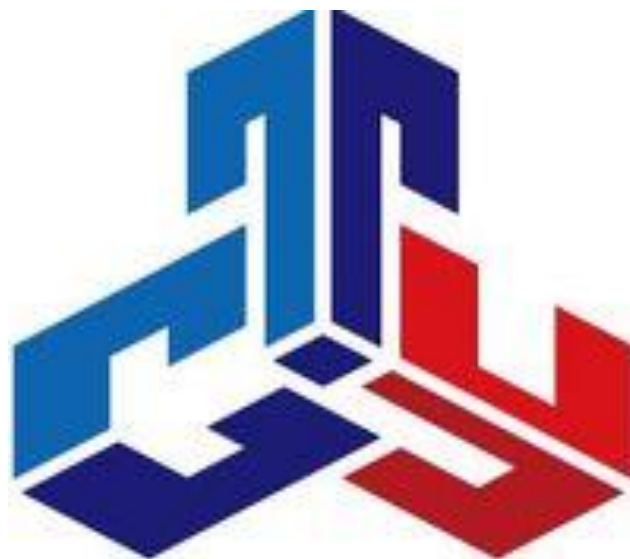


**СОВРЕМЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**



**ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ  
ИСКУССТВ**

*КУРС ЛЕКЦИЙ*

**Рязань 2018**

УДК 7.013:378.147.091.313(075.8)

ББК 85.11 в 6:74.58я73

И63

ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ИСКУССТВ. Курс лекций,

сост: / В.П. Коновалов, Т.А. Черникова, Янаки В.В.

Совр. техн. универ-т. – Рязань, 2018. – 154 с. – 50 экз.

Рецензент - генеральный директор ООО «Проспект» Ивкин Ю.В

Методические указания к лабораторным занятиям по дисциплине «Композиционное моделирование» позволяют понять содержание и последовательность работы при выполнении учебных упражнений по композиционному моделированию.

Выполняя упражнения по композиции, студент осваивает принципы построения пространственной композиции на основе модульных, ритмических и пропорциональных отношений, каждое из этих отношений решается им во фронтальных, глубинных и объемных композициях.

Методические указания направлены на формирование способности разрабатывать архитектурные проекты согласно функциональным, эстетическим, конструктивно-техническим, экономическим и другим требованиям, нормативам и законодательству на всех стадиях разработки и оценки проекта.

Методические указания подготовлены на кафедре Архитектуры и управления недвижимостью и предназначены для студентов-бакалавров, обучающихся по направлению «Архитектура» (бакалавриат).

*Печатается по решению Ученого Совета*

*Современного технического университета*

УДК 7.013:378.147.091.313 (075.8)

ББК 85.11

И63

© В.П. Коновалов, Т.А. Черникова, В.В. Янаки

© Современный технический университет, 2018

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	4
Лекция 1. Становление искусства .....	6
Лекция 2. Искусство Древнего Востока: Египет .....	18
Лекция 3. Античное искусство .....	29
Лекция 4. Искусство Византии .....	38
Лекция 5. Искусство средневековой Европы .....	49
Лекция 6. Искусство эпохи Возрождения .....	57
Лекция 7. Древнерусское искусство .....	66
Лекция 8. Европейское искусство XVII-XVIII веков .....	84
Лекция 9. Искусство XIX века .....	94
Лекция 10. Русское искусство XVIII-XIX веков .....	103
Лекция 11. Искусство Европы на рубеже XIX-XX веков .....	118
Лекция 12. Русское искусство на рубеже XIX-XX веков .....	127
Лекция 13. Стили и направления в современном искусстве .....	141
Заключение .....	154

## ВВЕДЕНИЕ

Центральной проблемой настоящего пособия является стилевое своеобразие пространственных искусств Европы и России. Автор акцентирует свое внимание, прежде всего, на вопросе взаимодействия и взаимозависимости общеисторического контекста и многочисленных его составляющих – исторические события, религиозные течения, политические и экономические проблемы, идеологические доктрины, научные теории, – с эстетическими и художественными процессами той или иной эпохи. В результате, перед читателем разворачивается не только и не столько цепочка фактов, систематизированных и поданных в логической последовательности, но вырастает концепция, как отдельных эпох, так и культурного наследования и преемственности.

В контексте европейского континуума рассмотрена проблема русской художественной школы, ее специфика и, в то же время, взаимозависимость с общеевропейскими тенденциями развития искусства. Одним из важных компонентов является вопрос о понятийном аппарате и особенностях его использования на русском национальном материале.

Контекстными являются вопросы о происхождении культуры и искусства. В качестве необходимого, по мнению автора, материала выступает проблема культуры и искусства доисторического периода и периода возникновения первых цивилизаций. Это расширение контекста позволяет выявить специфику европейского искусства, в том числе и через сопоставление с искусством до-цивилизационного периода, а также с искусством восточного типа.

Важность контекста для рассмотрения центральных проблем развития и особенностей европейского искусства выводит данное исследование из разряда сугубо искусствоведческих. В данном случае искусство выступает, прежде всего, как специфическая форма мышления, как одна из сторон (а не только составляющих!) культуры человечества.

Тематически пособие охватывает все наиболее крупные периоды в развитии мировой истории: Древний мир, Средневековый мир, Новое и Новейшее время. Материал изложен в виде курса лекций, включающих тексты, вопросы для повторения и списки рекомендуемой литературы.

Автор не ставил перед собой цель дать исчерпывающую информацию по всем вопросам европейского искусства. Рождение этой книги вызвано в большей степени необходимостью изложения материала в сжатой и логически выстроенной форме. Поэтому в пособии акцент сделан на основные и наиболее трудные для самостоятельного освоения вопросы.

Данное исследование предназначено для активного использования в рамках учебного процесса и является учебным пособием. Материалы пособия ориентированы на учебный курс «История пространственных искусств» в рамках образовательной программы 270100 «Архитектура».

## Лекция 1

### **СТАНОВЛЕНИЕ ИСКУССТВА**

§1. Теории происхождения человека

§2. Антропогенез

§3. Социогенез

§4. Культурный синкретизм

### **ВВЕДЕНИЕ**

Принципиальной основой исторических исследований является определение относительно законченных периодов в развитии человечества и их внутренняя динамика, т.е. решение вопроса о периодизации.

Периодизационная сетка первобытности и древности человечества – вопрос чрезвычайно спорный. Предлагаем принятый в классической истории вариант:

КАМЕННЫЙ ВЕК	<i>Палеолит</i>	2,6 млн. л.- 12 тыс. л.
	(древнекаменный век)	до н. э.
	<i>Мезолит</i>	12-7 тыс. л. до н.э.
	(среднекаменный век)	
	<i>Неолит</i>	7-4 тыс. л. до н.э.
	(новокаменный век)	
	<i>Энеолит</i>	4-3 тыс. л. до н.э.
	(медный век)	
БРОНЗОВЫЙ ВЕК		2- нач. 1 тыс. л. до н.э.
ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК		сер. 1 тыс до н.э.

В разговоре о собственно первобытном этапе в развитии культуры мы остановимся только на периоде каменного века. Причиной такого временного ограничения является отсутствие на этом этапе развития национально-этнических расхождений и, напротив, существование единых культурных сте-

реотипов. На рубеже 4-3 тысячелетий (период энеолита, или медный век) происходит формирование первых государств древности, усложнение культурных форм, обособление и спецификация национальных культур.

### §1. ТЕОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Вопрос о происхождении человека – существа разумного – до сих пор остается открытым, несмотря на то, что существует большое количество гипотез и еще больше фантазий на эту животрепещущую тему.

В современном научном мире наибольший интерес представляют следующие теории: эволюционная, теория скачков, теория мутаций; – не исключаются также космическая, библейская и теория рас. Последние чаще рассматриваются в религиозной, мистической и эзотерической литературе и исследованиях.

*Космическая теория* в разных вариациях говорит о возникновении разумной жизни на Земле под воздействием внешних космических (внеземных) сил или цивилизаций.

*Мистическая теория* (в частности, библейская) также утверждает о возникновении человека благодаря внешнему воздействию, объясняя феномен через акт божественного творения (например, из праха земного).

Блаватская Е. в «Тайной доктрине» изложила собственную теорию, на основе личного мистического опыта, *теорию рас*. Следуя размышлениям Блаватской, человечество – это пятая раса на Земле, которая сменила великих атлантов и обречена на самоуничтожение, являясь эволюционным тупиком.

