был отмечен у Лоррена более эмоциональ-

ным восприятием природы. Его колорит и свет достигают совершенства. Интересны картины «Утро» (1666), «Поддень» (1661), «Вечер» (1663), «Ночь» (ок. 1672) (Государственный Эрмитаж, Санк-Петербург). Истомой оваян «Поддень», будоражащим туманно-золотистым закатом выделяется «Вечер», мраком густых сумерек — «Ночь». Самая лирическая тема выстраивается в пейзаже «Утро». Серебристо-голубой свет приближающегося утра растворяет силуэт большого дерева на переднем плане — он прозрачно темнеет на общем фоне. В тени просыпаются античные руины — следы ушедшей цивилизации, и этот мотив придает оттенок печали тихой поэзии рассвета.

Система построения пейзажа в различных композиционных мотивах разработана Лорреном достаточно подробно. Классицистический принцип строгой выстроенности пейзажа предполагает деление пространства на несколько планов, выверенное соотношение между ними, свободный центр и обрамляющие композицию справа и слева деревья — кулисы. Такие изобразительные приемы стали каноническими для художников-пейзажистов вплоть до XIX в.

Архитектура и сады. В архитектуре переход от замка к дворцу можно проследить, сравнив две постройки: Люксембургский дворец в Париже, все корпуса которого расположены по периметру большого внутреннего двора, и дворец Мезон-Лаффит под Парижем, здание которого в плане имеет П-образную форму, что делает его более открытым.

В первой половине XVII в. вокруг дворца архитектор обязательно устраивал парк. В отличие от английских парков с естественной природой французы создали искусственный пейзаж, не похожий на природный: с четкой

планировкой, аллеями, пересекающимися под прямым углом, цветниками правильной формы, деревьями, подстриженными в виде геометрических тел. Такой парк получил название *регулярный* или *французский*.

Вершиной нового стиля в архитектуре стал *Версаль* — грандиозная парадная резиденция, громадный комплекс дворцов, садов и парков, расположенный в двух десятках километров к юго-западу от Парижа. Он настолько велик, что его невозможно охватить взглядом. Только с воздуха открывается грандиозный план Версаля и полностью видны его пределы.

Версальский дворец был воздвигнут в XVII в. по приказу Людовика XIV, не любившего мятежный Париж. По замыслу архитектора Луи Лево (заканчивал строительство Версаля Ж.Ардюэн-Мансар), главной частью комплекса должен был стать Большой дворец. Все постройки дворца оформлены в одном стиле. Фасады поделены на три яруса. Нижний ярус отделан рустом; средний — самый крупный — заполнен высокими арочными окнами, между которыми расположены колонны и пилястры; верхний ярус был меньше всех по размеру и лишен украшений.

Тысячи рабочих строили Версаль более 30 лет. Они срывали холмы, осушали болота, пересаживали целые рощи. Чтобы снабдить водой 1400 фонтанов, был построен специальный канал.

Когда двор Людовика XIV переехал в Версаль, в Большом дворце и прилегающих к нему зданиях разместилось около 10 тыс. придворных и слуг. 700 комнат дворца были отделаны бархатом и золотом, украшены живописными полотнами, скульптурами, зеркалами и произведениями декоративно-прикладного искусства. Великолепную Зеркальную галерею освещали 17 высоких окон, а с прогнвополож-

ной стороны было установлено такое же количество зеркал. Особенно хороша была галерея на закате солнца, когда все помещение наполнялось пылающим светом. Версальский дворец поражал современников своими размерами и роскошью.

Парки Версаля, созданные знаменитым архитектором и садовником А.Ленотром, с их скульптурами, фонтанами, бассейнами, каскадами и гротами представляли собой шедевр французского стиля в парковом искусстве. Они предназначались для отдыха и увеселений, для наслаждения операми Люлли, пьесами Расина и Мольера. В известном смысле, весь дворцово-парковый ансамбль являл собой грандиозную сцену.

Классическая соразмерность и торжественность архитектуры Версаля символизировали величие французской короны, мощь страны, которой правил Людовик XIV — Король-солнце.

Вопросы и задания

1. Какие черты пришли в стиль барокко от Возрождения?
2. Найдите сходство барокко и эллинизма.
3. Находите ли вы общее в мировоззрении человека в эпоху барокко и в наши дни?
4. Какие проблемы впервые выдвигает искусство барокко?
5. Какое из искусств играет ведущую роль в стиле барокко?
6. Какие основные черты присущи барочной живописи?
7. Кто был основателем стиля барокко? Охарактеризуйте его творчество.
8. Какие шедевры барочной архитектуры вы знаете?
9. Что нового привнес в искусство Л. Бернини?
10. В чем заключается коренное отличие фрески «Тайная вечеря» Леонардо от одноименной фрески Тинторетто?

11. Какие новые приемы привнес в живопись Караваджо?
12. Расскажите о творчестве П. Рубенса.
13. Чем прославился А. Ван Дейк?
14. Какие произведения Рембрандта являются шедеврами мирового искусства? Охарактеризуйте их.
15. Какие новые возможности светотени открыл Рембрандт?
16. Каким образом представления о времени воплотились в живописи Веласкеса и Рембрандта?
17. Каковы основные черты классицизма? Проиллюстрируйте свой ответ примерами.
18. На каких художественных принципах строилась образная система Н.Пуссена?
19. Расскажите о самых известных полотнах Веласкеса.
20. Какие композиционные приемы помогли Веласкесу раскрыть идейное содержание картин «Менины» и «Пряхи»?
21. Расскажите о системе построения пейзажа, разработанной К.Лорреном.
22. Опишите архитектурно-художественные достоинства дворцово-паркового ансамбля Версаля.

Темы рефератов

- Шедевры архитектуры стиля барокко.
- Роль понятия времени в живописной концепции позднего Ренессанса и барокко.
- Образы Рембрандта.
- Жизнеутверждающее искусство Рубенса.
- Открытия Веласкеса в области цвета, света и композиции.
- Живопись классицизма.
- Шедевры архитектуры стиля классицизм.
- Архитектурно-парковый ансамбль Версаля.

ЛИТЕРАТУРА

- Bunper B. P.* Очерки голландской живописи эпохи расцвета / Б. Р. Виппер. — М., 1962.
- Bunper B. P.* Проблема реализма в голландской живописи XVII в. / Б. Р. Виппер. — М., 1957.

Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII — XVIII вв. / Б. Р. Виппер. — М., 1966.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 1.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика / сост. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев. - М., 1987. - Ч. 2.

История искусства зарубежных стран / под общ. ред. М. В.Доброклонского. — М., 1964,-Т. 3.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ XVIII в.

XVIII век в Западной Европе — последний этап длительного перехода от феодализма к капитализму. Искусство становилось общенациональным, обращалось не только к кругу утонченных ценителей, но и к широкой демократической среде. Определяющие тенденции в искусстве стран Европы проявлялись неравномерно и отличались большим разнообразием.

Стиль барокко в XVIII в. перешел в свою завершающую фазу, которая получила название *позднее барокко*. В разных странах и в разных видах искусства временные границы позднего барокко определялись по-своему. Дольше всего оно просуществовало в монументально-декоративной живописи, особенно в росписях храмовых интерьеров, и скульптуре.

Искусство XVIII в. прошло два этапа. Первый характеризовался видоизменением поздних форм барокко в декоративный стиль *рококо*. Второй связан с развитием просветительского классицизма, который приобрел новые черты.

Рококо — стиль европейского искусства первой половины XVIII в., сформировавшийся во Франции и получивший свое название от элемента орнамента рокайль, напоминающего по форме морскую раковину.

Орнамент с рокайльными элементами появился при украшении парковых павильонов-гrotто деталей, имитирующими природу (морские раковины,

причудливые растения, камни, обломки скал). Впоследствии термин «рокайль» стал обозначать все изгибающиеся, вычурные, необычные формы, похожие на раковину, неровную жемчужину или камень. Иногда термин «рокайль» применяется для обозначения стиля рококо в целом. Современники называли рококо «стилем Людовика XV», отмечая время его возникновения.

Утративший присущие барокко монументальность и размах, стиль рококо был обращен к удобству повседневного быта, утонченности обстановки. В убранстве помещений большую роль играли орнаменты, покрывающие стены и потолки. Интерьеры украшались рельефами, масками амуров, живописными панно и зеркалами. Прихотливым изяществом отличались изделия декоративно-прикладного искусства, мастера которого умели выявить выразительные возможности фарфора, ювелирных украшений, резьбы по дереву.

В целом для стиля рококо характерны отказ от прямых линий, ордерной системы, воздушная легкость, асимметрия, изысканность и причудливость форм. пышное оформление рокайльных интерьеров сочеталось с относительной строгостью внешнего облика здания.

Рокайльное искусство в силу своего изящества нуждалось в особом роде зрителей, которые могли и умели на-

слаждаться им. Культура XVIII в. получает в наследство от предыдущего столетия такое мироощущение, в котором художественный вкус важнее многих других качеств человека. В произведении искусства возникает иллюзия жизненности, но человек со вкусом это понимает, кроме того, он знает, как она достигается, и получает двойное наслаждение: с одной стороны, от естественного, с другой — от искусственного. Знание и наслаждение — противоречивые стремления — стали для культуры рококо основополагающими факторами. Художник и зритель идут навстречу друг другу. Если для барочных эффектов необходима вся гамма эмоциональных состояний — от радости до трагической безысходности, то для наслаждающегося рококо подходят лишь изысканно тонкие, изящные чувства.

Для художественного языка рококо слово «изящный» — ключевое. Как известно, оно характеризует красоту очертаний предметов, их соразмерность, отточенность формы, изысканность, элегантность внешнего вида. О величественном, прекрасно-возвышенном, как это было в искусстве барокко, речь уже не идет. В манере выдающихся мастеров рококо заметны виртуозная легкость и тонкость исполнения, точно найденная мера между изысканностью и простотой, формой и масштабом образа.

С 1760-х годов на смену стилю рококо пришла вторая волна классицизма — неоклассицизм.

Неоклассицизм — стиль, существовавший в XVIII — начале XIX в., — противопоставил декоративности рококо естественную простоту.

Классицизм XVIII в. смог глубже узнать источник своего творческого вдохновения — античность. В XVII в. знания об античности были отрывочными. Только в 1719 г. в Геркулануме и

в 1748 г. в Помпеях начались археологические раскопки покрытых лавой Везувия городов. Художники впервые получили возможность изучать древнегреческое искусство по подлинникам. Великая античная традиция в искусстве классицизма оказалась зримой, пластически-осязаемой, чувственно-воплощенной.

Во второй половине XVIII в. живопись обратилась к республиканским идеям Античности, к образам мужественных борцов против тирании (Ж. Л. Давид).

Далеко не во всех странах неоклассицизм сменил рококо. Так было во Франции и отчасти в Германии, в Италии рококо сосуществовало с барокко. Внутри национальных школ открыто проявлялась борьба разных художественных направлений. Параллельно с неоклассицизмом, испытывая его воздействие, развивался реализм.

Во второй половине XVIII в. зародился **сентиментализм** с его культом чувства и страсти, преклонением перед искренностью, с состраданием, вызывающим слезы. Тогда же возникло и связанное с ним предромантическое направление, пробудился интерес к Средневековью и народным формам искусства. В живописи идеалы сентиментализма наиболее полно выразил Ж. Б. Грёз в образах молоденьких, соблазнительных, но обязательно бедных и несчастных девушек, нищих, детей и обездоленных стариков. Отчасти к сентиментализму склонялись О. Фрагонар и Ж. С. Шарден. Большое распространение сентиментализм получил в Германии и Австрии. Он породил моду на миниатюрную живопись, медальоны с портретами, коробочки, табакерки и др. В Западной Европе неоклассицизм и сентиментализм представляют собой, скорее, две последовательные фазы одного художественного процесса.

Переходный характер эпохи XVIII в. определил сложность французской художественной культуры: господство позднего барокко, рококо и академизма и утверждение классицизма, предромантизма и реализма.

Во Франции, где новые формы искусства возникали особенно быстро, важным событием художественной жизни стали Салоны — публичные выставки, которые организовывала парижская Королевская академия живописи и скульптуры при поддержке двора. Произведения для Салона отбирала специальная комиссия, попасть туда было непросто. Успех на выставке означал для художника настоящее признание, поэтому представить в Салон свои произведения стремились мастера из разных стран. Постепенно Париж занял лидирующее положение в общеевропейской художественной жизни.

Характерными для XVIII в. явлениями были вычленение эстетики в отдельную дисциплину и развитие художественной критики, отражавшей основные тенденции, борьбу течений в искусстве.

Архитектура. В архитектуре XVIII в. существовали два диаметрально противоположных стиля — рококо с чувственно-свободными формами и классицизм со строгостью и простотой объемов.

Сооружения в стиле рококо, в основном городские особняки французской аристократии, по сравнению с барокко отличались еще большей пышностью, декоративностью и динамичностью. Однако рококо не было придворным искусством: ему чужды торжественность барокко и его тесная связь с Католической церковью.

Как правило, высокая ограда отделяла особняк (во Франции их называли отелями) от города, комнаты час-

то имели криволинейные очертания, они располагались не анфиладой, как в особняках XVII в., а образовывали свободные композиции. Окна были очень большими; и интерьеры богато декорировались. Примеры архитектуры рококо: отель Сюбиз в Париже, ансамбль трех площадей в городе Нанси в Лотарингии и др.

Классические традиции использовал в своем творчестве архитектор Ж. А. Габриэль (1698—1782). Спроектированный им дворец *Малый Трианон* (1762—1764) в Версале предназначался для занятий сельским хозяйством. Изящное здание кубической формы имеет четыре фасада, разные по декору, но одинаковые по стилю. Снаружи и внутри дворец производит впечатление простоты и одновременно изысканности и парадности. В декоре использованы в основном колонны и пилястры прямоугольной формы. Правый и задний фасады выходят в английский пейзажный парк, а к левому фасаду примыкает французский регулярный парк.

Наиболее значительное произведение Габриэля — площадь Людовика XV в Париже (ныне *площадь Согласия*). Ее особенность заключается в том, что она открыта городскому пространству: с запада и востока к ней примыкают аллеи проспекта Елисейские поля и парка Тюильри, а с юга — набережная Сены, только с северной стороны площадь ограничивают здания дворцов. Интересно отметить, что в 1836 г. в центре площади Людовика XV установили египетский обелиск из храма фараона Рамсеса II в Фивах. Он до сих пор находится на этом месте.

Париж XVIII в. был архитектурным центром классицизма во Франции (церковь Св. Женевьевы, театр Одеон, рынок зерна, Монетный двор, отель Сальм и др.).



Ж.А. Габриэль. Малый Трианон. Версаль

Большое значение в рассматриваемый период придавалось так называемой «говорящей», или «бумажной», архитектуре — утопическим проектам, направленным на преобразование мира, которые никогда не были осуществлены. Например, Э.Л. Булле (1728 — 1799) создал около 100 проектов на основе геометрически правильных форм (сферы, конуса, куба). Самый знаменитый из них — *кенотаф*¹ *Ньютона* (1784), где огромная сфера напоминает о форме Земли и яблока, которое, согласно преданию, помогло ученому открыть закон всемирного тяготения.

К. Н. Леду (1736—1806) соорудил на въездах в Париж таможенные заставы в виде монументальных триумфальных сооружений с колоннами и фронтонами. Архитектор планировал обнести весь город трехметровой стеной, но она не была построена, так же как и идеальный город будущего в Шо, в плане представляющий собой

¹ *Кенотаф* — ложная, не содержащая погребения могила.

эллипс и пропагандирующий новую социальную модель общества всеобщего благоденствия.

Скульптура. С начала века скульптура в значительной мере зависела от принципов убранства интерьера рококо и приобретала декоративный характер. Пластическое начало уступило в ней место живописному. Моделировка форм становилась мягкой благодаря тончайшим переходам светотени.

С середины XVIII в. скульптура стала более реалистичной: появилось тяготение к строгости, простоте и лаконичности. В поисках героических образов художники обратились к античности, однако французские скульпторы не были склонны канонизировать ее. В искусстве классицизма усиливается монументальная и героическая патетика.

Творчество *Жана Антуана Гудона* (1741 — 1828) связано с революционной эпохой. Он создал скульптурные портреты выдающихся деятелей своего времени (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ю. Франклина, К. В. Глюка и др.), отличающиеся психологизмом, многогранностью характеристик и верой в

человека. Герои Гудона целеустремленны, активны. Он не только точно передавал портретные черты, но и воплощал богатство духовной жизни, изменчивость настроений. Шедевр Гудона — мраморная *статуя Вольтера*, сидящего в кресле. Издали Вольтер кажется немощным стариком, углубившимся в себя, а при ближайшем рассмотрении образ значительно меняется: вырастает до гиганта мысли, символа эпохи.

Живопись. Выдающимся мастером рококо был *Жан Антуан Ватто* (1684—1721). Художник работал в жанре пасторали, в котором театральные ассоциации сочетаются с впечатлением от живой природы, теплого воздуха, серебристого света. Пейзажный фон, грациозные фигуры, очень близкие итальянской комедии масок, гонкий колорит, насыщенный светом, — вот признаки художественной манеры Ватто. Его картины не датированы. *«Праздник любви»* изображает парк со статуей Афродиты, в котором расположились группы любезных дам и кавалеров. Элегическое настроение звучит хрупкой мелодией трепетных созвучий зеленых и голубых, розовых и жемчужно-серых, лиловых и красных тонов, сложенные мелкими мазками, они вибрируют на поверхности картины. Печальны, полны неприметного очарования портретные образы — *«Савояр»*, *«Меццетен»*, *«Финетт»*.

Одна из лучших работ Ватто *«Отплытие на остров Киферу»* (см. цв. вкл.) принесла ему звание академика. Образы картины чрезвычайно музыкальны. Кажется, что исполняется какой-то медленный танец, в ритме которого дамы и кавалеры движутся по склону холма к ладье, отплывающей на Киферу — остров любви, где, по преданию, родилась Афродита. Движение направлено от правого края картины с фигурой богини и высокими деревьями парка в центр асимметричной композиции. Действие растворяется в зо-

лотистом мареве, мягкий, рассеянный свет струится сквозь кроны деревьев. Природа наделена такой же степенью одушевленности, трепетности, как и фигуры людей.

Очеловечивание природы в культуре рококо скажется в любви к паркам и садам. Но Ватто считал единство природы и искусства иллюзией, отсюда грусть и ирония в настроении его картин (*«Общество в парке»*, *«Затруднительное предложение»*).

Последнюю картину — *вывеску для антикварной лавки* своего биографа и друга *Жерсена* — Ватто, обычно довольный собой, очень ценил. На полотне показан интерьер художественной лавки: посетители рассматривают картины, слуги укладывают в ящик купленные вещи, небольшая группа людей беседует. Акценты в картине расставлены равномерно: в ней можно увидеть еще один вариант «галантного празднества», а можно обратить внимание на милую естественность группы, занятой разглядыванием собачки и дружеской беседой.

Характер искусства французского рококо и широту сфер его распространения отражает творчество *Франсуа Буше* (1703—1770). Хорошей школой в начале пути стало для него исполнение 125 гравюр по рисункам Ватто. Отдавая дань граверному искусству, Буше публикует ачьбомы *«Книга фонтанов»* (1736) и *«Китайские мотивы»* (1740). Позже художник занялся иллюстрированием книг Мольера.

Значителен объем выполненных Буше монументально-декоративных работ — это обязательная сторона творчества мастера рококо. Художник украшает интерьеры дворцов Версаля и Шуази, Марли и Стокгольмского дворца, отеля Сюбиз, Национальной библиотеки.

Деятельность Буше затронула и театральное искусство: он участвует в

создании декораций для оперных спектаклей и, что очень интересно, распишивает веера. Еще одна специализация художника рококо — создание картонов (эскизов) для тканых ковров — гобеленов. Буше занимает пост художественного руководителя мануфактуры Гобелена (имя владельца стало названием изделий), делает эскизы для шпалерной мануфактуры Бове. Заслуживают внимания его картины для серии шпалер «Любовь богов». Буше выступает и как скульптор, выполняя модели статуэток для Севрской мануфактуры фарфора. Влияние его на этот жанр будет сказываться долгие годы.

С 1765 г. Франсуа Буше назначается Людовиком XV на должность главного художника и в этом качестве дает уроки рисования всесильной фаворитке монарха маркизе де Помпадур. В его творчестве отчетливо проступает декоративный характер искусства рококо, предполагающий синтетическое единство живописи, скульптуры и архитектуры. Не случайно исследователи подчеркивают интерьерно-оформительский успех искусства Буше. Он всегда умел подчинить свою манеру общему стилю коллективного творчества.

Продолжением традиций Буше является творчество **Жана Оноре Фрагонара** (1732— 1806). Он не отказывается от мифологических сюжетов, но они для него лишь повод перевести разговор в более интимное русло («Похищение рубашки Амуром», «Купающиеся наяды»), Фрагонар темпераментен, порой лукав и насмешлив. Мастер обладает талантом импровизатора, свободой легкого мазка, но не выходит за рамки декоративизма рококо.

Рокайльной изысканностью отличается одна из самых популярных работ Фрагонара 1760-х годов — «*Качели*» («Счастливые возможности качелей», 1767—1768) (см. цв. вкл.). Тема была выбрана по просьбе заказчика, кото-

рый хотел видеть на картине свою возлюбленную. В заросшем уголке парка резвится на качелях прелестная женщина, а в кустах роз прячется и подглядывает счастливый влюбленный. Взлетающая фигурка на качелях, сломанный куст роз создают идиллическую атмосферу, в которой словно оживают скульптуры крылатых амуров на постаментах. Фриivolность и чувственность, жеманность и нега, лукавство и радость наполняют эту картину Фрагонара.

В картине 1780-х годов «Поцелуй украдкой» Фрагонар обнаруживает те же качества, что и в работах предыдущих двух десятилетий.

Искусствоведы говорят о большом жанровом диапазоне творчества художника: он пишет пейзажи, натюрморты, бытовые сцены, портреты, декоративные панно. За всем этим, видимо, стоит желание мастера как можно полнее охватить мир и точнее выразить самого себя. В его манере слишком много личного, поэтому его творчество выходит за рамки стиля рококо.

Художник успешно работал в графике и создал много выразительных рисунков, набросков сепией и карандашом. Фрагонар — автор тематических иллюстраций к «Сказкам» Лафонтена, «Неистовому Роланду» Ариосто, «Дон Кихоту» Сервантеса.

Новый расцвет классицистической живописи приходится на вторую половину XVIII — первую четверть XIX в. и касается в первую очередь творчества **Жака Луи Давида** (1748 — 1825). Классицизм этого времени носит название *революционный* или *просветительский*. Античная идея о том, что человек — результат общественного воспитания и должным образом образованный, он в состоянии создать и поддерживать правильный гражданский порядок, актуальна для философии середины

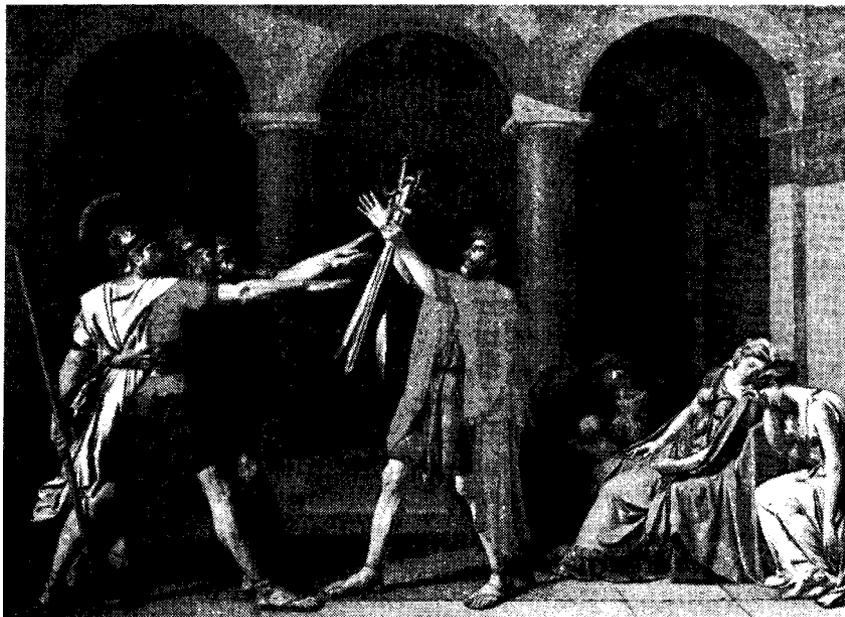
XVIII в. Мыслители этой эпохи пишут о великой роли патриота в жизни страны, об образовании и воспитании человека, о равенстве всех перед разумом и разумными основаниями общественного устройства.

Доктрина просветительского классицизма, с одной стороны, была основана на правилах и «священных» традициях античности и предполагала высокую миссию искусства в пропаганде великих идей прошлого, но, с другой стороны, эпоха Просвещения желала видеть в избранных для картин сюжетах прямые аналогии современным идеям. Жак Луи Давид счастливо соединил в своем творчестве обе стороны просветительского классицизма.

В 1784 г. Давид написал *«Клятву Горациев»*, отразив в сюжете античной истории события своего времени. В картине эффектно передана решимость братьев Горациев идти в бой за свою отчизну — в едином порыве они все трое выступили вперед, выбросив руки в римском воинском приветствии на-

встречу отцу, протянувшему им оружие. Три брата-близнеца Горации решили своим поединком с тремя братьями из соседнего племени закончить войну Рима с соседями. Двое пали в битве, а третий убил противников и обеспечил победу Риму. Среди погибших врагов был жених сестры Горациев. Сестра начала оплакивать любимого, а брат, сочтя эту скорбь преступлением, убил ее. Народ приговорил победителя к смерти, но по просьбе отца решил помиловать при условии «очищения» от убийства. Сюжет не скрывает конфликта гражданского служения и личного чувства.

Монументальность сцены, концентрирующей внимание на гражданском самоотречении братьев и отца, подчеркивает, что самопожертвование есть самое совершенное в природе человека. Драма личного и общественного должна решаться в пользу последнего. Величественный фон в виде трехчастной аркады повышает значимость происходящего, а контрастная группа го-



Ж.Л.Давид. Клятва Горациев

рюющих женщин намекает на трагическую смерть Горациев.

Атмосфера революции 1789 г. определяет появление ряда картин аналогичной идейной направленности. Значительность событий античной истории всегда была для мастеров классицизма несопоставима с современными событиями, в которых они не видели никакого величия. Давид был первым художником-классицистом, который пошел наперекор этой тенденции. Например, полотно *«Смерть Марата»* (1793) было основано на реальных событиях. Художник бывал у одного из вождей якобинцев Ж. П. Марата, видел, как он работал, находясь в ванной, потому что страдал от кожной болезни. Спустя полтора месяца после переворота якобинцев 13 июля 1793 г. Марат был заколот в своей квартире

дворянкой по имени Шарлотта Корде. Не являются вымыслом художника залатанные простыни, ящик, заменяющий стол, однако сам Марат, обезображенный болезнью, под кистью художника превращается в настоящего античного героя.

На протяжении всех революционных лет Давид пишет портреты современников, обратившись к жанру, чрезвычайно значимому для Просвещения. Мастера интересуют психологическое состояние модели, ее социальное положение. Давид был придворным живописцем Наполеона Бонапарта. Он создал такие картины, как *«Коронавание императора Наполеона I и императрицы Жозефины»* (1806—1807), *«Присяга армии Наполеону после раздачи Орлов на Марсовом поле в декабре 1804 г.»* (1810), портреты императора.

ИСКУССТВО ИТАЛИИ

В XVIII в. подошел к концу классический период развития итальянского искусства. Творчество большинства художников не выходило за рамки барокко. Особое место занимала венецианская школа живописи.

Архитектура. В Риме завершается строительство ряда раннехристианских базилик (Санта-Мария Маджоре и др.), к ним пристраиваются пышные барочные фасады. Сложностью композиции и эффектностью динамичных форм выделяется фонтан Треви, созданный в это время Никколо Сальви. Этот великолепный фонтан с барельефами и статуями на скалистых выступях стоит перед фасадом Большого дворца.

Подлинным шедевром позднего барокко в римской архитектуре является *лестница на площади Испании* (1721—1725) архитекторов А. Спекки и Ф. де Санктиса. Они мастерски раз-

решили сложную пространственную задачу соединения небольшой площади Испании с храмом Санта-Тринита де Монти, расположенным на высоком холме. Лестница с широкими и низкими ступеньками, окаймленная балюстрадой, зрительно увеличивает размеры площади.

Во второй трети XVIII в. в итальянскую архитектуру постепенно проникает классицизм.

Живопись. Ведущим художником позднего барокко был итальянец Джованни *Баттиста Тьеполо* (1696—1770), манера письма которого была одинаково востребована заказчиками Италии, Германии, Испании, России. Стиль позднего барокко у Тьеполо приобрел общеевропейский характер. Великолепный рисовальщик и колорист, Тьеполо сочиняет виртуозные по перспективным сокращениям и ракурсам компо-

зиции. Ему подвластны плоскости плафонов и вертикальные стены дворцов и храмов. Пространственная глубина воспроизведена им со знанием возможностей художественной условности. Иллюзионизм росписей театрален, художник свободно владеет всеми средствами, уподобляющими искусство природе.

Творческая биография Тьеполо длится более полувека. Палаццо Лабиа в Венеции художник украшает двумя фресками — «Пир Антония и Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» (1745). Эти две вертикальные композиции находятся друг против друга в просторном Большом (танцевальном) зале дворца. Умело сочетая реальную архитектуру с иллюзорно изображенной, Тьеполо создает новое пространство, которое лишает зрителя привычных ощущений. Колорит Тьеполо изыскан и просветленно прозрачен: в нем много оттенков кремового, розового, золотого, бледно-серого, лилового.

В 1751 — 1753 гг. Тьеполо работает в Германии, расписывая в городе Вюрцбурге архиепископский дворец. Вычурный архитектурный декор Императорского зала и дворцовой лестницы он

легко сочетает со своими фресками. На колеснице Аполлона мчится Беатриче Бургундская к своему жениху Фридриху Барбароссе. Изображение неба и облаков достигает невероятного пространственного охвата. В этом просторе парят фигуры героев. Динамичность сцены не нарушает ее величественного характера. В колористическую гамму Тьеполо добавляются новые цвета: желтый, зеленый, сине-голубой, малиновый, серебристый. На огромном плафоне над дворцовой лестницей, где художник изобразил Олимп, мы опять видим бездонное небо, по которому несется Аполлон. Росписи принесли Тьеполо мировую славу.

Последние годы жизни Тьеполо выполняет заказ испанского короля Карла III, расписывая плафоны его мадридского дворца (1764— 1766). До переезда в испанскую столицу художник успел создать большое количество работ. Лучшая из них — фрески виллы Вальмарана в Винченце (1757).

Позднее барокко в лице Тьеполо получило своего «образцового» мастера. Его декоративная система завершила длительную эволюцию монументальной живописи этого стиля.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Англия занимала несколько обособленное положение среди европейских стран из-за своего географического, политического и экономического своеобразия, хотя и находилась в постоянном взаимодействии с ними. На XVIII в. приходится расцвет английского искусства, связанный с общим подъемом культуры и буржуазной революцией 1640—1660 гг. Английская школа живописи выдвинула плеяду выдающихся мастеров: В. Хогарт, Д. Рейнольдс, Т. Гейнсборо и др.

Архитектура. В 1666 г. Лондон сильно пострадал от пожара, поэтому в последующий период активно велись восстановительные работы, которые возглавил королевский архитектор К. Рен. Главный его шедевр — *собор Св. Павла* (1675—1710). Гигантский купол собора возвышается над городом. В истории архитектуры сочетание средневекового собора, на руинах которого был возведен храм, и классического купола довольно необычно. Как и собор Св. Петра в Риме, собор Св. Павла

имеет внутренний купол и наружный, чисто декоративный, увенчанный большим фонарем. Уникальность сооружения Рена заключается в том, что он применил конструкцию купола из трех частей, так как построил конус из кирпича между внутренним и внешним куполами.

По проектам Рена было возведено 52 церкви. Отличительной чертой английского храма стали высокие колокольни.

В поисках национального стиля английские архитекторы обратились к книгам и путешествиям. Образцом для себя они выбрали древние постройки итальянца А. Палладио. Так возникло палладианство — стиль, который отличаются строгие формы, гладкие стены, отсутствие украшений. Яркий пример — дом с классическим портиком и фронтоном в усадьбе К. Кемпбелла Уонстед-хаус близ Лондона.

Особенностью архитектуры английского классицизма было то, что в этом стиле строили в основном частные усадьбы и городские дома, а не общественные здания, как во Франции. По сравнению с французскими английские постройки были более легкими и изящными, особенно хороши были яркие и декоративные интерьеры домов.

Например, Р.Адам (1728—1792) любил использовать для украшения комнат этрусские орнаментальные мотивы. Один из наиболее известных его интерьеров — приемная в доме Сайон-хаус, украшенная 12 колоннами из голубого мрамора с позолоченными капителями и скульптурами на них. Колонны не имеют конструктивного значения: они просто приставлены к стене. Интерьеры Адама были высшим достижением английской архитектуры того времени, поэтому даже появился «стиль Адама», названный в его честь.

Одновременно с сооружениями классицизма в Англии появились постройки с использованием готических элементов (стрельчатые арки, высокие крыши, витражи и др.). Этот период увлечения готикой принято называть «готическим Возрождением». Он продолжался с середины XVIII в. вплоть до XX в.

Пейзажный парк. В отличие от регулярного (французского) парка, в котором дорожки и аллеи прокладываются по строгой, геометрически правильной схеме, в пейзажном (английском) парке создается иллюзия реальной природы, якобы не тронутой цивилизацией.

Придумали пейзажный парк англичане в XVIII в. У истоков этой идеи стоял архитектор сэра Д. Ванбро. Во время строительства дворца близ Оксфорда он написал специальный «Меморандум», в котором призывал свою заказчицу, герцогиню Мальборо, сохранить в усадьбе старый полуразрушенный дом, поскольку эти руины прекрасно украшали ландшафт.

Первый пейзажный парк устроил в своей усадьбе близ Лондона поэт А. Попуп. Он хотел создать парк, отвечающий английским представлениям о свободе и независимости личности. Регулярный парк, например парк Версаля, казался ему олицетворением государственной тирании, которая подчинила себе даже природу. Англию же поэт считал свободной страной, и это должно было проявиться во всем, в том числе и в отношении к природе.

Лучшие пейзажные парки Англии той эпохи были созданы У. Кентом. Парк в Стоу (Центральная Англия) он украсил павильонами, построенными в разных стилях. Особенно сильное впечатление производили искусственные, специально сделанные руины, которые напоминали давно минувшие времена. Уже в середине XVIII столе-



Д. Рейнольдс. Портрет Сары Сиддонс в образе музы Трагедии



Т. Гейнсборо. Портрет Сары Сиддонс

тия пейзажные парки были широко распространены, причем не только в Англии, но и во Франции, Германии, России.

Живопись. Один из самых значительных художников Англии XVIII в. — *Уильям Хогарт* (1697 — 1794). Как представитель национальной школы живописи, всегда сохраняющей интерес к человеку и окружающей природе, он был певцом радости естественного существования человека. Художественный язык Хогарта полон полунамёков, нюансов, оттенков, и в этом он близок к искусству рококо. Вместе с тем художник был склонен выискивать в жизни нечто нравственно уродливое и сатирически изображать его. Подобные образы встречались и в произведениях французского рококо, однако Хогарт придает им усиленно полемическое звучание, стремясь обличать и клеймить пороки. Он обращается уже не к чувствительности зрителя, а к его разуму, воле. При этом говорит не один на один, а взывает к толпе, большому собранию народа.

Творческое наследие Хогарта состоит из нескольких серий картин, выполненных маслом, которые затем были тиражированы в гравюрных вариантах с литературными пояснениями («Карьера распутника», «Модный брак»). Напечатанные гравюры принесли Хогарту широкую известность.

Высшие достижения английского искусства второй половины XVIII в. относятся к жанру портрета. Художники стремились привнести в традиционные схемы парадного портрета живость характеров и точность психологических характеристик.

Большое место занимают портреты и в творческом наследии Хогарта («Семейство Уолластон», «Семейство Чомли», «Капитан Корзма», «Миссис Солтер»). Интересны автопортреты художника и типы людей из народа, напри-

мер знаменитая «Девушка с креветками» — изображение молодой и задорной рыбачки.

Одним из значительных портретистов был *Джошуа Рейнольдс* (1723 — 1792), создавший галерею образов своих современников — писателей, ученых, артистов, представителей знати. Сильные стороны его живописи проявились там, где он следовал натуре, изображал портретируемых в кругу семьи, за работой («Портрет писателя С. Джонсона», «Портрет сестер Уолдгрейв»). Кроме этого, художник писал парадные и аллегорические портреты в «большом статуарном стиле» (по его собственному выражению), например «Портрет Сары Сиддонс в образе музы Трагедии».

К лучшим работам Рейнольдса можно отнести образы офицеров, запечатленных на полях сражений («Портрет адмирала лорда Дж. О. Хитфльда»). Творчество художника сочетает в себе традиции барочного аристократического портрета, классицистические тенденции и черты просветительского гуманизма.

Младшим современником Рейнольдса был крупнейший английский художник *Томас Гейнсборо* (1727 — 1788).

Он главным образом работал в области портрета, но писал также замечательные пейзажи. В лучших произведениях Гейнсборо был реалистом, остро чувствующим характеры моделей. Он создал особый тип композиции — изображал людей отдыхающими или прогуливающимися на фоне пейзажа. В этих полотнах окружающая человека природа становится идеальной средой, гармонически созвучной настроению портретируемого. Художник использует сочетания и переливающиеся оттенки холодных голубовато-серых, жемчужных, оливковых и серебристых тонов. Ощущения изменчивости и воздушности мастер добивается с помощью тонкой игры светотени, динамичных мазков, сливающихся на расстоянии в одно целое. Особенности живописной манеры Гейнсборо можно проследить на примере портретов герцогини де Бофор («Портрет дамы в голубом») и Сары Сиддонс, передающих пленительные, благородные и утонченные образы молодых красавиц. Гейнсборо писал портреты в полный рост, поясные, погрудные, парные и групповые, сближающиеся с жанровыми сценами. Зрелый стиль художника сложился под влиянием А. Ван Дейка и А. Ватто.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

В XVIII в. наиболее значительные памятники архитектуры и изобразительного искусства создавались в таких немецких государствах, как Бавария, Саксония и Пруссия.

В Баварии и Саксонии в первой половине XVIII в. развивался стиль барокко. По насыщенности и сложности форм немецкое барокко можно сравнить только с барокко Италии. Вместе с тем немецкое барокко отличается в целом некоторой измельченностью и сухостью деталей. Типично барочные

элементы нередко переплетаются в нем с мотивами рококо.

Немецкая монументально-декоративная живопись в барочном стиле складывалась под влиянием Д. Б.Тьеполо.

В области теории искусства Германия наряду с Францией занимала в XVIII в. ведущее положение среди европейских стран. Деятельность И. И. Винкельмана, работы Г.Э.Лессинга и И. В. Гёте, Ф. Шиллера имели важное значение для формирования класси-

цизма в европейском искусстве. Книга Винкельмана «История искусства древности» (1763) была первой научной работой по теории искусства и закладывала основы искусствоведения. Он рассматривал развитие искусства при помощи рационалистической методологии классицизма, обратившись к анализу всего художественного процесса в целом в противовес укоренившемуся до него описанию творчества отдельных мастеров и школ, применял метод сравнительного изучения произведений искусства.

В живописи идеи классицизма были претворены саксонским художником А. Р. Менгсом (1728—1779), наиболее характерной работой которого является роспись плафона «Парнас» в вилле Альбани в Риме. Менгс трактует роспись как станковую картину, помещенную на плоскость потолка, отказавшись от иллюзорно-пространственной системы построения фрески, характерной для барочной живописи.

Значительное развитие получает во второй половине XVIII в. портретная живопись Германии (А. Граф, А. Кауфман).

Классический стиль приобрел более последовательный и четкий характер в немецкой архитектуре последней четверти XVIII в.

Архитектура и скульптура. Большинство немецких построек в стиле барокко поражают пышностью убранства. В Баварии архитектор И. Б. Нейман (1687—1753) возвел грандиозную *резиденцию* епископа-курфюрста Франконии (1719—1744) в *Вюрцбурге*. Архитектурное решение дворца определилось под влиянием композиции Версаля. Сооружение состояло из главного корпуса и боковых крыльев, ограничивающих с двух сторон парадный открытый двор. Фасад дворца большой протяженности Нейман украсил крупными ризалитами. Нижний этаж отличается просто-

той, а верхние этажи украшены более пышно.