Более традиционна с точки зрения классической науки первая группа теорий, опирающаяся на косвенные знания о далеком историческом прошлом, а также на данные материальных останков того времени.

*Теория скачков* и *теория мутаций* основаны на известных фактах, связанных с глобальными катастрофами древности – столкновение с космическим телом, изменение полярности, направления вращения, отклонение оси, изменение орбиты и др., а также с экологическими аномалиями – великое оледенение. Так, увеличение под воздействием природных катаклизмов радиационного фо-

на вполне могло привести к мутированию целого ряда организмов. Именно это допущение легло в основу теории мутации. Глобальные изменения экологической среды также могли привести к изменениям на генном уровне. Учитывая, что эти катаклизмы были радикальными, как и благоприобретаемые качества человекообразных существ, известных по археологическим раскопкам, то, возможно, что развитие фауны шло не плавно и однолинейно направленно, а скачкообразно, что и утверждает теория скачков.

*Эволюционная теория*, во многом опирающаяся на научные построения Ч. Дарвина, происхождение человека разумного осмысливает как результат эволюционного процесса животного мира, предполагая в качестве прародителя современного человека разновидность человекообразной прямоходящей обезьяны. Исходя из этого предположения, родовые качества человека – мышление, сознание, речь – это благоприобретенные в процессе развития и естественного отбора свойства.

## §2. АНТРОПОГЕНЕЗ

Современная наука располагает значительными археологическими данными, на основе которых была составлена возможная эволюционная лестница происхождения «человека разумного». Таким образом, были определены основные виды доисторического человека. Тем не менее, до сих пор остается открытым вопрос о причинах эволюционирования.

Остановимся на основных этапах в становлении человека:

- *Австралопитэк* – человекообразная обезьяна, характеризующаяся прямохождением, многофункциональным использованием передних конечностей, а также использованием подручных орудий труда.
- *Питекантроп* – «человек умелый» – вел уединенный образ жизни и объединялся с другими представителями данного вида в стада лишь на время, для решения насущных задач коллективными усилиями (охота, спаривание и проч.), занимался сбором плодов, охотой, обладал навыками изготовления орудий труда в природной форме.



- *Синантроп* – в отличие от других видов древнего человека, он не сменял предшествующие на эволюционной лестнице виды, а параллельно развивался, сосуществуя с питекантропами (и это еще один факт против теории эволюции в ее классическом звучании); синантропы образовывали устойчивые коллективы, образовывая постоянные поселения, вследствие чего вели оседлый образ жизни; культурным прорывом было, несомненно, использование природного огня.
- *Неандерталец* – «человек социальный», кроме общего жилища и коллективной добычи пищи и труда, характеризуется умением добывать огонь, существованием социального регламента и, возможно, элементов культуры.
- *Кроманьонец* – «человек культурный», о чем свидетельствует в первую очередь табуирование (система запретов) интимно-половой сферы, т.е. одного из мощнейших инстинктов животного мира; к периоду существования кроманьонцев относят формирование родовой общины, зарождение религиозных представлений и искусства.
- *Хомо сапиенс* – «человек разумный» осваивает природную среду, занимаясь земледелием и скотоводством; он характеризуется наличием мышления, сознания и речи.

Таким образом, этапами прогресса являются: *прямохождение, индивидуальный труд, оседлость, коллективный труд, система половых запретов, сознание.*

### §3. СОЦИОГЕНЕЗ

В своем развитии человек менялся не только морфологически, он менялся и социально. Традиционно выделяют три основные формы древнейших человеческих сообществ: *стадо, род и племя.*

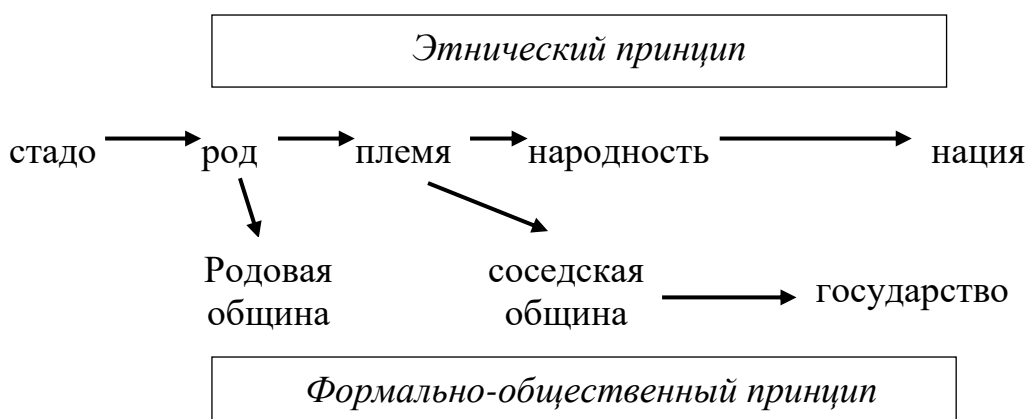
*Стадо* – это нестабильное объединение древних людей на основе общности территории и целей. Известны стада кочевые и оседлые, и в их смене также просматривается внутренняя эволюция.

*Род* – это коллектив кровных родственников, ведущих свое происхождение от общего предка, который нередко обожествляется.

*Племя* – это автономное объединение родов на основе общности территории, некоторых элементов хозяйства, обычаев и культов.

Очевидно, что на первом месте в данных «коллективах» стоит фактор родства: кровного – в родовой структуре, более опосредствованного – в племенной, но отнюдь не проблема власти. Следовательно, здесь отсутствует принцип формального объединения людей. Таким образом, можно выделить два ведущих принципа стабильности в человеческом сообществе: этнический (по происхождению, в том числе по кровной близости) и формально-общественный, или политический.

Соответственно, эволюция человеческого сообщества будет выглядеть следующим образом:



Одной из наиболее весомых причин эволюционирования первобытного коллектива является введение системы половых запретов – *табу*. Табу налагалось на половые отношения между партнерами при следующих обстоятельствах:

- во-первых, если партнеры принадлежат различным возрастным группам, т.е. разница в возрасте между ними значительна;
- во-вторых, если они являются ближайшими родственниками.

Введение первого запрета привело к формированию родовой организации – коллектива родственников, интимное общение в котором осуществлялось в рамках «колена», т.е. брат – сестра. Введение, параллельно с первым, второго

запрета вызвало к жизни племенное хозяйство, в котором основной причиной объединения нескольких родов стала проблема «супружества», т.к. интимные отношения внутри рода были запрещены.

Таким образом, введение половых запретов можно рассматривать как *культурную революцию*, как победу человека над своими животными инстинктами. Причем причиной являются не морально-нравственные нормы, а стремление к выживанию через контроль за деторождением (генетическим качеством потомков).

#### §4. КУЛЬТУРНЫЙ СИНКРЕТИЗМ

*Культурный синкретизм* – это родовое, нерасторжимое единство всех видов культурной деятельности, всех форм человеческого сознания: науки, религии, искусства; теории и практики.

Одной из главных причин синкретичности культуры первобытного мира является *нерасчлененность бытия и сознания* архаичного человека.

В основе первобытных *знаний* (науки) всегда лежал личный практический опыт. Соответственно, эти знания носили не отвлеченный характер, а естественнонаучный, или эмпирический.

В основе механизма зарождения *представлений* первобытности (религиозных форм) находилась, возможно, борьба со страхом перед неизвестностью. Исходя из этого утверждения, основой формирования первобытных представлений явился поиск причины явления или установление взаимосвязи разных явлений, объединенных пространством и временем.

И в первом, и во втором случаях наблюдается *общность причины* – борьба за жизнь, – но применены различные способы – знание о мире и мистическое представление о нем.

*Ранних форм религии* существует большое количество, но если попытаться систематизировать бесконечное число вариантов и выделить наиболее древние из них, то мы получим следующие формы первобытных верований и представлений:

- ◆ *Анимизм* – принцип одушевления природы и отождествления себя с ней; наиболее общее и глобальное для Первобытного и Древнего мира представление о первородстве всего окружающего пространства. Причиной анимистичности представлений может быть все то же нерасчлененное бытие и сознание первобытного человека.
- ◆ *Тотемизм* – вера в существование природного первопредка – тотема; это существенное «доказательство» кровных уз человека и природы-матери.
- ◆ *Магия* – действие человека через духов-посредников. В зависимости от цели магического действия и посвященности в него пассивного участника (на которого направлено действие магических сил), различают ведовство и знахарство, или черную и белую магию соответственно.
- ◆ *Культ* – первоначально означал умилоствивание сил природы. В контексте анимистических представлений об одухотворенности мира, любая акция, направленная на поклонение объектам и явлениям природы – это культовое действие, представляющее под час развернутый спектакль с шествиями, молитвами, жертвоприношениями и др.
- ◆ *Идолопоклонство* – поклонение *идолу*, который мыслится как рукотворное тело, вместилище духа бога. Таким образом, идолопоклонство – это поклонение богу в материальном облики.
- ◆ *Фетишизм* – поклонение *фетишу*, сутью которого является вера в возможность насильственного переселения души человека в мертвый предмет – телесный двойник. Наиболее впечатляющий вариант фетишизма – это кукла Вуду, суть которой заключается в овладении душой человека и полное господство над ним и над его реальным телом.
- ◆ *Шаманизм* – действие духов через человека-посредника. Одна из самых поздних форм ранней религии, в случае с которой человек выступает в роли медиума, проводника воли духовского мира в мир людей.

Несмотря на большое разнообразие и вариативность первобытных верований, наблюдается по крайней мере два *общих качества*: во-первых, все

они основаны на вере в автономное существование телесной оболочки и духовной субстанции; во-вторых, они вошли так глубоко в сознание человека, что в различных формах дошли до сегодняшнего дня.

Возникновение *первобытного искусства* относят к эпохе верхнего палеолита (40-20 тыс. лет до н.э.). Для зарождения искусства, как свободного творчества нового, еще небывшего, необходимо наличие определенного уровня развития у человека отвлеченного мышления, при котором возникает способность распознавать не только предметы, но и их подобия.

Вопрос о происхождении искусства, также как и вопрос о происхождении самого человека до сих пор открыт, несмотря на существование многих теорий. Среди наиболее крупных *теорий происхождения искусства* можно назвать следующие:

- *магическая теория* – рассматривающая искусство как универсальный способ общения (в том числе человека и Бога), как носитель информации, как часть ритуала;
- *теория “игры”* – которая рассматривает возникновение и развитие искусства как способ адаптации человечества к окружающему пространству по аналогии с адаптационной деятельностью ребенка, через игру познающего мир взрослых;
- *трудовая теория* – рассматривает искусство как одну из сторон человеческого труда, а формирование свободного искусства – как его эмансипацию из производственной сферы;
- *биологическая теория* – приписывает человеку врожденное чувство прекрасного и стремление преобразовать мир по внутренним законам красоты и гармонии.

Основным методом при определении истоков зарождения разных форм искусства, ныне существующих дискретно (обособленно), является соотнесение современного знания о видовой структуре искусства с

возможными первоэлементами, вписанными в повседневную жизнь первобытного человека.

Предлагаем вариант зарождения разных форм искусства:

- *танец* – трактуется как часть ритуала, с использованием ритмической организации и экспрессивных возможностей пластики тела, с драматургическим замыслом и эффектами переодеваний и «грима»;
- *театр* – также является развитой формой ритуального действия с использованием элементов костюмов, грима, драматургии развития, сюжетной основы; элементы театрального искусства просматриваются в охотничьем ритуале с использованием маскировки (эффект костюма и грима); ярче всего театральная основа просматривается в шаманских обрядах, связанных с перевоплощением;
- *музыка* – берет свое происхождение в ритмизованном труде и оповестительных сигналах; соответственно, первыми музыкальными инструментами могли быть трубы, барабан, лук (тетива-струна);
- *изобразительное искусство, скульптура* – осмысливается как форма познания через подражание объектам окружающего мира, атрибут ритуала, мистический атрибут. Основными темами изобразительного искусства были сначала отдельные объекты животного мира (палеолит), затем сцены жизни, в том числе с включением человека как элемента целого (мезолит). Только в эпоху неолита появляются попытки проникнуть за видимость мира, постичь тайну психической деятельности человека через отдельные изображения людей, а также через создание абстрактного искусства орнамента.

Многофункциональность первобытного искусства, его вписанность в естественное бытие человека, также как и лишенность современного человека синкретии мышления, добавляет интерес и мистический трепет в изучение и осмысление культуры архаического периода. Тем не менее, все еще не существует однозначной оценки первобытного периода в развитии культуры и искусства.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:*

1. Назовите основные периоды в истории первобытного мира в их логической последовательности.
2. Объясните происхождение названий основных периодов в истории первобытного мира.
3. Назовите основные теории происхождения человека.
4. Раскройте суть космической теории происхождения человека.
5. Раскройте суть эволюционной теории происхождения человека.
6. Раскройте суть мистической теории происхождения человека.
7. Раскройте суть теории рас происхождения человека.
8. Раскройте суть теории скачков происхождения человека.
9. Раскройте суть теории мутации происхождения человека.
10. Назовите виды древнего человека в их логической последовательности.
11. Назовите типы человеческих сообществ первобытного мира в их логической последовательности.
12. Назовите синоним слова табу и раскройте его смысл и содержание в первобытном мире.
13. Назовите определяющую черту первобытной культуры и мышления.
14. Назовите все известные вам ранние формы религии.
15. Раскройте смысл анимизма первобытных верований.
16. Раскройте смысл тотемизма как ранней формы религии.
17. Раскройте смысл культа как ранней формы религии.
18. Раскройте смысл магии как ранней формы религии.
19. Раскройте смысл фетишизма как ранней формы религии.
20. Раскройте смысл идолопоклонства как ранней формы религии.
21. Раскройте смысл шаманизма как ранней формы религии.
22. Что является предусловием художественной деятельности?
23. Охарактеризуйте танец и театр как элемент первобытной культуры.

24. Охарактеризуйте музыку и изобразительное искусство как элемент первобытной культуры.
25. Назовите основные теории происхождения искусства.
26. Охарактеризуйте мистическую теорию происхождения искусства.
27. Охарактеризуйте биологическую теорию происхождения искусства.
28. Охарактеризуйте трудовую теорию происхождения искусства.
29. Охарактеризуйте теорию «игры» происхождения искусства.
30. Назовите основные функции искусства.

## *ЛИТЕРАТУРА*

### *История*

1. Алексеев В.П. Становление человечества. М., 1984.
2. Всемирная история. В 10-ти т. Т. 1. М., 1955.
3. Тойнби А. Постигание истории. Избранное. М., 2002.

### *Религия*

4. Анисимов А.Ф. Этапы развития первобытной религии. М.-Л., 1967.
5. Басилов В.Н. Избранники духов. М., 1984.
6. Дониини А. Люди, идолы и боги. Очерки истории религий. М., 1966.
7. Мифы народов мира. Т.1. М., 1987.
8. Токарев С.Н. Ранние формы религии. М., 1990.
9. Токарев С.Н. Религия в истории народов мира. М., 1976.

### *Искусство*

10. Авдеев А.Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М., 1959.
11. Алпатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусства. М., 1948.
12. Всеобщая история искусства. В 6-ти т. Т.1. М., 1956.



13. Еремеев А.Ф. Происхождение искусства. Теоретические очерки. М., 1970.
14. История искусства зарубежных стран. Первобытное общество; Древний Восток; Античность. Под ред. М.В. Доброклонского, А.П. Чубовой. М., 1980.
15. Мириманов В.Б. Малая история искусств. Первобытное и традиционное искусство. М., 1973.
16. Рогинский Я.Я. Об истоках возникновения искусства. М., 1982.
17. Шерстобитов В.Ф. У истоков искусства. М., 1971.

## Лекция 2

### **ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО ВОСТОКА**

#### **ЕГИПЕТ**

§1. Особенности социально-экономического устройства

§2. Космогонические воззрения

§3. Эстетика

§4. Символика художественного языка

#### *§1. ОСОБЕННОСТИ СОЦИАЛЬНО-ЭКОНОМИЧЕСКОГО УСТРОЙСТВА*

*Географическое положение* Древнего Египта отличалось неповторимостью и своеобразием. Во-первых, территория государства имела *естественные границы*: два моря – Средиземное и Красное, две пустыни – Сахара и Ливийская, каньон по течению реки Нил. Такая очевидная замкнутость территории породила устойчивую веру в покровительстве ей со стороны богов. Во-вторых, жизнь населения Египта определялась *ритмом реки Нил*, который состоял из трех фаз: разлив, вхождение в русло и засуха, что также породило серию мифов и стало основой веры в бессмертие – рождение, жизнь, смерть, воскресение.