Интерьеры дворца оформлены весьма изысканно, с использованием эффектных орнаментальных мотивов и скульптур.

Особенно замечательна трехмаршевая парадная лестница, плафон которой был расписан Д. Б.Тьеполо на тему «Олимп и четыре части света» (1750—1753). Он же расписал Главный императорский зал дворца. Интерьеры Вюрцбурга принадлежат к числу лучших образцов внутренних отделок европейской архитектуры XVIII в.

Архитектор М. Д. Пёпшельман (1662—1736) работал преимущественно в Саксонии. Он прославился строительством *Цвингера* (1711—1728) — парадной резиденции курфюрстов Саксонии в Дрездене. Цвингер был предназначен для празднеств под открытым небом, поэтому он имеет большой двор, окруженный с трех сторон двухэтажными павильонами. Они соединяются одноярусными застекленными галереями, обработанными аркадами, где можно укрыться в случае плохой погоды. Над центром длинной галереи возвышается купол с пышной барочной скульптурой.

В стиле барокко архитектором Г. Кявери построена дворцовая *католическая церковь в Дрездене* (1738—1756). Привлекает внимание необычным расположением над входом западного фасада богато декорированная колокольня.

Протестантский храм Фрауенкирхе (1726—1743) в Дрездене архитектор Г. Бер (1666—1738) также задумал в стиле барокко, но он использовал лишь простые плоские архитектурные украшения, без вычурности и пышности. Благодаря сложным формам купола и угловых башенок здание приобрело выразительный силуэт. Все сооружение, в том числе купол, было облиио-

вано местным известняком, поэтому оно казалось вытесанным из одного куска камня. К сожалению, с течением времени белый известняк под воздействием атмосферных осадков стал черным, что значительно изменило облик Фрауенкирхе. Бер создал величественный храм, прекрасно соответствующий духу протестантского богослужения. Здание было разрушено во время Второй мировой войны, а в наши дни оно полностью восстановлено.

Архитектура Пруссии и Берлина объединила в себе стилистические черты сооружений различных частей Германии. Наиболее крупным немецким архитектором и скульптором начала XVIII в. был А. Шлютер (ок. 1660—1714), продолживший начатое до него в классицистическом стиле строительство *Цейхгауза* (Арсенала) — одного из лучших сооружений Берлина, отличающееся композиционной четкостью и пропорциональностью фасадов. Шлютер великолепно украсил это здание декоративными статуями и рельефами, особенно выразительны трагические маски умирающих воинов.

Оно из ярких скульптурных произведений Шлютера — конный бронзовый *памятник курфюрсту Ф. Вильгельму II* в Берлине (1696—1703). Шлютер облачил своего героя в античное одеяние и парик по моде XVIII в. Композицию дополняют статуи скованных рабов, подпирающие постамент и олицетворяющие побежденных врагов Пруссии.

В Потсдаме, пригороде Берлина, для короля Пруссии Фридриха II архитектор Г. В. Кнобельсдорф (1699 — 1753) построил *королевскую резиденцию Сан-Суси* (1745—1747). Название в переводе с французского означает «без забот». Одноэтажное вытянутое здание дворца в соответствии со стилем рококо украшено изящной балюстра-

дой по карнизу. В его центре расположен овалный зал, крытый куполом. Торжественность парадного двора создается при помощи полукруглой колоннады. Ощущение единства интерьеров и природы достигается благодаря отсутствию цокольного этажа и огромным распахивающимся окнам-дверям. Величественность ансамблю придает большое количество лестниц-террас, ведущих в парк.

Значительным сооружением Кнобельсдорфа является здание *Оперного театра в Берлине* (1750), на фасадах которого применены древнегреческие ордера. Передний фасад надлен портиком коринфского стиля. Интерьеры оформлены в стиле рококо.

Постепенно в Пруссии складывается архитектура немецкого классицизма — официально-холодная и тяжеловесная. Характерный пример — *Бранденбургские ворота в Берлине* (1788 — 1791). Архитектор К. Г. Лангханс (1732 — 1808) избрал образцом для них Пропилеи афинского Акрополя. Ворота, украшенные колоннами и колесницей с квадригой коней наверху, производят демонстративно величественное впечатление. Суровая и торжественная архитектура Бранденбургских ворот во многом определила стиль ряда более поздних сооружений немецкой столицы.

Вопросы и задания

1. Что характерно для стиля рококо в целом?
2. Какие основные черты присущи живописи рококо?
3. Сравните живопись французского и английского рококо.
4. Расскажите о шедеврах европейской архитектуры рококо XVIII в.
5. Каковы основные черты неоклассицизма?
6. Приведите примеры памятников европейской архитектуры классицизма XVIII в.

7. На манеру какого художника ориентировались все европейские мастера в XVIII в.? В чем она заключалась?

8. Какие новые приемы привнес в живопись Ватто?

9. Как творчество Буше связано со стилем рококо?

10. Каковы основные тенденции в творчестве Фрагонара?

11. Расскажите о творчестве Давида.

12. Расскажите о творчестве Хогарта.

□ Сравните портреты актрисы Сары Сиддонс работы Рейнольдса и Гейнсборо.

14. Какие стили были характерны для английской архитектуры XVIII в.?

15. Каковы основные черты английского пейзажного парка?

16. Расскажите о развитии стиля барокко в немецкой архитектуре XVIII в.

17. Приведите примеры памятников немецкой архитектуры XVIII в., построенных в стиле классицизма.

Темы рефератов

- Шедевры европейской живописи стиля рококо.
- Творчество Тьеполо.
- Архитектурные памятники французского рококо.

- Архитектура и живопись французского классицизма XVIII в.

- Просветительский классицизм в творчестве Давида.

- Английская портретная живопись XVIII в.

- Архитектурно-художественный ансамбль Цвингера.

- Архитектура Берлина эпохи классицизма.

ЛИТЕРАТУРА

Bunner Б. Р. Английское искусство : краткий исторический очерк / Б.Р. Виппер. — М., 1945.

Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. — СПб., 1995.

Дмитриева Н. А. Краткая история искусств / Н. А. Дмитриева. — М., 1996. — Кн. I.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII — XX веков / Н. Н. Калитина. — Л., 1990.

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры / Д. Уоткин. — М., 2001.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон. - М., 1996.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Официально в искусстве первой половины XIX в. все еще господствовал классицизм, постепенно перерождающийся в догматический академизм, но передовую роль играл романтизм, свободный от академических догм.

Ампир. На протяжении трех первых десятилетий XIX в. в архитектуре, декоративно-прикладном и изобразительном искусстве стран Европы сложился стиль ампир (от фр. *empire* — империя)¹.

¹ Многие искусствоведы считают ампир высшей стадией классицизма и не выделяют в самостоятельный стиль.

Он возник и развился во Франции в эпоху империи Наполеона Бонапарта (1804—1815), а затем распространился в других странах. Ампир был искусственно насаждаемым властью стилем — холодным, помпезным и напыщенным. Основными источниками творческого переосмысления и вдохновения для художников этого стиля стали культура архаической Греции и императорского Рима, а также культура Древнего Египта (в связи с египетским походом Бонапарта). От этих древних культур ампир перенял, с одной стороны, монументальный лако-

низм, а с другой — идею утверждения верховной власти правителя с помощью многочисленных атрибутов и символов. Для людей XIX в. жизнь древних греков и римлян была не только идеалом красоты, но и моделью мира, который они пытались построить.

В Европе развернулось невиданное по размаху градостроительство — большинство столиц обрели новый архитектурный облик. Отличительные черты стиля ампир — торжественность, великолепие, массивность крупных объемов, богатство декора. Для архитектуры ампира характерны монументальность, геометрическая правильность объемов и целостность (триумфальные арки, колонны, дворцы). Широкое распространение получили массивные портики дорического и тосканского ордеров. Декор зданий был нередко перегружен военной атрибутикой, главным образом римского происхождения (доспехи, венки, геральдические орлы и т.п.).

Художники, тяготеющие к стилю ампир, черпали свое вдохновение в элементах античного орнамента, но они в отличие от классицистов ориентировались в основном на греческую, а не римскую античность. Мастера ампира украшали свои произведения также древнеегипетскими орнаментами и символами, среди которых ведущее место отводилось изображениям сфинксов. Пластические открытия древнеегипетского искусства узнаются в больших нерасчлененных поверхностях стен, геометрической правильности цельных объемов зданий, применении массивных пилонов и опор.

Парадные дворцовые интерьеры богато декорировались рельефами, напоминающими древнеегипетские образцы, живописными панно, навеянными помпейскими росписями, вазами, похожими на греческие, бронзой и мебелью. Темное дерево мебели

эффектно сочеталось с накладным золоченым бронзовым декором в духе египетских и римских древних украшений. Орнамент был перегружен причудливыми стилизованными растительными формами (арабесками, пальметтами и др.), фантастическими мотивами из этрусского искусства. В следовании этому стилю придворные художники доходили до абсурда. Так, спальня Жозефины во дворце Мальмезон была превращена в некое подобие походной палатки римского полководца, а одетые в римские туники женщины мерзли от зимнего холода в плохо отапливаемых парижских салонах.

Для ампира характерны яркие цвета: красный, синий, белый с золотом. Композиция строится, как правило, на контрасте чистого поля поверхности стен, мебели, ваз и узких орнаментальных полос в строго определенных местах, подчеркивающих конструкцию форм.

Наиболее ярко стиль ампир проявился в интерьерах императорских загородных резиденций (Фонтенбло). Главным мероприятием Наполеона в области архитектуры в первой половине XIX в. стала реконструкция Парижа по строгому плану, включающему систему проспектов, триумфальных арок, колонн, площадей и архитектурных ансамблей.

Романтизм. В европейской культуре конца XVIII — первой половине XIX в. угасает интерес к античным традициям. «Мы не греки и не римляне — нам другие песни надобны» — в этих словах выразилось мироощущение людей того времени. В литературе, музыке, изобразительном искусстве постепенно сформировался новый стиль — романтизм. Он родился в активной полемике сторонников романтизма с приверженцами классицизма. Родиной романтизма стала Германия.

Романтики обратили внимание на Средневековье — эпоху не только отвергаемую, но и презираемую Просвещением и классицизмом. Христианское искусство средневековой Европы в исследованиях романтиков получило глубоко национальные черты (французская готика отличается от немецкой готики, испанская — от итальянской и т.д.). Романтики подняли вопрос о так называемом «национальном духе».

Романтизм обострил противопоставление мечты и действительности. Героизация личности, вступающей в битву с враждебной силой, страдание и гибель героя в борьбе за свободу и справедливость — центральная тема прогрессивного романтизма. Романтиков объединяли ненависть к тусклой повседневности, стремление вырваться из нее, мечтательность, яркий индивидуализм и хрупкость внутреннего мира. Не случайно Шарль Бодлер говорил, что романтизм — это «не стиль, не живописная манера, а определенный эмоциональный строй».

Новым культурным веянием было то, что романтики стремились открыть неповторимую индивидуальную сущность отдельного человека, занятого устройством своего личного счастья.

ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ

На протяжении XIX в. немецкая культура занимала передовое место среди европейских стран, однако изобразительное искусство и архитектура не поднялись здесь до высочайшего уровня, как музыка и литература. Их лучшие достижения были связаны с противостоянием в первой трети XIX в. классицизма и романтизма, имевших своеобразную национальную окраску.

Живопись. В немецком романтизме преобладали мистические и религиозные настроения и образы. Самые ин-

Ведущим видом искусства романтизма была музыка, именно тогда появилось определение архитектуры как застывшей музыки. Только мелодия могла снять столкновение индивидуального и общего — социального. Возросла роль фантазии и интуиции в творчестве. Художник-романтик считался толкователем языка природы, посредником между миром духа и людьми.

Архитектура романтизма первоначально была представлена только отдельными постройками Ле Амо в версальском парке, имитирующий английскую деревенскую архитектуру, неоготическое Царицыно (Москва) и др. В русских дворянских усадьбах специально строили бесчисленные «руины» и «гrotы». Интерес к готической архитектуре в XIX в. в связи с ее конструктивной основой был непродолжительным. Подлинное, научное внимание к архитектуре разных веков и народов начинается только в эпоху эклектики.

Многие романтики разрабатывали научную основу колористического видения и анализа цвета. Романтизм подготовил приход импрессионистов с их интересом к цвету, к личному переживанию, по-особому окрашивающему натуру, природу.

Интересные поиски вели художники в области портрета и пейзажа.

Филипп Отто Рунге (1777— 1810) одним из первых художников-романтиков поставил перед собой задачу синтеза искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки. Восприятие живописи предполагало музыкальное сопровождение. Ансамблевое звучание искусств должно было выразить единство божественных сил мира, каждая частичка которого символизирует космос в целом. Свет и цвет у Рунге отра-

жали изменчивый круговорот жизни («Времена дня»).

В своем «*Автопортрете*» Рунге запечатлел образ художника-романтика. Портрет исполнен в быстрой и размашистой манере. Рунге стремился уловить переменчивую игру настроений человека, заглянуть ему в душу. Это лучше всего ему удавалось в детских портретах. Он предвосхитил пленэрные открытия второй половины XIX в. — фоном картины является пейзаж, блестяще передающий пространственные отношения, колористическое единство и эффекты светотени на открытом воздухе.

Рунге был известным исследователем теории цвета. Он написал книгу «Цветовая сфера» (Гамбург, 1810), которая получила высокую оценку ученых и великого поэта И. В. Гёте, тоже занимавшегося научными изысканиями в этой области.

Каспар Давид Фридрих (1770 — 1840) тонко воплотил идеалы романтизма в картинах природы. Искусствоведы отмечают в произведениях художника богатство пейзажных мотивов — море, горы, леса и разнообразные оттенки состояния природы в различное время года и суток. В ранний период он работал в графике, предпочитал создавать рисунки сепией, к живописи маслом он обратился довольно поздно («Крест в горах», «Аббатство в лесу», «Монах

на берегу моря» и др.). В 1811 — 1812 гг. Фридрих под впечатлением поездки в горы создал серию пейзажей. Например, «*Утро в горах*» отражает все богатство красок восходящего солнца.

К 1820-м годам относятся наиболее интересные работы художника. «*Девушка у окна*» демонстрирует довольно сложный прием сочетания темного пространства на переднем плане и светлого — на заднем. Для Фридриха это движение к свету было, видимо, творческим кредо. Картину «*Двое, созерцающие луну*», где в лунном свете предстают почти силуэтные пятна двух человеческих фигур, горных камней и сказочного дерева с вывороченными корнями, отличают свойственные романтическому пейзажу асимметричная композиция, контрасты света и тени. Фридрих был тонким мастером морских пейзажей («Восход луны над морем», «Гибель “Надежды” во льдах»).

Последние работы художника — «Отдых на поле», «Большое болото» и «Воспоминание об Исполиновых горах» — ассоциативны, как любое творение романтиков, и предполагают различные уровни прочтения и толкования.

Фридрих очень точен в рисунке, музыкально-гармоничен в ритмическом построении своих произведений, в которых старается говорить эмоциями цвета, световых эффектов.

ИСКУССТВО ФРАНЦИИ

Во французском искусстве первой трети XIX в. четко выделились различные стили, прежде всего противостоящие между собой классицизм и романтизм, главным отличием которого был активный, наступательный («революционный») характер.

Скульптура. Для творчества скульпторов-романтиков характерны отказ

от канонов, яркая эмоциональность, обращение к историческим сюжетам. Со «Свободой» Делакруа перекликается монументальный рельеф **Франсуа Рюда** (1784—1855) «Выступление добровольцев в 1792 году», который чаще называют «*Марсельеза*». Он украшает Триумфальную арку на площади Звезды в Париже. В композиции смело

объединены аллегория и реальность. Гений победы, рассекающий воздух крыльями, зовет за собой народ. В монолитных рядах наряду с типичными образами простых людей можно увидеть мужественного воина, облаченного в античные одежды. Богатство фактурных приемов, резкие контрасты света и тени подчеркивают мощную моделировку форм высокого рельефа.

Живопись. Творчество *Жана Огюста Доминика Энгра* (1780 — 1867) приходится на период решительных изменений в искусстве: классицизм уступает место романтизму. Энгр, будучи в целом верным приверженцем классицизма, эту традицию понимал по-своему.

С 1808 по 1818 г. были созданы «Сидящая купальщица», «Зевс и Фетида», «Большая одалиска», «Роже и Анжелика», «Паоло и Франческа», «Рафаэль и Форнарина». Тематический диапазон Энгра явно выходит из рамок классицизма — с этим стилем его связывают только формальные поиски. Репутацию вождя классицизма за Энгром закрепила картина «Обет Людовика XIII», присланная в Салон 1824 г. Энгр как классицист отчетливо представляет возможности живописного языка и никогда не пытается, подобно романтикам, нарушить пределы традиции. Романтики опирались на фантазию, классицизм предпочитал основываться на исторической и мифологической реальности. В период позднего классицизма это рождало странную смесь напыщенной надуманности и слащавого, с оттенком бытовизма, натурализма.

Главные принципы Энгра как художника классической школы — точный контур, обрисовывающий фигуру, скульптурная лепка форм, динамичный рисунок, строгий, но разнообразный ритм, монохромность колорита — реализуются в лучших работах

позднего периода: «Одалиска и рабыня», «Мадонна перед чашей с причастием», «Венера Анадиомена», «Турецкая баня» и др. На протяжении всего творческого пути Энгр с увлечением работает в жанре портрета (портреты семьи Ривьер, госпожи Девосе, госпожи Шовен, художника Тевенена — директора Французской академии в Риме). Художник стремился передать не только внешнее сходство, но и духовные устремления изображенных им людей. Видимо, герои его картин были близки художнику, и портреты ему на редкость удались.

Младшим современникам Энгра — художникам Жерико и Делакруа, к 1860-м годам определившим лицо нового стиля — романтизма, он казался глубоко архаичным.

Теодор Жерико (1791 — 1824) прожил короткую жизнь. Многие его планы остались неосуществленными, сохранились только наброски композиций. В Салоне 1812 г. Жерико показал большое полотно «*Офицер императорских конных егерей во время атаки*». Это был год апогея славы Наполеона и военного могущества Франции. На картине изображен всадник с саблей наголо на вздыбленном коне, призывающий солдат за собой. Диагональная композиция наилучшим образом усиливает эффект движения. Много сошло в этом произведении: безусловная вера Жерико в волю человека, страстная любовь к изображению лошадей и смелость начинающего мастера в показе того, что раньше могла передать только музыка или поэзия: азарта боя, начала атаки, ритма сражения. С этой темой связано еще несколько произведений: «Офицер карабинеров», «Офицер кирасир перед атакой», «Портрет карабинера», «Раненый кирасир».

Одна из лучших картин художника — «*Плот "Медузы"*» — была выставлена в Салоне 1819 г. и произвела

настоящий фурор. Жерико создал свое произведение на основе реальных событий. У берегов Африки затонул фрегат «Медуза». Погибающему кораблю удалось сбросить плот, на котором собралась горстка людей. Двенадцать дней их носило по бушующему морю, пока они не встретили судно «Аргус». О случившемся подробно рассказали спасшиеся пассажиры корабля — хирург Савиньи и инженер Корреар. Жерико заинтересовала ситуация предельного напряжения духовных и физических сил людей. Картина изображала пятнадцать спасшихся пассажиров на плоту, когда они увидели на горизонте «Аргус».

«Плот “Медузы”» явился результатом длительной подготовительной работы художника. Он делал много набросков бушующего моря, портретов спасенных людей в госпитале. Сначала

Жерико хотел показать борьбу людей на плоту друг с другом, но потом решил сделать сюжетом их героическое поведение. Люди мужественно перенесли несчастье, и надежда на спасение их не оставила. В построении композиции художник выбрал точку зрения сверху, что позволило ему дать панорамный охват пространства (видны морские дали) и изобразить, сильно приблизив к переднему плану, всех оказавшихся на плоту. Диагональная композиция подчеркивает контраст между бессильно лежащими и устремившимися навстречу кораблю людьми, среди которых особенно выделяется машущий красным платком человек, подающий сигнал проходящему судну. Четкость ритма, нарастание динамики от группы к группе, красота обнаженных тел, темный колорит картины задают некую условность изоб-



Т.Жерико. Плот «Медузы»

ражения. Полотно оказалось программным для романтического стиля, но официальные круги восприняли его как критический памфлет.

Жерико очень много работал в технике литографии. Например, «Большая английская сюита» (1821) представляет жизнь простого английского труженика. Стремление передать душевные движения и яркие эмоциональные состояния заставило Жерико согласиться на предложение его друга психиатра написать некоторых пациентов лечебницы («Сумасшедшая старуха», «Сумасшедший, воображающий себя полководцем» и др.).

Новаторство Жерико открывало новые возможности для выражения идей романтизма.

Поиски Жерико были продолжены *Эженом Делакруа* (1798—1863). Он хорошо понял, что в искусстве наступили времена необыкновенных страстей и сильных эмоциональных потрясений. Вождем романтизма Делакруа становится, когда в Салоне 1824 г. выставляет картину «Резня на Хиосе». Откликаясь на события Французской революции 1830 г., он пишет картину «Свобода, ведущая народ» (1831). Подготовительные рисунки, эскизы показывают, как развивалась тема — от жанровой зарисовки к обобщению и символу. Сначала Делакруа представлял сюжет как схватку восставших с правительственными войсками и включил в эскиз портреты героев революции. В окончательном варианте изображены только

восставшие, возглавляемые, а точнее, вдохновляемые фигурой Свободы, подобной античной богине. Облик женщины настраивает зрителя на символическое восприятие картины. Она поднялась над баррикадой, неуязвимая, в отличие от убитых восставших. Художник помещает рядом с фигурой Свободы студента, рабочего, мальчишку, вся остальная толпа слабо видна в дыме сражения. Картина «Свобода, ведущая народ» закрепила победу романтизма во французской живописи.

После поездки Делакруа в Африку в конце 1831 г. он показал себя как блестящий мастер колорита («Алжирские женщины в своих покоях», всадники, сцены охот и сражений). В исторических картинах 1840-х годов («Взятие Константинополя», «Правосудие Траяна») новая манера художника явлена в полной мере. Открыв возможности цвета, Делакруа стремится опробовать их во всех видах и жанрах живописи: он создает монументально-декоративные росписи, пишет пейзажи, натюрморты, портреты. Среди портретируемых — выдающиеся деятели искусства XIX в.: писательница Жорж Санд, композитор и пианист Ф. Шопен, скрипач Н. Паганини.

Делакруа также иллюстрировал произведения В. Шекспира и Д. Байрона, занимался литературным творчеством. Он хорошо описал процесс творческой работы художника-романтика, свои опыты по цвету, взаимоотношения музыки и других видов искусства.

ИСКУССТВО ИСПАНИИ

Живопись. Замечательный испанский художник *Франсиско Гойя* (1746—1828) был свидетелем освободительной войны испанского народа с войсками Наполеона, двух испанских революций (1808-1814; 1820-1823) и

последовавшего после их поражения разгула феодальной реакции.

Если Жерико сосредоточился на передаче движения, Делакруа — на волшебной силе колорита, то Гойя обратился к фольклору, его живопись и

графика приобрели фантазмагорический и гротескный характер.

Творчество Гойи многогранно и не вписывается в рамки одного стиля. Фантазии художника воплотились в офортных сериях «Капричос» (1797 — 1799), «Бедствия войны» (1810 — 1820), «Диспаратес» («Безумства») (1815 — 1820), росписях «Дома глухого» и церкви Св. Антония в Мадриде (1798).

В офортах «*Капричос*» (от исп. *sarriño* — фантазия, игра воображения) Гойя достигает исключительной силы в передаче мгновенных реакций, стремительных чувств. Он использует образы испанских народных басен, поговорок, для того чтобы высмеять суеверия и пороки людей — трусость, жестокость, лицемерие и др. В «Капричос» отражена тема борьбы добра со злом, причем зло торжествует. Темной ночью колдуны, бесы и ведьмы хохочут на шабаше. Они олицетворяют человеческие пороки и духовное уродство («Когда рассветет, мы уйдем»).

Гойя изобразил себя на офорте «Сон разума рождает чудовищ»: человек спит, склонившись на стол, а его окружают слетающиеся совы, летучие мыши и прочие твари.

В офортах этой серии реальное сплетается с фантастическим, гротеск переходит в карикатуру, старость берет верх над юностью, глупость — над умом, распутство — над добродетелью. В сущности Гойя разоблачал традиции и уклад жизни духовенства и знати старой Испании. Каждый лист представляет собой законченное произведение, состоящее из рисунка и авторского комментария к нему. «Капричос» соответствуют идеалам Просвещения, но в них уже проступают черты реализма XIX в. Восторгались этой серией и романтики.

Гойю высоко ценили при испанском дворе, особенно как портретиста.

Его портреты отличала тонко разработанная цветовая гамма, фигуры и предметы были переданы ощутимо материально, но как бы растворялись в легкой дымке. Самый большой портрет Гойи — «*Портрет семьи Карла IV*» — по композиции намеренно напоминает «Менины» Веласкеса. Как и в «Менинах», группа изображена на фоне остающихся в тени полотен, а свет льется сбоку. Его мягкие градации прекрасно моделируют форму и заставляют вспомнить о значении света в творчестве Рембрандта и Караваджо. Отказавшись от призванных льстить оригиналу условностей барочного придворного портрета, Гойя с безжалостной прямоотой обнажает внутренний мир персонажей: чванный король, гротескная королева, болезненно-испуганные дети.

Ароматом тайны и скрытой чувственности окутаны женские образы на полотнах Гойи («Маха одетая», «Маха обнаженная» около 1802; и др.).

Росписи церкви Св. Антония в Мадриде художник создал, кажется, на одном дыхании. Поражают темпераментность мазка, лаконизм композиции, выразительность характеристики действующих лиц, типаж которых был взят Гойей прямо из толпы. Как истинное романтическое произведение росписи затрагивают ум и чувства каждого зрителя.

Особой силой проникнуты фрески в *Кинта дель Сордо* («*Доме сухого*»), где Гойя жил с 1819 г. Стены комнат покрыты композициями фантастического и аллегорического характера. Восприятие их требует углубленного сопереживания. Образы возникают как некие видения городов, женщин, мужчин и т.д. Цвет, вспыхивая, выхватывает то одну фигуру, то другую. Живопись в целом темная, и в ней особенно заметны всполохи белых, желтых, розовато-красных пятен, тревожащие чувства.

Тяжелая болезнь в 1792 г. повлекла за собой полную глухоту художника. Искусство мастера, находящегося в состоянии физической и духовной травмы, становится более сосредоточенным, вдумчивым, внутренне динамичным. Из-за глухоты внешний мир закрылся для Гойи, но активизирова-

лась его внутренняя духовная жизнь. Художник, теряющий не только слух, но и зрение, продолжает работать — пишет портреты окружающих его людей.

Творчество Гойи оказало огромное влияние на европейское изобразительное искусство вплоть до XX в.

ИСКУССТВО АНГЛИИ

Живопись. В первые десятилетия XIX в. завершается начавшийся в середине XVIII в. период подъема английского искусства. В течение всей первой половины XIX в. в нем доминировала академическая школа. Однако пейзаж, которому в академической среде не придавали значения, стал весьма заметным явлением благодаря поискам художников-романтиков. Они, с одной стороны, стремились к реальному отображению мира, а с другой — рассматривали природу как мир страстей и бурных переживаний.

Основной чертой английской живописи всегда был интерес к человеческой личности, позволивший плодотворно развиваться жанру портрета. Однако большинство известных английских портретистов этого времени не достигли вершин мастеров английского портретного искусства XVIII в. и лишь подражали им.

Актуальная для английского романтизма тема Средневековья определила, в частности, появление так называемых прерафаэлитов (Д. Г. Россети, У.Х.Хант, Д.Э. Миллее, Ф. М. Браун и др.).

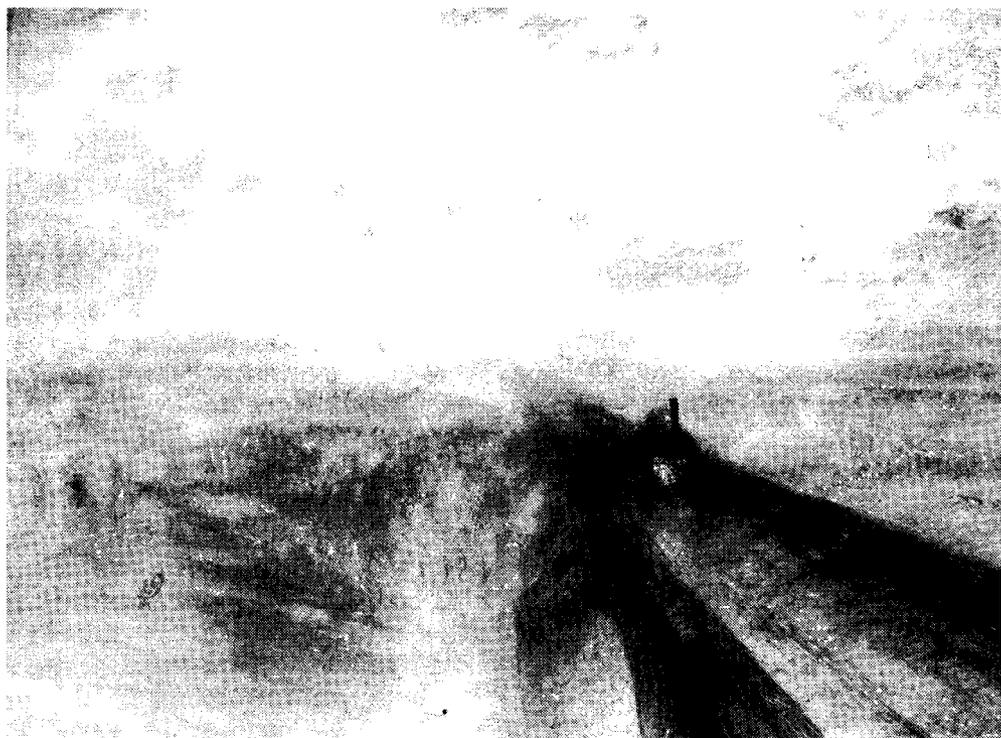
Художник-романтик *Уильям Блейк* (1757—1827) материализовал в своих работах фантастический мир снов. Он писал стихи, иллюстрировал свои и чужие книги. Наиболее известными его произведениями считаются иллюстрации к библейской «Книге Иова», «Бо-

жественной комедии» Данте, «Потерянному раю» Мильтона. Блейк насытил свои композиции титаническими фигурами героев. Демоническая, мятежная гордость сочеталась у него с особым рода гармонией, создаваемой из диссонансов. От подобных работ отличаются пейзажные гравюры к «Пасторалям» римского поэта Вергилия — они более идиллически романтичны, чем все предшествующие произведения художника.

Романтизм Блейка пробует найти некую художественную формулу существования мира. Он мыслит символами, стремится объять и выразить мир в целостном единстве.

Джозеф Мэлорд Уильям Тёрнер (1775—1851) — яркий представитель романтического пейзажа. Он был прекрасным акварелистом, добивался легкости и прозрачности красок, потрясающих световых эффектов. Художник часто обращался к мотивам К.Лоррена, трактуя их в романтическом духе, любил писать морские пейзажи, картины на исторические и мифологические темы. Его полотна отличались динамикой, чистыми, яркими красками.

Особенно интересовала художника возможность передачи на полотне мерцающих эффектов, дымки, растворяющей контуры предметов. Художника восхищала не только природа, но и достижения технического прогресса. Так, на картине «*Дождь, пар и ско-*



Д. М. У. Тёрнер. Дождь, пар и скорость

рость» У.Тёрнер передал бешеный темп движения самого быстрого поезда того времени. Из ослепительного блеска возникают еле различимые очертания длинного поезда, который намечен широкими черными мазками. На втором плане слева едва виден город. В этом фантастическом пейзаже единственной узнаваемой деталью оказывается контур моста через Темзу. Полотно хранится в Национальной галерее в Лондоне.

В картинах Тёрнера позднего периода усилилось фантастическое начало, появились отвлеченные символы. Он предпочитал светлые краски, белила и различные оттенки желтого в сочетании с коричневым. Тёрнер внес значительный вклад в разработку теории цветоведения и перспективы, посвятив этому несколько научных трудов. Колористические искания художника

предвосхитили творчество импрессионистов. Он писал потоки дождя, морские бури, стихийные бедствия.

Откликаясь на современные события, художник создал полотно «Пожар лондонского парламента» и картину «Невольничье судно». Глубоко эмоциональное искусство Тёрнера не было понято современниками. Он опередил свое время.

Крупнейшим представителем английской пейзажной живописи был *Джон Констебл* (1776—1837). Он заложил основы свето-воздушного изображения природы XIX в. и первым в истории искусства вышел писать свои картины полностью на пленэре. Смелыми мазками Констебл изображал хорошо знакомые с детства места, этюд был так же важен для него, как и законченная картина. Его картины отличаются простотой тем, естествен-

ность композиции, ощущение гармонического единства природы («Мельница в Флэтфоре», «Дедхемская долина» и др.).

В таких картинах, как «Мельничный поток», «Плотина и мельница в Дедхеме», Констебл использует густые мазки краски, чистые зеленые цвета, отказывается от тщательно выписанных деталей и эффектного освещения. Все это свидетельствует о зрелом мастерстве.

Такие произведения, как «Белая лошадь», «Телега для сена» и др., были созданы в мастерской на основе этюдов с натуры. В дальнейшем это стало творческим методом художника.

Творчество Констебла не получило признания на родине. Его картины впервые были оценены во Франции и оказали значительное влияние на развитие французского реалистического пейзажа.

Вопросы и задания

1. Как возник стиль ампира? Кому принадлежала ведущая роль в его формировании?
2. Какие основные черты присущи стилю ампира?
3. Какие культуры были источником вдохновения для мастеров ампира?
4. Расскажите об архитектуре стиля ампира.
5. Какие цвета характерны для интерьеров стиля ампира?
6. Назовите основные черты романтизма.
7. В чем проявились сильные и слабые стороны романтического мироощущения?
8. Что характерно для живописи О. Рунге?
9. Каково было творческое кредо Г.Д. Фридриха? Проследите на примерах, как оно выразилось в живописи художника.
10. Найдите черты классицизма в творчестве Ж. О. Д. Энгра.
11. Что нового привнес в живопись Т. Жерико?
12. Расскажите о творчестве Э. Делакруа.

13. В чем, на ваш взгляд, проявилась гениальность Ф.Гойи?

14. Какие романтические темы воплотились в творчестве У. Блейка?

15. Расскажите о романтических картинах У. Тёрнера.

16. В чем состоят особенности пейзажей Д. Констебла?

Темы рефератов

- Архитектура стиля ампира.
- Стиль ампира в интерьере.
- Декоративные мотивы стиля ампира.
- Образ человека в искусстве классицизма и романтизма.
- Цвет в романтическом пейзаже.
- Романтическая живопись Франции.
- Романтизм в английской живописи.
- «Капричос» Гойи.
- Композиция и цвет в пейзажах У. Тёрнера.
- Творчество Д. Констебла.

ЛИТЕРАТУРА

Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. - СПб., 1995.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 1.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика / сост. М. В. Алпатов, Н. Н. Ростовцев. — М., 1987. — Ч. 2.

Калитина Н.Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII — XX веков / Н. Н. Калитина. — Л., 1990.

Некрасова Е.А. Английский романтизм / Е. А. Некрасова. — М., 1975.

Некрасова Е.А. Тёрнер / Е.А. Некрасова. — М., 1976.

Прокофьев В.Н. Жерико / В. Н. Прокофьев. — М., 1963.

Прокофьев В.Н. «Капричос» Гойи / В. Н. Прокофьев. — М., 1970.

Уоткин Д. История западноевропейской архитектуры / Д.Уоткин. — М., 2001.

Чегодаев А. Д. Джон Констебл / А. Д. Чегодаев. — М., 1968.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В.Янсон. - М., 1996.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX в.

Середина и вторая половина XIX в. ознаменованы нарастанием социальной борьбы во Франции и многообразием художественных проявлений. В этот период дается теоретическое обоснование реализма, получившего воплощение в живописи, графике и несколько позже в скульптуре.

В 1870—1890 гг. во Франции яркий расцвет переживает новое художественное направление — импрессионизм (Э. Мане, К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега и др.).

Наиболее значительными художниками-постимпрессионистами были П. Сезанн, П. Гоген, В. Ван Гог и др. Усвоив достижения импрессионистов, они глубже раскрыли гармонию, красоту и внутреннюю сущность явлений.

Менее плодотворным оказалось это время для развития архитектуры. К середине столетия основной проблемой европейского зодчества стали поиски стиля. Ордерная система позднего классицизма не подходила для повсеместно развернувшегося бурного строительства заводов, фабрик, мостов, банков и других учреждений. Романтическое увлечение стариной возвращало к традициям архитектуры прошлого — так возникли неоготика, неоренессанс, необарокко и др. Подобные усилия нередко приводили к эклектизму — соединению элементов разных стилей в одном произведении. Однако широкий размах строительства не создал благоприятных условий для развития архитектуры как вида искусства.

Ведущее место в искусстве второй половины XIX в. занимала Франция. Лучшие художники боролись с рутинной академическим искусством, открывали новые пути в живописи.

Реализм

Метод реализма требует достоверности в воспроизведении действительности. Вместе с тем реалистическое искусство допускает разнообразие творческих манер художников. Наиболее полно черты реализма раскрылись в *критическом реализме* XIX в., исследующем личность человека в неразрывной связи с социальным положением в современном ему обществе.

Критический реализм, существовавший в искусстве европейских стран и США, был ориентирован на изображение жизни обездоленных слоев общества, противопоставленных богатым, сочувствие неблагополучной судьбе бедных. Пролетарская идеология выдвинула нового героя — трудового человека, его жизнь стала основной темой в живописи и графике.

В реалистическом искусстве отражены волнующие весь мир национально-освободительные идеи, интерес к которым был проявлен еще романтиками во главе с Делакруа. Реализм, пришедший на смену романтизму, часто рассматривается как оппозиция этому стилю, хотя отношения между ними более сложные, поскольку романтизм в какой-то степени тоже был реалистичен, так как ставил своей целью в искусстве создать новую, прекрасную, хотя и идеалистическую реальность.

Революция 1848 г. развеяла романтические иллюзии французской интеллигенции и в этом смысле явилась очень важным этапом в истории культуры не только Франции, но и всей Европы. Искусство стало шире использоваться как средство агитации и пропаганды. Отсюда развитие станковой и иллюстративно-журнальной графики в

качестве основного элемента сатирической печати. Художники активно втягивались в бурный ход общественной жизни.

Исторические события, происходившие во Франции, начиная с революции 1830 г. и кончая франко-прусской войной и Парижской Коммуной 1871 г., нашли отражение в графике одного из крупнейших французских художников *Оноре Домье* (1808 — 1879). Славу ему принесла литография «*Гаргантюа*» (1831) — карикатура на Луи Филиппа, изображенного заглатывающим золото и «отдающим» взамен ордена и чины. Уже в этом графическом листе художник, преодолевая перегруженность композиции и повествовательность, тяготеет к монументальной, объемно-пластической форме, прибегает к деформации в поисках наибольшей выразительности лица или предмета.

Домье осмысливает каждодневные события политической борьбы сатирически, умело пользуясь языком иносказаний и метафор. Социальные типы и характеры показаны им в таких сериях, как «Парижские впечатления», «Парижские типы», «Супружеские нравы» (1838—1843). Художник делает иллюстрации к «Физиологии рантье» Бальзака — писателя, высоко его ценившего. В 1840-е годы Домье работает над сериями «Прекрасные дни жизни», «Синие чулки», «Представители правосудия», высмеивает фальшь академического искусства в пародии на античные мифы («Древняя история»). Он выступает не только страстным борцом против пошлости, ханжества, лицемерия, но и тонким психологом. Комическое у него никогда не бывает дешевым, поверхностным зубоскальством, оно отмечено печатью личной боли за несовершенство мира и человеческой природы.

Живопись Домье, как справедливо указывают все исследователи его твор-

чества, полна печальной суровости и невысказанной горечи. Предметом изображения становится мир простых людей: прачек, водоносов, кузнецов, бедных горожан, городской толпы. Точно найденные жесты и повороты фигуры, выразительность силуэта — средства, которыми Домье создает монументальность образа, подчеркивает его величие («Прачка»). Вместе с тем благодаря умению схватывать самое характерное он смог придать обобщенным образам большую жизненность.

В композициях художник часто прибегает к фрагментарности. Это позволяет ощущать изображенное на картине как часть действия, происходящего за ее пределами («Восстание», «Семья на баррикаде», «Вагон III класса»). Заметим, что размеры живописных полотен Домье всегда небольшие, ведь большая картина тогда связывалась обычно с аллегорическим или историческим сюжетом. Домье был первым, чьи живописные произведения на современные темы звучали как произведения монументальные — не по размеру, а по значительности.