Таким образом, сами природные особенности Египта породили *специфические черты культуры* – ее замкнутость и религиозность.

Последнее – религиозность – имеет еще одно основание, берущее начало в *процессе сложения государства* на заре формирования египетской цивилизации.

На основе многочисленных археологических исследований учеными был сделан вывод об отсутствии собственного первичного очага древнейшей культуры и, следовательно, о заселении нильской долины в более позднее время переселенцами с Ближнего Востока. В результате освоения нильской долины территория была поделена на хозяйства – *номы*, – центром и

связующей силой которых были божество и храм. Соответственно, главой нома автоматически становился храмовый жрец – *номарх*.

Позже, с объединением Египта в единое централизованное государство, верховный правитель – *фараон* – продолжил традицию совмещения всех форм власти в одном лице. Его статус определялся административной и политической властью – *царь*, идеологической властью – *Верховный жрец*, происхождением – *сын Бога, Бог во плоти*.

Тем самым, *религиозность* охватывала все сферы жизни в Древнем Египте, в том числе культуру и искусство.

Необходимость противостояния стихии Нила и великой засухе определила тенденцию к сближению различных поселений и людей, им принадлежавших. *Объединение Египта* относится к рубежу III-IV тыс. до н. э. Первым царем-объединителем считается царь Мина, который короновался двумя коронами в знак власти над Верхним и Нижним Египтом.

Усиление единоличной власти фараона было закреплено *обожествлением* сначала самой власти, дарованной правителю по воле Богов, а позже и личности фараона.

Свое происхождение фараон вел не столько от реальных родителей, сколько от духовного начала, каковым был конкретный бог или богиня. В честь этого духовного «родителя» объявлялся официальный (общегосударственный) культ, и его почитали на всей территории Древнего Египта наряду с местными.

В результате в Древнем Египте сформировалась *деспотическая власть* и *государство деспотического типа* – с исключительной властью, сконцентрированной в руках верховного правителя и удерживаемой силой веры в его божественное происхождение.

Происхождение фараона, подчинение всего народа единому главному божеству и культу в его честь, формирование разветвленного бюрократического аппарата свидетельствуют о *централизации* не только власти, но и всех жизненных сфер, в том числе и культуры. В художественной культуре это выразилось в строгой *канонизации* тематики и языковых средств.

Подводя краткие итоги, выделим *характерные черты культуры Древнего Египта*, порожденные территориальными и социально-экономическими особенностями государства:

1. *Замкнутость, или уникальность* – подразумевает отсутствие инокультурных влияний и культурного обмена.
2. *Религиозность* – базируется на осмыслении культуры и искусства как формы служения богам.
3. *Централизованность* – приводит к строгому нормированию в культуре, что наиболее ярко отразилось в формировании канона.

## §2. КОСМОГОНИЧЕСКИЕ ВОЗЗРЕНИЯ

Термин «*космогония*» в контексте религиозного знания древности обозначает происхождение и строение Вселенной. Сама же Вселенная мыслится как божественный порядок (космос) в противовес хаосу.

В египетской мифологии нет строго определенного толкования происхождения мира. Тем не менее, в целом ряде мифов заключена информация о самопроизвольном начале творческого процесса: «Из вод вышел холм, на котором распустился цветок лотоса, а от туда появилось дитя (бог солнца Ра), осветившее землю, пребывавшую во мраке».

Несмотря на то, что Египет знал огромное количество богов, и мы можем говорить о религиозных воззрениях *политеистического* толка (многобожие); все же существуют основания для характеристики верований как *монотеистических* (единобожие). В мифах содержится информация о боге Амоне – «отце отцов и всех богов». Во всех сказаниях появлению первого бога предшествует уже существование хаоса и тверди, поднявшейся из него. Кроме того, все боги воплощали одно качество – мировое благо, справедливость.

Было и еще одно обстоятельство, объединявшее и богов, и весь мир – вера в *вечность*: вечность власти богов, вечность их существования, вечность миропорядка. В контексте этой веры в вечность миропорядка рождается целая *система представлений и культов*.

Вселенная представлялась египтянам *единством трех миров*: небесного, подземного и земного. Вера в сосуществование трех миров закреплена в мифах о трех Нилах и о судьбе бога Осириса. Самым незначительным был земной мир в силу его конечности. Сама земная жизнь мыслилась лишь как *переход* в вечное бытие в подземном мире.

Не случайно ведущим культом стал *культ мертвых*. Он имел как природное, так и мистическое оправдание. С одной стороны, сам Нил, его ритм мог породить веру в вечный круговорот: рождение – жизнь – смерть и вновь (воз)рождение. Соответственно, и человек рождается для того, чтобы умереть и затем возродится к вечной жизни. С другой стороны, сам миф о судьбе одного из наиболее любимых и почитаемых богов – Осирисе – подтверждает представление о существовании подземного мира, мира справедливого и пребывающего в вечности.

Исполнение культа длится всю жизнь человека и состоит из *трех основных фаз*. Первая охватывает земное существование человека, которое служит подготовкой к смерти. Вторая продолжается семьдесят дней после смерти и заключается в путешествии души умершего к Чертогам Обеих Истин и прохождении испытания судом Осириса. Формально, вторая фаза представляет собой исполнение заупокойного ритуала (подготовка и переход в другой мир) и связана, прежде всего, с изготовлением мумии – вечного тела, вместилища души, прошедшей испытание судом Осириса. И, наконец, третья фаза являет собой подземную жизнь умершего в случае благоприятного исхода суда Осириса.

Наиболее ответственный момент культа получил ритуализованную форму – это исполнение заупокойного ритуала. Важность момента подчеркивается расширенным *атрибутивным рядом*: дом Вечности (могильник), тело (мумия и скульптурное повторение), имя (высекалось на нагрудной табличке), надписи, знаки, тексты, служащие подсказками и ориентирами в подземном мире, предметы обихода, символические слуги – ушэбти, росписи стен гробницы, прославляющие ее хозяина через воспоминания о его заслугах в земной жизни.

Итак, мы выделили ряд *специфических религиозных идей*, которые питали бытовую и художественную культуру Древнего Египта: представление о единстве трех миров с точки зрения строения Вселенной, и культе мертвых, вместо более традиционного культа предков. И в одном, и в другом случаях, мы видим явные расхождения с современными представлениями о, например, рае обретенном (в Египте его не существовало) и огненной геенне (в Египте – царство Осириса, символ блага и высшего поощрения). Также расхождения не трудно обнаружить и при сравнении традиционного для Древнего мира культа предков, ориентированного на живых (помощь, поддержка), и культа мертвых в Древнем Египте, с явным акцентом на смерть, как условие обретения бессмертия в царстве мертвых.

### §3. ЭСТЕТИКА

Основными *эстетическими категориями* в Древнем Египте можно считать великую триаду, своего рода, египетский символ веры – Бог-Вечность-Красота. Они мыслились в неразрывном единстве: именно *Бог* символизировал высшее начало и совершенство в силу того, что был *вечен*, и именно он, являясь совершенством, выступал как носитель *сверхкрасоты*.

Образы и жизнь богов, являя собой совершенство и истинный смысл бытия, а также в силу общей религиозности культуры, стали ведущей темой в искусстве Древнего Египта. А сам процесс творчества осмысливался не иначе, как служение богам. Так как и правитель имел статус бога во плоти, то светского искусства как такового не существовало. Искусство в Древнем Египте, тем самым, имело ярко выраженную *религиозную направленность*.

Бог в сознании египтянина был воплощением истины и полноты. Ему приписывалось все, чем реально обладал (знания, умения, качества) сам человек. В том числе и искусство расценивалось как качество бога и его дар человеку, но не из любви, а с целью запечатления своего образа и поклонения ему. Роль художника в этой связи ограничивалась исключительно исполнением воли богов, следовательно, его имя не имело никакого отношения к конечному ре-

зультату творчества. Считалось, что художник творит по наитию свыше. В том редком случае, когда человек создавал что-то из ряда вон выходящее (как, например, ступенчатая пирамида Джосера, созданная Имхотепом), объявляли, что сам бог воплотился в человеческом обличье и создал чудо для укрепления веры в людях. Таким образом, искусство Древнего Египта было безымянным, или *анонимным*.

Для изображения бога, воплощавшего Вечность и пребывающего в вечности, египетские художники прибегали к методу, отрицавшему принцип жизненности. Они разработали систему правил для изображения богов, отклонение от которых могло быть расценено как святотатство. Эту систему жестких правил принято называть *канон*, а искусство, построенное на строгом подчинении такого рода системе – *каноническим*, что и имело место в Древнем Египте.

Итак, мы выявили три основополагающих *принципа древнеегипетского искусства*: религиозность, анонимность, каноничность.

#### *§4. СИМВОЛИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА*

Исходя из вышеописанных принципов египетского искусства и, прежде всего, религиозности и каноничности искусства, можно прийти к еще одному заключению, что в искусстве не допускалась художественная свобода, т.к. сам процесс творения трактовался как священнодействие. Все элементы изображения (или архитектурного декора) имели строго определенное символическое значение. Именно символизация художественного языка является основой стилистики в искусстве Древнего Египта.

##### *Символика архитектурных форм*

Символом Египта, бесспорно, является *пирамида*. Пирамиды строили в эпоху Древнего Царства в период правления III-V династий (3 тыс. до н. э.). Но косвенно пирамидальная форма присутствовала на протяжении всей истории Древнего Египта: храмовое навершие в эпоху Среднего Царства, верхнее окон-

чание обелисков, пирамидальный принцип построения храмов (схождение к одной малой величине).

Благодаря своей уникальной форме – схождение огромной массы к единой точке – пирамида является символом *деспотической власти* – принципа концентрации власти в одних руках и деления общества на фараона и слуг фараона. Причем, блоки, из которых сложены пирамиды (комплекс в Гизе), держатся без какого-либо связующего элемента – раствора или скоб, также как и власть фараона удерживалась силой веры в его божественное происхождение.

По своему назначению, пирамида была домом Вечности, т.е. усыпальницей ее хозяина-фараона. Смерть фараона была для страны и великой печалью, и великой радостью, т.к., с одной стороны, умирал царь, с другой, он перевоплощался, обретая свое истинное качество. Он возрождался для истинного, вечного существования. Таким образом, пирамида – это еще и символ *воскрешения*. Не случайно у пирамиды были два спутника – нижний храм, где тело фараона находилось в период изготовления мумии (70 дней после смерти), и верхний храм, куда мумию переносили по дороге Восхождения для встречи тела и души и воскрешения в новом качестве.

И, наконец, пирамида символизировала *вечность* в самом широком смысле: это и вечная жизнь, и вечная власть богов в мире, и вечность миропорядка. Своим строением она точно воспроизводит представление египтян об устройстве мироздания: небесный, земной и подземный миры. У пирамиды также есть три эти части: подземная, куда ведет вертикальная шахта и система коридоров; надземная, ассоциирующаяся часто с лестницей, ведущей в небо; и та территория земной поверхности, которую занимает пирамида. Причем, значимость этих частей-миров совпадает с традиционным осмыслением земной жизни как перехода к жизни в подземном мире.

Таким образом, пирамида вобрала в себя наиболее значимые символы Древнего Египта – вечность, воскрешение, деспотия (подчинение). Кроме того, она является главным атрибутом ведущего культа – культа мертвых. В силу



этого, можно сделать вывод, что пирамида является *символом веры* для Древнего Египта.

Не менее распространенной архитектурной формой является храм. Основной символ вычитывается из принципа ориентации храма и его посвящения – это всегда направление восток-запад, что соответствует направлению движения солнца в течение дня. Учитывая, что солнце в египетском пантеоне занимало лидирующее место, то храм, имевший различные посвящения, всегда символизировал *движение и власть именно солнца* (а вместе с ним и вообще богов) над миром.

Это основное символическое значение корректировалось и, вместе с тем, усиливалось благодаря системе организации внутреннего пространства и оформлению фасада вместе с прилегающей территорией. Внутреннее пространство решалось по принципу пирамиды, но развивающейся по оси, в горизонтали. Вместе с эффектом чрезмерно великих размеров и контрастности решения внутренних помещений (гипостили и просторные залы, перекрытые и открытые дворы) идея власти и непостижимости бога для смертных получала зримое воплощение.

Фасад и примыкающая территория, выполняющая функцию преддверия, символизируют принцип невхожести, также подчеркивая сакральность бога.

Таким образом, в архитектурных формах Древнего Египта воплотилось величие и неизменность власти богов (фараона) над миром, их сакральность и недоступность для народа.

Еще один способ разграничения возможностей и полномочий человека и богов предложил изобразительный канон. Изобразительный (иконографический) канон – это система стилистических и иконографических правил для изображения невидимого, но мыслимого, духовного мира, мира богов. Главная идея канона – в отличие от законов неканонического изобразительного искусства, не копируя мир, его объекты, дать информацию о мыслимом мире через целостность впечатления, обозримость объектов.

В рамках канона осуществляется преодоление всех привычных законов земного мира: трехмерности пространства и конкретности времени. Таким образом, канон представляет собой сложную систему, состоящую из ряда принципов, нацеленных на преодоление жизнеподобия:

Творческая задача	Элементы канона
Преодоление земного трехмерного пространства	<p style="text-align: center;"><i>Сложная тройная перспектива:</i></p> <p>совмещение трех точек зрения на объект в одном изображении (анфас, профиль, ракурс).</p> <p style="text-align: center;"><i>Разномасштабность:</i></p> <p>соединение разновеликих фигур в одном художественном пространстве как знак их различной значимости.</p>
Преодоление «четвертого» земного измерения – времени	<p style="text-align: center;"><i>Фризообразность:</i></p> <p>раскреповка стены на горизонтальные полосы – фризы, где каждый фриз посвящен своему сюжету и описывает круг по всему периметру зала, замыкаясь в начальной точке.</p> <p style="text-align: center;"><i>Соединение одновременных событий,</i></p> <p>объединенных общим сюжетом в одном художественном пространстве.</p>

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:*

1. Назовите особенности культуры Древнего Египта.
2. Дайте понятие замкнутой культуры и назовите причины формирования культуры замкнутого типа в Древнем Египте.
3. Дайте понятие религиозной культуры и назовите причины формирования культуры религиозного типа в Древнем Египте.

4. Дайте понятие централизованной культуры и назовите причины формирования культуры централизованного типа в Древнем Египте.
5. Назовите природные факторы, определившие культурное развитие в Древнем Египте.
6. Назовите тип государства в Древнем Египте и его причины.
7. Сформулируйте статус верховного правителя в Древнем Египте.
8. Какого типа религия существовала в Древнем Египте?
9. Сколько миров было во Вселенной в представлении Древнего Египта?
10. Назовите основной культ в Древнем Египте и его атрибуты.
11. Назовите основные эстетические категории и принципы искусства Древнего Египта.
12. Назовите основные символические значения пирамиды.
13. Назовите основные символические значения храма.
14. Назовите составляющие изобразительного канона Древнего Египта.
15. Назовите синоним словосочетания «изобразительный канон».
16. Назовите причины обращения в Древнем Египте к канону.
17. Дайте понятие сложной тройной перспективе.
18. Дайте понятие разномасштабности как элементу канона.
19. Дайте понятие фризообразности как элементу канона.
20. Дайте понятие принципу соединения разновременных событий как элементу канона.

## *ЛИТЕРАТУРА*

### *История*

1. Васильев Л.С. История Востока. Т.1. М., 1993.
2. История Древнего Востока. Ч. 2. М., 1988.
3. Культура Древнего Египта. М., 1976.
4. Монтэ П. Египет Рамсесов: Повседневная жизнь египтян во времена великих фараонов. М., 1989.

*Религия, мифология*

5. Бадж У. Египетская религия. Египетская магия. М., 1996.
6. Коростовцев М.А. Религия Древнего Египта. СПб., 2000.