Во время франко-прусской войны Домье выпускает литографии, впоследствии вошедшие в альбом под названием «Осада», в которых с горечью и болью рассказывает о народных бедствиях в образах поистине трагических. Эти произведения были как бы духовным завещанием художника.

Во французской живописи реализм сначала проявился в пейзаже, на первый взгляд наиболее отдаленном от общественных бурь и тенденциозной направленности жанре. Реализм в пейзаже начинается с *барбизонской школы*, получившей такое название по имени деревушки Барбизон недалеко от Парижа. Это была группа молодых живописцев (Т. Руссо, Д. Пенья, Ж. Дюпре, К.Тройон, Ш.Добиньи), которые приехали в Барбизон писать этюды с на-

туры. Картины они завершали в мастерской на основе этюдов, поэтому живое ощущение природы сочетается в их живописи с законченностью и обобщенностью композиции и колорита. Всех барбизонцев объединяло желание внимательно изучать природу и правдиво ее изображать, однако это не мешало каждому из них сохранять свою творческую индивидуальность.

Теодор Руссо (1812—1867) глубоко любил природу и протестовал против варварского вмешательства в нее человека. В его изображении деревьев, лугов, равнин мы видим вещественность мира, материальность, объемность («Дубы», 1852). С большой точностью художник передавал строение и породу каждого дерева, характер листвы. Руссо тщательно продумывал композицию картин, умел подчеркнуть деталь, давал представление о масштабах деревьев, изображая около них фигуры животных.

Одной из наиболее типичных по композиции картин Руссо является «Лес Фонтблэ» (1848—1850), где купы деревьев размещены по обе стороны холста, оставляя посередине просвет. Часто художник изображал раскидистые деревья в центре картины, чтобы подчеркнуть их величие и мощь («Пейзаж с крестьянкой», ок. 1850). При этом свет и цвет в его картинах академически условны.

В Барбизоне работал одно время *Жан Франсуа Милле* (1814—1875). Крестьянский мир — основной сюжет его картин. Художник создал обобщенный монументальный образ труженика земли («Веятель», 1848; «Сеятель», 1850; и др.). Он показал сельский труд как естественное состояние человека, как форму его бытия. В труде проявляется связь человека с природой, которая облагораживает его. Этой идеей пронизаны картины луврского собрания («Сборщицы колосьев», 1857; «Анже-

люс», 1859). Для почерка Милле характерен предельный лаконизм: художник отбирает главное, позволяющее передать общечеловеческий смысл в самых простых, обыденных картинах повседневной жизни. Среди его произведений есть один образ — «Человек с мотыгой» (1863), в котором художник, выразив предельную усталость, измождение, измученность тяжелым физическим трудом, все же сумел показать огромные дремлющие силы труженика-исполина. Художник так писал об этой картине: «Это хлеб в поте лица, это крик земли, я знаю это по себе. <...> Но именно в этом я и нахожу подлинную человечность и большую поэзию». Правдивое и честное искусство Милле, прославляющее человека труда, проложило пути для дальнейшего развития этой темы в живописи второй половины XIX—XX в.

Одним из самых тонких мастеров французского пейзажа середины XIX в. был *Камиль Коро* (1796—1875). Он создал интимный пейзаж — «пейзаж настроения» («Воз сена», «Колокольня в Аржантее»). Коро много ездил по Франции. Он был значительно старше барбизонцев, но поселился не в Барбизоне, а в маленьком городке Виль д'Аврэ под Парижем. Здесь Коро нашел постоянный источник вдохновения, написал свои лучшие пейзажи, которые часто населял нимфами или другими мифологическими существами, и лучшие портреты. В творчестве Коро следовал непосредственному впечатлению и всегда оставался предельно искренним («Мост в Манте», «Башня ратуши в Дуэ»). Человек в пейзажах Коро органично входит в мир природы. Это не стаффаж¹ классического пейзажа, а делающие свою из-

¹ Стаффаж — небольшие фигуры людей и животных, включенные в пейзажную композицию.

вечную работу люди: женщины, собирающие хворост; возвращающиеся с поля крестьяне («Семья жнеца»). В пейзажах Коро редко встретишь борьбу стихий, ночной мрак, что так любили романтики. Он изображает предрассветную пору или грустные сумерки, предметы в его полотнах окутаны густой мглой или легкой дымкой, прозрачные лессировки обволакивают формы, усиливают серебристую воздушность.

Изображение всегда пронизано личным отношением художника, его настроением. Гамма цветов Коро как будто не богата. Это градации серебристо-жемчужных и лазурно-перламутровых тонов, но из этих соотношений близких по тону красочных пятен художник умеет создать неповторимую гармонию. Манера Коро размашистая, свободная, «трепетная». Именно размашистая манера Коро вызывала резкие нападки официальной критики. Свободе письма художник учился у английских живописцев, прежде всего у Констебла, с пейзажами которого познакомился еще на выставке 1824 г.

Наряду с пейзажами Коро написал много портретов. Он не был прямым

предшественником импрессионизма. Однако способ Коро передавать световую среду, его отношение к непосредственному впечатлению от природы и человека имели большое значение для утверждения живописи импрессионистов и во многом созвучны их искусству.

Критический реализм как новое мощное художественное направление активно утверждал себя и в жанровой живописи. Исследование общественных противоречий было свойственно Г. Курбе, Ж. Ф. Милле и другим художникам Франции.

Реализму в творчестве *Гюстава Курбе* (1819—1877) были присущи некоторые черты романтизма. Простые жанровые сцены художник умел трактовать как возвышенно-исторические, и незатейливая провинциальная жизнь получила под его кистью романтическую окраску. В картине Курбе «*Каменотесы*» (1849—1850) нет социальной остроты, но есть сочувствие к доле бедняков. Само обращение к подобной теме было задачей социального плана.

Курбе стремился запечатлеть на своих полотнах обитателей родных мест. Он родился близ города Орнана и на



Г. Курбе. Похороны в Орнана

своем самом знаменитом полотне «*Похороны в Орнате*» изобразил местное общество во главе с мэром. Художник смог передать типическое через индивидуальное, создал целую галерею провинциальных характеров. Колористическая гармония, неудержимая энергия, мощный пластический ритм ставят «*Похороны в Орнате*» в ряд с лучшими произведениями классического европейского искусства.

Между тем изображение художником ничтожества людских страстей на такой церемонии, как похороны, вызвало целую бурю негодования публики. Когда картина была выставлена в Салоне 1851 г., в ней увидели клевету на французское провинциальное общество, и с тех пор Курбе стали систематически отвергать официальные жюри Салонов. Художника обвиняли в «прославлении безобразного».

Главным средством выражения у Курбе был цвет. Его гамма очень строга, почти монохромна, построена на богатстве полутонов. Утолщая и уплотняя красочный слой, для чего часто Курбе заменял кисть шпателем, он добивался интенсивности и глубины тона. Художник достигал прозрачности света в полутонах не так, как обычно это делали лессировками, а при помощи наложения плотных слоев краски одного рядом с другим в определенной последовательности. Каждый тон приобретал свой свет, их синтез сообщал поэтичность любому изображенному Курбе предмету.

Курбе создал несколько программных произведений, посвященных проблеме места художника в обществе. В картине «*Ателье*» (1855) он показал себя в мастерской, работающим над пейзажем, рядом в центре композиции поставил обнаженную модель, наполнил интерьер любопытствующей публикой, изобразив среди почитателей и праздных зрителей своих друзей.

Хотя картина полна наивной самолюбленности, она одна из удачнейших у Курбе в живописном отношении. Единство цвета строится на коричневом тоне, в который вводятся голубые и нежно-розовые тона задней стены, розовые оттенки платья натурщицы, небрежно брошенного на переднем плане, множество других оттенков, близких к основному коричневому тону.

Программной является и другая картина — «*Встреча*» (1854), более известная под названием, данным ей в насмешку, «*Здравствуйте, господин Курбе!*». На ней изображен сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на проселочной дороге коллекционера Брюйя и его слугу. Знаменательно, что не Курбе, некогда принимавший помощь богатого мецената, а меценат снимает шляпу перед художником, идущим свободно и уверенно, с высоко поднятой головой. Идея картины — художник идет своей дорогой, он сам выбирает свой путь — была понята всеми, но встречена по-разному и вызвала неоднозначную реакцию.

Реалистическая живопись Курбе во многом определила дальнейшие этапы развития европейского искусства.

Импрессионизм

Живопись. В 1874 г. в одном из парижских Салонов открылась выставка тогда еще совсем неизвестных художников. Среди них были Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Поль Сезанн и др. К этой группе художников были близки Эдуард Мане и Эдгар Дега.

Одна из картин К.Моне называлась «*Впечатление. Восход солнца*». На ней изображена гавань ранним утром, окутанная розовым туманом, сквозь кото-

рый проступают солнце и неясный силуэт лодки. Переливы красок создают ощущение торжественности момента.

После этой выставки кто-то из журналистов презрительно отозвался о ее участниках как об «импрессионистах», потому что их картины якобы фиксировали лишь первое впечатление от увиденного (от фр. *impression* — впечатление). Художникам это слово понравилось, и они стали называть себя импрессионистами. Так возникло название нового направления в искусстве.

Художники-импрессионисты совершили величайший переворот в живописи. Они работали, не соглашаясь с правилами и принципами академической школы. В отличие от академистов, создававших произведения на библейские, исторические и мифологические мотивы, импрессионисты стремились отобразить реальную жизнь, показать бытовые сценки. Они вышли писать свои полотна на пленэр, т.е. на открытый воздух. Эти художники применяли преимущественно яркие краски, при этом основное внимание уделяли игре цветовых оттенков, а не четкой прорисовке фигур и деталей. Импрессионистов отличает живое видение природы. Как известно, один и тот же предмет может вызвать различные впечатления в зависимости от освещения, времени года, погоды и даже настроения. Для импрессионистов были важны передача ускользающих мгновений, выделение случайных деталей, постоянное открытие нового.

Художники стремились уловить на картинах короткие мгновения бытия, подобно фотографам. К. Моне, например, удалось передать эффект движущегося поезда даже раньше изобретения кинокамеры. Они выхватывали из повседневной жизни сюжеты своих произведений, поэтому композиции часто строили фрагментарно, изображения

были перерезаны краями полотна, фигуры показывали в сложных ракурсах. Асимметричные, динамичные и неуравновешенные композиции создавали впечатление случайности, но на самом деле были тщательно продуманны. Острота образов усиливалась специальными приемами наложения краски.

Признанным лидером среди художников-импрессионистов был **Клод Моне** (1840—1926). Уже в ранней работе *«Дама в саду»* он использовал чистые, сверкающие краски. Природа у К. Моне не величественна, а естественна. «Как много надо работать, чтобы передать то, что я хочу уловить!» — говорил художник.

К. Моне некоторые мотивы писал много раз при различном освещении (Руанский собор, стога, вокзал Сен-Лазар, лондонские туманы). На каждом полотне он открывает новые стороны природы. Передать красоту одного объекта в различное время суток, при различном освещении — эта задача очень привлекала К. Моне.

Одно из лучших произведений К. Моне — знаменитый *«Бульвар Капуцинок в Париже»* (1873, хранится в ГМ И И им. А. С. Пушкина). Выбрав точку зрения сверху, художник изобразил уходящую по диагонали перспективу бульвара, поток экипажей и движение толпы. Такая точка зрения позволяет К. Моне отказаться от первого плана. Он передает впечатление от уезжающих экипажей и едва заметно вибрирующего воздуха. Фигурки уходящих вдаль прохожих едва намечены белыми мазками. Фасады домов на противоположной стороне бульвара наполовину скрыты ветвями платанов. Все растворяется в сияющем солнечном освещении, контрастирующем с голубовато-лиловой тенью от домов, лежащей на уличной мостовой.

К. Моне разрушает представление о плоскости холста, создавая иллюзию

пространства и наполняя его светом, воздухом и движением. Взгляд зрителя устремляется в бесконечность, и нет предельной точки, где бы он мог остановиться.

Солнечную сторону К. Моне делает оранжевой, золотисто-теплой, тенью — фиолетовой, а единая световоздушная дымка придает всему пейзажу тональную гармонию. Контуры домов и деревьев постепенно вырисовываются в воздухе, пронизанном солнечными лучами.

В красочном мареве тонут архитектурные детали зданий, тают контуры экипажей, растворяются ветки деревьев, а глубина пространства теряется в движении светящегося воздуха. Все это заполняет картину таким образом, что глаз зрителя теряет грань между близкими освещенными стенами и дальним голубым сумраком, скрывающим продолжение улицы.

Искусствовед К. Г. Богемская отмечает: «Когда говорят, что импрессионисты умели запечатлевать момент безостановочного движения жизни, то подтверждением этому может быть названа картина “Бульвар Капуцинок в Париже”».

Новым в искусстве импрессионизма стали техника мазка, передача впечатления от света и цвета природы. Художники наносили на полотно чистые краски, не смешивая их на палитре, поэтому картины поражали своей многоцветностью и при разглядывании издали как бы оживали. Например, при ближайшем рассмотрении «Белых кувшинок» (1899) К. Моне хорошо видно, что они написаны густо-розовыми, голубыми и даже терракотовыми оттенками. Яркие краски передают не только белизну кувшинок, но и, как кажется, даже их запах. Зритель сам словно присутствует среди них. Этот эффект — величайшее достижение искусства импрессионизма.

Эдуарда Мане (1832— 1883) также причисляют к импрессионистам, хотя он категорически отказывался принимать участие в их выставках. В истории французского и мирового искусства творчество Э. Мане занимает особое место, которое определяется как приверженностью художника к классическим традициям европейской культуры («Олимпия»; портреты, навеянные испанской живописью), так и новаторскими поисками в области пленэрной живописи («В лодке», «Берта Моризо» и др.).

Использование Э. Мане классических мотивов при изображении современной жизни вызвало бурю негодования зрителей, особенно оскорбила их мораль картина «Завтрак на траве», где художник расположил на лужайке сидящих рядом одетых мужчин и обнаженную женщину.

Картина Э. Мане «Олимпия», на которой современная женщина показана в позе Венеры, стала предметом яростных нападок критиков. Газеты называли ее нелепой пародией на титановскую «Венеру Урбинскую». Современники никак не хотели согласиться с тем, что Э. Мане изобразил не античную красавицу, а французскую натурщицу. Большая, массивная фигура негритянки с букетом цветов оттеняет хрупкость и белизну обнаженной женщины.

Понадобилось много лет, чтобы «Завтрак на траве» и «Олимпия» заняли свое почетное место в музеях.

Э. Мане предвосхитил начинания импрессионистов в области поиска новых средств живописи. Показательна в этом отношении картина «Флейтист». На живописном сером фоне выделяется выразительный силуэт мальчика. Место действия не обозначено. Э. Мане пренебрегает обязательной для того времени перспективой, открытой еще в эпоху Возрождения.

В некоторых полотнах он параллельно с Дега использует завоевания кинематографа в передаче времени и пространства. Его картина «*Бар в Фолл-Бержер*» — сложное, развивающееся в пространстве и во времени действие. За спиной молодой красивой женщины у стойки бара — зеркало, в котором отражаются посетители: например, в правой части картины мы видим отражение дамы, слушающей какого-то господина. Молодая героиня картины погружена в задумчивое состояние. Сложная композиция картины позволяет зрителю домысливать сюжет.

Оюста Ренуара (1841 — 1919) считают импрессионистом, но его творчество не ограничивалось рамками этого направления. По технике живописи Ренуар действительно был близок К. Моне, однако его взгляды отличались от эстетики импрессионизма, и он никогда не причислял себя к импрессионистам, хотя в их выставках участвовал. Ренуар писал то, что ему было близко (танцующих модисток, завтракающих лодочников и т.п.), а в импрессионистический период — сцены из жизни парижских предместий, ресторанов и общественные балы («Мулен де ла Галет», «Качели». «Ложа» и др.). В этих, казалось бы, мимолетных впечатлениях художник увидел праздник быстротекущей жизни и сияющую радость ее счастливых мгновений.

Ранним портретам О. Ренуара было присуще общее качество: художник не изолировал модель от окружающего мира. Основываясь на своих впечатлениях, он делал тени голубыми, а лицо на солнце золотисто-розовым. Уже с самых первых своих работ О. Ренуар всегда рисовал только кистью, обращая особое внимание на свето-тональную моделировку формы («Девушка с веером», «Белокурая купальщица» и др.).

Для О. Ренуара было увлекательной задачей изобразить своих современни-

ков, особенно волновать художника женские образы — соблазнительное обаяние юных парижанок, жемчужная теплота обнаженного женского тела («Нагая женщина, сидящая на кушетке», 1876). Очаровательны портреты детей кисти Ренуара («Девочка с лейкой», 1876; «Портрет мадам Шарпантье с детьми», 1878).

В 1878 г. О. Ренуар написал портрет (в полный рост) «*Жанны Самары*» — актрисы парижского театра «Комеди франсез» — и несколько эскизов к этому портрету, которые можно рассматривать как самостоятельные произведения. Они были созданы в те счастливые минуты, когда художник, не ограниченный необходимостью угождать вкусам заказчика, работал вдохновенно, в полном согласии с собой.

На одном из лучших эскизов (см. цв. вкл.) определяет настроение розовый фон, являющийся той общей средой, из которой постепенно возникают очертания фигуры. Цвет в картине как будто вибрирует. Белый холст, просвечивая через тонкий красочный слой, придает розовому цвету особую светочувствительность. На этом фоне горят золотистые волосы Жанны Самари. Зрителя привлекают ее женственный мягкий взгляд, четко прорисованные губы, красивая рука с золотым браслетом, которой актриса слегка подпирает голову. Легкие мазки кисти художника намечают ее плечи. Жанна Самари изображена в естественной позе. Ее взгляд обращен к зрителю, однако в ее внутреннем состоянии есть и некоторая отрешенность: женственно-прекрасная и обаятельная, она — здесь, перед нами, и в то же время словно чуть-чуть отдалена от нас. Художнику удалось передать смену настроений своей героини.

Картины Ренуара привлекают безмятежностью, радостным настроением.

Его не зря называют художником счастья.

Альфред Сислей (1839—1899) постоянно жил в окрестностях Парижа. Его завораживали покой и простор деревенского пейзажа, облака, плывущие по небу, зеркальный блеск воды. Он создавал чарующие изображения природы с легким оттенком грусти («Маленькая площадь в Аржантее», «Наводнение в Марли», «Мороз в Лувесьенне», «Берег Сены у Буживаля», «Опушка леса в Фонтенбло» и др.). Сислей тщательно продумывал композицию своих работ, добиваясь монументальной выразительности скромных пейзажей. Он был сторонником светлого колорита, много работал на пленэре.

Эдгар Дега (1834—1917), прекрасно изучивший выразительные возможности жеста, любил рисовать танцовщиц («Танцевальный класс», «Танцовщица на сцене», «Танцовщицы на репетиции») и скачки («Скаковые лошади перед трибуной», «На скачках», «Жокеи перед скачками»). На полотне «Голубые танцовщицы», где три девушки готовятся к выходу на сцену, поправляют платья, все залито волшебным голубым светом, кажется, что сейчас зазвучит музыка. В целой серии картин хрупкие и невесомые фигурки балерин предстают перед зрителем то в полумраке танцевальных классов, то при свете софитов, то в краткие минуты отдыха. Они не позируют художнику, каждая из них занята своим делом. Возникает эффект присутствия, придающий картинам Э. Дега документальную убедительность.

В середине 1880-х годов художник начинает использовать пастель и создает свои знаменитые рисунки обнаженной натуры («После ванны»).

Дега считал, что следует изображать не столько красивое, сколько характерное. В отличие от большинства импрессионистов для Дега средством

выражения была линия, а не мазок. Линией художник умел передавать характер движения, эмоциональное состояние модели.

Скульптура. Огюст Роден (1840—1917) прославился умением воплощать в скульптуре яркие эмоциональные состояния, внезапные порывы души. Есть много общего в скульптуре Родена и живописи Дега: та же мягкость светотени, та же незавершенность жеста.

В 1880 г. французское правительство поручило Родену создать портал для Музея декоративных искусств. Он начал работу над «*Вратами Ада*» — грандиозным скульптурным образом грехов человеческих, где соединились эпическое величие «Божественной комедии» Данте и безысходная тоска «Цветов зла» Бодлера. Огромный портал с двумя створками так и остался незаконченным.

Вся поверхность дверей была покрыта неровной массой, которая при ближайшем рассмотрении оказывалась скопищем человеческих тел. Над вратами склонились три Тени, беспомощные в борьбе со смертью. Под ними, подперев голову рукой, сидит Мыслитель. В целом же произведение перегружено и дробно по композиции, что позволило критике назвать его «воротами в никуда». Однако оно представляет несомненный интерес, напоминая о бронзовых рельефах дверей средневековых соборов, прежде всего «райских дверях» флорентийского баптистерия, которые поразили Родена в Италии. Знаменательно, что эскизы, выполненные в процессе работы над «Вратами Ада», вызвали к жизни много самостоятельных значительных произведений («Ева», «Поцелуй», «Вечная весна», «Мыслитель» и др.).

Статуя «*Мыслителя*» явилась олицетворением мучительного процесса поиска ответов на извечные вопросы

о смысле бытия, стоящие перед человечеством. Мощный титан согнул свою спину от тяжелых раздумий. Лицо его печально. Чтобы почувствовать сложность настроений «Мыслителя», интересно рассмотреть различные ракурсы скульптуры. Справа движение согнутых рук и ног, резкая линия лба и носа, наклон спины делают фигуру предельно напряженной. Ее поза передает состояние мучительного интеллектуального усилия. Слева впечатление меняется: левая рука, безвольно опустившаяся на колено, указывает на усталость.

В 1884 г. Роден получил заказ от городского муниципалитета Кале на проект памятника в честь героя Столетней войны Эсташа де Сен-Пьера, пожертвовавшего собой во имя спасения осажденного города. Англичане пообещали сохранить жизнь горожанам, если шесть знатных граждан согласятся добровольно, в лохмотьях, босые, с веревками на шее пойти на казнь. Первым решился на это Эсташ де Сен-



О. Роден. Поцелуй

Пьер, за ним последовали другие герои. Памятник в их честь был закончен скульптором в 1886 г., но установлен лишь в 1895 г. «Граждане Кале» — это реалистическая монументальная Скульптура, в которой Роден воплотил образы людей, объединенных общей трагической судьбой. Скульптурная группа не имеет постамента, расположение фигур граждан на уровне земли как бы объединяет их с народом, что усиливает демократичность произведения.

Когда в 1878 г. Роден впервые экспонировал сначала в Брюсселе, а затем в Париже свою скульптуру «Бронзовый век», стремление выразить в статическом искусстве всю трепетность жизни, а также новаторский характер моделировки формы неровными кусками вызвали негодование общественности. С этого момента все выставленные на суд публики произведения Родена стали поводом к полемике. Сурово были встречены «Мыслитель», «Ева», «Адам», «Блудный сын», «Мучение» и многие другие работы.

В течение своей долгой жизни Роден, восхищаясь молодостью и красотой влюбленных, много раз обращался к теме вечной весны, ускользающей любви, страданий, поцелуя. Например, композиция «Поцелуй» (1886) потрясает страстностью и силой чувства.

Постепенно в творчестве Родена все более нарастает тяготение к усложненным символическим образам, к выявлению тончайших эмоций — от ясной гармонии и мягкого лиризма до отчаяния и мрачной сосредоточенности. Произведения скульптора приобретают незаконченный вид из-за текучести и живописной неровности поверхности. При этом возникает впечатлительное стихийного рождения формы. Скульптор всегда придавал большое значение фактуре как важному средству выразительности образа.

Роден много и успешно занимался жанром портрета. Общество литераторов заказало Родену *статую Бальзака*. Скульптор трудился над этим памятником шесть лет. Подчеркнутая физиологичность трактовки образа писателя, не свойственная импрессионизму (что свидетельствует о многообразии творческих поисков Родена), вызвала резкое неприятие. Скульптора обвиняли в том, что он обрядил великого писателя «в смирительную рубашку». Несмотря на справедливость некоторых упреков Родену (в привкусе натурализма, модернистской стилизации), нельзя не признать его потрясающего умения выразить напряженное внутреннее движение, подчинить пластическую форму психологическому переживанию.

* *
*

Открытия художников-импрессионистов оказали влияние и на другие виды искусства, в первую очередь на музыку. Импрессионизм в музыке, так же как и импрессионизм в живописи, неразрывно связан с национальными традициями французского искусства, с французской поэзией и литературой. В творчестве композиторов и художников встречается много общих тем: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж. Музыка импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель и др.) пробуждает у слушателей богатые зрительные образы, передает тончайшие и едва заметные оттенки настроений.

Импрессионизм был одним из самых важных этапов в истории изобразительного искусства, несмотря на то что фактически этот период продолжался около десяти лет. Опыт импрессионистов отразился в творчестве художников последующих поколений.

В полемике с ним рождались новые направления, например постимпрессионизм.

Постимпрессионизм

Художники-постимпрессионисты П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген не были объединены ни общей программой, ни общим методом. Хотя эти художники начали работать параллельно с импрессионистами и испытали их влияние, они считали своей главной задачей — передавать не видимость предметов, а их сущность, идею, используя образ как знак, символ.

Поиски новых путей ярко выражены в творчестве *Поля Сезанна* (1839 — 1906), возродившего утраченный импрессионистами целостный взгляд на мир.

П. Сезанн участвовал в первой выставке импрессионистов 1874 г., затем он уехал в родной Прованс, где жил замкнуто и много работал. Трудлюбие было главной его чертой. Когда через 20 лет Сезанн отправил в Париж 150 картин, его приветствовали как великого художника. Молодое поколение живописцев увидело в Сезанне своего вождя.

Мир, природа, человек утверждают Сезанном во всей цельности и материальности (по терминологии самого художника, это «реализация природы»), Он стремился исследовать пространство и форму, создать устойчивую композицию.

Как страшно близок нам любой предмет:
Он обнял нас и к нам упал
в объятья.
Единое пространство там, вовне,
И здесь, внутри. Стремится птица полет
И сквозь меня. *И* дерево растет
Не только там: оно растет
во мне,

— так австрийский поэт Р. М. Рильке отозвался о картинах Сезанна.

Художник пишет портреты родных («Мадам Сезанн в красном кресле»), друзей и множество автопортретов, портреты-типы («Курильщик», 1895 — 1900), пейзажи («Берега Марны», 1888), натюрморты («Натюрморт с корзиной фруктов», 1888—1890), сюжетные картины («Игроки в карты», 1890—1892). На своих полотнах он создает мир, полный созерцательности, задумчивости и сосредоточенности.

Например, на полотне П. Сезанна «Пьеро и Арлекин» изображены люди искусства — те, кто живет в вечном карнавале преобразений. И в то же время перед зрителем — типичные персонажи итальянского театра. Народная традиция наделила их определенными чертами характера: Арлекина, победителя в шутовских проделках, — хитрой изворотливостью; Пьеро, неудачника и мечтателя, — застенчивой робостью.



П. Сезанн. Пьеро и Арлекин

Поль Сезанн изобразил Пьеро и Арлекина в тот момент, когда они идут на праздник, чтобы принять участие в театрализованном представлении. Пока актеры не играют и остаются самими собой. Над этим полотном художник работал очень долго, он писал своих героев с натуры, изнуряя модели долгими часами полной неподвижности. В костюме Арлекина художнику позировал его сын, а в костюме Пьеро — приятель сына. Тем не менее возникает впечатление, что это не живые люди, а напряженно двигающиеся марионетки. Арлекин в обтягивающем «домино» высокомерен, недоброжелателен, горд. Пьеро согнулся под тяжестью своих мыслей, кажется, что его белоснежные одежды сделаны из гипса, непомерно тяжелы и сковывают движения. Голова Арлекина немного откинута назад, его настороженный и оценивающий взгляд обращен к зрителю. Голова Пьеро, напротив, опущена вниз, он углублен в себя. Художник пересмысливает эти образы, укоренившиеся в народной традиции. Фигуры на картине находятся как бы в разных пространственных измерениях, они сосуществуют, но не взаимодействуют.

П. Сезанн владел великолепной живописной техникой, создающей трепещущую красочную поверхность. По представлению художника, живопись складывается из двух составляющих — геометрической структуры природных форм и колорита. Свои поиски он сформулировал так: «Все в природе лепится в форме шара, конуса, цилиндра; надо учиться писать на этих простых фигурах, и, если вы научитесь владеть этими формами, вы сделаете все, что захотите. Нельзя отделять рисунок от красок, нужно рисовать по мере того, как пишете, и чем гармоничнее становятся краски, тем точнее делается рисунок. При наибольшем

богатстве красок форма неизменно достигает своей полноты».

На натюрмортах Сезанна порой трудно определить, какие фрукты изображены. В портретах также есть некоторая условность, ибо художника занимают не столько духовный мир и характеры моделей, сколько основные формы предметного мира, переданные цветовыми соотношениями. Свойственные искусству Сезанна элементы абстрагирования привели его многочисленных последователей к живописной отвлеченности, ибо они сумели усвоить только его формальные достижения.

Постимпрессионистом называют и *Винсента Ван Гога* (1853 — 1890) — художника, воплотившего смятенный дух человека. Его работы имеют определенные черты старой голландской традиции («Едоки картофеля», 1885). Когда через брата Тео, служившего в частной картинной галерее, Ван Гог сблизился с импрессионистами, его техника стала более свободной, смелой, палитра высветлилась («Пейзаж в Овере после дождя», 1890). Вскоре Ван Гог переехал в город Арль (Прованс), где вместе с Гогеном мечтал организовать нечто вроде братства художников. Здесь, на юге Франции, он начинает лихорадочно работать, как будто чувствуя, как мало времени ему отпущено («Красные виноградники в Арле», 1888).

Ван Гог повышенно эмоционально изображает не только людей, но и пейзаж (см. цв. вкл.) и предметный мир. Свойственная художнику особая острота восприятия сообщает его произведениям сложное переплетение как будто взаимоисключающих настроений: восторга перед миром и пронзительного чувства одиночества, щемящей тоски, постоянного беспокойства. Даже обычные дома или комнаты («Хижина», 1888; «Спальня», 1888)

приобретают у Ван Гога подлинный драматизм. Он очеловечивает мир вещей, наделяя его собственной горькой безнадежностью. Ван Гог достигает экспрессии, нанося краски резкими, иногда зигзагообразными, а чаще параллельными мазками, как в уже упоминаемых «Хижинах». Ощущение напряженности создается с помощью цветовых контрастов и мазков, идущих в разных направлениях.

Ван Гог в большинстве случаев писал с натуры, но даже его этюды имели характер законченной картины, ибо он не отдавался всецело непосредственному впечатлению, а приносил в образ сложнейший комплекс идей и чувств, многообразные ассоциации («Прогулка заключенных», 1890; «Автопортрет с перевязанным ухом», 1889).

Последний год жизни Ван Гог проводит в больницах для душевнобольных. Его творческая активность в этот период поразительна. С какой-то истовостью он пишет природу, архитектуру, людей («Овер после дождя», «Церковь в Овере», «Портрет доктора Гаше» и др.).

При жизни Ван Гог не пользовался известностью. Его огромное влияние на искусство сказалось много позднее.

Поль Гоген (1848— 1903), как и Ван Гог, довольно поздно стал систематически заниматься живописью. Ему было более 30 лет, когда, оставив службу в банке, он целиком посвятил себя искусству. Первые произведения художника отмечены влиянием импрессионизма, но вскоре Гоген вырабатывает свою манеру. В 1891 г. он уезжает на Гаити, пленившись примитивной жизнью полинезийских племен, которые сохранили, по его мнению, безмятежный покой, первозданную чистоту и цельность, присущие детству человечества. Он вносит в свои экзотические, овеванные романтикой и легендой про-

изведения элементы символики («Таитянская пастораль», «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идем?», 1897). Художник передает на полотнах красоту земли, покрытой розовым песком, экзотичных белых цветов, каменных идолов и людей, похожих на этих идолов.

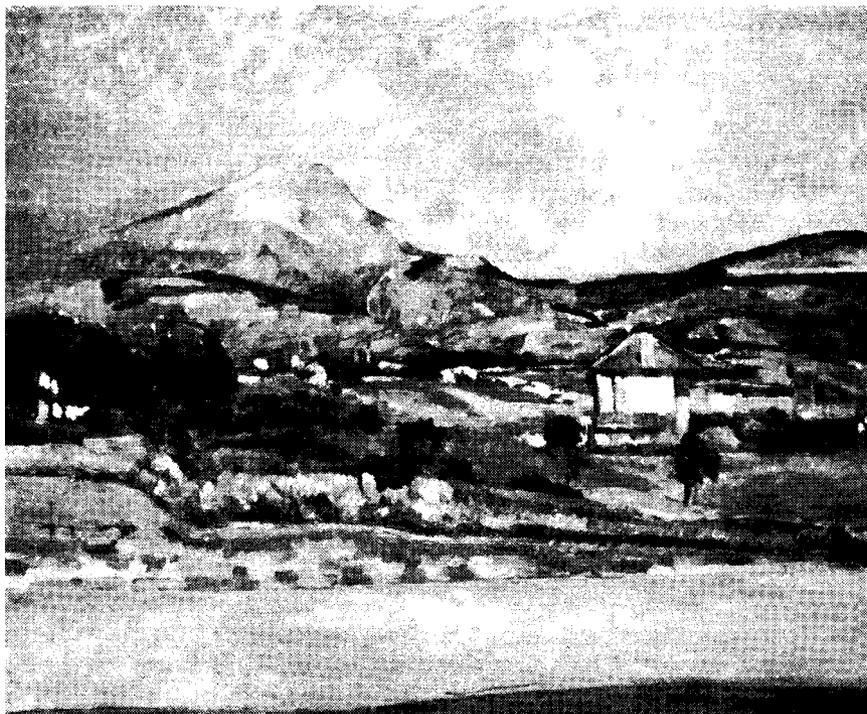
Стремясь приблизиться к художественным традициям туземного искусства, Гоген пришел к обобщению формы, ее плоскостному решению, ярким краскам, орнаментальному характеру композиции. Так, в одной из первых таитянских вещей «Женищина, держащая плод» (1893) (см. цв. вкл.) смуглое тело таитянки передано намеренно плоскостно, силуэт очерчен контуром, черты лица застыли. Желтый орнамент на красной юбке вторит узору, образуемому листьями деревьев над ее головой, и сама она — неотъемлемая часть этой вечной природы. Гоген преднамеренно нарушает перспективу, он пишет, не сообразуясь с воздействием световоздушной среды, как импрессионисты, а преображая реальную природу в декоративный красочный узор. Художник усиливает интенсивность тонов, ибо его интересует не цвет травы в определенном освещении, в конкретное время суток, как Клода Моне, а цвет травы вообще. Он не пользуется светотеневой моделировкой, а накладывает цвет ровными плоскостями, в контрастном сопоставлении. Гоген понимает цвет символически, поэтому заменяет реальный цвет природы на фантастический. Он стилизует форму предметов, подчеркивая нужный ему линейный ритм. Плоскостность, орнаментальность, яркость красочных пятен — декоративность искусства Гогена позволила назвать его стиль ковровым. Многие полотна его действительно напоминают восточные декоративные ткани («А, ты ревнуешь?», 1892, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Своей сти-

лизацией таитянского искусства Гоген вызвал интерес к искусству неевропейских народов.

Сезанн, Ван Гог, Гоген имели огромное влияние на развитие художественной культуры Новейшего времени.

Вопросы и задания

1. Каково главное отличие реализма от романтизма?
2. В чем сильные стороны реалистического метода и в чем его ограниченность?
3. Назовите основные признаки, присущие произведениям критического реализма.
4. Какие средства художественной выразительности применяет О. Домье в графике, а какие в живописи?
5. Каковы определяющие черты творчества художников барбизонской школы?
6. Какие сюжеты любил изображать Ж.Ф. Милле? Что характерно для его почерка?
7. Какие пейзажные мотивы писал К. Коро?
8. Что было главным в живописи Г. Курбе? Какие произведения он создал?
9. Назовите отличительные черты импрессионизма.
10. Охарактеризуйте творчество К. Моне.
11. Сравните живопись художников Э. Мане и К. Моне.
12. Каковы основные черты живописи О. Ренуара?
13. Что наиболее характерно для картин Э. Дега?
14. Расскажите о творческих поисках О. Родена.
15. Проследите, как преломились идеи импрессионистов в творчестве постимпрессионистов.
16. В чем состоит новаторство творческого метода П.Сезанна?
17. Прочитайте высказывание искусствоведа Т. Прилуцкой о картинах П.Сезанна «Гора Св. Виктории» и Н. Пуссена «Пейзаж с Геркулесом и Какусом»: «У Пуссена фактура живописи, мазок кисти подчинены требованиям зрительно достоверного изображения мира. По афористическому определению Леонардо да Винчи, распро-



П. Сезанн. Гора Св. Виктории



Н. Пуссен. Пейзаж с Геркулесом и Какусом

страняющемуся на всю классическую живопись, пейзаж Пуссена “подобен стеклянной стене”. Кажется, что мы смотрим “сквозь” картину на мир природы, существующий объективно и самостоятельно, забывая о том, что он порожден творческой волей художника, прямым его трудом, работой с материалом.

У Сезанна это присутствие творческой индивидуальности автора между натурой и зрителем ошутимо столь живо, что иногда заслоняет объективное существование самой природы. Рельефная и широкая кладка ярких и локальных мазков краски на холст, где подчас отчетливо виден рельеф плетения, фиксирует внимание на красочной поверхности картины, ее специфической материальности и в то же время несет в себе отзвук темперамента живописца, энергичного удара его кисти.

И все же... И Пуссен, и Сезанн создают в своем искусстве новую реальность картины, и каждый по-своему идет от природы к ее преображению в художественном образе.

Мир образов бытия у Пуссена и Сезанна существует вне преходящего времени и изменчивого пространства. Оба художника мифологизируют образ природы, поднимают его над реальностью, и в этом смысле он классичен».

Вы согласны с тем, что в картинах Пуссена и Сезанна больше общего, чем различного? Обоснуйте свою точку зрения.

18. Сравните творчество Ван Гога и Гогена.

- Творчество художников барбизонской школы.
- Пейзажная живопись К. Коро.
- Критический реализм в живописи Милле и Курбе.
- Домье — мастер сатирических образов.
- Импрессионизм в живописи, скульптуре и музыке.
- Передвижники и импрессионисты.
- Творчество О. Родена.
- Живописные открытия постимпрессионистов.

ЛИТЕРАТУРА

Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. — СПб., 1995.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А.Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 2.

Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты / Н.А.Дмитриева. — М., 1978.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Калитина Н. Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII — XX веков / Н. Н. Кааитина. — Л., 1990.

Ревальд Дж. История импрессионизма / Дж. Ревальд. — СПб., 1993.

Ревальд Дж. Постимпрессионизм / Дж. Ревальд. — Л.; М., 1962.

Яворская Н. В. Пейзаж барбизонской школы / Н. В. Яворская. — М., 1962.

Янсон Х. В. Основы истории искусств Х. В. Янсон. - М., 1996.

ИСКУССТВО ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ РУБЕЖА XIX — XX вв.

Конец XIX в. — время стремительного технического прогресса. На рубеже веков также стремительно возникают новые тенденции в искусстве — стиль модерн, художественное течение символизм и др. В архитектуре идет активный поиск новых конструкций, основанный на применении таких материалов, как сталь, цемент, бетон, железобетон, стекло и др. Технические

возможности новой архитектуры позволяют сооружать всевозможные покрытия типа козырьков, перекрывать на основе сводчато-купольных систем большие пространства.

Примером новой архитектуры стала *Эйфелева башня*, сооруженная в Париже при подготовке к Всемирной выставке 1889 г. французским инженером А. Г. Эйфелем. ажурный силуэт

башни кажется легким, хотя она представляет собой грандиозную металлическую конструкцию 300-метровой высоты. Она представляла собой выдающееся техническое достижение своего времени, но парижане приняли ее не сразу. Теперь Эйфелева башня стала символом города.

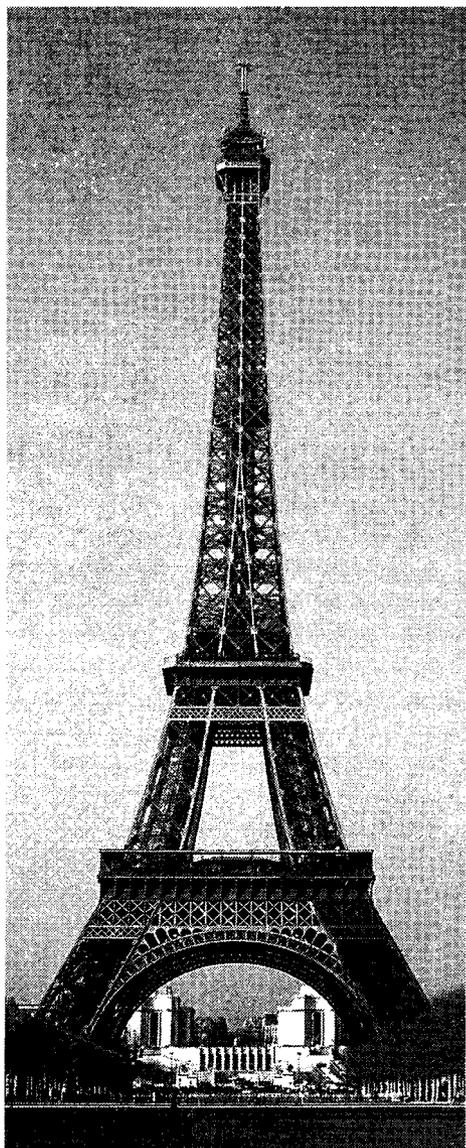
В европейском и американском искусстве конца XIX—начала XX в. распространился стиль **модерн** (от лат. *modernus* — новый, современный), именуемый также *Ар нуво* во Франции и Англии (от фр. *art nouveau* — новое искусство; по названию парижского магазина-салона «Дом нового искусства»), югендстиль в Германии (от нем. *Jugendstil* — молодой стиль; в соответствии с названием мюнхенского журнала «Югенд», пропагандирующего новое искусство), сецессион в Австро-Венгрии (от лат. *secessio* — отделение, уход; по названию объединения молодых художников).

Первые признаки модерна появились в странах Европы практически одновременно. Художники стремились преодолеть эклектику, создать универсальный синтетический стиль. В искусстве модерна удивительным образом находят новую интерпретацию многие существующие ранее стили. Это не просто подражание внешним формам, свойственное эклектике, а осознанное использование достижений мировой культуры.

Возникновению оригинальной и яркой эстетики модерна способствовала идея синтеза искусств. Основой синтеза считалась архитектура, объединяющая все прочие виды искусства — от живописи до моды. Новый стиль охватил жилищное строительство, городскую среду, домашнюю обстановку, одежду, украшения, изобразительное и декоративное искусство, театр. Произведения модерна очень изысканны: им присущи плавные линии форм,

контрастные цветовые сочетания, богатство декора живописи, мебели, светильников, статуэток, ковров и зеркал.

Скульптура модерна отличается текучестью форм и причудливостью силуэта (французы А. Бурдель, А. Майоль). В декоративно-прикладном искусстве особенно ярко проявились аналогии и переключки живого и неживого,



Эйфелева башня. Париж



Г. Гимар. Наземный вход станции метро

реальности и фантазии (керамика испанца А. Гауди).

Принцип уподобления рукотворной формы природной и наоборот — один из ключевых в эстетике модерна. Художников вдохновляли растения, раковины, потоки воды, пряди волос и др. Это нашло отражение в архитектурной форме, в деталях зданий, в орнаменте, получившем необычайное развитие. Кроме того, прообразом форм и орнаментов в модерне служили стили прошлого, подвергавшиеся радикальному переосмыслению благодаря стилизации. Криволинейные основы архитектурной формы, рисунка паркета, настенных панно, очертаний предметов мебели, фантастических по композиции ювелирных украшений и других изделий прикладного искусства удачно составляли единое целое. Линии орнамента несли в себе духовно-эмоциональную и символическую напряженность. Неразделенность жан-

ров и видов искусства в рамках модерна приводила к относительной несамостоятельности живописи, графики и скульптуры. Многие художники одинаково успешно работали в «станковой» и «прикладной» сферах. Важной чертой модерна стало обращение к национальным традициям.

Архитектура. В архитектуре модерна выразилось органическое слияние конструктивных и декоративных элементов, так как конструкция подвергалась эстетическому переосмыслению и включалась в декоративную систему здания. Наиболее целостными примерами синтеза искусств являются особняки, павильоны, общественные здания эпохи модерна. Как правило, они были построены «изнутри наружу», т.е. внутреннее пространство определяло облик здания. Фасады таких домов были несимметричны и походили на текучие образования, напоминающие одновременно природные формы и результат свободного творчества скульптора.

Испанский архитектор *Антонио Гауди* (1852—1926) в своих постройках ярко воплотил идеи модерна, в равной степени используя исторические и природные мотивы. Кроме зданий он проектировал удивительную мебель, решетки оград, ворот и перил с причудливыми узорами. Гауди, как и большинство испанцев, любил буйство красок и форм.

Одной из работ Гауди в стиле модерна является *дом Батло* в Барселоне, перестроенный для крупного промышленника. Архитектор полностью изменил планировку дома, устроив на первых трех этажах просторные апартаменты. Снаружи они оформлены изогнутыми каменными ограждениями, которые образованы выступами балконов и окон. Эти выступы напоминают скелеты фантастических животных. Главный фасад словно обтянут змеиной

кожей. Он облицован битым стеклом различных оттенков голубого цвета. Крыша дома, конек которой похож на зубчики на спине дракона, покрыта рельефной черепицей. Балконы верхних этажей имеют сходство с карнавальными масками, поэтому барселонцы прозвали это здание «дом с масками».

Последней завершённой работой Гауди стал *дом Мила*, отвечающий тенденциям модерна. Облик дома Мила вызывает ассоциацию со скалой, в которой вырублены окна и балконы. Волнистые наружные стены определяют свободную и прихотливую внутреннюю планировку. В доме нет двух одинаковых комнат, прямых углов и ровных коридоров. По крыше можно гулять. Дымоходы оформлены как ка-

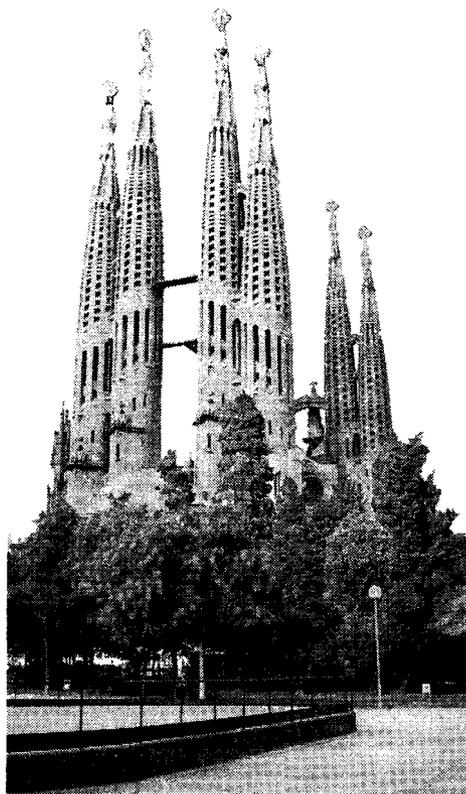
менные цветы, возведены диковинные башенки, лесенки, перила.

Эусебио Гуэль, богатый промышленник и почитатель таланта Гауди, предложил архитектору застроить целый пригородный район на северо-западе Барселоны. Замыслу не суждено было полностью воплотиться, но Гауди успел разбить в этих местах, прежде совершенно безводных и лишенных зелени, удивительный парк. Здесь можно по достоинству оценить богатство декоративных эффектов, которых художник достигал с помощью керамических плиток и мозаик.

При входе стоят два павильона с волнообразными изразцовыми крышами. В центре размещается Колонный зал, называемый Залом ста колонн (хо-



А. Гауди. Дом Батло. Барселона



А. Гауди. Церковь Саграда Фамилия. Барселона

тя их только 86). Здесь сказалось необычное использование архитектором элементов дорического стиля. Сверху зал образует террасу, огражденную длинной изогнутой скамьей, украшенной пестрой мозаикой.

Вершиной творчества Гауди является строительство *церкви Саграда Фамилия* (церковь Святого Семейства), начатое в 1884 г. Она была задумана как символ незыблемости католической веры и должна была стать центром комплекса зданий.

Саграда Фамилия — здание с латинским крестом в плане. Вокруг центральной апсиды размещается семь часовен. На этой классической схеме архитектор воздвигает второй уровень пространственной символизации: центральный шатер над перекрестием (Христос), четыре увенчанных шатрами столпа (евангелисты) вокруг него; еще одна вертикаль — над алтарем (Мария); три гигантских портала соответствуют главному и боковым входам. Поскольку иол храма на 4 м превышает отметку земли, огромная роль уделена лестницам.

В соборе множество оригинальных конструкций: витые колонны первого яруса главного нефа; наклонные опоры с асимметричными капителями — второго и третьего ярусов; своды гиперболического сечения и др. Удивительны разветвления опор. Напоминая живые деревья, они спроектированы так, чтобы исключить распор и снять необходимость в устройстве наружных контрфорсов. Ветви колонн расходятся, перерастая в поверхности гиперболических сводов с отверстиями, подобными цветкам подсолнуха. Выше — второе перекрытие, так что вся высота нефов должна быть залита рассеянным светом, поступающим сверху. Здание воспринимается как живой организм, оно словно вырастает из земли. В его орнаменте и резьбе также используют-

ся растительные мотивы. Готика не знала ничего подобного.

Гауди стремился постоянно присутствовать на стройплощадке, чтобы, наблюдая, как здание обретает форму, при необходимости тут же, на месте, внести изменения. Он никогда не доверял осуществление своих проектов кому-то другому. Когда в 1926 г. архитектор внезапно погиб под колесами трамвая, продолжить творение гениального мастера оказалось очень сложно. Фасад собора, построенный в наше время в стиле кубизма и украшенный скульптором Д. Сабирачи, являет полную противоположность замыслу Гауди и, на наш взгляд, не представляет большой художественной ценности.

Известно, что Гауди хотел создать церковь с тремя фасадами, в которых воплощались бы темы: «Рождество», «Страсти Христовы» и «Воскресение». Каждый из фасадов должен был увенчиваться четырьмя башнями, наподобие тех, что украшают фасад «Рождество», достроенный в 1950-е годы. Этот грандиозный фасад передает традиционные мотивы христианского искусства в крайне оригинальной манере: на нем тщательно воспроизведены изображения более двухсот видов животных и растений.

Безусловно, если бы Гауди сам завершал строительство церкви, он не довольствовался бы ее нынешним цветовым решением, сохраняющим натуральную окраску камня. Многие из его работ отличаются разнообразием цветовых оттенков, отделочных материалов и способов облицовки.

Заслуга Гауди заключается в том, что он сумел извлечь из природного окружения и ввести в мир архитектуры ряд форм, мимо которых проходили поколения зодчих. Гауди обратил особое внимание на гиперболические параболоиды и их сечения, гипербо-

лоиды и другие сложные формы. Природные формы он покрывал естественным декором. Это воспроизведение природы, подражание ей стало фактически подлинной революцией в архитектуре.

Скульптура. Французский скульптор *Эмиль Антуан Бурдель* (1861 — 1929) вначале был учеником О. Родена, а затем искал в скульптуре закономерности, свойственные архитектуре. Наиболее удачные работы Бурделя начала 1910-х годов — «Танец» и «Музыка» (обе — 1912). Первая из них была создана под впечатлением от выступления в Париже известных танцовщиков А. Дункан и В. Нижинского, а вторая — на основе античного барельефа, изображающего девушку-флейтистку. В последующие годы А. Бурдель выполняет бронзовый конный монумент национальному герою генералу Альвеару — большой заказ от правительства Аргентины; выдающийся памятник «Франция», посвященный окончанию Первой мировой войны; памятник польскому поэту-романтику А. Мицкевичу и др.

Аристид Майоль (1861 — 1944) был сыном виноградаря (слово *maillol* на каталонском наречии означает «виноградная лоза»), учился в Париже живописи и изготовлению гобеленов, а в сорок лет занялся скульптурой. Его первую персональную выставку посетил О. Роден и очень хвалил работу «Леда» (1902). Лучшие скульптуры А. Майоля — «Средиземноморье. Мысль» (1901 — 1905), «Скованная свобода» (1905 — 1906) — представляют женские образы. «Скованная свобода» — это торс могучей женщины, воплощающий жизненную энергию, способную преобразовать мир. Композиция скульптуры проста и логична, пластика форм естественна и чиста.

После знакомства с подлинниками древнегреческой скульптуры и архи-

тектуры А. Майоль ощутил родство с пластическим мышлением древних греков. Так появились скульптуры, напоминающие античных богинь: спокойная и мудрая «Флора» (1911), изящная «Иль-де-Франс» (1910—1932), юная, сильная и гибкая «Гармония» (1940-1944).

В 1930-х годах Майоля все больше привлекала природа. Он создал аллегорические скульптуры «Гора» (1935 — 1938), «Река» (1939—1943). Классическая простота произведений А. Майоля уничтожила последние следы академизма и вернула скульптуре XX в. ее древние основы, красоту и гармонию.

Живопись. Для живописи модерны характерны декоративность, орнаментальность целого в сочетании с реалистично выписанными деталями. Художники работали с большими цветовыми плоскостями, а мощные контурные линии придавали картинам дополнительный декоративный эффект.

Яркий пример — живопись чешского художника *Альфонса Мухи* (1860 — 1939). В декоративных панно он постоянно повторяет свои излюбленные темы: женщина с распущенными волосами, витиеватые стебли, цветы. Своеобразной моделью для различных комбинаций стиля модерн явились книги А. Мухи «Декоративные документы» (1902) и «Декоративные образы» (1905). Художник создал большую серию исторических картин «Славянская эпопея», где фольклорная основа дополнена оттенками символизма. Одна из последних работ А. Мухи — лирическая композиция «Три возраста». Огромный успех принесли художнику афиши, в которых великолепно использованы спиралевидные линии и сложные завитки, изысканная цветовая гамма.

Австрийский художник *Густав Климт* (1862—1918) — один из главных представителей стиля модерн. В на-

чале творческого пути он оформлял венские театры и музеи. В 1897 г. Климт возглавил венский Сецессион — Объединение художников Австрии, которые сплотились, чтобы порвать с академическим искусством и создать новую систему.

Одной из значительных работ Климта явился *«Бетховен-фриз»* (1901 — 1902) — более чем 34-метровая настенная роспись, которая выражала идею спасения человечества через искусство, переключаясь с Девятой симфонией композитора. Помимо насыщенной аллегориями и символами стеной живописи Климт создавал прекрасные портреты, преимущественно женские. Характерный признак этих работ — соединение реальности и декоративности — взаимосвязь в целом натуралистического изображения человеческого тела с орнаментальными поверхностями. Климт использовал сочетание ярких мозаичных пятен и гладко окрашенных поверхностей. Своеобразная манера художника способствовала перенесению изображаемого в призрачный мир красоты.

На картине *«Юдифь»* (1901) Климт, вопреки легенде о благородстве героини, представил ее как «роковую» женщину (см. цв. вкл.). Одежды Юдифи, покрытые сложным узором, составляют единое целое с фоном. В этой композиции художник впервые применяет золотые краски, придающие еще большую декоративность живописи. Золотой цвет станет любимым цветом Климта. Полуобнаженная фигура написана мягкими, гладкими мазками, полна чувственной красоты. Этот образ часто связывают с важным для творчества Климта персонажем, названным им *Nuda veritas* (лат. «обнаженная истина»). Обнаженная женская фигура у Климта олицетворяет чувственные инстинкты, несущие зло, но красота его живописи завораживает.

Пейзажи Климта напоминают изысканные декоративные панно. В лучших из них («Крестьянский сад с подсолнухами», «Аллея в парке перед дворцом Каммер») художник использует прием пуантилизма (живопись отдельными мазками), поэтому краски сияют, переливаются и мерцают.

Наиболее известным картинам Климта присущи характерные черты модерна: тяготение к символическим, необычным декоративным эффектам, стремление экспериментировать с цветом и материалом («Поцелуй», «Соломея», «Юдифь и Олоферн», «Три возраста женщины», «Портрет Адели Блох-Бауэр I»).

Графика. В рамках модерна большое распространение получили книжная и журнальная графика (О. Бёрдсли в Англии, О. Редон во Франции), афиша и плакат (А. Тулуз-Лотрек и Э. Грассе во Франции, А. Муха — в Чехии).

Творчество английского графика *Обри Винсента Бёрдсли* (1872—1898) оказало значительное влияние на все проявления стиля модерн. Рисунки художника изысканны и декоративны. В них причудливо переплелись соблазн и порок, многие из картин Бёрдсли были откровенно скандального содержания.

Первая крупная работа художника — иллюстрации к книге «Смерть Артура» Т. Мэлори. Большая часть изображений построена на контрасте темного фона и светлых фигур. Утонченная гибкость присуща рисункам цветов, деревьев, морских волн. Движения персонажей выразительны. Пейзажи с тенистыми парками придают действию таинственную романтичность. Иллюстрации к пьесе О. Уайльда «Соломея» отличает экстравагантная игра линий и силуэтов на светлом фоне. В сложном по содержанию искусстве Бёрдсли образы разных эпох и стилей были переосмыслены с позиций рубежа XIX — XX вв., что несомненно важно для модерна.

Вопросы и задания

1. Каковы основные конструктивно-художественные особенности Эйфелевой башни?

2. Прочитайте сравнение Эйфелевой башни и древнегреческой Дипилонской вазы, которое сделал искусствовед В. Полевой: «Это внушительное, в рост человека, изделие, кажется, не вылеплено из глины, а скорее выстроено и словно смонтировано из однотипных геометрических элементов. Ваза возводится как башня, наращивая ярусы орнамента один над другим. В этих полосах узора выражаются и замысел, и способ изготовления вазы, ее конструкция и форма и многое иное, что знал человек античного мира.

Но самое поразительное — ваза “геометрического стиля” выглядит как своего рода инженерное сооружение. Она на диво напоминает постройки Нового времени. Здесь не ошибешься — перед нами фантом античной Эйфелевой башни! Конечно же, это не парижская башня и не ее древний близнец. Дело в том, что в геометрических росписях просвечивает замысел ажурной конструкции, сделанной из типовых деталей. Узоры этих росписей предполагают чертежи большого проекта. И наконец, не заложена ли в Эйфелевой башне и Дипилонской вазе одна и та же идея математически расчисленной гармонии, которая правит их тектоникой и формообразованием?

Человек вникает во внутренние, не видимые глазом связи вещей, в закономерности движения явлений. Свидетельство тому — абстрактный геометрический орнамент с его логичным раппортом: обязательно повторяющимся мотивом. Здесь действуют развитый ум и искусная рука мастера: именно деятельность, а не впечатления и переживания. В этом орнаменте наглядно воплощается древний опыт измерений и счета. Неизвестны математические трактаты и учебники гомеровской эпохи, но существуют предметные памятники математических знаний той эпохи. Такова замечательная Дипилонская ваза!

Что касается Эйфелевой башни, то ее сооружение обозначило славную страницу в истории геометрического орнамента,



Дипилонская амфора из некрополя в Афинах

которым вольно или невольно увлеклись девятнадцатый и двадцатый века. Сама же башня остается удивительным явлением: математикой, артистично воплощенной в металле.

Добавим в заключение. В перипетии “геометрического стиля” иногда вплетаются несвойственные ему признаки. Геометризм древней и новой эпох может смягчаться плавными линиями и формами, присущими органическому миру. В контурах и объемах вазы и башни вполне допустимо разглядеть антропоморфные мотивы и, уж во всяком случае, все это можно легко вообразить или нафантазировать...»

Как вы считаете, правомерно ли такое сравнение? Во всем ли вы согласны с автором?

3. Назовите основные черты стиля модерн.

4. Какой принцип является ключевым в эстетике модерна?

5. Расскажите о творчестве А. Гауди.

6. Сравните фасады собора Саграда Фамилия, созданные самим Гауди и современными архитекторами. Как вы считаете, правомерно ли смешивать разные стили в одном сооружении?

7. Сравните собор А. Гауди Саграда Фамилия и готический Шартрский собор во Франции.

8. Расскажите о творчестве А. Бурделя и А. Майоля.

9. Что наиболее характерно для живописи А. Мухи?

10. Как Г. Климт воплотил в живописи черты модерна?

11. Дайте характеристику графике О. Бёрдсли.

12. Какое произведение модерна вам нравится больше других? Обоснуйте свой выбор.

Темы рефератов

- **Архитектура модерна.**
- **Творчество А. Гауди.**
- **Скульптура модерна.**
- **Живопись и графика А. Мухи.**
- **Особенности творческого метода**

Г. Климта.

- **Влияние творчества О. Бёрдсли на стиль модерн.**

ЛИТЕРАТУРА

Власов В. Г. Стили в искусстве / В. Г. Власов. — СПб., 1995.

Гартман К. О. Стили / К. О. Гартман. — М., 2000.

Дмитриева Н.А. Краткая история искусств / Н.А. Дмитриева. — М., 1996. — Кн. 2.

Ильина Т. В. Западноевропейское искусство / Т. В. Ильина. — М., 1993.

Янсон Х. В. Основы истории искусств / Х. В.Янсон. - М., 1996.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА СТРАН ВОСТОКА

ИСКУССТВО ИНДИИ

Подобно странам Древнего Востока, Индия является колыбелью человеческой цивилизации. При археологических раскопках в Индостане были обнаружены остатки материальной культуры, относящиеся к палеолиту и неолиту.

Следуя хронологическому принципу, в истории Древней Индии можно выделить: Хараппскую цивилизацию (2500—1700 гг. до н.э.), эпоху Маурьев (320—185 гг. до н.э.), эпоху Кушанов (78—200 гг.), Гуптскую империю (320—510 гг.), а в эпоху Средневековья — период мусульманского владычества — XIII—XVII вв. (Делийский султанат, империя Великих Моголов).

Раскопки на территории современных Индии и Пакистана в городах Мохенджо-Даро (в Сидне) и Хараппа (в Пенджабе) показали, что здесь в 3—2-м тыс. до н. э. существовала развитая цивилизация, названная Хараппской.

Индийская культура в древности соприкасалась с шумерской и греческой, а в период Средневековья — со средневосточной. Пути исторического развития Индии значительным образом отличаются от европейских путей. Индия не знала эпохи, подобной Возрождению в странах Европы. Средневековье здесь затянулось вплоть до середины XVIII в. Однако самобытная индийская культура, основанная на мифопоэтическом восприятии природы, рождала прекрасные произведения искусства.

Индийское изобразительное искусство взаимосвязано с другими видами творчества. Об этом упоминалось в «Читрасутра» — древнем трактате, который начинался беседой между раджей и мудрецом. Раджа вопрошал о том, как создаются скульптуры богов, — мудрец отвечал, что этого нельзя понять, не изучив искусства живописи. Раджа спросил о законах живописи — мудрец ответил, что без науки танца правила живописи непонятны. Раджа попросил рассказать о танце — мудрец ответил, что танец нельзя постигнуть без знания музыки, а музыку — без знания пения. Художник должен был знать все искусства, чтобы его произведения были живыми, выразительными, динамичными.

Индийское искусство было создано многочисленными племенами и народностями. Важной его особенностью была взаимосвязь с ремеслами, фольклором и мифологией. На протяжении веков в искусстве Индии повторялись определенные темы и художественные приемы, составившие его неповторимое национальное своеобразие.

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

В древние времена коренное население, проживавшее в долине реки Инд, обожествляло силы природы, почитало священных животных и растения, верило в магическую силу воды, огня и других природных стихий. Примерно с середины II в. до н. э. в Индию стали проникать кочевые племена, называвшие себя ариями. Они принесли с собой ведийскую религию. Созданный в это время литературный памятник — «Веды» (знание) в поэтической форме рассказывает о религии, жизни и быте племен, населявших страну, о музыке и архитектуре, содержит ранние научные сведения. Это произведение полно наивной жизнерадостности и лишено религиозного аскетизма. Тексты Вед передавались изустно от поколения к поколению жрецов-брахманов. Веды и сейчас играют важную роль в жизни индийцев, сохраняя статус священной книги.

Ведийские боги и мифы соприкоснулись на индийской земле с местными богами и преданиями. Постепенно сложилась та совокупность религиозных школ, направлений, сект, которая в XIX в. получила название «индуизм». Его исповедует большинство жителей Индии. Индуизм столь сложен и многообразен, что иногда представляется сплавом религиозных течений, а не единой религией. Однако все эти школы объединены общими чертами. Индуизм воспринял важнейшие положения ведической религии — признание святости Вед, веру в переселение душ и закон кармы. Жителей Индии — индийцев, исповедующих индуизм, называют индусами. По их представлениям, тело смертно, а душа вечна; после смерти тела она переселяется в другое тело, а вот какое — зависит от поведения человека в прошлой жизни. Понятие «карма» («поступок») означает и «поведение», и «воздаяние». Согласно закону кармы положение и даже

облик человека в будущей жизни зависят оттого, как он ведет себя. Хороший поступок влечет за собой награду для человека, а каждый дурной — наказание, но, как правило, не в этой жизни, а в будущем воплощении.

Наиболее почитаемыми богами индустов являются Брахма, Шива и Вишну, входящие в божественную триаду — тримурти (Брахма — создатель. Шива — разрушитель, Вишну — хранитель). Они часто изображаются вместе, стоящими рядом, или со сплоскими телами и тремя лицами, или с телами, как бы вырастающими одно из другого.

Брахма — творец мира. Он редко изображается самостоятельно, так как выступает наиболее абстрактным божеством триады. Его атрибуты — корона, жезл, сосуд с водой из Ганга, цветок лотоса, жемчужное ожерелье, лук. Обычно его рисуют или высекают из камня восьмируким, четырехликим, восседающим на гусе.

Шива может в минуты гнева уничтожить мир страшным огнем, но это разрушение одновременно оказывается началом обновления, сотворения нового. В мифах говорится, что однажды, когда мир погрузился во тьму, во лбу у Шивы открылся третий глаз, и луч, испускаемый из этого глаза, спас Вселенную. Однако этот луч способен и спалить все вокруг.

Изображения Шивы имеют разветвленную иконографию. Характерны трехликие образы Шивы (Махешварамурти). Он может быть представлен в позе йога, пребывающего в глубокой медитации, или в виде странствующего аскета в набедренной повязке и с чашей для сбора подаяний. Часто Шиву рисуют вместе с его женой Парвати. Одно из имен Шивы — Натараджа, Царь танца, поэтому он может быть изображен творящим мир во время космического танца.

Вишну в индуизме перенял черты ведийского Вишну, который был божеством солнца. Он полон всепрощения и заботы о тех, кто ему поклоняется. Когда Вишну спит, Вселенная замирает, а когда он просыпается — оживает и Вселенная. Считается, что из пупа Вишну вырос цветок лотоса, где родился Брахма, созидательный мир.

Когда в мире возрастает зло, Вишну спускается на землю, чтобы защитить правду и добродетели. Для борьбы со злом Вишну принимал разные облики — аватары. Всего их было десять: рыба, черепаха, вепрь, человек-лев, карлик, белый конь и др. Изображения Вишну в скульптуре, живописи и миниатюре отличаются сложной иконографией, связанной с его свойствами, атрибутами и мифическими подвигами: Вишну восседает на мифической птице Гаруде и держит в руках раковину, бумеранг, булаву, лотос, лук и меч; Вишну возлежит на змее Шеше и др. В зависимости от своих воплощений Вишну принимает разный цвет: темно-синий, желтый, черный.

Когда священными текстами индуизма помимо Вед были признаны эпические поэмы «Махабхарата» и «Рамаьяна», один из героев «Махабхараты» — Кришна — и главный герой «Рамаьяны» — Рама были включены в индуистский пантеон как воплощения Вишну.

Из всех индуистских богов Кришна имеет наиболее человеческий облик. Его игра на флейте завораживает животных. В зрелом возрасте Кришна — мудрый философ.

Наряду с почитанием Шивы и Вишну большое значение имел древний культ Богини Матери, известной под различными именами. Индуистские боги стали постоянными образами в скульптуре и живописи, а сюжеты из «Махабхараты» и «Рамаьяны» на

протяжении столетий питали индийское изобразительное искусство.

Индуизм утверждал разделение людей на сословия — *варны*. Высшей была варна жрецов-брахманов, затем шли кшатрии (воины, из среды которых выходили князья и цари), вайшьи (свободные общинники-земледельцы, скотоводы и торговцы) и шудры (слуги). Первые три варны считались благородными и назывались также дважды рожденными. Шудры же воплощали все низменные душевные качества. Они не проходили в детстве обряда посвящения (второго рождения), поэтому им запрещалось участвовать в религиозных ритуалах, занимать ответственные должности, владеть землей. Принадлежность человека к варне определялась его рождением и была вечной. Она ограничивала, как правило, круг его общения. До сих пор эти представления играют большую роль в жизни индийцев.

Индия является родиной одной из трех великих религий мира — *буддизма*, который возник почти 2500 лет назад. Название этой религии связано с именем основателя учения — Будды («будда» в пер. с санскр. — «Просветленный»), Будда считается одной из аватар Вишну. Различные источники указывают на разные даты жизни Будды (от VII до V вв. до н.э.). Древние предания рассказывают о том, что царевич Сиддхартха Гаутама, впоследствии ставший Буддой, с раннего детства выделялся среди сверстников необычайными способностями. Мудрые старцы пророчили ему великое будущее. Живя среди роскоши и довольства, Сиддхартха знал лишь радости беззаботного существования. Но однажды произошли в его жизни четыре роковые встречи: с больным, стариком,

¹Впоследствии на основании варн сложились касты.

мертвецом и аскетом. Тогда он понял, что в мире есть страдания, болезни, старость и смерть. В возрасте 29 лет царевич покинул отчий дом, жену и сына и присоединился к группе странствующих аскетов, чтобы найти избавление от земных грехов. После шести лет скитаний и жизни с аскетами он осознал, что добровольные страдания усложняют жизнь, но не ведут к прозрению. Тогда Сиддхартха застыл под деревом бодхи в позе лотоса ровно на семь недель, и на него сошло Просветление. С этого момента он и становится Буддой, «Просветленным». Он увидел смысл человеческого существования в том, чтобы достичь нирваны. Нирвана — это жизнь в абсолютно ином качестве: жизнь духа, совершенно свободного от желаний и внешнего мира. Когда Будда в возрасте 80 лет ушел в полную нирвану, он оставил множество учеников и последователей.

В буддизм из индуизма перешли вера в переселение душ и учение о карме. Новым было признание вечного изменения мира, отрицание вечной души и определение жизни как страдания. Буддизм не требовал ни поклонения, ни жертвоприношений, ни почитания богов. Для праведной жизни не имели значения ни профессия, ни кастовая принадлежность, ни богатство. Именно идеи равенства и возможность спасения для каждого смертного обеспечили новому вероучению широкую популярность.

Искусство Древней Индии

Искусство Древней Индии (3-е тыс. до н.э. — VI в н.э.) отличает тесная взаимосвязь архитектуры, скульптуры и живописи.

Архитектура. Индийская архитектура необычайно гармонично связана с природой. Древнейшие индийские хра-

мы строились прямо в пещерах. В более позднее время для строительства культовых сооружений тщательно выбиралось место. Зодчие Индии были искусными мастерами: они возводили города, храмы-ступы и дворцы.

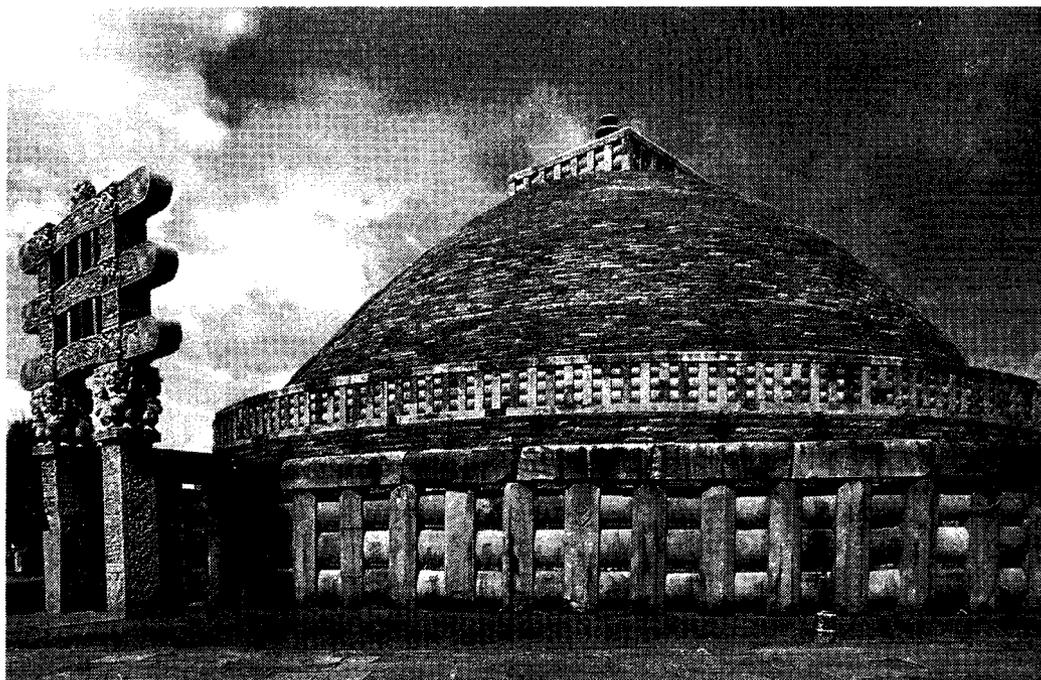
В долине реки Инд обнаружили руины центра Хараппской цивилизации — города *Мохенджо-Даро*, построенного, по утверждению археологов, в 3-м тыс. до н.э. В тщательно спланированных городских районах из обожженного кирпича были сложены удобные жилые дома высотой не менее двух этажей.

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

В нижней части города были обнаружены развалины храма. Внутри него найдены алебастровые кувшины и фрагменты скульптур, использовавшихся в ритуалах и церемониях.

Среди руин Мохенджо-Даро выделяются развалины культового буддистского сооружения в виде полусферы, воздвигнутого во II в. н.э. Оно называется ступа. Утверждение буддизма повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. Ранние ступы служили для хранения останков Будды. Существует легенда о том, что Будду как-то спросили, каким должно быть его погребальное сооружение, тогда он постелил на землю свой плащ и перевернул на него круглую чашу для сбора подаяний. Так ступа с самого начала приобрела полусферическую форму, символизирующую небо и бесконечность.

Знаменитая *Большая ступа в Санчи* (Центральная Индия), по преданию.



Большая ступа в Санчи

была воздвигнута в III в. до н.э. на месте захоронения Будды. Она лучше других сохранилась и хорошо отреставрирована. Полушарие ступы размещено на круглом цоколе с террасой, служившей для культового обхода вокруг сооружения. Первоначально ступа была выкрашена в белый цвет, а терраса — в красный.

В органичной простоте ступы в Санчи ощущается внутреннее движение вверх и глубокий символический смысл. Полусферический купол, как уже говорилось, символизирует небесный свод, а надстройка с квадратным основанием в форме балкончика на вершине купола — священную гору Меру. Возвышающийся над куполом столб с навершием в виде священного трехъярусного каменного зонта уподоблялся мировой оси, а три яруса зонта означали три неба. Двойная лестница в южной части ступы ведет с нижнего уровня наверх, к круговому обходу.

Здесь, на возвышении, верующие могли лучше ощутить божественную красоту природы и ее связь с высшими силами.

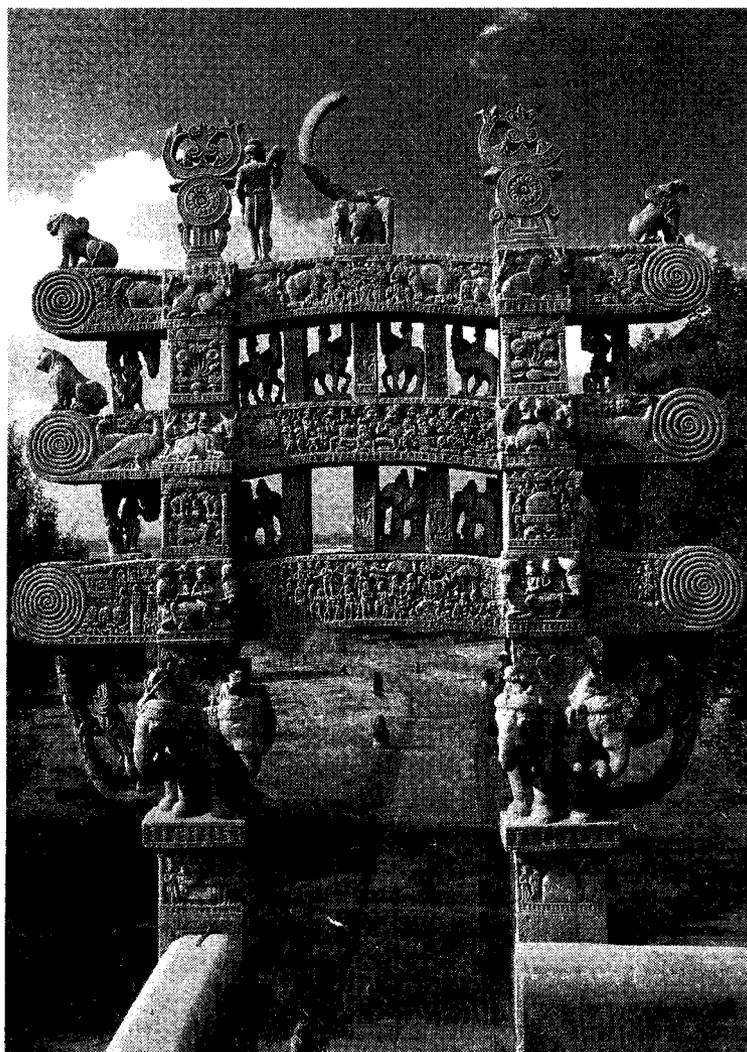
Вокруг ступы — массивная каменная ограда. По четырем сторонам, соответствующим четырем сторонам света, в ограде сделаны ворота, богато украшенные скульптурой. Через ворота в святилище входили торжественные процессии для совершения священного обряда, который заключался в обходе вокруг ступы и восхождении на верхнюю часть платформы.

Ворота ограды Большой ступы (такие ворота называются в Индии *торана*) — выдающееся произведение древнеиндийской архитектуры. Эти ворота получили всемирную известность и стали символом Индии. Схема ворот проста: они представляют собой два столба с тремя горизонтальными перекладинами, покрытыми разнообразными рельефами и скульптурами. В су-

жетах изображений переплетаются буддийское вероучение и древние индийские народные мифологические сказания. На рельефах можно видеть фантастические образы птиц, слонов, летающих львов. Скульптуры отвратительных существ, словно поддерживающих ворота, отождествляются с невежеством и отрицательной кармой. На барельефах показаны эпизоды из прошлых жизней Будды. Здесь присутствуют многочисленные символы буддиз-

ма (колесо закона, дерево, лотос и др.) и скульптуры индуистских духов природы — *якшинь*. Их фигуры определили идеал женской красоты, на много столетий став эталоном индийской скульптуры. Резные каменные ворота, удивляющие многих европейцев, иногда называют «воротами карликов».

Древние культовые сооружения сохранились в различных уголках Индии. Например, в горных районах можно



• Ворота карликов». Большая ступа в Санчи

увидеть удивительные пещерные храмы — *чайтхи*. Древнейшие из них устраивались в естественных пещерах. Более поздние чайтхи обычно высекались прямо в скалах. Они имели просторные залы, украшенные колоннами, скульптурными изображениями и росписями.

В конце VI в. н.э. был высечен скальный индуистский храм *Дхумар Лена*. Его охраняют каменные львы и слоны, олицетворяющие власть бога Шивы. Всех входящих в храм приветствуют статуя богини реки Ямуны и скульптура сидящего в позе благославения Шивы. Внутреннее пространство храма поделено на части с помощью четырех рядов массивных колонн, увенчанных резными тяжеловесными капителями округлой формы.

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

Скульптура. При раскопках в Мохенджо-Даро археологи обнаружили изысканные резные печати. На многих из них показаны сцены жертвоприноше-

ний богам, священным животным и растениям. Особый интерес вызывают печати с изображением так называемого рогатого быка, сидящего на троне или на земле в позе лотоса. Между рогами быка зажато дерево; его окружают тигр, носорог, зебу, слон. На одной из печатей, похоже, был вырезан бык с тремя головами. Скорее всего, бык — это Шива, ведь хорошо известно, что в индуизме Шива часто представляется трехликим и считается покровителем скота.

К удивительным находкам Мохенджо-Даро относятся украшенные магическими изображениями амулеты, которые должны были приносить удачу в охоте и рыболовстве, и множество маленьких терракотовых статуэток Богини Матери. Голова одной из таких статуэток увенчана пышным головным убором с двумя чашами. Следы сажи, найденные в этих чашах, дают основания предполагать, что в них жгли масла или благовония. Подобные фигурки, сделанные из глины, дерева, бронзы, до сих пор являются неотъемлемой частью домашних религиозных обрядов в индуистских семьях.