*Искусство*

7. Афанасьева В.К. Искусство Древнего Востока. М., 1976.
8. Замаровский В. Их величества пирамиды. М., 1986.
9. Искусство Древнего Востока. Авт. текста М. Матье, В.К. Афанасьева, И.М. Дьяконов, В.Г. Луконин. М., 1968.
10. Кинк Х.А. Древнеегипетский храм. М., 1979.
11. Померанцева Н. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М., 1985.
12. Целлар К. Архитектура страны фараонов. М., 1990.

## Лекция 3

### **АНТИЧНОЕ ИСКУССТВО**

§1. Искусство Древней Греции

§2. Искусство Древнего Рима

#### **ВВЕДЕНИЕ**

Термин «античность» появляется в эпоху Возрождения и обозначает «древний». Под античностью принято понимать культуру Древней Греции, Древнего Рима и завоеванных ими народов.

Античность прошла несколько *периодов* в своем развитии:

1. Ахейский период – от древнейших времен до, примерно, 1000 г. до н.э.;
2. Эллинский период – 1000 – 500 гг. до н.э.;
3. Аттический период – 500 – 323 гг. до н.э.;
4. Вселенский период – 323 г. до н.э. – 529 г. н.э.<sup>1</sup>

История собственно *Греческой культуры* традиционно подразделяется на следующие периоды:

- гомеровский период – IX-VIII вв. до н. э.;
- период греческой архаики – VII-VI вв. до н. э.;
- период греческой классики – V-IV вв. до н. э.;
- эллинизм – конец IV-II вв. до н. э.

История *Римской культуры* делится на периоды, соответствующие основным этапам истории древнего Рима:

- ранний, или Царский Рим – VIII-VII вв. до н. э.;
- ранняя Римская республика – аристократическая – VI-IV вв. до н. э.;
- римская республика – плебейская – III-I вв. до н. э.;
- расцвет Римской империи – I-II вв. н. э.;
- упадок Римской империи – III-V вв. н. э.

---

<sup>1</sup> Периодизация приводится по Ф.Ф. Зелинскому.

## §1. ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

*Государственная система* Древней Греции представляла собой систему суверенных городов-государств – *полисов*, – границы которых определяли природа и родовая организация.

*Причины* формирования полисной структуры:

1. Изрезанность и разнообразие ландшафта;
2. Различия между городами-государствами Эллады:
  - природные ресурсы;
  - жизненная среда;
  - профессиональная ориентация;
  - религиозные культы;
  - национальные традиции.
3. Общность полисов:
  - язык;
  - рынок;
  - территория (объединенная единым небом, морями и отделенная от остального континента горным массивом);
  - история (войны и состязания).

В этом сочетании разнообразия и взаимной лояльности коренился один из важнейших элементов греческого бытия и культуры — *агонистика* — принцип состязательности, благородного соревнования как отдельных личностей и групп, так и полисов в целом с целью достижения наилучшего результата, наградой за который становилось общественное признание и почет.

Отличительной чертой государств полисного типа была *демократия* (народовластие).

*Причины возникновения* демократических отношений:

- длительное состояние войны в эпоху Микенского царства, побудившее избирать соправителя из числа царских претендентов;

- разделение власти между двумя, а затем четырьмя соправителями, соответствовавшими основным ветвям власти (силовая, судебная, административно-хозяйственная и религиозная);
- коллегиальность между соправителями – равенство в принятии решений;
- выборность соправителей из наиболее достойных кандидатов – членов царской семьи (с соблюдением принципа династичности).

*Условности демократии в Древней Греции:*

- половые – гражданин всегда мужчина;
- возрастные – гражданином мог стать только совершеннолетний (21 год);
- социальные – рабы и чужестранцы не имели статус гражданина и, соответственно, гражданских прав;
- местные (имущественные, профессиональные и др. ограничения).

Гениальным достижением греческой культуры была *доказательность* — принцип мышления, наличие которого стало основой глубочайшего различия между Западной и Восточной цивилизациями. Наиболее ярко этот способ мышления проявился и закрепился в античной философии.

Античная Греция создала уникальную в своем роде *систему ценностей*. Ее определяющим принципом была отличная от всех древнейших типов *религиозная идея* единства божественного и земного миров, тождественности богов и людей. Этот принцип многократно подтверждается мифами, обычаями, обрядами и традициями. Он же закрепился в сознании древнего грека в виде определенного осмысления окружающего его пространства. Проведем ряд аналогий между этими двумя (обычно трансцендентными) мирами:

- анимизм верований (обожествление природы, отождествление себя с ней) ⇒ *общность среды обитания*;
- происхождение мира, богов и людей из первозданного Хаоса ⇒ *общность происхождения*;
- освещение труда посредством богов-покровителей (научение) ⇒ *общение через труд*;

- освещение человеческого общежития посредством божественной практики моногамных отношений (брачная пара) ⇒ *общность принципов семейной организации.*

Таким образом, в основе древнегреческих представлений лежал принцип божественности самой природы – живой, подвижной, изменчивой. Отсюда возникает еще одна особенность религиозных представлений Древней Греции – *не догматичность*, т.е. отсутствие в их основе священных текстов и системы догматов, непреложных истин, либо факта обожествления живого человека. В кругу религиозных ценностей оказываются так же принципы *эстетического, этического и философского* осмысления мира.

Боги мыслились идеальными существами – духовно и телесно, – они же выступали как в качестве предмета культового поклонения, так и примера для подражания. Совершенно логично, что проблемы красоты и нравственности в Древней Греции очень часто совпадали.

Основой древнегреческой *эстетики* были следующие принципы:

1. *Гармония* – такое единство частей целого, при котором нельзя убрать, добавить или поменять местами что-либо без ущерба, как для целого, так и для отдельных его частей;
2. *Калокагатія* – единство формы и содержания, равновесие духа и тела, красота и добро, слитые воедино.

Нормой *этики* того времени был принцип умеренности и скромности во всех внешних проявлениях: одежда, жилище и даже жертвоприношения. Мирощущение эллина выстраивалось по принципу не совести (такого понятия не существовало), а честности – по отношению к себе и к другим гражданам полиса на основе главенства общественного долга над личными интересами.

### Архитектура

Высшее достижение в архитектуре – храм, который осмысливался как дом бога. Можно выделить следующие *принципы* строительства и осмысления храмовых построек:



- подобие человеческого жилища и храма бога, имевшие одинаковые принципы построения – *портик*;
- невхожесть на храмовую территорию, именуемую «священной округой»;
- вписанность храма в ландшафт – принцип, объяснимый анимизмом верований, в которых природа и боги выступают в неразрывном единстве.

Храм греческого образца всегда следовал строго определенным принципам внешнего и внутреннего построения.

В основе греческой архитектуры лежит принцип ордерного построения. *Ордер* – определенное сочетание несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, а также их структура и художественная обработка.

Зодчие разработали три *ордерных стиля*: дорический, ионический и коринфский, во многом отразивших этнические особенности разных племенных структур.

Существовал строгий порядок, соответствие размеров храма, его ордерного решения и посвящения (в честь определенного бога или богини). Например, храм Ники в Афинах – небольшой, четырехколонный, в ионическом стиле; храм Геры в Пестуме – большой, шестиколонный в дорическом стиле.

### *Скульптура*

Как и в большинстве цивилизаций древности, основной *темой* греческого искусства были Боги и их жизнь. Не менее значимой была тема героя – лучшего среди равных, достигшего каким-либо качеством (тело, дух, творчество) божественного совершенства.

Божественность — сверхчеловечность — греки понимали как красоту, абсолютную гармонию, преодоление природных «изъянов». Представление о красоте менялось с течением времени. Своеобразными вехами на этом пути перемен стали «каноны красоты», созданные Дедалом в архаическую эпоху, Поликлетом, Фидием и Мирроном в эпоху классики, Скопасом и Праксителем в эллинистический период.

Развитие древнегреческой скульптуры сопряжено с *решением двух художественных задач*: поиска идеала и стремление к жизнеподобию.

Первая нашла свое специфическое решение через сложение особой системы *пропорций*, подчинение принципу художественной *симметрии*, нахождение «*греческого типажа*» и посредством определенного *эмоционального осмысления* (величие и спокойствие).