Танцовщица. Мохенджо-Даро

Среди наиболее ранних сохранившихся памятников каменной скульптуры — необычайной красоты капители в виде животных, завершающие десяти метровые колонны Ашоки в Сарнатхе. Скульптурная группа возвышается над плоским каменным кругом, края которого украшены горельефом, изображающим четырех животных: быка, слона, льва и лошадь, отделенных друг от друга колесом со спицами — буддийским «колесом учения» («дхармачакра»). Все сооружение поддерживается капителью в виде цветка лотоса с чашечкой, обращенной вниз, наподобие колокола. Например, знаменитая «Львиная капитель» (600 — 100 гг. до н.э.), ставшая национальной эмблемой современной Индии, представляет собой скульптурную группу из четырех львов, сидящих спиной друг к другу.

Древние рельефы, скульптуры, фрески запечатлели канонизированный



Голова Будды

образ Будды. Первоначально Будда изображался с помощью символов — колеса закона, священного дерева бодхи (знаки его Просветления), цветка лотоса (в напоминание о чистоте помыслов). В качестве символов буддизма выступали также лани, слушающие проповедь Будды, и слоны, поклоняющиеся дереву бодхи.

С 1 в. н.э. стали появляться изображения Будды в образе человека. Сначала Будда напоминал греческого бога Аполлона. Это связано с тем, что со времен Александра Македонского у греков были владения в Индии. Постепенно скульптурные изображения Будды начинали приобретать национальные черты. Сформировалась и система *мудр*, передающая этапы священного Просветления через особое положение рук, ладоней и пальцев. Существовал своеобразный язык жестов, означавших благословение, поучение, размышление.

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

Образ Будды, множество раз воспроизведенный в камне, мраморе и бронзе, воплощает тридцать два признака совершенства, главными из которых являются удлиненные мочки ушей — знак благородного происхождения, ушниша — выступ на темени — символ божественной мудрости, урна — родимое пятно на лбу, третий глаз — знак духовного превос-

ходства, миндалевидные глаза, губы — лепестки лотоса.

Изображению лица Будды придавалось особое значение. Оно отличалось правильностью, соразмерностью и пропорциональностью черт. Загадочное и непроницаемое выражение лица символизировало идею обретения нирваны. Строгость и величие образа божества сочетались с большой одухотворенностью.

Перед ваятелями стояла главная задача — создать статую, гипнотически воздействующую на зрителя. Будда, сидящий на цветке лотоса, спокоен, безмятежен, он кажется далеким и недостижимым, его не тревожит мир страстей, желаний, жизненных бурь и невзгод, но за этими неподвижными чертами чувствуются огромная сила духа и колоссальная жизненная энергия.

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

Живопись. В Древней Индии была широко распространена монументальная живопись. К сожалению, она плохо сохранилась, но до наших дней дошли выполненные на высоком художественном уровне *росписи Аджанты*, принесшие пещерным храмам мировую известность. Они уцелели только благодаря уединенности и отдаленности этого храмового комплекса, который оказался недоступен для религиозных фанатиков, разрушивших другие древние храмы. На стенах 16 пещер до сих пор видны живописные изображения богов, правителей, принцев, служанок, танцовщиц, музыкантов, нищих, цветущих растений и различных животных. Росписи воспринимаются как яркое повествование об Индии, как гимн красоте и радости. Недаром до сих пор говорят, что

«в Аджанте во мраке ночи сияет факел жизни».

Темы росписей были связаны с буддийскими легендами — *джатаками*. Рассказы о Будде воплощались индийскими художниками в образах и сценах из реальной жизни. Это объясняется тем, что на живопись пещерных храмов Аджанты оказала сильное влияние не сохранившаяся до наших дней живопись светского характера, некогда украшавшая дворцы царей и вельмож (см. цв. вкл.). В росписях Аджанты присутствуют самые разнообразные сюжеты — многочисленные картины быта, рыночная торговля, дворцовые увеселения: показано, как принцы проводят время в своих роскошных апартаментах, окруженные женами и служанками, выезжают на войну или охоту, принимают гостей. Росписи позволяют представить особенности городской архитектуры Древней Индии.

Индийские мастера как будто хотели перенести в тесноту подземелий все богатство и разнообразие внешнего мира. Они щедро расписывали стены и потолки пещер изображениями деревьев, животных и людей, стремясь заполнить живописью каждый сантиметр поверхности. И вот уже более тысячи лет на стенах мрачных пещер, некогда освещавшихся огнем светильников и факелов, среди причудливых скал и развесистых деревьев живут светливые маленькие обезьяны, яркие голубые павлины, львы и фантастические сказочные существа с человеческими торсами, звериными хвостами и птичьими лапами. Удивительно разнообразен орнамент, составленный из цветов, листьев, плодов в сочетании с изображениями птиц и животных. Мир людей и мир небесных духов, мир буддийских сказаний и реальный мир Индии — все это с удивительным искусством воплощено на стенах пещерных храмов Аджанты.

Роспись потолков призвана смягчить давление скалы, приподнять пространство над головой. Перспектива в росписях не передается, а объемы фигур лишь чуть-чуть намечены. Разнообразие красок невелико, но их контрастные сочетания отражают яркие эмоции.

Богатство росписей Аджанты стало известно всему миру только после 1819 г., когда давно забытые пещерные храмы были случайно обнаружены. В 20-х годах XX в. живопись в пещерах была тщательно отреставрирована и с тех пор находится под охраной.

Искусство средневековой Индии

Средневековье — очень сложный и длительный этап индийской истории, включающий периоды раннего (VII — XII вв.) и развитого феодализма (XIII — XVIII вв.). В средневековых храмах образы богов постепенно приобретают более гиперболизированный характер. Эпос («Махабхарата» и «Рамаяна») служит поводом для создания колоссальных композиций, полных динамики и драматизма. Индийское Средневековье — пора подъема архитектуры и изобразительного искусства.

Архитектура. Архитектура средневековой Индии все теснее сплетается со скульптурой, сплошь заполняющей стены сооружений. В VII — VIII вв. продолжали возводить грандиозные пещерные храмы, крупнейшими из которых были поздние пещеры Аджанты (VII в.), храм Шивы на острове Элефанта (VII в.) и храм Кайласанатха в Эллоре (VIII в.).

К IX в. трудоемкая техника вырубания храма из скалы была заменена строительством из тесаного камня (известняка, песчаника, мрамора, гранита). Каменные блоки скреплялись деревянными клиньями или металличе-

скими скобами. В постройках использовали сочетания камня с деревом и кирпичом.

На рубеже IX — X вв. отчетливо выявились характерные различия между северными и южными типами построек. В целом система индуистского храма была следующей: в центре святилище с небольшим внутренним пространством, где помещалась главная святыня, за ним — многоколонный зал или галерея, где собирались молящиеся. Северный тип построек, например *храм Кандарья Махадева в Кхаджурахо*, отличался мягкими криволинейными, словно набухающими очертаниями башен, заканчивающихся символическим кольцом наверху. Южные храмы увенчивались многоярусной пирамидальной башней.

На юге, где на протяжении Средних веков исповедовали индуизм, сложилась более жесткая система канонов, чем на севере Индии, подвергшемся завоеванию мусульман, о чем мы скажем ниже. Еще в XIII — XVII вв. в южных храмах продолжали возводить высокие башни, но они венчали уже не сам храм, а входные ворота.

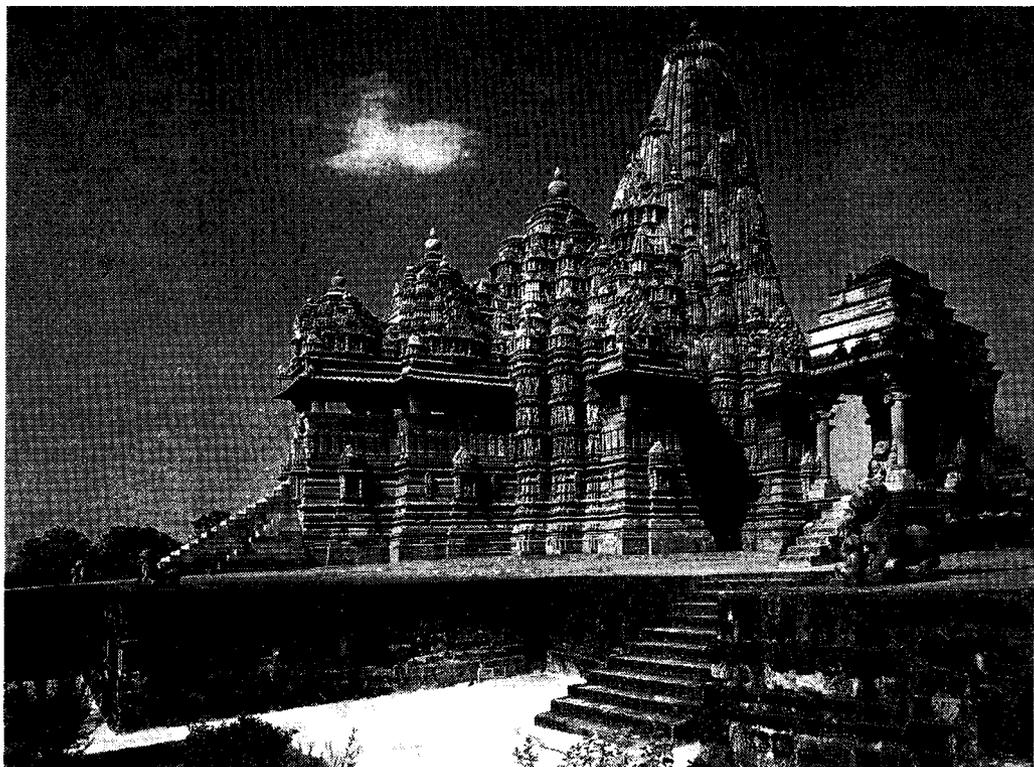
Храмы в Эллоре. Недалеко от Аджанты сохранился в базальтовом откосе комплекс из 34 пещерных храмов. Он создавался на протяжении VIII — IX вв. Двадцать два храма Эллары являются индуистскими, а двенадцать — буддийскими. Несомненно влияние на Эллору более ранних пещерных храмов Аджанты, но если в них главную роль играла живопись, то природные особенности и веяния времени привели к тому, что в Эллоре стали главенствовать каменная скульптура и рельефы. Пещерные залы Эллары отличаются от предшествующих скальных храмов своими размерами (площадь некоторых залов достигает 40x40 м) и более сложным планом (в скалах проложены длинные галереи).

Главный пещерный храм Эллары носит название Тин Тхал. Это крупнейший подземный храм, когда-либо созданный в Индии. Он состоит из трех этажей и располагается в глубине прямоугольного двора, напоминающего узкий колодец. Вход в него — достаточно узкие монолитные ворота. Фасад храма предельно прост и аскетически суров — это три ряда квадратных колонн, опирающиеся на монолитные скальные платформы. Внутри храма ведет высеченная в камне лестница. Когда человек попадает в подземное святилище, его взору открываются обширные залы с квадратными колоннами и изваяниями буддийских божеств. Залы Тин Тхала подавляют своими колоссальными размерами. Мрачное мистическое настроение усиливается благодаря сгущающемуся в глубине сум-

раку, в котором призрачно мерцают огромные каменные изваяния.

Подобное впечатление производят и другие, меньшие по размерам пещерные храмы Эллары. В храме Рамешвара скульптурный рельеф и каменная резьба господствуют практически на всей поверхности стен и колонн. Огромные настенные горельефы буквально обступают зрителей. Фантастические изваяния, вырубленные в скале, пугают своей пластической мощью и ярким контрастом света и тени. Фасады храма Рамешвара украшают четыре колонны и две полуколонны с покрытыми сложной резьбой капителями и большими женскими фигурами-кариатидами, расположенными по обе стороны колонн.

Огромный скальный храм *Кайласанатха*, высеченный в монолитной,



Храм Кандарья Махадева. Кхаджурахо

одинокую стоящую скалу, также является одним из центральных сооружений Эллары. По величине его можно сравнить со скальным храмом Древнего Египта в Абу-Симбеле. Белоснежный силуэт Кайласанатха ярким пятном выделяется на фоне скал. В середине храма высятся монументальные изваяния слонов и львов высотой около трех метров, эти изваяния отражают индийский миф о том, что весь мир стоит на трех слонах. Только слонов в Кайласанатхе гораздо больше — их фигуры есть среди каменной резьбы, которой сверху донизу покрыт храм.

Многочисленные рельефы храма Кайласанатха, посвященные Шиве («Шива - победитель», «Похищение Ситы» и др.), исполнены с необычным искусством.

Шедевром скальной архитектуры считается также комплекс индуистского храма *Кайласа*, высеченный в горах в середине VIII в. н.э. В него входят святилище, возвышающееся над землей, часовня, в которой хранятся мощи священного быка Шивы — Нанди, и другие сооружения. Фасады этих культовых зданий украшены рельефами на религиозные сюжеты.

Храмовый ансамбль в Махабалипураме на юге Индии находится на морском берегу, среди песчаных дюн и скал. Он включает в себя центральный Прибрежный храм Шивы, пять маленьких скальных храмов — *ратх* (например, храм Дхармараджаратха), несколько пещерных храмов. Этот ансамбль, возведенный в VII в., словно соединил две стихии — воду и землю. Главная его идея — торжество всего



Храм Дхармараджаратха. Махабалипурам

живого, питаемого священной рекой Ган гой. Эта идея воплощена прежде всего в широко известном огромном скальном рельефе «Нисхождение Ганги», составляющем смысловое ядро комплекса в Махабалиपुरаме. Высеченный из розоватого гранита, расположенный прямо под открытым небом, на главной площадке комплекса, он, судя по всему, был предназначен для массовых религиозных представлений и ритуалов. При этом рельеф служил фоном, заменяющим декорации.

Центр рельефа — расщелина, из которой во время торжественных церемоний через специально встроенную систему водопадом низвергались потоки воды, символизирующие священные воды Ганги. Вода, необходимая для благополучия жителей тропической страны, является объектом общего поклонения. К ней устремлены все многочисленные фигуры живых существ, изображенные на монументальном рельефе. Единый порыв объединил представителей «верхних» и «нижних» сфер мира.

Здесь встречаются различные сценки: жрецы-аскеты молятся у стен небольшого святилища, женщины ведут буйволиц. Всю композицию освящает бог Шива, фигура которого высечена слева от расщелины.

Рельеф «Нисхождение Ганги» в Махабалиपुरаме сыграл огромную роль в искусстве Индии и соседних стран. Его мотивы отчетливо прослеживаются во многих других индийских постройках, в рельефах храмов Индонезии.

Храм Сурьи на берегу Бенгальского залива. Величественно возвышаются на берегу Бенгальского залива руины храма бога солнца Сурьи (XIII в.) — одного из самых больших древних святилищ в Индии. Европейские моряки издавна прозвали его Черной пагодой: одиноко поднимающийся на пустынном берегу каменный колосс служил

им ориентиром в плавании. Фантастическое здание храма солнца когда-то украшала башня 60-метровой высоты. Сегодня от нее осталась лишь груда развалин.

Для возведения храма Сурьи в XIII в. тщательно выбирали местность, так как она должна была быть связана с культом солнца. Из двух частей святилища сохранилась только восточная часть. Она выполнена в виде гигантской колесницы — это образ божественной колесницы, запряженной семью разноцветными (по другим преданиям, белыми или золотыми) священными конями, на которой солнечный бог едет по небу. Храм-колесница уходит в небо тремя большими уступами, на их террасах установлены монументальные скульптурные изваяния. Цоколь сооружения окружают трехметровые каменные колеса — по двенадцать с каждой стороны. Они богато орнаментированы и покрыты резьбой. Колесо — подобие солнечного диска, символ повторяющегося ритма времени. Два колеса, соединенные осью, обозначают союз Неба и Земли. Среди каменной резьбы на колесах встречаются и многочисленные индийские символы солнца: лотос, конь и опять-таки колесо.

Восточный фасад разрушенной башни украшал исполинский каменный лев. Величественные скульптурные изображения загадочно улыбающегося бога Сурьи размещены на всех четырех сторонах храма. К лучшим произведениям монументальной пластики индийского классического искусства относятся скульптуры женщин-музыкантш, расположенные на террасах верхней части храма.

Храм Сурьи в Конараке сравнивают с «лотосом, встающим из утренних вод».

Архитектура Индии при правлении мусульман. После завоевания Индии му-

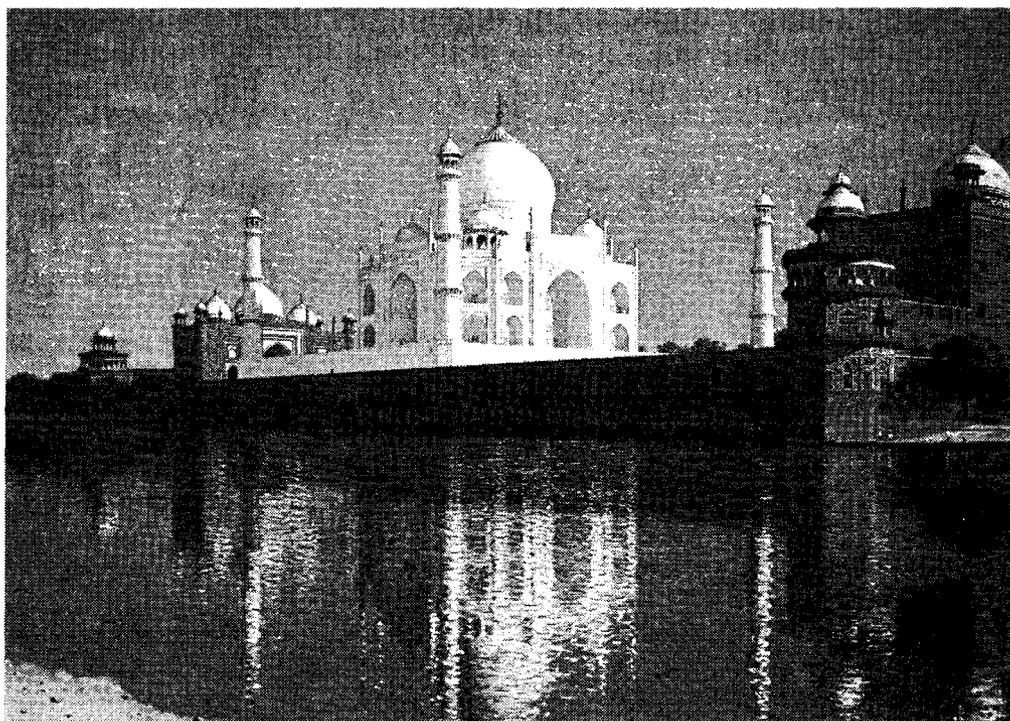
сульманами возникли крупные централизованные государства. Периоды правления Делийского султаната (XIII в.) и Великих Моголов (XVI — XVII вв.) были ознаменованы расцветом архитектуры. Иноземные правители способствовали проникновению в Индию новой религии — *ислама*, ставшей вскоре государственной и оказавшей значительное воздействие на все виды искусства. Однако на юге страны, не подвергавшемся завоеваниям, продолжали развиваться местные культы.

На севере Индии в XIII в. началось широкое строительство минаретов, мечетей и мавзолеев. Изменения в строительной технике позволили возводить широкие арки и купола.

Ислам запрещал изображать людей в культовых зданиях. Это внесло существенные перемены в прежнюю систему взаимодействия архитектуры и

скульптуры. Четкий геометрический и растительный орнамент заменил скульптуру в храмах. Вместе с тем новые архитектурные традиции приобрели и свои местные особенности: применение сочетаний разных сортов камня, возведение храмов на платформе, украшение по углам шлемовидными куполами. Начало объединению двух архитектурных принципов было положено во время строительства минарета Кутб-Минар в Дели. В огромном централизованном государстве Великих Моголов строились города (Агра, Фатхпур-Сикри), мощные крепости, дворцы и мавзолеи.

Излюбленным материалом становится белый мрамор. Из него был возведен один из самых значительных мавзолеев — *Тадж-Махал* — памятник любви и красоте. В нем выражены все лучшие качества классического индий-



В.Верецагин. Мавзолей Тадж-Махал в Агре

ского зодчества. Тадж-Махал выстроен менее чем в двух километрах к югу от Агры. Уникальный характер мавзолея во многом определяется историей его создания. У падишаха Шаха Джахана была любимая жена Арджурманд Бану Бегам, прозванная за свою красоту и мудрость Мумтаз-Махал (Избранная дворцом) или по-другому Тадж-Махал (Венец дворца). Она была хранительницей государственной печати, сопровождала мужа в трудных военных походах, заступалась за осужденных. Безвременная кончина супруги повергла Шаха Джахана в неопишное горе. В память о своей жене он решил воздвигнуть мавзолей, которому не было бы равных на свете.

Весь архитектурный ансамбль вместе с садом окружен высокой стеной из красного песчаника. Лучший вид на мавзолей и парк открывается через арку монументальных южных ворот, от которых тянется главный канал, обрамленный дорожками тоже из красного песчаника. В центре пересечения главного и боковых каналов находится водоем с фонтанами, рыбами и цветущими лотосами.

Величественное и пропорциональное здание Тадж-Махала — квадратное в плане, с четырьмя минаретами по углам и большим куполом, строгое и вместе с тем исключительно гармоничное по композиции и деталям, богато и изысканно украшено инкрустацией самоцветами по белому мрамору. Декоративное убранство здания дополняет каллиграфически точно выполненный орнамент из черного мрамора. Облик мавзолея удивительно соответствует образу Мумтаз-Махал, памяти которой он посвящен.

Несомненной удачей архитекторов было создание огромного, но необычайно изящного купола мавзолея, в Индии его сравнивают с «облачком, застывшим на воздушном троне». Имен-

но в куполе достигают кульминации четкость и гармоничность, присущие всем частям и деталям Тадж-Махала.

Центральный зал мавзолея торжествен и величествен. Это большое восьмиугольное помещение, в середине которого прямо напротив входной арки возвышается гробница Мумтаз-Махал. Рядом находится гробница Шах Джахана. Яркий солнечный свет и жара не проникают внутрь мавзолея — тут царят приятная прохлада и полумрак. Стены внутри, как и снаружи, богато орнаментированы.

Мавзолей органически взаимодействует с природой: здесь использована и искусственная, и естественная среда. В то время как с юга, востока и запада Тадж-Махал окружен парковым и архитектурным ансамблем, с севера он словно встает из вод реки Джамны. Уровень воды в реке на восемь метров ниже почвы парка, поэтому боковая сторона платформы из красного песчаника круто поднимается из воды, обрамляя берег, и Тадж-Махал четко выступает на фоне неба. Четыре минарета подчеркивают связь мавзолея с воздушной средой и как бы помогают ему раствориться в пространстве.

Таким образом, зодчие учли все возможные факторы воздействия на архитектурные качества памятника и блестяще смогли связать мавзолей как с землей, создав парковый ансамбль, так и с небом, использовав свойство белого мрамора изменять цвет при различном освещении.

При ярком солнце облицовочные мраморные плиты сияют, что придает Тадж-Махалу воздушность, легкость, усиливает его и без того замечательные стройность и цельность. Оттенки мрамора неуловимо меняются в разные часы дня. На закате мавзолей окрашивается в нежно-розовый цвет. Проплывающие облака отбрасывают на него воздушные, как на прозрач-

ной воде, тени, выявляя осязаемость и материальность форм. При свете полной луны Тадж-Махал превращается в гигантское видение, точно сотканное из матового зеленоватого лунного света. Кажется, что купол повисает среди звезд. Не забыт и дополнительный эффект — отражение Тадж-Махала в воде каналов парка. При этом главным зеркалом служит большой центральный бассейн.

Гтжданское зодчество. Дворцовые и прочие сооружения нерелигиозного характера предполагают меньшую свободу творчества, чем храмовая архитектура, строящаяся на основе строгих канонов. Светская архитектура выработала местные формы, полностью отвечающие художественным требованиям и учитывающие климатические особенности: палящее солнце, разрушительные муссонные ливни, пыльные бури и наводнения.

Из гражданских сооружений Великих Моголов большой интерес представляют *крепости-форты Дели и Агры*. В обоих случаях комплекс общественных построек, расположенный среди парков и цветников, был обнесен стеной с башнями. Главный вход также был оформлен башнями, увенчанными индийскими шлемовидными куполами. Основные павильоны Красного форта в Дели — зал общественных приемов из красного песчаника и зал частных приемов из белого мрамора. Это одноэтажные здания, стены которых прорезаны аркадой, ведущей во внутренние помещения. По углам плоских крыш поставлены шатры, такие же, как над главным входом. Интерьеры Красного форта богато украшены резным и инкрустированным мрамором.

Огромные дворцы, как правило, возводились из светлого камня, имели большие просторные помещения, открытые галереи, окна без стекол с

декоративными решетками. Все это создавало прохладу в комнатах. Снаружи и внутри поражают истинно восточное величие дворцов, орнаментальная резьба по камню, скульптуры и росписи.

Интересным образцом архитектуры Джайпура (штат Раджастан, западная часть Индии) является *Дворец Ветра (Хава-Махал)*, построенный в 1699 г. В нем применена оригинальная система выступающих окон, улавливающих ветер и делающих помещения прохладными. Композиция окон и этажей придает сооружению удивительную пластическую выразительность.

В XVII в. медленное угасание мощи государства Великих Моголов знаменует отход от монументальности и тягу к роскоши и изяществу, особенно в храмовом и гражданском строительстве. Например, во всем комплексе построек *храма Минакши (Большого храма) в Мадуре* на юге Индии чувствуется потеря монументальности, перегрузка скульптурой, композиционная раздробленность и сухость форм.

Храм Минакши был сооружен в XVII в. и посвящен обручению принцессы Минакши с богом Шивой. Основные постройки в этом комплексе были созданы в XVI в., но есть и более древние (XII в.) и позднейшие добавления. Храм представляет собой типичный пример южноиндийского зодчества.

Внешняя ограда почти квадратная и имеет четыре башенных входа. Далее идут еще несколько концентрически расположенных оград, многочисленные внутренние крытые дворы, залы и коридоры с многоколонными галереями. Среди этих сооружений выделяется Тысячестолонный зал Шивы со скульптурами богов, богинь, эпических героев, фантастических существ, различных животных, а также танцовщиц и музыкантов.

Главное святилище Шивы находится в небольшом таинственном, сумрачном помещении и открыто для доступа только ограниченному числу священнослужителей и немногим избранным. Но по праздничным дням изображение бога Шивы в золотой колеснице, куда впряжен слон, выносят к верующим и торжественно провозят вокруг храма.

Скульптура. В Северной и Центральной Индии в VIII в. скульптура создается на основе мифологии и эпоса. Всемирно известно монументальное изображение *трехликого Шивы* из пещерного храма на острове Элефанта. Величественное божество словно вырастает из огромной каменной глыбы. Масштабы этой фигуры, грозное выражение трех ликов, смотрящих в разные стороны, производят ошеломляющее впечатление. В храме на острове Элефанта имеются также композиция, изображающая Шиву с женой Парвати, и рельеф с танцующим многоруким Шивой — Шивой-Натараджей, царем танца. Последний послужил прототипом большого количества южноиндийских бронзовых статуй.

Например, бронзовая скульптура XVIII в. передает канонизированный образ Шивы. Бог кружится в неистовом стремительном танце во Вселенной, которую символизирует огненный ореол. Танец Шивы — это вечное движение Вселенной, его четыре руки — сверхъестественная сила, карлик-демон внизу — попираемое ногой невежество. Голову Шивы украшает корона с черепом — знаком победы над смертью. Его характерная поза, разлетевшиеся в разные стороны длинные волосы, выразительные жесты рук стали образцом для подражания исполнителей индийских танцев. Легенда говорит о том, что именно Шива в облике царя танца научил танцевать небесных танцовщиц *ансар*, а они, в свою оче-



Шива-Натараджа

редь, храмовых танцовщиц. Таким образом, считается, что искусство танца в Индии имеет божественное происхождение.

Символическое значение имеют не только поза и жесты бога, но и предметы, которые Шива держит в руках. Барабанчик в правой руке обозначает пробуждение к новой жизни, огонь в левой руке — разрушение и обновление.

Все бронзовые изображения в Индии отливают способом, известным с древнейших времен. Он заключается в том, что модель скульптуры лепится из воска и обмазывается глиной. В глиняной форме делают два отверстия — сверху и снизу. В верхнее отверстие заливается расплавленная бронза, которая вытесняет растопившийся воск, и он выливается через нижнее отверстие. Расплавленная бронза заполняет все освободившееся пространство. Когда бронза остывает, глиняную обмазку разбивают. Затем изделие шлифуют, иногда покрывают позолотой. Так достигается искусная моделировка формы, ее пластичность.

Скульптура из камня также создавалась по определенным канонам, в которых был зафиксирован многовековой опыт лучших мастеров. Интересно особенность индийской каменной



Рельеф храма Кандарья Махадева. Кхаджу-рахо

скульптуры: она не отделена от камня, в котором высечена. Это очень высокий рельеф. При этом скульптура органически была связана с архитектурой, представляла с ней единое целое. Так, скульптура храма Кандарья Махадева покрывает выступы, углубления и даже сочленения архитектурной конструкции.

С приходом мусульманских династий скульптура в храмах Северной и Центральной Индии уступает место орнаменту. В Южной Индии XVI—XVII вв. продолжали создаваться прекрасные образцы скульптуры и рельефа, сплошь покрывающие колонны оград и башни. В изобилии и сложности пластики сказались традиции резьбы по дереву и кости. Изображали мифологические сюжеты, иллюстрации к «Махабхарате» и «Рамаяне», бытовые картинки. Скульптура воплощает типично индийские черты (идеал красоты, канонизированные жесты «мудра»), но иногда в ней

обнаруживаются европейские влияния, идущие от колонизаторов.

Живопись. Индийская миниатюра появилась еще в древности, но самые ранние из дошедших до нас образцов относятся к XII в. Миниатюра возникла как иллюстрация к рукописной книге, бывшей тогда предметом роскоши, отсюда ее основные черты — яркость, праздничность, декоративность. Она предназначалась для рассмотрения с близкого расстояния, поэтому ее краски чисты и прозрачны, рисунок точен и виртуозен, орнамент изыскан.

В Индии было несколько школ миниатюры, наибольшую известность среди которых получили могольская и раджапутекая.

Могольская миниатюра, созданная в период правления Великих Моголов, иллюстрировала исторические хроники и ботанические трактаты. Первоначально над миниатюрой работали иноземные художники, но постепенно в нее перенесли приемы, характерные для индийской живописи в целом.

Раннюю могольскую миниатюру отличают четкие контуры, пластичность форм, яркость красок (см. цв. вкл.). При всей декоративной условности мастера XVI—начала XVII в. стремились к точной передаче событий и деталей оружия, ковров, одежды, утвари. Они изображали придворные развлечения, военные походы, приемы и др. Миниатюры, как правило, выполнялись на отдельных листах большого размера. Особенностью могольской школы было развитие портрета, в частности, появились острохарактерные портреты правителей. Человек изображался преимущественно в профиль, в холодной цветовой гамме с применением разбелов и черного контура на бумаге цвета слоновой кости. Трактовка фигуры носила плоскостной характер.

В XVII в. могольская миниатюра слилась с местными школами, приобрела

широту тематики и связь с народным искусством. Примером может служить живопись небольшого княжества Кангры. Здесь искусство миниатюры достигло наивысшего расцвета.

Ш колы Раджастана и областей Северной Индии получили условное наименование *раджпутская* миниатюра, которая объединила разные группы и течения. Одно из них, школа Пахари, связано с возрождением в XV—XVI вв. вишнуизма, в горных районах — с кришнаизмом. Исток раджпутской школы — народное искусство, она тесно соприкасалась с фольклором, лубком и почти на целое столетие пережила могольскую.

Основной темой раджпутской миниатюры была любовь божественного пастуха Кришны к прекрасной пастушке Радхе, воспетая с необыкновенной глубиной и показанная на фоне повседневной жизни индийцев. Изображались и другие божественные пары — Рама и Сита, Шива и Парвати. В композициях большую роль играл пейзаж. Миниатюры иллюстрировали религиозно-мифологические предания, хорошо известные легенды, эпос и были рассчитаны на более демократические круги зрителей, чем миниатюра Моголов (см. цв. вкл.).

От могольской миниатюры раджпутская отличается не только по содержанию, но и по техническим приемам. Могольские мастера использовали temperные краски, а раджпутские — акварель, иногда смешивая ее с клеем, иногда давая размывом. Для раджпутской миниатюры характерно обилие золота.

Своеобразный жанр в изобразительном искусстве Индии представляют миниатюры на темы музыкальных произведений — *раг*. Их писали художники всех школ к сборникам стихов, описывающих раги («Рагмала»). Это не ноты в нашем понимании, а зрительный эквивалент комбинации нот, составляющих основу песни. Исполнение

каждой раги связано с определенным временем года и суток.

Древние индийцы считали живопись лучшим из искусств, доставляющим наивысшее благо, когда она помещена в доме. Живописные полотна вывешивались в специальных галереях и выставлялись на улицах во время праздников. Индийские художники стремились строго соблюдать правила в изображении не только человека, но и его одежды, украшений и т.д. Талант и высокое эстетическое чувство индийского народа проявились в самых различных формах его художественной деятельности.

Вопросы и задания

1. Расскажите об известных вам персонажах индийской мифологии.
2. Какие черты присущи древней индийской архитектуре?
3. Что удивительно было в городе Мохенджо-Даро?
4. Каковы особенности конструкции и декора индийской ступы?
5. Расскажите о каноническом изображении Будды.
6. Какова роль росписей Аджанты в индийском искусстве?
7. Сравните архитектуру севера и юга Индии в период Средневековья? Приведите примеры.
8. В чем состояли особенности индийской средневековой скульптуры?
9. Расскажите о достоинствах архитектурного ансамбля Тадж-Махал.
10. Сравните мавзолей Тадж-Махал и архитектурный комплекс Альгамбра в Испании. Есть ли у них общие черты?
11. Сравните средства художественной выразительности и содержание могольской и раджпутской миниатюр.

Темы рефератов

- Архитектура и скульптура индийских храмов.
- Росписи Аджанты.
- Образ Будды в индийском искусстве.
- Искусство индийской миниатюры.

ЛИТЕРАТУРА

Бонгард-Левин Г. М. Древнеиндийская цивилизация / Г. М. Бонгард-Левин. — М., 1993.

Гоголев К.Н. Мировая художественная культура. Индия. Китай. Япония / К. Н. Гоголев. — М., 1999.

Гусева Р.М. Индия. Тысячелетия и современность / Р. Н. Гусева. — М., 1971.

Дмитриева Н.А. Искусство Древнего мира / Н.А.Дмитриева, Н.А. Виноградова. — М., 1989.

Иванцов Г. А. Индия / Г. А. Иванцов. — М., 1989.

Каптерева Т. П. Искусство средневекового Востока / Т. П. Каптерева, Н.А. Виноградова. — М., 1989.

Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока / А. И. Немировский. — М., 1994.

Ольденбург С.Ф. Культура Индии / С. Ф. Ольденбург. — М., 1991.

Потапенко С.Н. Изобразительное искусство Индии в Новое и Новейшее время / С. Н. Потапенко. — М., 1981.

Тюляев С. И. Искусство Индии / С. И. Тюляев. — М., 1968.

ИСКУССТВО КИТАЯ

Китайская культура, как и индийская, относится к древнейшим. На протяжении эпохи первобытности, рабовладельческой и феодальной эпох, охватывающих огромный этап времени — от 4-го тыс. до н.э. вплоть до середины XIX в. н.э., в Китае было создано множество ярких и самобытных памятников архитектуры, скульптуры и живописи. Изобретательные китайцы первые в мире узнали секреты изготовления бумаги, туши, фарфора, шелка и других чудесных вещей. Традиция пить чай тоже возникла в Китае.

Древнейший период истории Китая начался в 4—3-м тыс. до н.э. Следующий период получил название Шан-Инь (XVI—XI вв. до н.э.) по имени племени, заселившего долину реки Хуанхэ во 2-м тыс. до н.э. Именно тогда образовалось первое китайское государство, которое в XII в. до н.э. было завоевано племенем чжоу. В III в. до н.э. после долгих войн мелкие царства объединились в единую, могущественную империю, во главе которой стала династия Цинь (221—207 гг. до н.э.), а далее Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.).

Эпоха Средневековья в Китае продолжалась гораздо дольше, чем в европейских странах — с IV в. до середины XIX в. Средневековье — пора духовно-

го и культурного подъема Китая, расцвета искусства. Полнее и ярче всего особенности средневекового искусства проявились в периоды существования двух могущественных государств: Тан (618-907) и Сун (960-1279). Затем страну почти на девяносто лет завоевали монголы. В результате долгой борьбы на смену чужеземцам пришла китайская династия Мин (1368—1644), в период правления которой наступил новый расцвет архитектуры и декоративного искусства, продолжающийся и в эпоху правления маньчжурской династии Цин (1644—1911).

В XVII—XVIII вв. феодальная культура Китая приобрела застойный характер, а правила и традиции древнейшего искусства стали тормозом на пути ее развития.

Художественное сознание китайцев сформировалось под воздействием отношения к природе как к огромному космосу, частицей которого является человек.

Еще в глубокой древности в китайском искусстве сложились прочные традиции и каноны, которые в период Средневековья продолжали совершенствоваться. Завораживающий мир этого искусства основывался на мифологических представлениях и рели-

гиозных учениях, которые были зеркальным отражением правопорядка, существовавшего в государстве.

По древним китайским воззрениям, Вселенная считалась устойчивой и гармоничной. Под круглым безграничным Небом простирается квадратная Земля, в центре которой расположился Китай — Поднебесная (или Срединная) империя.

Среди *космогонических мифов*, повествующих о возникновении природы и человека, наибольшее распространение получили те, которые описывают появление неодушевленных вещей и живых существ как результат деления хаоса на светлое (мужское) начало — ян и темное (женское) начало — инь.

Союзом ян и инь порождены движение и покой, свет и тьма, тепло и холод, добро и зло, а также земля, вода, огонь, дерево и металл. В свою очередь их взаимодействие создало в природе многообразие явлений и предметов, в частности пять частей человеческого тела, пять состояний погоды, пять вкусов и пять цветов.

В Древнем Китае был большой пантеон богов и духов. С течением времени на передний план выходит верховное божество Шан-ди. Именно к Шан-ди обращались с просьбами и молитвами об урожае, военных успехах и др.

С древних времен жители Китая исповедовали «три учения» (или «три пути»): конфуцианство, даосизм и буддизм.

Конфуцианство — учение, основанное Конфуцием (ок. 551—479 гг. до н.э.), который считал, что порядок отношений в семье и обществе, между правителями и подданными, между отцом и сыном навечно установлен Небом. Он разработал систему норм поведения человека — Ритуал. Согласно Ритуалу надо почитать предков, уважать старших, стремиться к внутреннему совершенству. Конфуций так-

же утвердил строгие законы в музыке, живописи и литературе.

Цель *даосизма* — постижение всеобщих законов мироздания. Его основу составляет теория Дао — Пути Вселенной, или вечной изменчивости мира, равновесие в котором достигается взаимодействием ян и инь. Созерцательный и поэтический взгляд на природу, проповедовавшийся даосизмом, проявился во всех областях художественной культуры Древнего Китая.

Согласно учению даосизма человек незначителен по сравнению с первопричиной всего сущего — Дао, воплощенной в величественных явлениях природы. Даосы считали возможным создание эликсира бессмертия. Они поклонялись восьми магам, которые, как полагали, достигли бессмертия. По представлениям древних жителей Китая, таинственные бессмертные существа жили в далеких горах. Они обладали сверхъестественными способностями: могли превращать предметы в золото, возвращать мертвых к жизни, становиться невидимыми, заставлять цветы мгновенно распускаться.

Буддизм пришел в Китай из Индии в I в. н.э., укоренился в китайской культуре и стал самой популярной в стране религией.

С VII—VIII вв. н.э. в Китае стал распространяться ислам. В более позднее время сюда проникли и христианские вероучения (католичество, протестантизм, православие и др.). Однако независимо от принадлежности к той или иной конфессии каждый китаец осознает себя прежде всего конфуцианцем.

Искусство Древнего Китая

История искусства Древнего Китая складывается из ряда этапов и охватывает длительный период, начиная с 4-го тыс. до н.э. вплоть до III в. н.э.

Самыми ранними сохранившимися произведениями искусства являются тонкие сосуды правильной формы из желтой, бледно-розовой или красноватой глины, выполненные на гончарном круге или слепленные вручную. Они расписаны геометрическими орнаментами, сочетающимися с формой сосудов. Узоры имели магический смысл и связывались с пожеланиями хорошего урожая, дождей и др. Впервые керамика подобного типа была обнаружена возле селения Яншао в провинции Хжэнань, позднее подобные изделия находили и в других провинциях Китая.