Стремление греческих мастеров к жизнеподобию побудило их

- к правдивости в передаче *формы* объекта;
- к максимальной натурности при запечатлении *подвижного тела* – через последовательное освоение позы, целенаправленного движения и одномоментного сочетания двух разнонаправленных движений (хиазм);
- к полноте и законченности образа посредством передачи *жизни души* (мика, жесты, телесная пластика).

Итогом сложной эволюции пластического искусства Древней Греции стало увлечение мастеров технической стороной исполнения того или иного заказа, в результате чего искусство из величаво спокойного превращается в агонизирующее, из одухотворенного – в декоративное.

## §2. ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО РИМА

Общественно-политический и экономический строй Рима породил свою *систему ценностей*, где воинской доблести, военным подвигам и славе римского имени принадлежало главное место. Это находит свое оправдание в «*Римском мифе*», созданном во 2 веке до н. э. в качестве «освящения» завоевательной политики Рима.

Если греки объясняли военную победу доблестью всех воинов, то римляне приписывали ее личным заслугам полководца. Постепенно это приводит к *обожествлению* выдающихся людей («творцов истории») в благодарность за их земные заслуги и введению культа императора в будущем.

Таким образом, *особенностью римской религии* является ее эволюция под воздействием изменений социально-политических отношений внутри страны.

## *Архитектура*

В основе римского стиля лежит принцип собирательности – *эkleктика* – сочетание элементов разных стилей и разных культур и создание на основе этого смешения самостоятельного стиля. Эkleктика затронула практически все культурные образования и была своего рода принципом римского мышления.

Одним из ярких примеров эkleктических смешений стало создание *Большого римского ордера*. Он включал в себя шесть ордерных стилей: тосканский (заимствованный у этрусков); дорический, ионический, коринфский (заимствованы у греков); композитный и раскрепованный (собирательные).

Во II в. до н. э. римскими строителями был изобретен бетон, что вызвало повсеместное распространение арочно-сводчатых конструкций, преобразовавших всю античную архитектуру. Тем не менее, основой декоративного убранства по-прежнему остается ордер, как подражание высокому греческому стилю. Сочетание арочных конструкций с ордерным декором, что также обнаруживает эkleктичность мышления, имело большое распространение в Риме и получило название *римской аркады* или *римской архитектурной ячейки*.

Архитектура Древнего Рима была чрезвычайно разнообразна в жанровом отношении. Это разнообразие наблюдается, прежде всего, в *светских постройках*: амфитеатр, термы, портик, стоя, базилика, частный дом. Причины такого разнообразия и значимости – развитая светская жизнь, доминирование государственности, а не религиозности.

## *Скульптурный портрет*

Истоки профессиональной скульптуры Древнего Рима – это обязательный атрибут культа предков – ритуальный бюст, выполненный на основе помертвой маски. Техника изготовления скульптурного портрета, таким образом, была основана на буквальном копировании оригинала.

Римских мастеров интересовала именно физиономическая точность и узнаваемость героев. Это было связано не только с религиозными истоками традиций скульптурного портрета, но и с ведущей темой искусства – реальные

исторические личности. Вследствие чего, одной из характерных черт римского скульптурного портрета явился *натурализм*.

В республиканский и имперский периоды скульптурный портрет обогащается греческим наследием, благодаря которому в римскую традицию была привнесена идеализация образа. Эта тенденция проявила себя в жанре *почетной статуи римского гражданина* и в скульптурах *“alla grec”*.

Еще одной заслугой Рима стало его искусство копирования, благодаря чему многое из ныне утраченного греческого наследия дошло до нас, правда, в специфической римской интерпретации.

#### ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:

1. Значение термина «античность».
2. Периодизация Греческой культуры.
3. Периодизация Римской культуры.
4. Тип государства в Древней Греции.
5. Причины необычной для древнего мира государственной системы в Древней Греции.
6. Суть понятия «агонистика» как принципа греческого бытия.
7. Демократия в Древней Греции.
8. Храм в архитектуре Древней Греции.
9. Ордер и ордерные стили Древней Греции.
10. Калокагатия как принцип греческой эстетики.
11. Тема древнегреческой скульптуры.
12. Культа Древнего Рима.
13. Пантеон и его развитие в истории Древнего Рима.
14. Военская доблесть в Древнем Риме.
15. «Римский миф» и его идеи.
16. Особенности римской религии.
17. Эклектика как принцип римской эстетики.
18. Большой римский ордер.

19. Римская архитектурная ячейка.

20. Римский скульптурный портрет.

*ЛИТЕРАТУРА:*

1. Алпатов М.В.. Художественные проблемы искусства Древней Греции. М., 1987.
2. Брунов Н.И. Очерки по истории архитектуры. В 3 т. Т.2. М.-Л., 1935.
3. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры. СПб, 1995.
4. Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады и его значение для современности. М., 1977.
5. Культура Древнего Рима. М., 1985.
6. Куманецкий К. История культуры Древней Греции и Рима. М., 1990.
7. Моммзен Т. История Рима. СПб., 1993.
8. Полевой В. Искусство Греции: Древний мир. Средние века. Новое время. М., 1984.
9. Ривкин Б.И. Античное искусство. М., 1972.
10. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима. М., 1971.
11. Соколов Г.И. Искусство Древней Греции. М., 1980.
12. Штаерман Е.М. Социальные основы религии Древнего Рима. М., 1987.

## Лекция 4

### **ИСКУССТВО ВИЗАНТИИ**

§1. Основы христианского миропонимания

§2. Храм как «картина мира»

§3. Иконографический канон как художественное воплощение  
христианского миропредставления

### **ВВЕДЕНИЕ**

Христианство возникло в I в. н. э., выделившись среди мистико-мессианских движений в восточной части Римской империи. Оно быстро обособилось от иудаизма, превратившись в самостоятельную религию.

Задолго до христианства сложилась *идея мессианства*. Представления о божественном спасителе можно найти в древнеегипетских текстах, в религиозных мифах Вавилона, иранской религии зороастризма, иудаизме. С идеей мессианства связана эсхатология – мистическое учение о конце мира, о его определенном закате и последующем обновлении.

Вхождение христианства в сознание и жизнь Римской империи осуществлялось отнюдь не безболезненно. Около трех столетий церковь находилась под государственным запретом, а последователи Христа претерпевали гонения. Тем не менее, это не помешало Риму поменять свои религиозные приоритеты и в IV веке н. э. принять христианство в качестве официального вероисповедания (эдикт Константина Великого от 313 г.). Причиной тому явился глобальный *кризис* предшествовавшего третьего столетия, ввергнувший империю в череду политических, экономических, социально-демографических и идеологических проблем. С другой стороны, укреплялись позиции христианской церкви, которая имела большое количество последователей и сочувствующих, а также четко функционировавшую систему с собственной магистратурой, администрацией и судом, являясь, по сути, государством в государстве.

При Константине позиция Рима относительно христианской церкви меняется: из злостного врага она становится выгодным и неизбежным союзником. Каковы же причины такого рода сращивания?

Власть, для сохранения существовавших порядков и своих полномочий в государстве, должна была решить ряд *проблем*:

1. Оправдать автократию.
2. Утвердить авторитарный принцип подчинения.
3. Обуздать народные массы.

Этому как нельзя лучше способствовала христианская религиозная *доктрина* – религия, утверждавшая безусловную власть Бога над миром (теократия), основанная на догматах и обращенная к широким массам страждущих, призывая к презрению богатства, смирению и непротивлению злу.

*Таким образом, принятие христианства в качестве официального мифа было не только и не столько идеологическим, сколько политическим шагом как для римской власти, так и для христианской церкви. Каждая из сторон, в том числе и народ, оставался в определенном «выигрыше»:*

1. *Власть* получала религиозное освящение автократии и авторитарности через осмысление Бога как Творца мира, т.е. мироустроителя и законотворца; император, в этом случае, выступает от его имени, являясь наместником Бога на земле.
2. *Народ* получил надежду на свершение закона мировой справедливости и обретение рая, а также оправдание несправедливости и несовершенства мира.
3. *Церковь* получила паству и, тем самым, возможность исполнить свою спасительную миссию, а, кроме того, часть власти, прежде всего, на душу и сознание людей.

Итак, легализация христианской церкви при Константине и окончательная христианизация Римской империи при Феодосии Великом *продлили существование цивилизации*, найдя компромиссное решение целого ряда проблем.

Крещение Древнего Рима и его провинций *предопределило развитие европейской цивилизации* в Средние века.