Во 2-м тыс. до н.э. в период Шан-Инь сложился основной круг символов и мифов, отраженный в орнаментах, украшающих ритуальные сосуды, скульптуры и фрески. Сохранились остатки архитектурных сооружений (храмов, дворцов с колоннами), скульптуры людей и животных (бык, тигр и др.), фрагменты стенных росписей. В этот период уже появилось иероглифическое письмо.

Формы и узоры, первоначально возникшие в керамике, впитавшей элементы резьбы по дереву, кости и камню, нашли свое дальнейшее развитие в бронзовом литье. До наших дней дошли прекрасно декорированные бронзовые сосуды. Они применялись исключительно для культовых целей и употреблялись высшей знатью при жертвенных обрядах, посвященных предкам. Это определяло величину и форму сосудов. Они были разнообразных размеров — крошечные флаконы, чаши, вазы, курильницы благовоний, чаны (массой от нескольких граммов до 600 кг). Мастерство их изготовления не перестает удивлять. Сложный геометрический узор каждого изделия отличался графической тонкостью. Фоном могли служить меандр или спирали, символизировавшие гром или облако. Рельефные фигуры

дракона, птиц, быка, змеи, цикады были расположены на фоне плоского орнамента. Узоры были связаны с тотемизмом, верой в происхождение человека от животного, являющегося его духом-покровителем. Бронзовые сосуды как бы вбирали в себя все богатство народных верований и представлений о мире.

На протяжении эпохи Чжоу (1027 — 256 гг. до н.э.) развились принципы градостроительства с четкой планировкой городов, обнесенных высокой крепостной стеной. С середины I-го тыс. до н. э. входит в употребление железо.

В эпоху Чжоу расширился круг сюжетов и тем искусства. Конец 1-го тыс. до н. э. ознаменовал завершающий этап эпохи Чжоу. В V— III вв. до н. э. наступил период Чжаньго («Воюющих царств»). Бронзовые сосуды этого времени отличались от древних упрощением форм, большей декоративностью — их украшали драгоценными камнями и цветными металлами. Назначение этих сосудов становилось все более утилитарным. Широкое распространение получили бронзовые зеркала, отполированные с одной стороны и инкрустированные серебром и золотом с другой, а также украшения из полупрозрачного матово-зеленого камня — нефрита.

К периоду Чжаньго относится обнаруженная в одном из погребений первая картина на шелке, изображающая молодую женщину, над которой летают дракон и феникс. Эта картина со строгим линейным рисунком, свободной поверхностью, осмысленной как пространство неба, отразила многие особенности китайской живописи, которые получили развитие в дальнейшем. С этого времени значительное место во всех видах искусства уделялось изображению человека.

Архитектура и скульптура. Ханьское искусство продолжило традиции, вы-

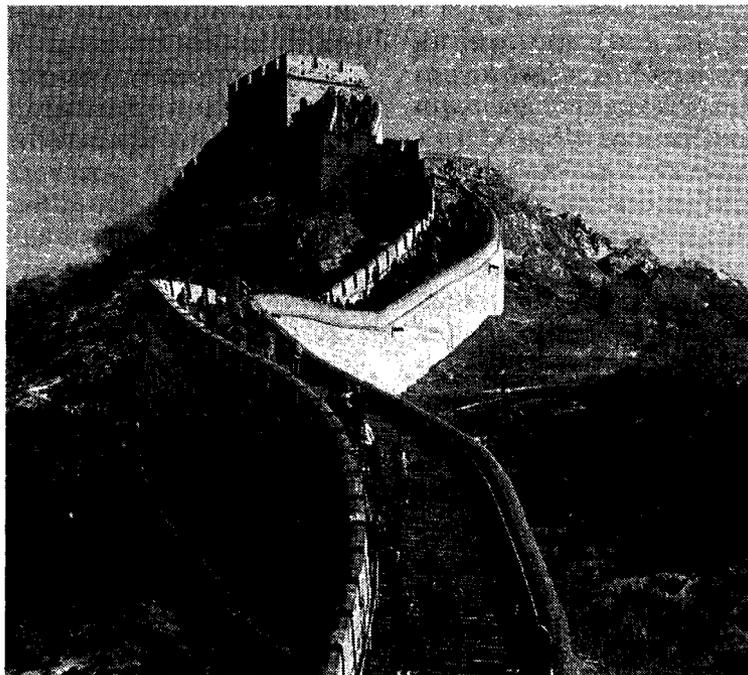
явленные в период «Воюющих царств», и довело их до совершенства. В архитектуре периода Хань уже четко выражены основные принципы конструкции, существующие в Китае до последнего времени.

Ко времени объединения страны в централизованную империю (периоды Цинь и Хань) относятся такие памятники зодчества, как Великая Китайская стена, великолепные дворцовые комплексы, храмы и дворцы. Они отличаются прочностью конструкции, гармонично вписываются в окружающую природу.

Великая Китайская стена — уникальный памятник крепостной архитектуры. Она протянулась более чем на 3 тыс. км через весь Северный Китай. Стену начали сооружать в IV—III вв. до н.э., когда китайские государства были вынуждены защищаться от набегов кочевых народов Центральной Азии.

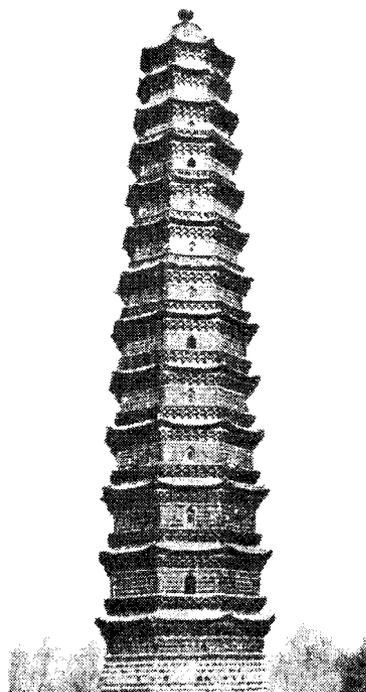
Великая стена, словно гигантский змей, вьется по горным хребтам, вершинам и перевалам. Примерно через каждые 200 м стоят четырехугольные сторожевые башни с отверстиями-амбуразами. Расстояние между башнями равно двум полетам стрелы, оно легко простреливалось с каждой стороны, что обеспечивало безопасность. Верхняя плоскость стены представляет собой широкую защищенную дорогу, по которой могли быстро передвигаться воинские части и обозы.

Многочисленные *комплексы гробниц* знати, созданные на рубеже нашей эры, прекрасно сохранились. Это были большие подземные сооружения, к которым вели так называемые аллеи духов, охраняющих могилы. Они были обрамлены скульптурами зверей и каменными пилонами. В комплекс входили и наземные святилища. Рельефы на стенах погребальных сооружений изображали стражей в длинных хала-



Великая Китайская стена

тах, фениксов, драконов, черепах, тигров. Например, рельефы погребения Ульянцы в Шаньдуне (II в.) рассказывали о создателях земли и неба, легендарных героях, торжественных процессиях, борьбе между царствами и др. Рельефы располагались фризами. На каждой плите была показана новая сцена, а рядом помещена поясняющая ее надпись. Боги и люди одеты одинаково, но фигуры богов и царей изображены более крупно, чем фигуры простых людей. Примером иного стиля были рельефы из Сычуани, которые отличались большей простотой и живостью образов, вниманием к бытовым сюжетам (сцены жатвы, охоты на диких уток, театральных и цирковых представлений и др.). В них все большее значение придавалось изображению природы.



«Железная пагода» близ Кайфына

Искусство средневекового Китая

Период Средневековья начался в Китае в IV — VI вв. н.э. и продолжался вплоть до середины XIX в. За это время искусство прошло ряд исторических этапов: ранний период (IV—VI вв.), период расцвета (VII—XIII вв.) и поздний период (XIV—середина XIX в.).

В IV—VI вв. по всему Китаю началось строительство грандиозных монастырей, высеченных в скалах, наземных деревянных храмов и пагод-башен в честь буддийских святых. Пагода как тип сооружения восходит к индийскому зодчеству. Ранние пагоды мягкой кривизной и округлостью линий напоминают индийские башнеобразные храмы.

В буддийских монастырях пагоды служили хранилищами реликвий, статуй, канонических книг. Многие китайские пагоды отличаются огромными размерами и достигают в высоту 50 м. Лучшие из них поражают точ-

ностью, соразмерностью пропорций, в них как бы воплощен дух конфуцианской мудрости. Своеобразной чертой более поздних китайских башен-пагод являются слегка изогнутые кверху заостренные края кровли. Это считалось надежным средством защиты от злых духов. Китайские пагоды прекрасно вписываются в окружающий ландшафт.

Расцвет китайского искусства приходится на время правления двух династий—Тан и Су н (VII—XIII вв.). Высокого уровня в этот период достигло строительство храмов и дворцов. Монументальную архитектуру отличали ясная гармония, праздничность и спокойное величие форм. Города строились по четкому плану. Они представляли собой мощные крепости, окруженные высокими стенами и глубокими рвами.

Живопись. В VII-XIII вв. живопись завоевала ведущее место среди других видов искусства. К концу правления танской династии в основном сложился технический и сюжетный арсенал классической китайской живописи. В ней сформировались специфические жанры: парадный портрет (разделяющийся на несколько категорий), анималистический жанр «цветы-птицы» (изображение растений, птиц и насекомых), бытовой жанр («люди и предметы»). Самостоятельное значение имел пейзажный жанр («горы-воды»), образующий неразрывный союз с поэзией и каллиграфией.

Главным центром развития живописи в периоды Тан и Сун был дворец императора. Крупнейшие чиновники являлись одновременно живописцами, учеными, поэтами и каллиграфами. Художники расписывали стены пещерных храмов и дворцов, писали иконы на шелке и холсте. Из литературы того времени ясно, что главной темой дворцовых фресок была доблесть древних правителей. Живопись сохранила для потомков облик добродетельных мужей, придворных красавиц и послов из дальних стран.

К периоду Тан канонизировались формы вертикальных и горизонтальных свитков. Горизонтальный свиток служил своеобразной живописной книгой, куда благодаря открытости композиции, как бы не имеющей начала и конца, художник мог вместить целый поток зрительных впечатлений. Форма вертикального свитка, рассчитанная на иное эмоциональное восприятие, позволяла живописцу передать большое пространство, показать природе не в частных проявлениях, а в единстве. На разных исторических этапах излюбленной была то горизонтальная, то вертикальная форма свитка.

Китайская живопись основана на тонком соотношении нежных мине-

ральных красок, гармонирующих между собой. Но уже с VIII в. для создания пейзажей стали применяться водяные краски и черная тушь, серебристо-серые нюансы которой передавали ощущение цельности мира. Тогда же сложились и разные манеры письма — одна — тщательная, фиксирующая все детали, другая — свободная и как бы незавершенная, позволяющая зрителю додумать то, что не изобразил живописец. Монументальные пейзажи, как правило, отличались тщательной проработкой деталей и богатой цветовой гаммой.

На картинах можно увидеть традиционный круг объектов: благоухающую орхидею, бамбук — воплощение жизненной силы, вечнозеленые сосны и кипарисы, несокрушимые скалы, животных, птиц и др.

Китайцы с древности поклонялись горам и водам как святыням. Гора олицетворяла активное мужественное начало — ян, тогда как вода связывалась с мягким и пассивным женственным началом инь. Отсюда и название, данное пейзажу, — *шань-шуи*, т. е. «горы-воды».

Исполненный глубокого символического значения средневековый китайский пейзаж никогда не был точным изображением какой-либо местности. В нем обобщались многолетние наблюдения над самыми характерными приметами ландшафта.

Долгие наблюдения помогли художникам найти точные приемы для выражения чувств и настроений. Передний план обычно отделялся от заднего группой скал или деревьев, с которыми соотносились все части пейзажа. Чувство простора создавалось ритмом повторов, водной гладью, а также туманной дымкой, как бы отодвигающей изображение вдаль и смягчающей линии предметов. Композиционный строй картины и особенности перспективы

были рассчитаны на то, чтобы человек ощущал себя не центром мироздания, а малой его частью.

Впечатление воздушной перспективы, отдаленности или приближенности предметов, движения и покоя возникало благодаря мастерству нюансировки. Белая матовая поверхность свитка трактовалась живописцами и как водная гладь, и как пространственная воздушная среда. Сочетание линии, пятна с белизной шелковой или бумажной поверхности составило один из секретов выразительности и ассоциативного богатства китайских картин.

С древнейших времен в Китае существовала живопись на шелке. На верках, экранах и ширмах художники писали миниатюрные композиции, на многометровых свитках — сцены городской и дворцовой жизни, пейзажи. Сюжетами служили мифы о героях-предках, чудесных птицах и загробном мире.

Наиболее известными танскими пейзажистами были Ли Сысюнь, Ли Чжаодао и Ван Вэй — одновременно поэт, музыкант и художник. Пейзажи *Ли Сысюня* и *Ли Чжаодао* ярки и насыщены по цвету. Синие и малахитово-зеленые горы обведены золотом, что делает картину похожей на драгоценность, придает ей декоративность. Ли Сысюнь создавал грандиозные композиции, насыщенные многочисленными деталями. Он любил освещать вершины гор последним лучом заходящего солнца и писал их с высокой точки зрения, стремясь передать бесконечность видимого мира. Пейзажи *Ван Вэя* (699 или 704 — 759 или 651) написаны черной тушью по золотистому шелку. Дали в них едва прорисованы, они как бы тают в далеком тумане. Природа кажется тихой и задумчивой. Его картины очень поэтичны, неслучайно современники говорили: «Его стихи — картины, его картины — сти-

хи». Стихи Ван Вэя дошли до нас, они, как и его пейзажи, часто проникнуты грустным настроением, которое он выражал, описывая те или иные объекты и явления природы:

За плетнем из магнолий
Угасающий отблеск зарницы
Уж осенние горы вобрали.
За передними — темные дали —
Устремились отставшие птицы.
Яркий свет и темная зелень
Различаются ясно порою:
Видно сумерки горною мглою
Никуда еще не осели.

Для Ван Вэя характерен серебристый монохромный колорит, иногда обогащенный зеленоватыми тонами. Наряду с пейзажами художник изображал буддийские сюжеты.

Сохранились имена крупнейших мастеров периода «пяти династий», предшествующего правлению династии Сун: пейзажист и теоретик Цзин Хао — мастер живописи в жанре «цветы-птицы», Хуан Цюань — основатель метода бесконтурной живописи и др.

В период Сун наступает новый блестящий этап в развитии китайской живописи. Большое значение приобрела императорская академия художеств, основанная в начале XII в. Академические требования свободного владения точным рисунком и знания поэзии и литературы привели к появлению особо утонченной живописи. Дальнейшее развитие получил возникший ранее жанр «цветы-птицы». Одним из крупнейших художников этого жанра был Цуй Бо. Насколько выразительна была его живопись, можно судить по картине «Бамбук и чайка». В ней мастерски показано начало шторма, согнувшего стволы бамбука, и напряженное состояние природы.

Сунские пейзажисты восприняли в основном манеру Ван Вэя, и под их кистью рождались гармоничные и ли-



Го Си. Ясно осеннее небо над равнинами и горами

рические образы природы. Они продолжили изучение природных явлений и достигли новых вершин в передаче воздушной среды, перспективы, освещения. Особое место среди пейзажистов занимал *Го Си* (ок. 1020 — ок. 1090), отразивший в своем творчестве величие природы. В сложной композиции пейзажа он умел тактично выделить основное. На свитке *«Ясно осеннее небо над равнинами и горами»* Го Си располагает горы, старые сосны и хижины, окутанные тишиной и покоем. Весь пейзаж написан нюансами тонов черной туши, построен на сочетании четких графических линий и расплывшихся пятен, отчего зритель словно ощущает влажность осеннего воздуха. Монохромные пейзажи Го Си завершают развитие традиционного стиля китайской пейзажной живописи.

Творчество Ли Лун-мяня, еще одного крупнейшего мастера XI в., многогранно. Он писал произведения на разные сюжеты, но предпочитал религиозные. Для его работ характерны

скудость художественных приемов, мастерское владение монохромной линией, переходящей в легкие размыты.

Живопись XII — XIII вв. после завоевания страны кочевниками сильно изменилась. Художники преимущественно создавали небольшие картины, лишенные былой торжественности, настроение их часто было грустным и тревожным.

Общие реалистические тенденции танского и сунского времени сказывались на всех школах и направлениях живописи, а также на развитии всех видов искусства.

Скульптура. Значительное влияние на китайское изобразительное искусство оказал буддизм с его богатейшей иконографической школой. Наиболее ярко это проявилось в скульптуре, особенно в изготовлении храмовых изваяний. Образы буддийских божеств постепенно приобрели утонченную грацию, пропорции фигур стали более вытянутыми, идея божественного выражалась в них уже не через предельно отрешенную застылость, а че-

рез величественность и спокойствие поз.

С особым мастерством выполнены глиняные ярко раскрашенные статуи из танских пещер Цяньфодуна. Они одеты по моде времени в пышные многослойные одежды и сгруппированы в разнообразные композиции.

Одно из самых распространенных в китайской пластике — изображение богини милосердия Гуаньинь, как правило, в свободной сидячей позе. Задумчивое выражение лица, полуприкрытые глаза, изящество жестов придают ее образу лиризм.

Стремление к передаче внутреннего единства человека и природы особенно ярко выразилось в портретной пластике. Традиционным образом был

монах-огшельник, углубленный в созерцание пейзажа и отрекшийся от суеты жизни. Статуэтки придворных дам точно отражали существовавший в начале VIII в. идеал женской красоты: полное лицо, статная фигура, модное платье и сложная прическа.

Скульптура малых форм тесно соприкасалась с художественными ремеслами. Мелкая пластика, отвечающая декоративным задачам, изготовлялась из фарфора, бронзы, камня, сандалового дерева и др.

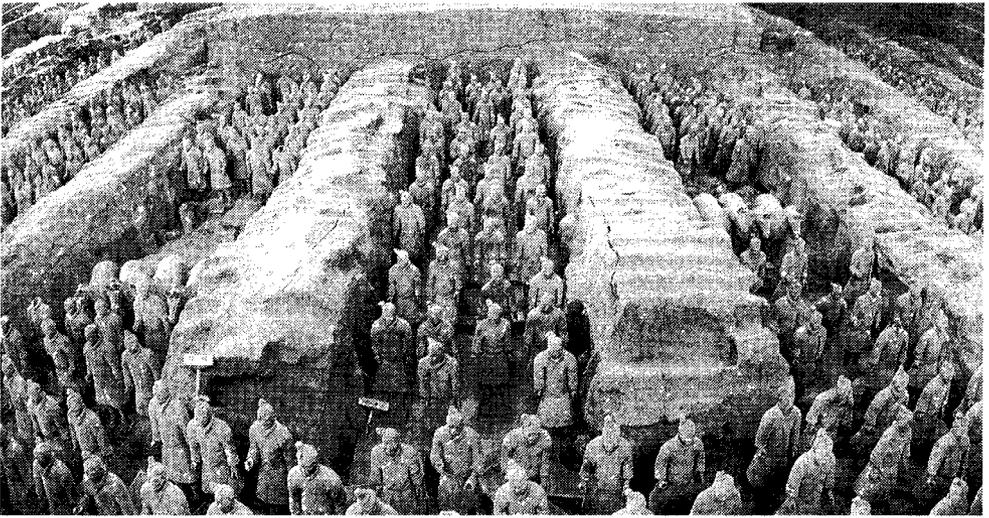
Весьма разнообразна танская погребальная пластика: вереницы каменных фигур — воинов, конюхов с лошадьми, зверей-охранителей. Например, интересное захоронение глиняной армии было случайно обнаружено кресгьяни-



Придворные дамы. Статуэтка



Бодхисатва. Позолоченная бронза



Терракотовая армия

ном, копающим землю. Тысячи воинов были выполнены из серой обожженной глины в полный рост, раскрашены и закопаны рядом с императором Цинь Ши-хуанди — инициатором строительства Великой Китайской стены. Вероятно, армия должна была охранять могилу императора от грабителей и защищать его в Царстве Смерти.

В Древнем Китае существовал обычай хоронить вместе с царями и богатыми аристократами, чтобы в загробной жизни они ни в чем не испытывали недостатка, людей, животных и разнообразные предметы. В раскопанных гробницах часто находили останки слуг, солдат и лошадей, принесенных в жертву царям после их смерти. Позднее вместо людей и предметов в могилах стали хоронить деревянные, каменные и глиняные копии мебели, слуг и домашних животных. Возможно, Цинь Ши-хуанди проявил гуманность и вместо человеческих жертвоприношений повелел изготовить и захоронить глиняных воинов. Эти статуи были тщательно отделаны вручную для придания индивидуального сходства, ни один из воинов не похож на другого.

В подземных залах было найдено более восьми тысяч фигур: пехотинцы, лучники, стрелки из арбалета, кавалеристы, воинские колесницы с лошадьми, построены в боевом порядке. Некоторые изображены стоя, другие — на коленях, с мечом наголо, как будто они отражают атаку. Одни одеты в военные мундиры, другие — в туники с ремнями на поясе, в узкие штаны до колен и широкую обувь. Копья, мечи и луки — настоящее оружие, но уздечки у коней сделаны из бронзы. У пехотинцев волосы связаны узлом на макушке. У кавалеристов на головах шлемы, закрепленные ремешком под подбородком.

Подобное захоронение уникально, но оно не единственное в Китае.

Нашествие Моголов в XIII — XIV вв. нанесло сокрушительный удар по культуре Китая, особенно пострадали поэзия и живопись. В результате мощного крестьянского восстания власть Моголов была свергнута и на смену иноземной династии Юань пришла китайская династия Мин. С конца XIV по XV в. Китай переживает экономический расцвет и подъем культуры. В мин-



Лучник. Скульптура из гробницы Цинь Ши-хуанди

ское время на высоком уровне стоит развитие художественного ремесла: литье из бронзы сосудов и скульптур, инкрустация их золотом, серебром, камнем, резьба по лаку и нефриту, изготовление предметов в технике перегородчатой эмали с интенсивным голубым фоном. Расширяется производство фарфора и шелковых тканей.

Архитектура. В XV—XVIII вв. сложились благоприятные условия для развития архитектуры. Она стала занимать лидирующее положение среди искусств. Окончание строительства Великой Китайской стены, достигшей трех с лишним тысяч километров, относится к этому времени.

На основе старых традиций выработались новые формы архитектурных ансамблей и городов. Новые черты приобрели минские пагоды (декоративность, дробность форм, перегрузка деталями).

В эпоху Мин были возведены такие крупные города, как Пекин и Нанкин. С переносом столицы в 1421 г. из Нанкина в Пекин этот город был укреплен, воздвигнут ряд дворцов, храмов и монастырей. По древним правилам все сооружения были обращены фасадом к югу, а весь город с юга на север пересекала прямая магистраль.

Интересна планировка древней части города — Старого Пекина, который разделен на Внутренний (Северный) и Внешний (Южный) город. Каждый из них был огорожен отдельной крепостной стеной. Внутренний город заселяли приближенные императора, Внешний — ремесленники и прочая беднота.

Улицы Внешнего города были узкими и темными с множеством переулков и тупиков. Дома строили приземистые, невысокие, их стены разукрашивали мелкими камешками и акварелью. Крыши домов были низкими с загнутыми кверху углами и высокими гребнями, покрытыми кусочками битой керамики и украшенными драконами, головами животных и птиц. Здесь возводили очень много пагод.

Вся территория *Внутреннего города* была покрыта садами, парками, искусственными речушками и каналами с островами и полуостровами.

В древние времена в центре Внутреннего города за особой крепостной стеной был воздвигнут *Запретный город*, где жили император, члены императорской фамилии, а также чиновники и наложницы. Попастъ туда простому смертному было практически невозможно. Даже на площади перед Запретным городом разрешалось находиться только немногочисленным высокопоставленным чиновникам. Остальные могли лишь издали любоваться золотистыми крышами многочисленных дворцов, сверкавших в лучах солнца.

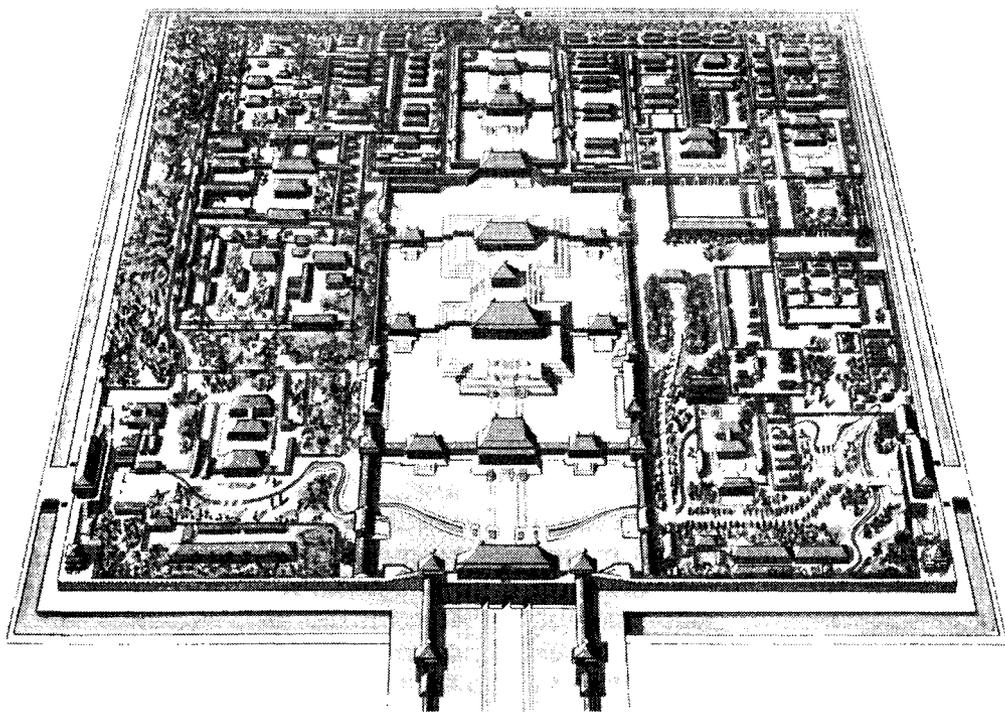
Стены Запретного города были окрашены в пурпурный цвет, за что его иногда называли Пурпурным. Считалось, что такой цвет имеет Полярная звезда, являвшаяся, по представлениям древних китайцев, центром Вселенной.

Запретный город опоясывала стена шириной более десяти метров. Она была так широка, что на ней свободно могли разехаться две повозки. Мощь стены подчеркивалась изяществом четырех угловых башен замысловатой формы, причудливая архитектура которых породила многочисленные легенды. Одна из них рассказывала, как император вызвал к себе мастеров и приказал им под страхом смерти построить угловые башни самой оригинальной формы. Но в тот момент вдохновение оставило архитекторов, и безуспешно пытались они придумать что-нибудь необыкновенное. В отчаянии

один из них отправился в город, где увидел старика — продавца цикад. Одного взгляда на плетеную клетку с поющей цикадой архитектору оказалось достаточно, чтобы представить конструкцию будущего сооружения. Жизнь мастеров была спасена. Необычные башни удачно дополняли архитектурный ансамбль и красиво отражались в водах широкого канала, окружающего Запретный город.

Вход в Запретный город задумывался как сложная пространственная композиция. Движение к Запретному городу через целый ряд ворот, следовавших друг за другом, воспринималось как преодоление препятствий на пути к дворцу императора. Особенно великолепны были «Лунные врата».

Императорский дворцовый ансамбль разделялся на несколько частей: центральную парадную, состоящую из ряда площадей и залов для приемов,



Запретный город. План

и боковые, отделенные коридорами. Монументальность облика дворца определялась не размерами отдельных сооружений, а укрупнением всех масштабных пространственных соотношений. В Запретном городе в стройном порядке расположились постройки — приемные залы, парадные покои, театры, беседки. Каждое здание имело поэтическое название.

Тронный зал Тайхэдянь (Зал Высшей Гармонии) вобрал в себя наиболее характерные особенности дворцовой архитектуры. Нарядность и торжественность сочетались в нем с благородной простотой форм.

В интерьерах дворцовых зданий имелось множество изображений драконов. Они были везде: на колоннах и карнизах, на стенах и ритуальных чашах. Дракон — символ императорской власти. Он считался предком китайской императорской фамилии, а сам император — живым воплощением дракона. Не случайно предметы обихода, предназначенные для императора и членов его семьи, украшались орнаментами с драконами. Причем только император и императрица могли носить изображение дракона с пятью когтями. Остальные члены императорской семьи, родственники и особо приближенные чиновники имели эмблему только с тремя или четырьмя когтями. Образ дракона (крылатого змея) являлся наиболее характерным символом Китая. В народных сказаниях и легендах он наделялся неукротимой мощью и силой.

В ансамбль Императорского дворца входил и тенистый парк. На относительно небольшой территории китайские архитекторы смогли создать ощущение значительного пространства, включив в него как разномасштабные здания, так и прихотливые пейзажные композиции. Все было устроено так, что радовало глаз и давало отдых. Мощен-

ные камнем дорожки императорского сада вели к искусственным горкам, сложенным из массивных каменных глыб, к сосновым рощицам, живописным группам деревьев и кустарников. Здесь можно было любоваться мозаичными картинами, выложенными из разноцветных камешков (пейзажи, изображения птиц и животных, сцены из традиционной китайской оперы и т.п.).

В императорском парке была собрана своеобразная коллекция камней, привезенных из различных уголков Китая. Камни подбирали по необычности формы и красоте цвета.

Во многих местах Запретного города стояли огромные бронзовые чаны, являвшиеся великолепными декоративными элементами всего ансамбля. Но в первую очередь чаны имели сугубо практическое значение: они были постоянно наполнены водой и служили для противопожарных целей, так как большинство построек Запретного города были деревянными.

Величественная архитектура, пышность и красота убранства Императорского дворца должны были утверждать идею божественного происхождения императора, незыблемости и безграничности его власти. И в этом огромную роль играло искусство китайских архитекторов, художников, мастеров декоративно-прикладного творчества.

Утонченный вкус и чувство прекрасного выразились в знаменитом шедевре китайского зодчества — *храме Неба*.

В Китае большое значение придавалось жертвоприношениям, связанным с обрядами поклонения Небу и Земле как дарителям урожая. Священным правом совершать жертвоприношения обладали только императоры — «сыновья Неба». Для этого ритуала и был построен в 1420 г. Храм Неба, который впоследствии неоднократно перестраивался.

Два раза в год император покидал свой дворец, чтобы отправиться на богослужения в храм Неба, который располагался на южной окраине Пекина, во Внешнем городе. Он был построен в уединенном и тихом месте, вдалеке от суеты. Следуя из дворца в Запретном городе в храм Неба, император не должен был касаться ногами земли, поэтому его несли в паланкине над мраморными ступенями лестницы, обрамленной изваяниями драконов. Несущие паланкин слуги проходили по ступеням из простого камня. Сразу за вратами внешней стены начинался густой лес из могучих темно-зеленых кипарисов и кедров, сквозь который пролегла прямая, вымощенная камнем дорога. Уже само шествие к храмовым сооружениям по темному хвойному лесу создавало особое настроение.

Ночное шествие императора обставилось с необычайной торжественностью и сопровождалось музыкой и ритуальными танцами. Главной обязанностью императора в храме Неба являлось принесение жертв Небу и Земле и вознесение молитв о ниспослании урожая. Весь ритуал напоминал театрализованное действие. При свете бесчисленных факелов жрецы в длинных небесно-голубых шелковых одеждах ставили на вершину Алтаря Неба голубые таблички с именами верховного владыки неба Шанди, духов солнца, Большой Медведицы, пяти планет, 28 созвездий, луны, ветра, дождя, туч и грома. Перед табличками раскладывались богатые жертвоприношения: куски голубого шелка, голубого нефрита, яства и напитки, туши домашнего скота. Под звуки древней ритуальной музыки император, облаченный в голубое одеяние, на котором были золотом вышиты солнце, луна, звезды и драконы, поднимался на вершину Атгаря Неба и трижды преклонял колени перед табличкой с именем владыки неба Шанди.

В своих величавых формах храм воплотил древние символические образы и представления о Вселенной.

Храм Неба — это комплекс сооружений: дворцов, храмов и парков, раскинувшихся на огромной территории. Это был целый мир, таинственный и прекрасный. Обширная территория, на которой расположился ансамбль храма, была обнесена двумя рядами глухих стен, окрашенных в красный цвет, и образовывав в плане квадрат, символизирующий землю. Круглые здания беломраморного резного атгаря и храмов символизировали небо (круг — знак солнца или неба). Такое сочетание квадрата и круга обозначают союз Неба и Земли. Варьируясь и повторяясь, знаки круга и квадрата вместе с остроконечными синими вершинами конических крыш храмов — символами неба — напоминали о непрерывном круговороте природных стихий.

Главными сооружениями всего комплекса были храм Молений об урожае, храм Небесного Свода и Ачтарь Неба, расположенные по прямой оси с севера на юг в пределах внутренних стен. Их соединяла Дорога духов, выложенная ровными светлыми плитами. Она связывалась с образом Дао, который пронизывал все средневековое китайское искусство.

Первым на Дороге духов перед пугниками возникал *храм Молений об урожае*, построенный в XV в. и перестроенный в XVIII — XIX столетиях. Он представлял собой ротонду, выкрашенную красным лаком, стоящую на трехступенчатой белокаменной террасе. Синяя, сверкающая в лучах солнца черепица покрывала его трехъярусную крышу.

Внешне храм не казался очень большим, но размеры внутреннего зала потрясали. В этом храме не было ни одной случайной детали, все подчи-



Храм Молений об урожае. Пекин

нялось символикe, уходящей корнями в традиционные верования китайцев. Колонны были окрашены в красный цвет — цвет огня. Огонь символизировал союз Неба и Земли. Четыре центральные колонны храма высотой около 20 м обозначали четыре времени года, 12 колонн среднего ряда — месяцы года, 12 колонн наружного ряда — двенадцать двухчасовых отрезков времени суток. Все вместе 28 колонн символизировали 28 созвездий.

На куполе были изображены золотые фигуры драконов, летающих в облаках. Над ними парил большой золотой дракон, играющий жемчужинами — знаками молнии и грозы (так было выражено соединение Неба и Земли посредством дождя). Этот владыка небесных вод находился в самом центре купола, и исходящее от него золотое сияние соотносилось с исходящей на мир благодатью.

В каменный пол храма был вделан искусно подобранный полукруглый кусок узорчатого, покрытого прожилками мрамора, на котором сама природа начертила фигуры, напоминающие дракона и феникса. Это знаки воды и огня, солнца и грозы, двух вечно

противоборствующих и вместе с тем дополняющих друг друга стихий.

В храме Молений об урожае не было ни алтаря, ни статуй, характерных, например, для буддийских храмов. Человек, приходящий в храм, призван был обращаться с мольбами непосредственно к Небу.

В храме *Небесного Свода* хранились ритуальные таблицы Неба. Достопримечательность храма — круглая Стена, возвращающая звук (или, как ее еще называют, Шептальная стена), была сложена из тщательно пригнанных один к другому кирпичей. Повернувшись к ней лицом, человек слышал слова, произнесенные от него на любом расстоянии. Эффект достигался благодаря многократному эху, секрет которого заключался в особой кладке кирпичей. Говорят, что в былые времена так осуществлялся контроль над мыслями и настроениями подданных.

Храмовый комплекс завершился *Алтарем Неба*, где приносились жертвенные дары Небу. Он представлял собой круглую ступенчатую трехъярусную пирамиду, сооруженную из белого, искрящегося на солнце мрамора. Четыре ведущие на вершину лестницы, многочисленные уступы алтаря были окружены мраморными балюстрадами, украшенными резными рельефными изображениями драконов и фениксов. Всего балюстрада имела 360 фигурных столбиков, что соответствовало числу градусов, на которые астрономы разделяют небесный свод.

Алтарь был точно ориентирован по сторонам света и построен так, что количество каменных плит, выстилающих площадь, ступеней и элементов балюстрады кратно 9 — числу, которое в Древнем Китае было священным.

Все плиты алтаря также были расчерчены по радиусам на нумерологические знаки. В союзе Неба и Земли благоприятными считались только не-

четные числа. Число ярусов алтаря — 3 — являлось важнейшим, так как символизировало: три основные силы Вселенной — Небо, Землю и человека; три источника света — Солнце, Луну и звезды; три рода уз, связывающих людей, — между государем и чиновниками (справедливость), между отцом и сыном (любовь), между мужем и женой (согласие). Цифра 5, символ пяти стихий, отождествлялась со счастьем. Цифра 7 — символ добродетели.

В образе храма Неба в Пекине наглядно воплотились представления китайцев о мироздании и его законах. Вероятно, это самый большой храм в мире, целиком посвященный аграрным обрядам — самым древним религиозным обрядам на земле.

Летний дворец в Пекине. Традиционные представления китайцев о гармонии души человека, природы и искусства отразились в устройстве Летнего дворца — паркового ансамбля с жилыми зданиями, храмами и павильонами, раскинувшимися по берегам искусственного озера. Он занимает огромную территорию. Первые павильоны для отдыха возникли еще в XII столетии, а строительство храма было завершено в начале XVI в.

Удивительно поэтичны названия построек и укромных уголков Летнего дворца: Сад гармонии и добродетели, Пагода духов и Будды, Сад гармоничной радости, Павильон нефритовых волн.

В ветреную погоду в парке слышен тихий мелодичный перезвон колокольчиков, украшающих скаты крыш павильонов.

Ламаистский храм. Влияние буддизма на китайскую художественную культуру нашло отражение в известной достопримечательности Пекина — ламаистском храме. Он был воздвигнут на северо-востоке города в 1694 г. как резиденция принца, а в 1744 г. превра-

щен в ламаистский монастырь, где поселились 500 монахов. В огромном павильоне находятся три огромные статуи Будды. У выхода из павильона привлекает внимание вырезанное из сандалового дерева изображение горы с фигурками 500 учеников Будды, выполненными из золота, серебра, бронзы, олова и железа.

Ансамбль жилища и сада. Китайцы открыли гениальный и простой способ сооружения архитектурных построек: сначала строили каркас, а затем к нему прикрепляли стены. Горизонтального потолка в классическом китайском доме не было, и взору того, кто находился в комнате, представала уходящая вверх система перекрытий, украшенных резьбой и яркой росписью. Стройная архитектура Китая отличается лаконизмом конструкции: четкие и легкие геометрические структуры, углы крыши, загнутые вверх и устремленные к небу, открытые пространства галерей, многочисленные двери и окна.

Китайская усадьба состояла из комплекса построек, рассчитанных на проживание большой семьи. Имевшийся в каждом доме небольшой закрытый дворик в богатых усадьбах нередко превращался в уютный и нарядный сад для прогулок и отдыха обитательниц внутренних покоев.

Жилые дома в основном имели вид вытянутого или близкого к квадрату прямоугольника, не усложненного пристройками. Галереи и веранды, окружавшие здание, смягчали переход от интерьера дома к открытому пространству. Кроме того, по углам здания обычно насыпали горки, устанавливали камни или высаживали кустарник, что также объединяло архитектуру и природу.

Пространство китайского дома открыто миру. Садовые павильоны и беседки, как правило, вообще не имеют

стен. Крыши жилых зданий (символ неба и начала ян), напоминающие своим волнообразным верхом извивающегося дракона и крытые зеленой черепицей (как говорили китайцы, «чешуей дракона»), нависают над стенами и над окружающей здание растительностью, словно включая ее в пространство дома (символ земли и начала инь), ведь Небо, по традиционным китайским представлениям, «беспристрастно укрывает все сущее». Концы крыши изящным движением загибаются вверх, будто они, по известному изречению, «привязаны к облакам».

Внутри дома пространство организуется с помощью легких, подвижных перегородок и экранов. Жилые покои могут разделяться на три или пять комнат либо представлять собой один большой зал. Ниши, столики и алтари в углах комнат, кровати с навесом и оградой создавали своеобразное пространство внутри пространства, усиливали игру внутреннего и внешнего в интерьере. Широкие дверные проемы были расположены друг против друга, что объединяло помещения в доме.

Тяжелые предметы мебели занимали строго определенное место, причем их устанавливали симметрично — парно или в виде трехчастных композиций. Например, стол и два стула по бокам, курильница — две вазы и т.д. Упорядоченные группы предметов соседствуют и перекликаются с единичными и подвижными деталями убранства комнат. В интерьере китайского дома каждый предмет и комната, как и каждое здание в усадьбе, имеют свою индивидуальность.

Стоявшие в комнатах ширмы и экраны, дверцы шкафов и комодов, спинки стульев, крышки шкапулок часто были покрыты росписями или инкрустациями, изображавшими пейзажные картины. На столах в специальных подносах лежали камни и ро-

сли карликовые деревья. У стен стояли вазы с цветами.

Большое значение придавалось окнам. Их обычно держали открытыми, так что из комнаты можно было обозревать двор, а со двора был виден, например, домашний алтарь в главном зале. Окна затягивали цветной бумагой и вставляли в них узорные решетки. Узор, образованный пересечениями линий под прямым углом, можно было встретить не только на окнах, но и на дверях, в интерьере дома, во дворах и даже на вымощенных кирпичом дорожках садов.

Китайский комплекс дом-сад по праву можно назвать самым полным и совершенным воплощением китайской культуры.

Садово-парковое искусство Китая достигло своего расцвета в минскую эпоху. Тогда появился ряд садов, считающихся вершиной садового искусства: Сад Львиной Роши, Сад Неспособного Управляющего, Сад Хозяина Рыбачьих Сетей, Вечносуший Сад, Сад Благодатной Тени в Сучжоу, Сад Отдохновения в Уси, Сад Праздности в Шанхае и несколько замечательных садов в Янчжоу. Сады стали подлинным средоточием культурной жизни Китая, излюбленным местом игр, прогулок, музицирования, чтения и занятия живописью, ученых бесед, встреч литераторов и художников. Сады часто выступают местом действия в пьесах и романах минской эпохи.

Архитектурные сооружения в китайском городском саду обслуживали многочисленные уточненные потребности образованного человека. В саду были жилые здания и террасы, павильоны и беседки, кабинеты и башни, домики для чаепития и музицирования, галереи и дворики. Главный принцип устройства сада в Китае — единство архитектуры и пейзажа, внутреннего и внешнего.

Вокруг сада возводили стену, и, разумеется, ни один сад не мог обойтись без воров. Их богато украшали, а виду, открывавшемуся из них на сад, придавали особенное значение.

Оригинальная черта китайского садоводства — выращивание карликовых деревьев определенных форм, носивших причудливые названия: «дракон», «мать и дитя», «братья», «танцующая птица», «черепаха» и т.д. Кажется, что мы имеем дело с забавой, игрой фантазии, но эта игра требовала немало искусства и долгих лет упорного, терпеливого труда.

Деревья и цветы в китайском саду выступали знаком того или иного момента, ситуации, настроения. В саду создавали уголки, предназначенные для посещения в разные времена года.

В китайских садах огромное значение имела вода. Она считалась воплощением покоя и символом вечного движения, в ее спокойной глади отражалась изменчивые образы, она бежала звонкими ручьями, наполняла сад жизнью. Террасы и павильоны вырастали прямо из глади вод и смотрелись в свое отражение, дорожка вилась над самой водой, а через потоки были перекинуты ажурные мостики. Даже крыши павильонов строили с таким расчетом, чтобы дождевая вода низвергалась с них на камни, как настоящий водопад.

Необходимым элементом садовых пейзажей были камни. Необыкновенные формы камней считались олицетворением энергии космоса. Внести камни в сад и правильно расположить их — означало сотворить модель мира в миниатюре, ввести пространство сада в космический круговорот. Способы установки камней в саду были очень разнообразны: камни могли стоять в одиночестве, группой или на фоне стены, дополнять вид зелени или зданий, возвышаться над гладью вод

или служить скамьями, столами, экранами.

По мнению китайцев, чтобы посетитель сада мог осознать великое, нужно явить взору малое, создать впечатление замкнутого пространства. Это достигалось способом экранирования. Экраны в виде больших каменных плит ставились перед входом в дом, ширмы и миниатюрные настольные экранчики находились в интерьере дома, наконец, разного рода экраны — искусственные горы, стены, густые заросли — заполняли сад. Искусственные горки из камней водружали с большой выдумкой. Например, стилизовали под явления различных времен года: груда желтоватых камней могла напоминать об опавшей осенней листве, а горка из белых камней — о снеге и т.д.

Высшее воплощение гармонии китайского сада — это слияние музыки Земли и музыки Неба. Главная эстетическая задача китайских архитекторов и садоводов — раскрытие всего многообразия мира.

Живопись, графика и каллиграфия.

Важнейшая особенность китайской изобразительной традиции — неразрывное единство живописи, графики и каллиграфии.

В Китае с давних времен была известна техника цветной гравюры, получившая развитие в эпоху позднего Средневековья в связи с расцветом художественной прозы. Иллюстрирование книг гравюрами обеспечило тесную связь живописи и литературы. Гравюра дала мощный толчок формированию общенационального изобразительного стиля Китая. В эпоху Мин на основе цветной гравюры возникли традиции народных лубочных картин.

Китайские художники и каллиграфы используют одни и те же технические и художественные средства. Кистями и тушью на бумаге или шелке поэты пишут стихи, а художники —

картины. Это настолько сближает живопись и поэзию, что порой провести грань между ними весьма сложно. Иероглифы, этот «говорящий орнамент», вводятся живописцами в картину в виде стихотворной надписи, дополняя ее смысл, обогащая ее выразительность.

В живописи, графике, каллиграфии предпочтение отдается линии: она способна соединять и разъединять, быть связующей нитью и границей. Особенно большое значение имела изгибающаяся линия — знак круговорота Великого Пути. Естественная кривизна поверхностей, искривленность стволов и ветвей деревьев, столь привлекавшие китайских художников, были в их глазах наглядным свидетельством жизненной силы. В китайском фольклоре кругу, петле, узлу, разного рода орнаментам из прихотливо изогнутых линий, а в особенности завиткам «облачного узора» приписывались магические свойства. Поэтому приемы владения кистью — нажим, наклон, вращение и не в последнюю очередь темп движения — неизменно находились в центре внимания знатоков живописи и графики. Интересно отметить, что первоначально надписи делали на узких бамбуковых пластинках, что во многом объясняет написание китайских иероглифов сверху вниз. Пластинки скрепляли между собой и получались бамбуковые книги.

В XIII—XIV вв. живопись продолжала оставаться одним из ведущих видов искусства. Первоначально появлялись тонкие и лирические произведения, но постепенно индивидуальность художников стиралась, в пейзажах и бытовых сценах повторялись одни и те же образы и приемы, что приводило к шаблонам. Начиная с периода Мин основой живописи стало не изучение природы, а подражание старинным образцам. Однако такие художники, как

Сюй Вэй (XVI в.) и Чжу Да (XVII в.), создавали произведения, отличающиеся новизной и оригинальностью решений. Они отошли от свойственной пейзажам прошлого пассивной созерцательности и приблизили к зрителю цветы, бамбук и сочные гроздья винограда. Однако и они не смогли преодолеть жесткость живописных канонов.

В XVI в. в связи с возникновением новых форм литературных произведений (романа и драмы) в живописи развивается так называемый «повествовательный» жанр, берущий свое начало еще в глубокой древности. Наиболее ярким представителем этого жанра стал художник Цю Ин. Он писал сложные многофигурные композиции на длинных горизонтальных свитках, в том числе и иллюстрации к книгам.

Китайская средневековая живопись, достигшая высочайших эстетических вершин, принадлежит к сокровищнице мирового искусства.

* *
*

Художественная культура Китая конца XVIII—XIX вв. была излишне перегружена декоративной орнаментацией, росписями и резьбой. В архитектуре и других видах искусства все более нарастала тяга к пышности, вычурности и причудливости форм, что означало конец величественного искусства Древнего Китая.

Однако в творчестве отдельных мастеров XIX—XX вв. нашли продолжение лучшие традиции древнекитайского искусства. Например, художник *Ци Байши* (1860—1957) соединил традиционные приемы и экспериментальные поиски. Он копировал образцы классической живописи и каллиграфии, перенимая стремление к четкой проработанной форме, изяществу линии, ясности композиции, и при этом

много работал с натуры в поисках собственных, неповторимых средств выразительности.

Характеризуя творчество Ци Байши, прежде всего необходимо отметить его искусство поэта-каллиграфа и резчика печатей, а потом уже живописца. В Китае считается, что каждый ученый должен обладать четырьмя драгоценностями: кистью, чтобы писать; тушью, чтобы было чем писать; тушечницей, чтобы было, где разводить тушь; бумагой, чтобы было на чем писать.

Красота природы у Ци Байши навеивает ощущение глубокого покоя, радости бытия примешивается отголосок тихой и светлой печали. У него все подчинено строгому чувству меры, которое всегда было главной чертой великих китайских мастеров.

Пейзажная и портретная живопись Ци Байши представляет собой очень своеобразную и вместе с тем органичную часть его творчества. Особенно примечательны картины художника, выполненные в жанре «цветы-птицы».

Искусство Древнего и средневекового Китая обусловило сложение зрелого национального стиля, который повлиял на все последующее развитие китайской художественной культуры.

Вопросы и задания

1. Как древнекитайские мифы отразились в произведениях искусства?
2. Расскажите о влиянии конфуцианства, даосизма и буддизма на древнекитайское искусство.
3. Какие черты присущи архитектуре Древнего Китая?
4. Расскажите об архитектуре Великой Китайской стены.
5. Что было характерно для танской скульптуры? Приведите примеры.
6. Расскажите о гробнице китайского императора Цинь Ши-хуанди.

7. Охарактеризуйте архитектурно-художественные достоинства ансамбля Императорского дворца в Пекине.

8. Какую роль играет в китайском искусстве образ дракона?

9. Как древние символические образы и представления о Вселенной воплотились в храме Неба?

10. Расскажите об отличительных особенностях китайских садов.

11. Какие жанры живописи были наиболее популярны в средневековом искусстве? Приведите примеры единства живописи и каллиграфии.

12. Как вы думаете, в чем проявилась взаимосвязь китайского искусства с традиционным отношением китайцев к природе?

Темы рефератов

- Шедевры изобразительного искусства Китая.
- Архитектурные памятники Древнего Китая.

ЛИТЕРАТУРА

Васильев Л. С. Культы, религия, традиции в Китае / Л.С. Васильев. — М., 1970.

Виноградова Н.А. Искусство стран Дальнего Востока / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. — М., 1979.

Виноградова Н.А. Традиционное искусство Востока / Н.А. Виноградова, Т. П. Каптерева, Т. Х. Стародуб. — М., 1997.

Искусство Китая / авт.-сост. Н.А. Виноградова. — М., 1988.

Китай. Земля Небесного дракона / пер. с англ. — М., 1977.

Китай. История, культура и историография. — М., 1977.

Коттерелл А. Китай / А. Коттерелл. — Лондон; М., 1994.

Кравцова М.Е. История культуры Китая / М.Е. Кравцова. — СПб., 1999.

Купер Р. и Дж. Шедевры искусства Китая / Р. и Дж. Купер. — М., 1997.

Малявин В. В. Китайская цивилизация / В. В. Малявин. — М., 2000.

Неглинская М.А. Китайские ювелирные украшения / М. А. Неглинская. — М., 1999.

Самбулова Е.Н. Китай / Е. Н. Самбулова, А. А. Медведева. — М., 1991.

ИСКУССТВО ЯПОНИИ

Япония — страна древнейшей культуры. Истоки ее искусства восходят к 8-му тыс. до н.э. Наиболее значительные художественные достижения относятся к периоду феодализма, начавшемуся в VI — VII вв. и затянувшегося вплоть до середины XIX в. Японское искусство складывалось и развивалось в особых природных и исторических условиях: островное положение страны долгое время делало ее неприступной для внешних врагов. Японское средневековое искусство сформировалось под сильным влиянием корейской и особенно китайской культуры. Японцы по-своему преломляли заимствованные идеи и создавали оригинальные произведения искусства, отличающиеся изысканной простотой. Не случайно чувство красоты у японцев выражено в четырех основных понятиях: утонченное изящество, пафос природы, изысканный вкус и элегантная простота.

Лучше понять японское искусство помогает знакомство с его религиозными истоками. Основные из них — синтоизм и буддизм. Синтоизм («синто» по-японски означает «путь богов») — исключительно японская религия, возникшая из культа божеств природы и предков. В VI в. был заимствован из Китая и Кореи буддизм. В XVI в. в Японии появились и приверженцы христианства.

Архитектура и сады. Средневековая японская архитектура была в основном деревянной. Возводились разнообразные жилые постройки, дворцы, синтоистские и буддийские храмы.

Характерным свойством японского зодчества можно считать связь здания с окружающим ландшафтом — водной поверхностью, растительностью, рельефом. Как правило, памятник архитектуры — это не одно изолированно про-

ектируемое здание, а комплекс зданий, аллей, садов, образующих единый парковый ансамбль. В садах обязательно присутствуют пруды и скалы, иногда специально сооружаемые. Значительную роль в подобных ансамблях играют каменные фонари на невысоких тумбах.

Каждый синтоистский храм обязательно имеет *тории* (П-образные ворота — *тории* с двойной верхней перекладиной) и даже целые коллонады из ворот. Размеры торий могут колебаться от огромных (в несколько десятков метров) до миниатюрных (в полтора метра высотой). Весьма различен и материал, применяемый при их строительстве: чаще всего это дерево, встречается также и железо, бронза, гранит.

Миф рассказывает о том, что однажды бог ветра и бури Сусаноо разбушевался и натворил немало бед. Его сестра богиня солнца Аматэрасу укрылась от него в небесной пещере и не хотела выходить. Мир погрузился во тьму. Божества испробовали много способов, чтобы заставить богиню выйти из пещеры. Только пение голосистых петухов, которых посадили на специально построенный высокий насест (по-японски «тории»), заинтересовало Аматэрасу, и она покинула свое убежище.

Своеобразной визитной карточкой Японии стали *ворота синтоистского храма Ицукусима* на острове Миядзима, что дословно означает Остров храма. Он расположен неподалеку от Хиросимы. Ворота, стоящие прямо в воде, представляют собой потрясающее зрелище: они выкрашены пурпурно-красным цветом и прекрасно выделяются на фоне зеленоватых вод. С подступающих к самому морю невысоких гор открывается замечательный вид на отражающийся в воде храм. Во время прилива он напоминает плывущий корабль.

Буддийские постройки составляли ансамбли, включающие главный (Золотой) храм, храм для проповеди, колокольню, ворота, библиотеку, сокровищницу и пагоды. *Храмовый ансамбль в Хорюдзи* (607) в г. Нара, который в период становления феодализма был столицей Японии, — древнейшая деревянная постройка мира — послужил образцом для всех последующих подобных сооружений. Массивный, но скромный по размерам Золотой храм поддерживается колоннами. Горизонтальные массы Золотого храма и других построек уравниваются вертикалью пятирусной пагоды. Крытая галерея окружает весь ансамбль. Каменная платформа, на которой возведен ансамбль, изогнутые края черепичных крыш, система подкровельных кронштейнов, окраска колонн красным лаком явились новшеством в японском зодчестве.

Эпоха кризиса феодализма в Японии датируется VIII — XII вв. Этот период называют хэйанским по имени новой столицы Хэйан (современный Киото). В это время с ростом национального самосознания и развитием утонченной столичной культуры наряду с буддийским достигло большого расцвета и светское дворцовое зодчество. Самыми знаменитыми памятниками Киото являются Золотой и Серебряный павильоны, храмы Киёмидзу, Ясака Хэйан, сад камней при храме Рёандзи, сегунский замок Нидзё, старый императорский дворец Госе, загородный дворец Кацура Рикю.

Золотой павильон — *Кинкакудзи* расположен в северной части Киото на территории буддийского храмового комплекса Рокуондзи. Он был построен в конце XIV в. Золотой павильон — трехъярусный дворец-храм с гармоничным распределением разных уров-



Кинкакудзи (Золотой павильон). Храм Рокуондзи близ Хэйана

ней. Первый этаж представляет собой приемный зал. Он окружен слегка выступающей над прудом верандой. Интерьер второго этажа украшен богатой живописью, поскольку здесь размещался зал музыки и поэзии. Первые два этажа с большими галереями почти не имеют замкнутых интерьеров благодаря раздвижным дверям. Третий этаж, отделенный от первых двух выносом крыши, отличается большими арочными проемами окон, характерными для буддийской храмовой архитектуры XIV в. Он был предназначен для религиозных церемоний, снаружи и внутри покрыт золотыми листьями. На крыше со слегка поднятыми краями установлена фигурка фантастической птицы Феникс. Прорезные стены, легкие колонны, узорчатые карнизы-решетки, прихотливая форма окон — все детали создают гармоничность сложного и причудливого сооружения. Прямые, ничем не украшенные подпоры здания удачно сочетаются со стволами растущих рядом сосен. Изгибы их ветвей вторят изгибам крыши.

Павильон окружен старинным садом. Уже много веков Кинкакудзи отражается в озере Кёкоти (Озеро-зеркало). На его прозрачной воде расположились многочисленные большие и малые острова с растущими на них соснами. Камни причудливой формы и различного цвета поднимаются из воды. С галереи павильона хорошо видны два основных острова — Остров черепахи и Остров журавля (в восточной мифологии черепаха и журавль — символы долголетия). Золотой павильон вместе с храмовым комплексом оставляет незабываемое впечатление. Кинкакудзи включен в список государственных сокровищ Японии.

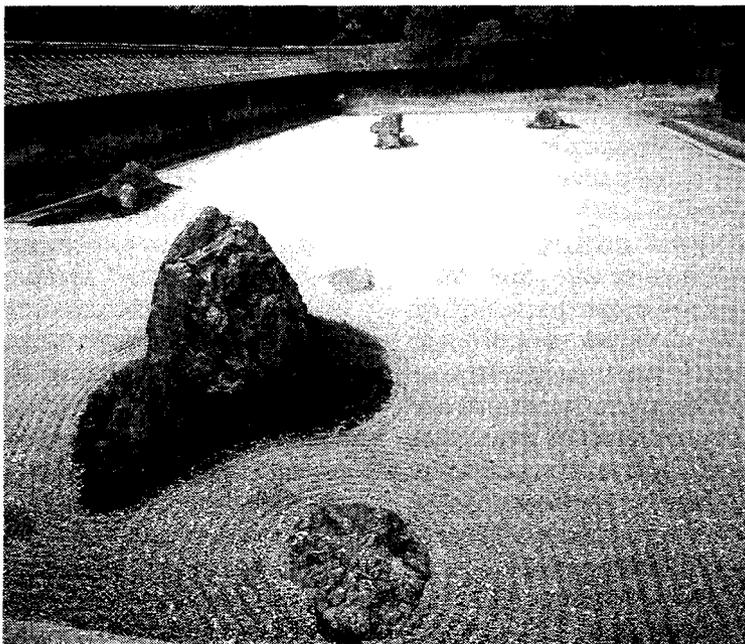
Еще полнее единение дома и сада ощущается в здании *Гинкакудзи* (Серебряный павильон), сооруженном в XV в. Этот скромный двухэтажный де-

ревянный дом входит в ансамбль монастыря Дзиседзи в Киото. Павильон широко открывается в сад благодаря веранде, не отделенной от комнат порогом и низко нависающей над прудом. Для посетителя, сидящего в комнате на первом этаже, граница между домом и природой становится неуловимой: камни, вода, заросший деревьями пригорок — все, что видно за краем веранды, кажется большим и таинственным, хотя в действительности является миниатюрным. Внутреннее пространство Гинкакудзи можно беспрерывно менять с помощью раздвижных стен. К сожалению, первоначальный замысел — покрыть этот павильон серебром — так и не был осуществлен.

Знаменитый *Сад камней при монастыре Рёандзи* (XV в.) отделен от внешнего мира невысокой глинобитной стеной с черепичной крышей, которая ограждает сад, но не скрывает зеленых деревьев, возвышающихся за ней.

На небольшой прямоугольной площадке, засыпанной белым гравием, искусно расположена сложная композиция из пятнадцати камней. Камни, тщательно подобранные по размерам и форме, объединены в несколько групп (пять, два, три, два, три). Каждая группа окружена буро-зеленым мхом. Веранда дома настоятеля, которая тянется вдоль сада, служит местом созерцания. Вся композиция задумана так, что пятнадцатый камень всегда ускользает из поля зрения, прячась за другими. Сад-символ рождает впечатление тайны. Он наглядно демонстрирует, что мир непознаваем, так как истина ускользает от человека. Хотя в саду нет ничего увядающего или растущего, он всегда разный в зависимости от времени года и суток.

Искусство создания садов камней — одно из важных художественных открытий средневековой эпохи. Оно было



Сад камней при монастыре Рёандзи

распространено во многих уголках Японии и дошло до наших дней почти в неизменном виде. Как и пейзаж живописца, сад выражает единство и противостояние двух первооснов мира: отрицательного — инь и положительного — ян. Инь-ян сада — это вода и гора. Вода символически передается песком или галькой, а гора — камнями различной величины, искусно подобранными по размеру, форме, цвету, фактуре. Все вместе должно соответствовать общему стилю сада. Искусство расстановки камней является самым главным: от него зависит смысл и образ сада, выполненного в стиле «сухой пейзаж» (карэ сансуй).

В Японии есть не только сады камней, но и знаменитые средневековые храмовые сады с кустарниками, деревьями и цветами. Садовое искусство в Японии представляет собой уникальное явление, тщательно разработанную философско-эстетическую систему осмысления Природы как универсальной

модели мироздания. Японские сады — пространство для стихий и воображения и в то же время уютные уголки для созерцания и отдыха.

В саду, где раскрылись ирисы,
Беседовать со старым
другом своим —
Какая награда путнику!

(Мацуо Басё)

Храмовый ансамбль Каннон в Токио. Храмовый ансамбль Каннон занимает достаточно большую территорию. На арке его ворот подвешен Каминаримон — огромный красный бумажный фонарь. Подобные фонари только меньшего размера издавна украшали дома и улицы городов. До сих пор они воспринимаются как неременный атрибут Японии.

Главное здание храма поражает своим величием. Довольно высокие ступени ведут в его сумеречное пространство. Великолепен сверкающий позолотой, покрытый резьбой алтарь Го-

кудзи, где установлена найденная в реке статуя Канной — богини милосердия, проявляющей бесконечную доброту и заботу о всех страждущих.

Храм Тосёгу в Никко. Древний город Никко («Город солнечного сияния») находится к северо-востоку от Токио в редкостной по красоте местности — у подножия высокой горы Нантайсан и рядом с прекрасным озером Тюдзендзи, из которого берет свое начало водопад. Никко — одно из священных мест Японии и известный национальный природный парк. Здесь построен храм Тосёгу, поражающий утонченным художественным вкусом. За три с половиной века своего существования храм Тосёгу неоднократно страдал от пожаров и более двадцати раз перестраивался.

В огромный комплекс храма Тосёгу входит 28 зданий. Главные ворота храма носят название Емэймон (Ворота солнечного света, иногда их называют иначе — Ворота целого дня). Имеется в виду, что восхищенный посетитель храма способен простоять целый день, любуясь ими.

Основу конструкции ворот составляют два массивных круглых столба, изготовленные из дерева и покрытые тонким резным орнаментом. Со стороны прохода, под аркой, колонны выкрашены в красный цвет.

Между колоннами расположены монументальные деревянные фигуры жрецов в старинных одеяниях. Ворота украшают многочисленные скульптуры из дерева — свирепые драконы с широко распахнутыми пастьми, призванные дено и ночью отпугивать злых духов, мудрые старцы, символизирующие бессмертие, резвящиеся дети, невиданные сказочные цветы.

Все сооружение увенчивает взмывающая ввысь массивная крыша-шатер с традиционными изогнутыми углами, крытая ярко-голубой черепицей.

Она украшена золочеными и лаковыми деталями.

Тосёгу построен по принципу нарастания впечатлений по мере движения. Сначала надо пройти по центральной аллее, затем через гигантские ворота и подняться по лестницам. По мере перехода с одного уровня на другой можно полюбоваться панорамой больших и малых храмов.

Величественность храмового комплекса во всей полноте ощущается во внутреннем дворе Тосёгу. Все здания выполнены из дерева, украшены лаковой росписью, резьбой и позолотой, от этого они напоминают деревянные золоченые шкатулки. В центре ансамбля возвышается отливающее золотом главное святилище, стены которого покрывает деревянная скульптура, в частности изображения традиционных для Востока трех обезьянок: одна закрывает лапами глаза, другая — рот, третья — уши: «Ничего не вижу, ничего не скажу, ничего не слышу...».

Посередине святилища находится алтарь, где в жертву духам синто приносится обычная пища. Особую ценность представляет деревянная резьба, заполняющая стены храма. Здесь можно увидеть сказочных птиц-фениксов с огромными распростертыми крыльями, прихотливо извивающихся драконов, седобородых мудрецов и др. На потолке центрального зала помещен монументальный декоративный плафон «Дракон в ста стадиях перевоплощения». Каждая деталь этого многофигурного плафона выполнена с поразительным мастерством и совершенством, но в этом буйстве красок и позолоты присутствует тонкое чувство меры, присущее японскому искусству.

Знаменитый Священный мост пламенно-красного цвета — сооружение из камня и дерева, созданное три столетия назад, примыкает к комплексу

храма Тосёгу. По оригинальности силуэта и органичности сочетания с окружающим ландшафтом ему нет равных во всей Японии.

В Средние века принципиально новым типом японской архитектуры стал замок. Прежде всего он играл оборонительную роль. Вокруг него возводились укрепленные стены и рвы с водой. Внутри замок представлял собой сложную систему защитных сооружений. Главным из них всегда была башня — *тэнсю*. Она воплощала силу и могущество владельца замка. Башня состояла из нескольких постепенно уменьшающихся сверху прямоугольных ярусов с выступающими черепичными крышами и фронтонами.

Собственно жилище помещалось не в укрепленных башнях, а в расположенном на территории замка деревянном здании. В XVI в. из скромного жилища самураев оно превратилось в пышный парадный дворец внушительных размеров.

Интерьеры дворца также соотносились с властью и богатством владельца.

Даже потолки покрывались богатой орнаментальной росписью и резьбой. Декоративное убранство постепенно нарастало от первого зала к главному месту официальных приемов, где обязательно выполнялись настенные росписи по золотому фону. В этом огромном зале уровень пола был выше, чем в других — признак избранности этого места, предназначенного для сегуна и его наследника. Сегун восседал перед своими подданными на невысоком возвышении на фоне написанной на стене гигантской сосны — символа долголетия, силы и могущества.

Жилые дома. Основа конструкции традиционного японского дома — деревянный каркас с тремя подвижными стенами и одной неподвижной. Легкий каркас обладает гибкостью, что уменьшает силу толчка при землетрясениях. Стены не выполняют роль опоры, поэтому они могут раздвигаться или даже сниматься, служить одновременно и дверью, и окном.

Для архитектуры и убранства японского дома характерны экономность и



Замок Химэдзи

простота. Японцы не окрашивают свои жилища снаружи, и деревянные части дома со временем становятся серыми, однако такой цвет считается приятным, создающим умиротворенное настроение. Внутренние деревянные части полируют, отчего они приобретают коричнево-золотистый оттенок.

Пол жилых комнат покрыт соломенными циновками *татами*. Их размер (180x90 см) определяет величину всего жилища. По периметру пола проходят пазы, которым соответствуют такие же пазы в потолке. По ним и передвигаются раздвижные стальные рамы *сёдзи* из легких планок, оклеенные с внешней стороны полупрозрачной бумагой, пропускающей свет. Раз-

движные внутренние перегородки, обтянутые шелком, могут делить помещение в зависимости от потребностей.

В главной комнате дома делается ниша — *токонома*, где выставляются картина-свиток и композиция из искусно подобранных цветов — *икэбана*. В другой нише в специальном горшке помещается необычайно маленький, похожий на игрушечный, сад, в котором растут карликовые деревья — *бонсай*. Эти композиции отличаются тонко выверенной гармонией.

Скульптура. Самым древним видом изобразительного искусства в Японии является скульптура. Первые образцы японской пластики восходят к III — V вв. н.э. Буддийские статуи VI — VII вв. и полные живой непосредственности статуэтки из дерева, камня, бронзы, глины, лака разных размеров создавались для украшения храмов.

В главном здании Хорюдзи — Кондо — помещается бронзовая скульптурная группа, выполненная скульптором Тори. Изображение Будды на троне из лотоса, объединенного нимбом с двумя ботхисатвами, олицетворяет идею милосердия. Фигуры отличаются вытянутость пропорций и аскетическая красота. Вероятно, это произведение создано под воздействием китайской пластики.

С течением времени в изображениях персонажей буддийского пантеона — ботхисатв, стражей, а также драконов, львов, слонов и прочих символических животных становится заметным более строгое следование канону.

В VIII в. с укрупнением храмов изменился и облик буддийской пластики — создаются монументальные, героизированные статуи божеств. В этот период зарождается скульптурный портрет. Поиски острой характерности отразились в миниатюрной рельефной сцене «Нирвана Будды», включенной



Уикэй. Мудзяку Босацу

в пьедестал пагоды храма Хорюдзи, где изображено оплакивание Будды монахами.

В IX—X вв. появляются более чувственные образы многоликих и многоруких божеств. Была разработана каноническая система выразительных жестов и движений. Скульптуры в основном изготовлялись из дерева и лака. Все статуи раскрашивались.

В XII—XIII вв. в пластике появились новые тенденции. Получили распространение портреты дзэнских монахов и крупных политических деятелей. Их образы, созданные скульпторами школы Ункэя, отличаются индивидуализация лиц и тяготение к созерцательности и отрешенности от мира. В огромной бронзовой статуе Будды в Камакуре ощущается стремление к простоте и значительности. Полузакрытые глаза и загадочная улыбка чуть склоненной головы оставляют впечатление внутренней силы.

Уникальное явление представляют собой миниатюрные скульптуры — *нэцкэ*. Искусство *нэцкэ* достигло расцвета в XVIII в. — первой половине XIX в. *Нэцкэ* возникли в связи с тем, что национальный японский костюм — кимоно не имеет карманов, и все необходимые мелкие предметы (трубку, кисет, коробочку для лекарств, веер и др.) прикрепляют к поясу с помощью шнура. С одного его конца подвешиваются вещицы, а с другого — брелок-противовес *нэцкэ* с отверстием для шнура. Предназначение *нэцкэ* диктует мастерам компактную, округленную, приятную на ощупь форму без хрупких выступающих деталей. Для изготовления этих фигурок применяются разные породы дерева, слоновая кость, керамика, лак и металл.

Нэцкэ — искусство городскогословия, позволяющее судить о духовных запросах, повседневных интересах, нравах, обычаях горожан. Неболь-

шие фигурки отличаются тщательное исполнение, виртуозность обработки и необычайная выразительность образов, наделенных живыми характерами. Излюбленные персонажи *нэцкэ* — бродячие актеры и фокусники, уличные торговцы, ремесленники, пчеловоды, женщины за домашними занятиями, странствующие монахи, мудрецы, воины и др. Кроме того, мастера *нэцкэ* изображали богов и традиционных героев легенд. Множество *нэцкэ* выполнено в виде театральных масок.

Японцы до сих пор любят фигурки «семи богов счастья», среди которых наиболее популярны Дайкоку и Хотэй. Дайкоку — божество богатства изображают с молотком, крысой и мешком волшебного риса. Хотэй (или «Холщовый мешок») отвечает за приятное общение, веселье и благополучие, помогает воплощать в жизнь заветные желания.

Живопись и графика. Японская живопись имеет много общего с китайской. В Средние века многие японские художники ездили в Китай изучать искусство живописи и каллиграфии.

К начальному периоду японского искусства относятся дошедшие до наших дней буддийские алтарные настенные росписи (VII—VIII вв.) храма монастыря Хорюдзи, изображающие рай, летящих богинь, растения и др. Эти росписи обычно сравнивают с индийской живописью в пещерах Аджанты и указывают на их близость к китайскому искусству эпохи Тан (618—907).

С начала IX в. были широко распространены *мандара* — картины, отражающие сложную структуру буддийского мироздания¹. Еще один тип буддийской живописи, получивший развитие в IX—X вв., — это изображение божеств — защитников веры. Их обыч-

¹ В Индии подобные картины носят название *мандала*.

но рисовали в виде фантастических полулюдей-получудовищ на фоне языков пламени.

Примерно в это же время появляются *эмакимоно* — раскрашенные горизонтальные живописные свитки, длина которых иногда превышала 10 м. Они иллюстрировали литературные произведения, объединяя рисунки и текст.

Собственно японская школа живописи *ямато-э* сложилась лишь в XI — XII вв. Живописцы расписывали ширмы, создавали *эмакимоно*.

Декоративные настенные росписи — одно из самых ярких явлений художественной культуры Японии. Живопись на раздвижных внутренних перегородках помещений самым тесным образом была связана с особенностями архитектурной конструкции. В зависимости от того, какие перегородки открывались, менялись внутреннее пространство помещения и композиция росписей. Закрытые наружные стены создавали мягкое рассеянное освещение, значи-

тельно ослабляя интенсивность цвета живописи, резкость контуров, а золотой фон мерцал и переливался.

В конце XII в. возникла мода на портреты. Так, художник Фудзивара Таканобу создал превосходный *портрет* сегуна *Минамото-но-Ёритомо*, передав мужественный характер этого человека.

В живописи и графике часто изображали самураев — представителей военно-феодального сословия в особой одежде с доспехами и оружием.

Под воздействием китайской монохромной живописи к середине XIII в. сформировалась японская живопись тушью. В японском языке существует два равнозначных термина, обозначающих монохромную живопись: *суми-э* (картина тушью) и *суйбоку-га* (картина водой и тушью), или чаще просто *боку-га* (картина тушью). Удивительная способность японцев к переработке заимствованных традиций привела к тому, что их монохромная живопись обрела собственные национальные черты. Мастера использовали большое разнообразие приемов и выразительных средств. Они создавали произведения в разных жанрах — от небольших пейзажей на свитках до свитков-повестей и масштабных декоративных настенных росписей. В монохромной живописи *суйбоку-га* нашли отражение религиозные и философские воззрения, были акцентированы духовные и интеллектуальные аспекты творчества.

В произведениях японской живописи часто встречаются изображения цветущей вишни (*сакуры*), цветов хризантемы, полной луны, красных кленовых листьев, согнувшегося под тяжестью снега бамбука. Все они имеют символическое значение.

Один из главных символов Японии — цветущая сакура с нежно-розовыми, просвечивающими на солнце лепестками. Чтобы понять душу Япо-



Фудзивара Таканобу. Портрет Минамото-но-Ёритомо



Тёсюсай Сяраку. Актер Кабуки Отани
Онидзи в роли Якко Эдобэи

Один из известнейших мастеров театральной афиши *Тёсюсай Сяраку* (работал в 1794—1795) прославился гротескным стилем. В прошлом игравший в театре, Сяраку мастерски изображал актеров в ролях злодеев, хитрецов, плутов и негодяев, что порой даже вызывало их гнев. Работам Сяраку присущи выразительная линия рисунка, строгая цветовая гамма. Позы актеров, жесты рук — все до предела обобщено, но точно передает характер героя пьесы. Художник словно протестует своими гравюрами против утвердившихся застылых штампов.

Многие художники любили изображать актеров театра Кабуки.

Китагава Утамаро (1753— 1806) — выдающийся художник, во многом определивший черты японской классической гравюры. Утамаро называли певцом женской красоты. Он создал поэтические образы японских красавиц в узорчатых кимоно, со сложными прическами, удлиненным овалом ли-



Китагава Утамаро. Гравюра из серии «Пре-
краснейшие женщины современности»

ца, крохотным ртом и узкими глазами. Эта серия его гравюр получила мировую известность. Выразительные линии контура подчеркивают ритм плавных движений. Обычно портрет красавицы дополнен какой-нибудь небольшой деталью: веером, зеркальцем, письмом, которое женщина держит в руках с неизменным изяществом. Непревзойденные образцы представляют гравюры Утамаро в колористическом отношении. Излюбленные цвета художника — серебристо-серые, жемчужно-розовые, сиреневые и бархатисто-черные.

Кацусика Хокусай (1760 — 1849) был поэтом, философом, живописцем и графиком. Его наследие составляют сотни свитков, более тридцати тысяч рисунков, гравюр, около трех сотен иллюстрированных книг и альбомов. В творчестве Хокусая нашел свое отражение расцвет пейзажного жанра в японской классической ксилографии.

На протяжении жизни он сменил несколько художественных стилей, пе-

реходя из одной школы в другую. Особой выразительности обобщенных образов Хокусай достиг в многотомном труде «Манга» («Книга набросков»). Отрешившись от суетности, художник взглянул на мир глазами внимательного наблюдателя и философа. Точные, метко схваченные зарисовки свидетельствуют о том, что Хокусаю все было интересно: мифологические сюжеты, архитектура, люди, одежда, травы, цветы, деревья, животные. Рисунки из книги «Манга» оказали огромное влияние не только на японских живописцев, но и на многих художников Европы второй половины XIX в., таких, как Эдгар Дега, Анри де Тулуз-Лотрек, Винсент Ван Гог и др.

Славу Хокусаю принесла серия «Тридцать шесть видов Фудзи», над которой он работал в преклонном возрасте (1829—1833). В знаменитых листах использованы смелые ракурсы и неожиданные цветовые сочетания. Художник применяет контрастное сопоставление ближних и дальних планов, позволяющее показать общий вид на гору Фудзи и в то же время наполнить композицию точными деталями. Острая наблюдательность и глубина обобщения присущи лучшим работам серии. Образ горы Фудзи в этом цикле гравюр, а затем и в последовавшей за ним серии «Сто видов горы Фудзи» (1834—1835) от листа к листу преобразуется и наполняется новым содержанием. Мы видим Фудзи величественную в мягком покрове снега, просвечивающую сквозь унылую пелену дождя, едва заметную на линии горизонта. В этой серии мастерство художника достигает полной зрелости. В его композиции нет ничего лишнего, линии отличаются богатством и разнообразием. Может быть, именно благодаря Кацусика Хокусаю Фудзияма и по сей день олицетворяет Страну восходящего солнца.

Сквозь бег облаков
Открывает мне Фудзи
Свои сто лиц.

(Хокусай)

Туман и осенний дождь.
Но пусть невидима Фудзи,
Как радуется сердце она!

(Басё)

В знаменитых ксилографиях этой серии, таких, как «Красная Фудзи», «Волна» (см. цв. вкл.), «Фудзи в ясную погоду», художник передал вечные истины — величие и красоту природы, хрупкость и краткость человеческой жизни, тщетные усилия преодолеть ее быстротечность.

В гравюре «Волна» Хокусай показал природу, исполненную стихийной мощи, величавую и грозную. Кроме того, он создал такие замечательные серии гравюр, как «Мосты» и «Водопады».

Артистический рисунок художника — то орнаментально-плавный, то острый и решительный — всегда является основой выразительности его работ. Хокусай был знаком с европейской перспективой и светотенью, а в области цвета следовал декоративным принципам национального колорита, предпочитая чистые цвета, но добиваясь их гармонических сочетаний.

В плееде знаменитых мастеров XVIII—XIX вв. Хокусай особо выделяется как крупнейший мастер гравюры.

В отличие от величественных ландшафтов Хокусаю пейзажи его младшего современника *Андо Хиросигэ* (1797—1858), последнего представителя классического периода японской ксилографии, проникнуты лирическим чувством. Наибольшую популярность ему принесла серия гравюр «Пятьдесят три станции Токайдо» (1833—1834). Хотя в целом видение мира Хиросигэ более конкретно, чем у Хокусаю, он остается на зыбкой грани между вымыслом и реальностью, совмещая в

своих композициях грустное настроение с тонкой наблюдательностью. Хиросигэ прежде всего интересуют время суток, различные состояния природы: он любит свет, воздух, туманом и ливнями. Главное средство выразительности у Хиросигэ — колорит. Он использует контрастные, иногда условные цвета, подчеркивая белизну снега, синь реки, темноту ночи. Излюбленный прием художника — акцент на переднем плане: крупное изображение моста, дерева, скалы или группы людей, за которыми слегка намечены даль и линия горизонта. Он знал законы перспективы и показывал пространство с помощью перехода тонов. Например, тонкими оттенками серого и голубого Хиросигэ передавал туманную дымку, окутывающую горы.

Мастер пейзажа Хиросигэ также создал серию «100 видов Эдо» (старое название города Токио).

Хиросигэ много и плодотворно работал в жанре «цветы-птицы». В гравюрах 1832—1834 гг. художник запечатлел традиционные для японской классической живописи сочетания цветов и птиц, сопроводив их поэтическими строфами. Серия выполнена на вертикальных листах, напоминающих узкие полосы бумаги, на которых средневековые поэты писали свои стихи.

* *
*

Школа укиё-э взамен идеальных ландшафтов показала во всем многообразии реальный пейзаж Японии. Сочетание классических японских и европейских художественных приемов помогло мастерам укиё-э выразить новое ощущение природы.

* *
*

В искусстве Японии, начало которому положило заимствование ки-

тайских образцов, национальный стиль был выработан в X—XII вв., а XVII—XIX века стали временем расцвета всех видов художественного творчества.

Вопросы и задания

1. Расскажите о влиянии синтоизма и буддизма на искусство Японии в Средние века.
2. Как вы думаете, в чем проявляется взаимосвязь японского искусства и традиционного отношения японцев к природе?
3. Каковы характерные черты средневековых японских храмов? Приведите примеры.
4. Опишите сад камней при монастыре Рёандзи. Чем японские сады отличаются от европейских?
5. Сравните архитектурно-художественные особенности Золотого и Серебряного павильонов в Киото.
6. Как развивалась японская светская архитектура в Средние века?
7. Расскажите о конструкции традиционного японского жилища.
8. В чем состоят художественные достоинства средневековой японской скульптуры?
9. Расскажите о японской средневековой живописи. Приведите примеры творчества выдающихся мастеров.
10. Как развивалась японская ксилография в Средние века?

Темы рефератов

- Традиции средневековой японской архитектуры.
- Конструктивные и художественные особенности традиционного японского жилища.
- Образы природы в средневековой японской живописи.
- Искусство укиё-э.
- Красавицы Утамаро.
- Хиросигэ — мастер пейзажа.
- Жизнь и творчество Хокусаи.
- Икэбана — древнее искусство составления цветочных композиций.

ЛИТЕРАТУРА

Виноградова Н.А. Искусство Дальнего Востока / Н.А. Виноградова, Н.С. Николаева. — М., 1979.

Виноградова Н.А. Искусство Японии / Н.А. Виноградова. — М., 1985.

Воронова Б. Г. Японская гравюра / Б. Г. Воронова. — М., 1963.

Григорьева Т.П. Японская художественная традиция / Т.П.Григорьева. — М., 1979.

Гришелева Л.Д. Формирование японской национальной культуры: конец XVI — начало XX в. / Л.Д. Гришелева. — М., 1986.

Иофан Н.А. Культура древней Японии / Н.А.Иофан. - М., 1974.

История культуры Японии. — М., 1992.

Николаева Н. С. Искусство Японии с древности до начала XIX века / Н.С. Николаева. — М., 2000.

Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия / Н. С. Николаева. — М., 1986.

Николаева И. С. Япония — Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века / Н. С. Николаева. — М., 1996.

Николаева Н. С. Японские сады / Н. С. Николаева. — М., 1975.

Овчинников В. Ветка сакуры / В. Овчинников. — М., 1970.

Овчинников В. Пятьдесят три станции Токайдо / В. Овчинников. — М., 1966.

Сабуро И. История японской культуры / И.Сабуро. - М., 1972.

Стэнли-Бейкер Дж. Искусство Японии / Дж.Стэнли-Бейкер. — М., 2002.

Успенский М. В. Нэцкэ / М. В.Успенский. — М., 1989.

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА ДОКОЛУМБОВОЙ АМЕРИКИ

Яркий и многоликий художественный мир Америки начал развиваться задолго до появления здесь в XV в. Христофора Колумба и первых переселенцев из Европы.

Древнейший пласт американской художественной культуры составляет наследие коренного населения — индейских племен (ацтеков, майя, инков и многих других).

В доколумбовой Америке было два основных очага древней цивилизации. Первый, Мезоамерика (т.е. Средняя

Америка), находился в Центральной Америке, а второй располагался в Южной Америке на плоскогорье Анд.

Искусство доколумбовой Америки своими корнями уходит в древние верования и мифы индейских племен, наиболее известные из которых — ацтеки, майя и инки.

Для индейцев характерен тотемизм — вера в сверхъестественное родство родовых групп с различными животными, растениями, небесными телами, природными явлениями.

ИСКУССТВО ОЛЬМЕКОВ

Общий источник искусства ацтеков, майя и многих других высокоразвитых индейских народов — ольмекская культура. Группа индейских племен под названием ольмеки (что буквально означает «люди каучука») жила в XI — XIV вв. вдоль Мексиканского залива, на территории, где росли каучуковые деревья. Но понятие «ольмекская культура» связано с более древними временами — 2 — 1-е тыс. до н.э. и началом нашей эры. Им условно обозначают культуру индейских племен, живших на этих землях задолго до ацтеков, майя и инков. Они создали хорошо спланированные культовые центры, пирамиды, каменную скульптуру, иероглифическую письменность, ритуальный календарь.

В качестве тотема — прародителя их племени, покровителя военных вождей, правящих династий и главного

покровителя земледельцев — ольмеки почитали ягуара. Его черты — особого рода уплощенность лица и раскосость глаз, пасть или вздернутая верхняя губа, обнажающая клыки или беззубые десны, как у плачущего ребенка (отсюда одно из названий подобных изображений «ребенок-ягуар») — придавались лицам исторических и мифических персонажей.

Ольмеки развили и довели до совершенства технологию резьбы по твердым породам камня — базальту и нефриту. Современного человека не могут не удивить гигантские (до 3 м высотой) монолитные каменные изваяния в виде голов правителей в шлемах, созданные около 2 тыс. лет назад. Их масса порой достигает 20 т.

В настоящее время известно 14 таких колоссов, некоторые из них носят

следы раскраски. Это статуя стоящего на одном колене игрока в мяч из Сан-Лорпесо, статуя «Борца» из Санта-Мария-Ушпанана и группа статуй сидящих ягуаров. Характерны для ольмекской культуры и скульптуры владык, сидящих с регалиями власти в руках (такие скульптуры имелись во всех городах на побережье Мексиканского залива).

Установкой покрытых рельефами тронных помостов (так называемых «алтарей») и стел (массивных монолитов, часто неправильной формы, либо вертикально поставленных столбов или плит) отмечались важные вехи в политической истории ольмекских государств.

Всемирно известна нефритовая пластика ольмеков. Из нефрита, в частности, выполнены знаменитая большая статуэтка из Лас-Лимас (правитель, держащий на руках фигурку бога майса), многочисленные статуэтки предков-родоначальников — голых чело-

вечков с искусственно деформированной головой, раскосыми глазами и раскрытым ртом; изображения правителей на троне с фигурками богов и скипетрами в руках; великолепный портрет мужчины с длинными волосами и изящная статуэтка «жрицы» с металлическим зеркалом на груди; большие и маленькие маски, которые носили на лице или в головном уборе во время ритуальных церемоний.

О совершенстве резьбы по дереву у ольмеков свидетельствуют реалистическая антропоморфная маска из Герреро и статуи предков из Эль Манати.

Наиболее выдающиеся образцы глиняной пластики ольмеков происходят не с побережья Мексиканского залива, а из Центральной Мексики: сосуды с ольмекской символикой и пухлые плачущие младенцы из долины Мехико и Пуэблы, великолепные терракоты из Мескалы и Хочипалы (Герреро).

ИСКУССТВО ТЕОТИУАКАНА

У истоков искусства древнейшей цивилизации Центральной Мексики находится культура Теотиуакана (II в. до н.э. — VII в. н.э.). Теотиуакан, что в переводе с языка центральноамериканских индейцев означает «Город богов», располагался недалеко от современного Мехико. Это имя дали городу, когда увидели его развалины в XIII в. Считалось, что именно здесь собирались боги, чтобы создать Солнце и Луну. До сих пор ученые спорят о том, какое из индейских племен основало этот город.

Уникальные достопримечательности Теотиуакана — Пирамида Солнца и Пирамида Луны. Прямоугольная пятирядная *Пирамида Солнца* имеет вы-

соту 65 м. Святилище, находившееся на ее вершине, не сохранилось. В 1971 г. археологи обнаружили внутри пирамиды погребальные камеры, а под ней — пещеру со следами богатых подношений.

На вершине *Пирамиды Луны* высотой 45 м когда-то также был храм. Из других зданий комплекса можно выделить Цитадель, храм Кецалькоатля и дворец Кецальпапалотля. *Цитадель* представляет собой квадратную платформу (400 x 400 м), на которую поднимались по широкой лестнице. Считается, что она служила политическим и общественным центром, т.е. выполняла ту же роль, что и в форум в Древнем Риме.

На платформе расположен семи-ярусный храм Пернатого Змея (*Кецалькоатля*). В святилище должен был жить дух Кецалькоатля, бога-демиурга, создавшего человека и культуру. Поверхность этого храма была покрыта рельефами с изображением змей, сбросивших старую кожу. По преданию, Кецалькоатль однажды вместо сброшенной змеиной кожи надел оперение священной птицы кецаль. В древности в храмах делались разноцветные росписи и устанавливались ярко раскрашенные статуи богов с инкрустированными перламутром глазами.

Во дворце *Кецальпаналотля* сохранился обширный внутренний двор с аркадами, окруженный помещениями с красочными фресками на стенах и каменными колоннами, украшенными рельефными изображениями бабочки — символа бога дождя Тлалока.

Росписи по сухой штукатурке во дворцах и храмах Теотиуакана запе-

чатлели образы игроков в мяч, земледельческих божеств, мифологических животных. Одна из фресок дает представление о том, каким виделся ацтекам рай Тлалока: среди бабочек, цветов, изобилия плодов блаженствуют души умерших, мифические предки и др.

Среди археологических находок — большое количество терракотовых статуэток, погребальные маски, изделия из обсидиана. В Теотиуакане найдено также множество каменных скульптур. Огромная (3,5 м высотой) статуя богини воды Чальчиутликуэ более чем на тысячу лет младше реалистических ольмекских монументов, но выглядит намного более архаичной. Раскрашенные скульптурные головы Тлалока и Пернатого Змея на фасаде одного из городских храмов, как и другие памятники теотиуаканской скульптуры, отличается тяжеловесный декоративный стиль.

ИСКУССТВО АЦТЕКОВ

Могучая цивилизация ацтеков (XI — начало XVI в.) основана на наследии более древних культур.

На территории Мехико обнаружены руины древнего Теночтитлана — главного города ацтеков, основанного в 1325 г. Теночтитлан поражал своей величественной красотой. Испанцы называли его «озерной Венецией»: центр города стоял на острове посреди озера и его окружали постройки на сваях и дамбах. Дамбы были перерезаны каналами, через которые перебрасывали подъемные мосты. Стенки каналов украшались изразцами и мозаикой. В 1521 г. Теночтитлан был разрушен испанцами.

В ходе археологических раскопок ученые открыли руины Великого хра-

ма — главного храма ацтеков. На вершине его пирамиды располагались два святилища — бога солнца и войны, покровителя ацтеков Уицилопочтли и Тлалока. По соседству с Великим храмом находились несколько других, включая круглый храм, посвященный Кецалькоатлю.

Пирамиды у народов Центральной Америки в отличие от египетских редко были гробницами, обычно они служили своего рода пьедесталами, на которых выселись храмы. В них жрецы приносили богам человеческие жертвы. Все искусство ацтеков было подчинено главной цели — умилостивить богов.

Богам жертвовали также золото и ювелирные изделия. Находки археоло-

гов доказывают, что ацтеки прекрасно владели ювелирным мастерством. Например, они могли выковать рыбу, у которой одна чешуйка была золотая, а другая серебряная.

Храмовая скульптура ацтеков отличалась великолепием. Например, сохранилось описание огромной статуи, усыпанной драгоценными камнями и жемчугом, украшенной ожерельями из золотых черепов и серебряных сердец.

Изваяние богини земли и смерти *Коатликуэ* имеет лишь отдаленное

сходство с человеческой фигурой. Ни лица, ни головы у него нет: перед зрителем воплощение силы — рождающей и убивающей. Вся статуя состоит из символов плодородия и смерти: початков кукурузы, бобов какао, когтей и клыков ягуара, человеческих ладоней и черепов.

Сохранились выполненные ацтеками из разноцветных минералов мозаики-инкрустации и аппликации по дереву и камню, прекрасные образцы мелкой пластики.

ИСКУССТВО МАЙЯ

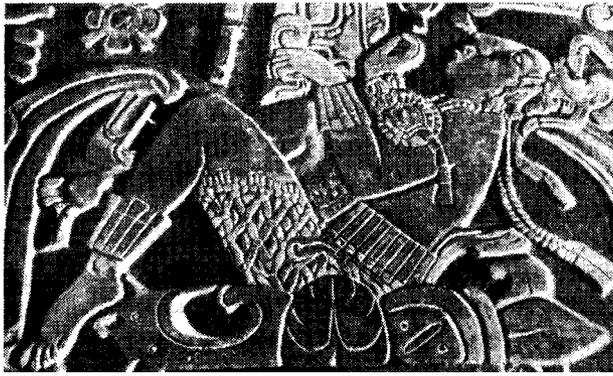
Расцвет культуры майя пришелся на конец 1-го тыс. н.э. В некоторых городах Мексики сохранились памятники индейцев майя IV—VIII вв.: ступенчатые пирамиды, увенчанные грандиозными храмами; площадки для ритуальной игры в мяч, напоминавшей современный баскетбол; широкие площади для коллективных обрядов. Архитектура городов майя — Паленке, Чичен-Ица и многих других свидетельствует

о влиянии традиций ольмеков и Теотиуакана.

Храм Солнца в Паленке, возведенный во второй половине VII в., типичен для храмовой архитектуры майя, которая была величественна, но проста и лишена всякой помпезности. Основной тип сооружения у майя — четырехгранная ступенчатая пирамида, на усеченной вершине которой находилось небольшое святилище. От под-



Пирамидальный храм. Чичен-Ица



Изображение на крышке саркофага. Паленке

ножия пирамиды к двери святилища шла крутая лестница.

Поражает внешний облик храма — устремленность ввысь, громадные размеры, рельефные украшения на стенах и художественно исполненные роспи-

си на каменных плитах. Внутреннее помещение не имело окон, было темным и тесным. Стены изнутри расписывали гораздо скромнее, чем снаружи.

Только одна из дошедших до наших дней пирамид майя была гробницей — пирамида *Храма надписей в Паленке*. Свое название храм получил из-за того, что буквально все его стены покрыты рельефными иероглифическими текстами.

Самая большая пирамида индейцев майя в мексиканском городе Чичен-Ице называется *Кастильо* (Замок). Она посвящена Кецалькоатлю. Это девяти-ярусное (по числу небес в мифологии) строение с лестницами на всех четырех сторонах. Число и симметричное расположение ступеней лестниц символизируют времена года, месяцы и дни. Все четыре гигантских лестничных марша точно сориентированы по сторонам света. На вершине пирамиды находится храм Пернатого змея с рельефными украшениями на стенах.

В дни весеннего и осеннего равноденствия в Кастильо можно наблюдать удивительное зрелище: лучи солнца падают на камни пирамиды таким образом, что кажется, будто Пернатый змей, голова и хвост которого высечены соответственно на вершине и в основании пирамиды, оживает и, извиваясь, начинает выползать из храма.



Терракотовая фигура. Культура майя

Пирамида находится рядом с развалинами еще двух интересных сооружений — храма Воинов и храма Ягуаров.

Древние пирамиды сохранились на территории Республики Гватемала. Там до сих пор живет множество индейцев майя. В городе Тикале была воздвигнута самая большая из пирамид майя — ее высота 70 м. На верхнюю площадку пирамиды, где когда-то располагалось ритуальное помещение, вели ступени.

Уникальным памятником изобразительного искусства доколумбовой Америки являются *фрески в Бонампаке* (VIII в.), созданные в честь военной победы. На фресках, покрывающих все стены и своды потолка трех комнат храма, изображены государственный совет, где принимается решение о нападении на вражескую деревню для захвата пленных и принесения их в жертву богам; сражение, представление пленных правителю и его свите; победный праздник и др.

Высокого уровня у майя достигло также искусство скульптуры. Ее материалом первоначально было дерево,

позднее монументальные памятники стали делать из известняка и песчаника. Некоторые скульптуры обклеивались тонким золотом и украшались самоцветными камнями.

Стелы и рельефы на стенах зданий возвеличивали правителей городов-государств и утверждали их божественное происхождение. Стелы обычно имели вид четырехгранных столбов с изображением правителя на одной стороне и иероглифическими надписями на трех других.

Найденные археологами в окрестностях города предметы говорят о том, что в VI — IX вв. майя добились значительных успехов в изготовлении ювелирных украшений, масок, керамики. Высочайшее мастерство проявили они в обработке изделий из нефрита.

В X в. прекрасные города майя опустели по неизвестным причинам. В начале 2-го тыс. центр культуры майя переместился на полуостров Юкатан, где их цивилизация после короткого взлета медленно угасала, испанцы лишь завершили ее гибель.

ИСКУССТВО ИНКОВ

Самая знаменитая из южноамериканских цивилизаций — империя инков — существовала с XI по XVI в., когда была завоевана испанцами. Она занимала обширные территории Перу, земли современной Боливии, южную часть Эквадора, север Чили и северо-запад Аргентины. Во главе ее стоял обожествленный правитель — Верховный Инка, носивший титул Сына Солнца.

Инки считались искусными строителями. И сейчас можно видеть дороги, построенные ими 500 лет назад. Две главные дороги шириной 4 — 5 м идут через всю страну. Одна из них, сохра-

нившаяся лучше всех, проходит через два крупных центра древней культуры инков — Куско и Мачу-Пикчу, расположенные на территории Перу.

Не было у инков храма, сравнимого по красоте и величю с *храмом Солнца в городе Куско*. Он был обнесен тройной стеной, имевшей около 380 м в окружности. По стене на половине ее высоты проходил пояс из золотых пластин. Внутри этой укрепленной зоны были расположены четыре больших здания, построенные, как и стены, из плотно пригнанных камней и украшенные пластинами золота. Испанские хроники рассказывают об

изумлении европейцев, увидевших «Золотой сад» во внутреннем дворе храма Солнца. Сад представлял собой искусно выполненные золотые и серебряные копии деревьев, фруктов и цветов в натуральную величину. В нем «обитали» золотые и серебряные бабочки, ящерицы, насекомые. Храм Солнца был религиозным центром государства инков.

Убийство инки Атауальпы в 1532 г. испанскими завоевателями привело к уничтожению инкского государства.

Город-крепость Мачу-Пикчу (XV — XVI вв.) археологи открыли в 1911 г. Когда-то это был прекрасный город с культовыми зданиями и дворцами, садами и земляными террасами, оросительными каналами, колодцами и купальнями. Судя по всему, Мачу-Пикчу являлся местом религиозного поклонения солнцу. Не случайно на вершине скалы сохранился большой, вырубленный многоугольный камень с остатками столбов, который называют «местом, где привязано солнце». Здесь в день зимнего солнцестояния совершался обряд в честь солнечного божества. Жрецы символически «привязывали» солнце к одному из столбов, чтобы оно «не убегло» от инков.

Вопросы и задания

1. Какие группы мифов существовали у индейцев? Какие мифологические образы были воплощены в их искусстве?

2. Какие типы архитектурных сооружений сохранились со времен доколумбовой Америки?

3. Почему ольмекское изобразительное искусство отличалось «ягуарьими» чертами?

4. Какие монолитные каменные изваяния ольмексов сохранились до наших дней?

5. Расскажите о памятниках Теотиуакана.

6. Приведите примеры памятников ацтеков.

7. Расскажите о пирамидах майя.

8. Расскажите об особенностях храмов инков.

Темы рефератов

- Художественное наследие американских аборигенов.
- Пирамиды Латинской Америки.
- Золотые изделия инков и майя.

ЛИТЕРАТУРА

Ацтеки. Империя крови и величия / пер. с англ. О. Перфильева. — М., 1997.

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

Гуляев В. Древние майя. Загадки погибшей цивилизации / В. Гуляев. — М., 1983.

Древние цивилизации / под ред. Г. М. Бонгард-Левина. — М., 1989.

Затерянный мир майя / пер. с англ. Н. Усовой. — М., 1997.

Кинжалов Р. В. Искусство Древней Америки / Р. В. Кинжалов. — М., 1969.

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

Кириенко Е. И. Три века искусства Латинской Америки / Е. И. Кириенко. — М., 1972.

Культура Латинской Америки : энциклопедия. — М., 2000.

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

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Часть 1	
Искусство первобытной эпохи.....	12
Искусство эпохи палеолита.....	14
Искусство эпохи мезолита.....	17
Искусство эпохи неолита.....	17
Искусство эпохи бронзы	19
Искусство эпохи железа.....	21
Часть 2	
Искусство Древнего мира.....	26
Искусство Древнего Египта.....	26
Додинастический период.....	29
Древнее царство.....	30
Среднее царство.....	35
Новое царство.....	37
Амарнский период.....	44
Вторая половина Нового царства.....	46
Искусство Древней Передней Азии	51
Искусство Шумера и Аккада.....	52
Искусство Ассирии.....	54
Искусство Нововавилонского царства.....	56
Эгейское искусство и искусство Древней Греции.....	58
Искусство Крита.....	58
Искусство Микен, Тиринфа и Трои.....	61
Искусство Древней Греции.....	64
Архаика.....	67
Ранняя классика.....	72
Высокая классика.....	76
Поздняя классика.....	81
Эллинизм.....	84
Искусство этрусков и Древнего Рима.....	87
Искусство этрусков.....	87
Искусство Древнего Рима.....	91
Искусство эпохи республики.....	92
Искусство империи	96

Часть 3

История западноевропейского искусства.....	106
Искусство Византии.....	106
Средневековое искусство Западной Европы.....	113
Романское искусство.....	114
Готическое искусство.....	119
Искусство Франции.....	121
Искусство Англии.....	125
Искусство Германии.....	126
Средневековое искусство Испании.....	127
Средневековое искусство Италии.....	130
Искусство эпохи Возрождения.....	132
Итальянское Возрождение.....	132
Проторенессанс.....	133
Раннее Возрождение.....	134
Высокое Возрождение.....	139
Позднее Возрождение.....	151
Северное Возрождение.....	152
Нидерландское Возрождение.....	152
Немецкое Возрождение.....	157
Испанское Возрождение.....	160
Искусство Западной Европы XVII в.....	165
Искусство Италии.....	168
Искусство Фландрии.....	170
Искусство Голландии.....	173
Искусство Испании.....	177
Искусство Франции.....	181
Искусство Западной Европы XVIII в.....	186
Искусство Франции.....	188
Искусство Италии.....	193
Искусство Англии.....	194
Искусство Германии.....	197
Искусство Западной Европы первой половины XIX в.....	200
Искусство Германии.....	202
Искусство Франции.....	203
Искусство Испании.....	206
Искусство Англии.....	208
Искусство Западной Европы второй половины XIX в.....	211
Реализм.....	211
Импрессионизм.....	215
Постимпрессионизм.....	221
Искусство Западной Европы рубежа XIX —XX вв.....	226
Часть 4	
История искусства стран Востока.....	235
Искусство Индии.....	235
Искусство Древней Индии.....	238
Искусство средневековой Индии.....	244

Искусство Китая.....	254
Искусство Древнего Китая	255
Искусство средневекового Китая.....	258
Искусство Японии.....	274

Часть 5

История искусства доколумбовой Америки.....	288
Искусство ольмеков.....	288
Искусство Теотиуакана.....	289
Искусство ацтеков.....	290
Искусство майя.....	291
Искусство инков.....	293

Учебное издание

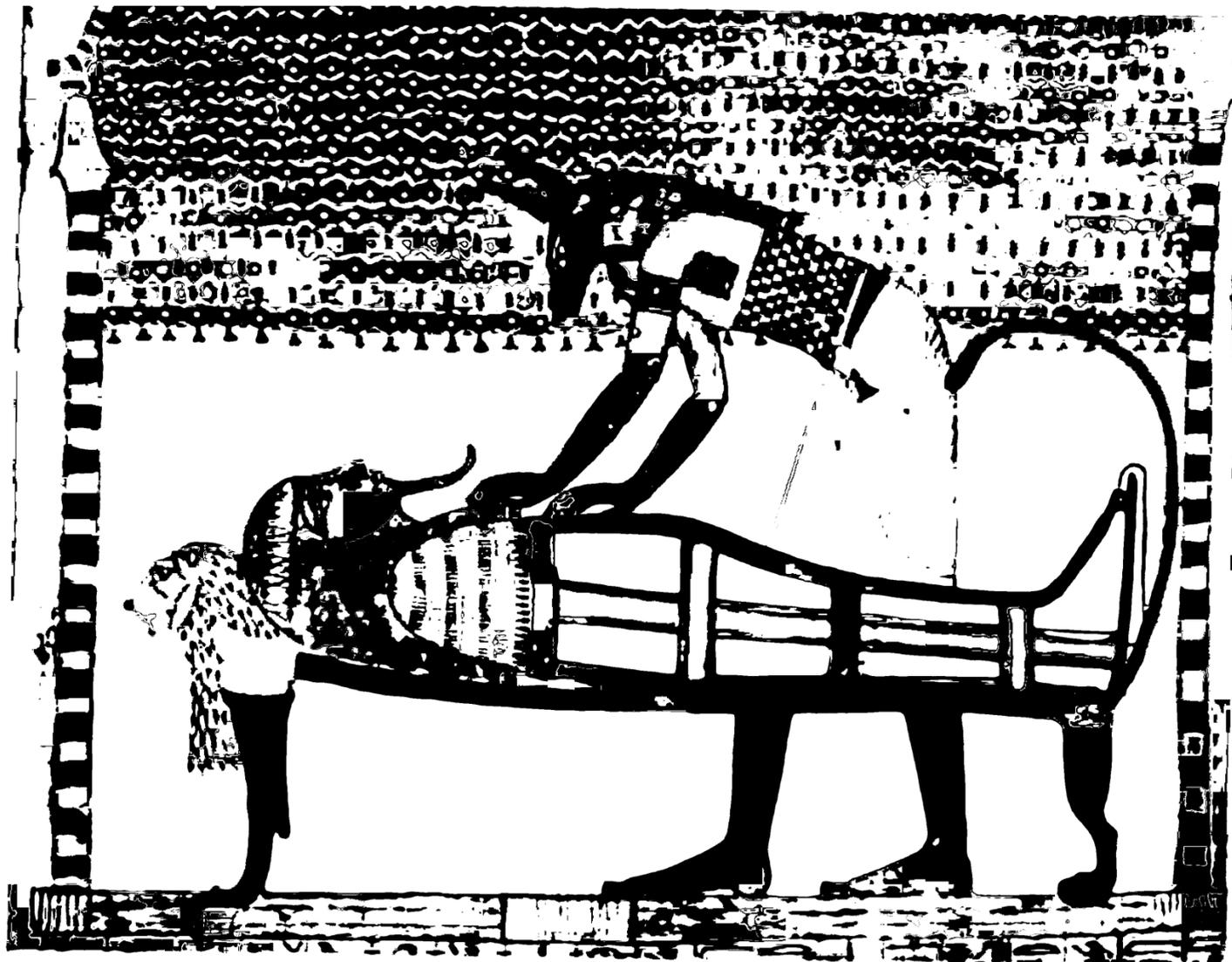
Сокольникова Наталья Михайловна
История изобразительного искусства
Учебник
В 2 томах
Том 1

Редактор *Т. В. Козьмича*
Технический редактор *О. Н. Крайнова*
Компьютерная верстка: *Н.Н.Лопашова*
Корректоры *Я. В. Козлова, Е. В. Кудряшова*

Изд. № 102110560. Подписано в печать 03.07.2007. Формат 70x 100/16.
Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Уел. печ. л. 26 (в т.ч. 1,3 ив. вкл.).
Тираж 2500 экз. Зака.ч № 1599.

Издательский центр «Академия», www.academia-rnoscov.ru
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.004796.07.04 от 20.07.2004.
117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 360. Тел./факс: (495)330-1092, 334-8337.

Отпечатано с электронных носителей издательства:!
ОАО "Тверской полиграфический комбинат", 170024, г. Тверь, пр-т Ленина, 5.
Телефон: (4822) 44-52-03, 44-50-34. Телефон/факс: (4822) 44-42-15
Home page - www.tvcrpk.ru Электронная почта (К-mail) - sales@tverpk.ru
«Г
Ж



Бог Анубис, склонившийся над мумией



Золотой трон Тутанхамона.
XVIII династия. Национальный музей. Каир



Ворота Иштар. Новый Вавилон
Реконструкция



Дамы в голубом. Фреска Кносского дворца



Царь-жрец. Раскрашенный рельеф
Кносс



Чернофигурная аттическая
амфора



Жертвоприношение. Фрагмент. Фреска. Вилла Мистерий. Помпеи



Портрет молодого человека в золотом венке. Фаюм



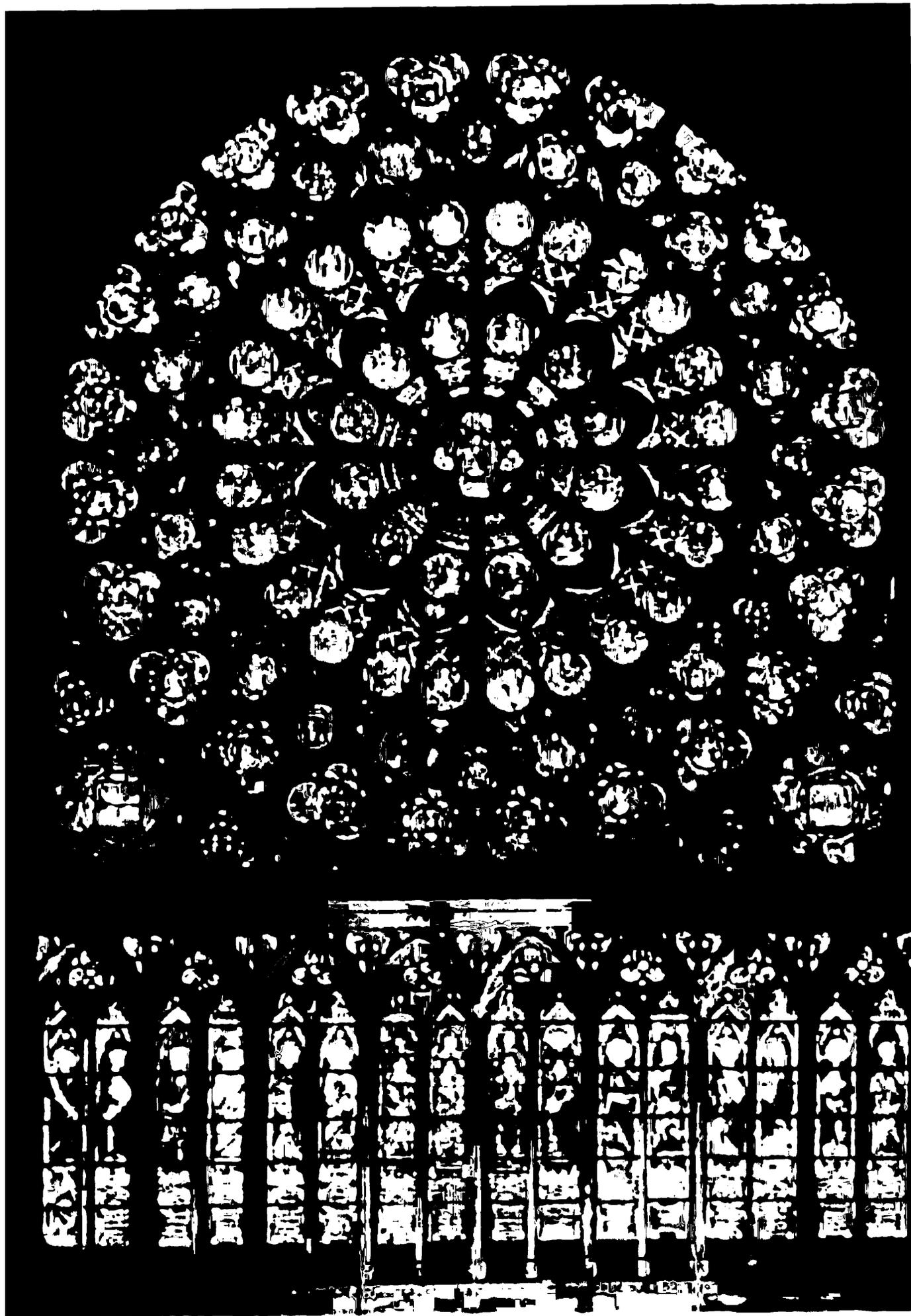
**Портрет пожилого римлянина
Фаюм**



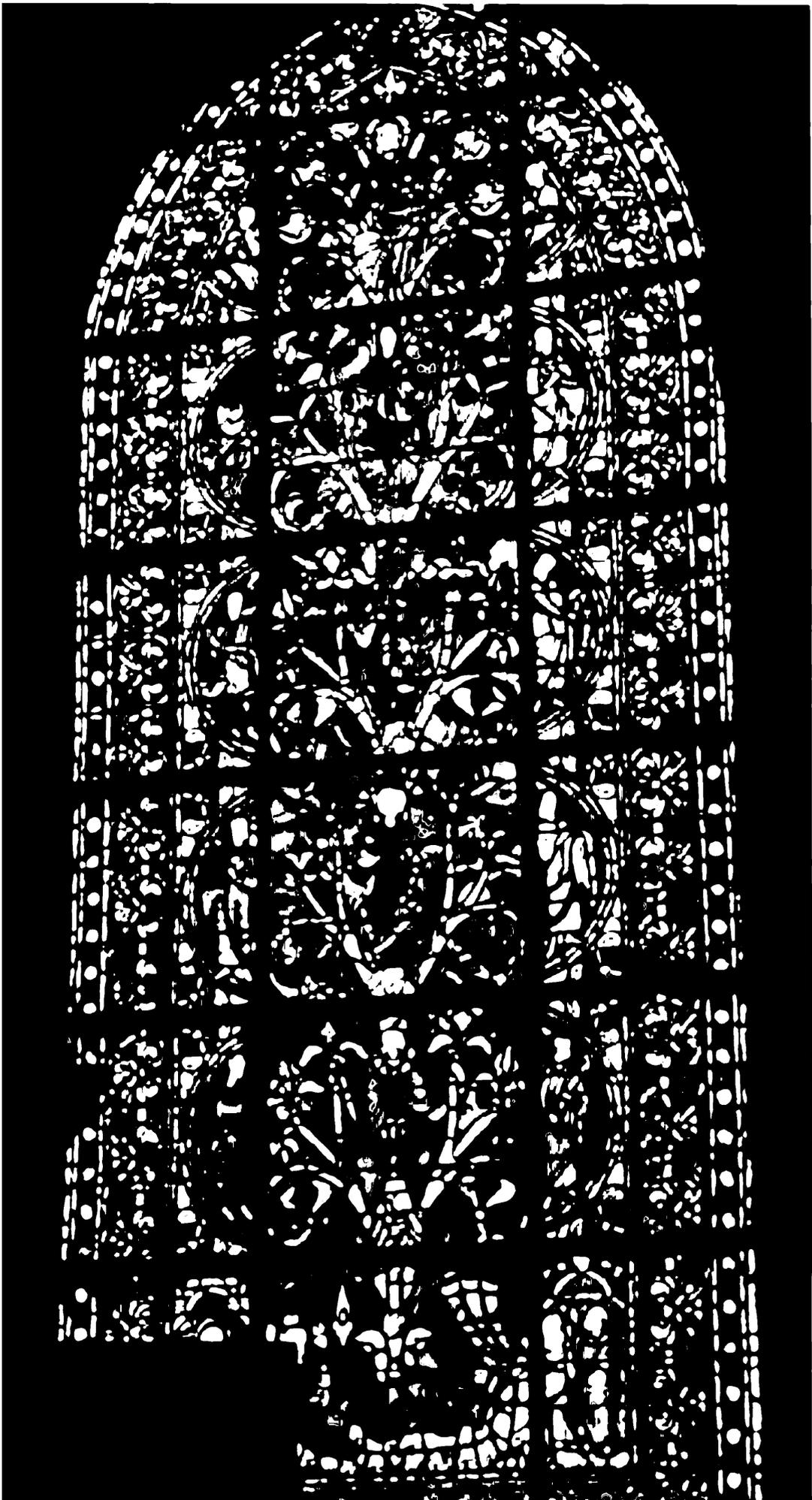
Пастырь добрый. Мозаика. Мавзолей Галлы Платидии. Равенна



Выход Феодоры и ее двора. Мозаика. Церковь св. Виталия. Равенна



Виграж. Собор Парижской Богоматери



Окно Сугерия. Аббатство Сен-Дени. Париж



Джотто. Поцелуй Иуды



С. Боттичелли. Весна



Х. и Я. Ван Эйки. Поклонение агнцу. Гентский алтарь (фрагмент)



П. Брейгель Старший. Слепые



Эль Греко. Погребение графа Оргаса



П. П. Рубенс. Персей и Андромеда



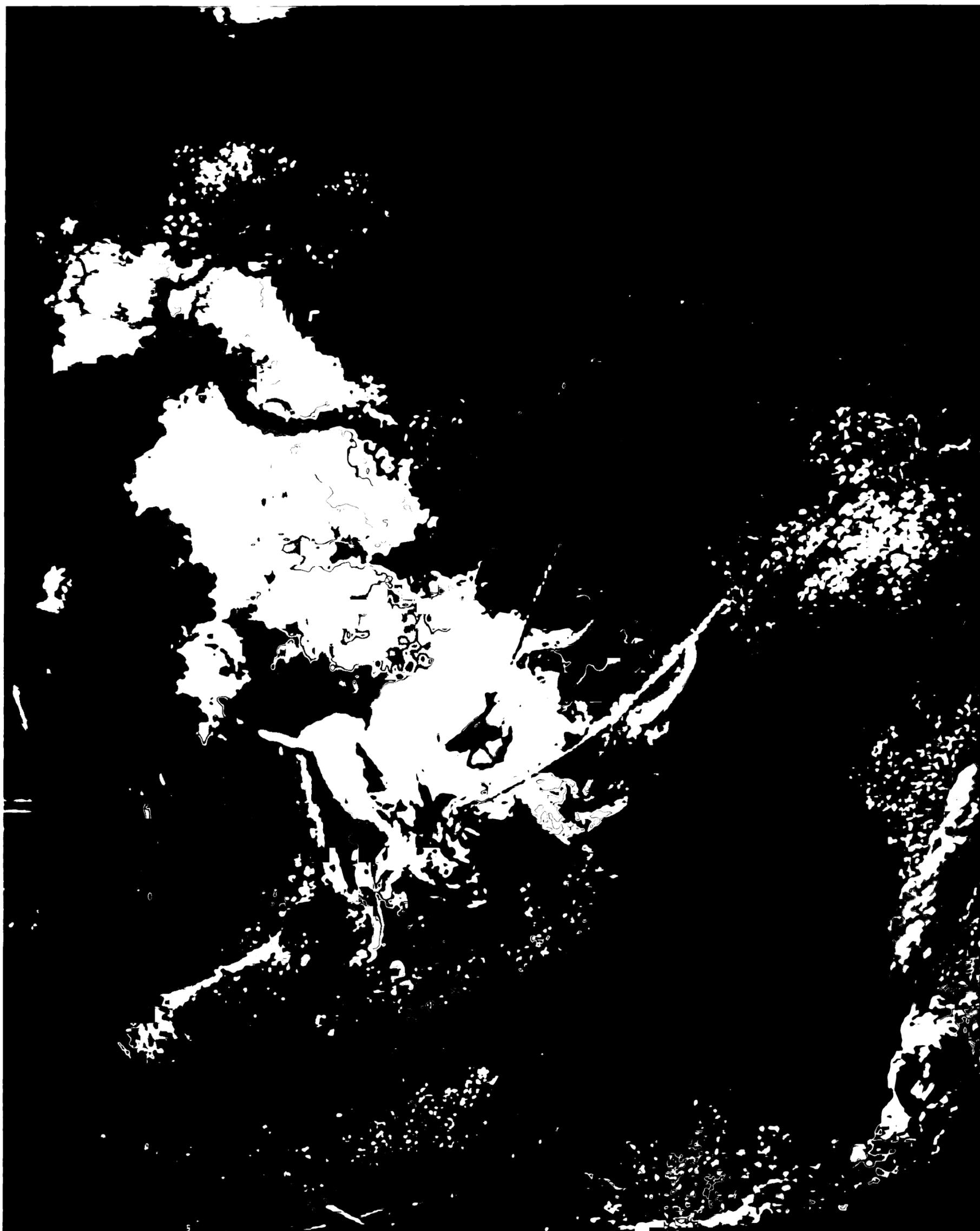
А. Ван Дейк. Портрет Карла I



Веласкес. Менины



Ж.А.Ватто. Отплытие на остров Киферу



Ж. О. Фрагонар. Качели



О. Ренуар. Этюд к портрету Жанны Самари



В. Ван Гог. Дорога с кипарисами и звездами



П. Гоген. Женщина, держащая плод



Г. Климт. Юдифь



Птицы. Могольская миниатюра



**Ралха с подругой. Индийская миниатюра.
Музей Ритберга. Цюрих**



Отречение принца
Гаутамы от престола.
Роспись Аджанти



Кацусика Хокусай. Волна