### §1. ОСНОВЫ ХРИСТИАНСКОГО МИРОПОНИМАНИЯ

В качестве основных, предлагаем рассмотреть следующие центральные для христианства проблемы: принципы мироустройства, систему ценностей и осмысление человеческого бытия.

#### *Космогония*

Как считает христианская церковь, мир организован по принципу *духовной иерархии*, т.е. строгого порядка элементов целого (одухотворенного космоса) – от высшего, с точки зрения духовного совершенства, к низшему. Эта «ось» пронизывает как духовный мир – Троица, духовные сущности, так и мир материальный – праведники и грешники.

Кроме того, миром управляют определенные законы, под силу влияния которых подпадает и человек. В основе христианства лежит принцип *теоцентризма*, утверждающий Бога центром мира. Бог осмысливается как творец, как причина возникновения бытия из небытия. Для человека Бог выступает в качестве начала и конца, единственно возможного смысла бытия.

Не менее важным является принцип, соподчиненный первому – принцип *антропоцентризма*, – рассматривающий человека, как центр материального, сотворенного мира. Двуобразие природы человека – сотворенного, но по образу и подобию Божию, – ставит его в неравные, относительно всего остального материального мира, условия. Человек свободен в проявлении своей воли и, одновременно, несвободен от ответственности за ее проявление.

Эта свобода-несвобода нашла отражение в христианском *дуализме* – принципе, признающим существование противоборства в мире и в человеке плоти и духа. В этой борьбе христианское богословие видело смысл человеческой жизни и содержание истории. Причем, исход этой борьбы мыслился безусловной победой духа.



Отсюда берет начало еще один принцип христианской картины мира – *историчность*, как основной принцип человеческого существования. Христианское учение, наряду с конечностью человеческой истории – от грехопадения Адама и Евы до Конца Света, мыслит бесконечным духовное существование человечества, воплощенное в идее сотворения рая на земле. В силу этого, христианская теогония содержит еще один принцип – *цикличность*, который и осмысливается как принцип бесконечного существования духа.

### *Ценностные ориентации христианства*

Христианство – это не столько религия об устройстве мира, общества, сколько религия о том, как жить человеку, о смысле бытия, о совести, долге и чести.

Бог, осмысливаемый христианским учением, как Творец, Абсолют, выступает в этом случае как *высшая ценность*. Соответственно, *высшей добродетелью* человека является любовь к Богу, которая есть любовь к себе и любовь к ближнему. Главный помощник человека и, соответственно, *мерило его добродетели* – его совесть. Именно совесть позволяет человеку произвести самооценку и является показателем зрелости его души.

На этой прочной моральной основе постепенно формируются *основные идеи христианства*, впервые продемонстрированные жизнью Христа и первой христианской общиной апостолов: коллективизм, презрение богатства, духовное самосовершенствование и аскетизм.

### *Бытие человека*

Человек занимает центральное место в христианском учении. Не только его происхождение – путем творения «по образу и подобию», не только его предназначение – «властвуй», но само содержание истории – истории человечества, – ставит его в центр мира, в центр духовного борения или, точнее, становления. Именно человек, его душа выступают водоразделом между духом и плотью, духовным подвигом и грехом, Богом и Зверем. Е. Трубецкой в своей

работе 1919 г. «Умозрение в красках» писал: «Человек не может оставаться только человеком: он должен или подняться над собой или упасть в бездну, вырасти или в Бога, или в зверя».

Таким образом, *целью жизни* человека является спасение в духе, путь духовного становления, обретение Бога в душе своей и его познание. Такая целевая установка неминуемо ведет к смещению акцента с материальных благ и ценностей на ценности и блага духовные. Более того, происходит отождествление понятий «мирской» и «греховный», что, в свою очередь, приводит к формированию принципа аскетизма, понимаемого как борьба против греха «до крови». Именно поэтому, начиная с III века н. э. становится популярным монашество, а собственно монах ассоциируется в сознании средневекового человека с праведником.

Подводя итог небольшому экскурсу в историю христианства и его основополагающих принципов можно сделать вывод:

*Христианство явилось религией, обратившейся к огромным массам людей. Оно несло им новые ценности, новые убеждения и даровало надежду.*

*Историческое значение* христианства состояло в том, что оно «положило начало принципиально новой культуре – признававшей в человеке личность, смотревшей на человека как на земное воплощение Бога, а на Бога – как на высшую любовь к людям». (Введение в культурологию. Уч. пос./Отв. ред. Е.В. Попов. – М.: Владос, 1996. – с. 225.).

## §2. ХРАМ КАК «КАРТИНА МИРА»

Восточное и западное христианство восходят своими истоками к единой традиции, как с точки зрения богословия, так и культового зодчества. При поиске образа христианского храма в эпоху Поздней Римской империи была взята за основу светская постройка *базилика* – первоначально здание торговой биржи и суда. Это было одно из самых крупных и вместительных зданий того времени, что позволяло проводить службы при большом стечении народа.

Но с первых шагов духовенство пыталось приспособить эту архитектурную форму под культовые нужды с таким расчетом, чтобы храм воплощал своей конструкцией, объемом, декором основные идеи христианства.

Параллельно с формированием системы догматов оформились *основные требования к храмовой постройке*:

1. Вместимость, отражавшая идею единения и обращенности христианства к массам, спасения всех страждущих.
2. Центричность – соподчиненность внутреннего пространства центру, который осмысливался как Бог Пантократор (Всевластитель).
3. Единое неделимое пространство, символизирующее духовную связь людей между собой и равенство перед лицом Бога.

В поиске соответствия этим трем принципам и происходила трансформация базилики. Но если западная церковь ограничилась лишь незначительными внутренними перестройками – добавление поперечной галереи в восточном окончании базилики, то восточное христианство пришло к созданию принципиально иной конструкции – крестово-купольного храма.

Такие коренные изменения повлекли за собой формирование принципиально новой конструкции, главной задачей которой стало решение проблемы опоры купола на отдельно стоящие опоры. Таким образом, конструкцию венчал купол, а центральный и поперечный нефы перекрывались полуцилиндрическими сводами, образуя крест. Отсюда и название конструкции – *крестово-купольная*.

Кроме специфической конструкции, восточное христианство разработало иконографию храма, т.е. *систему его декоративного оформления*. Главной идеей декоративного убранства храма стало его осмысление как Мироздания, где своды и купола символизируют небо, а стены и пилоны – землю.

Можно выделить три *основные символические линии* в восточно-христианском храме:

1. *Вертикальная* – подкупольное пространство, апсида, стены – символизируют духовную иерархию.

2. *Горизонтальная* – от входа к алтарю – символизирует духовное совершенствование, спасение в духе, человеческую историю.
3. *Круговая* – по стенам храма от входа к выходу – путешествие по Священной земле, по Библейской истории (деяния апостолов), цикличность как принцип существования Духа.

### *§3. ИКОНОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН КАК ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ХРИСТИАНСКОГО МИРОПРЕДСТАВЛЕНИЯ*

*Иконографический (изобразительный) канон* – это жесткая система стилистических и иконографических правил для изображения священных ликов или событий, мира духовного, но не материального.

Каждая культура создает свой канон, но в случае с культурой религиозной мы говорим о каноне как о строгом правиле, соотносимым по важности и нерушимости с догматом (положение вероучения, принимаемое на веру, т.е. без доказательств). Христианство является догматической религией, причем Бог мыслится трансцендентным (удаленным) миру. Поэтому для того, чтобы приблизиться к совершенству Духа, в искусстве происходит отказ от мира, т.е. от изобразительности и повествовательности. Мы сталкивались с подобным явлением при рассмотрении особенностей культуры Древнего Египта. Самое удивительное, что каноны двух культурных пластов – Египет и средневековые – имеют много общего. Есть научные изыскания о существовании преемственной связи между каноном египетским и византийским.

Иконное мышление прямо противоположно картинному: на иконе отсутствует жизненное трехмерное пространство, преодолевается течение времени, и все элементы композиции осмысливаются как символы, а не как реальные объекты.

С точки зрения смыслового значения иконы, она основана на принципах иносказания и аллегории. В этом случае мы говорим больше о чтении иконы, нежели о ее лицезрении. Своего рода «азбукой» чтения икон является чрезвы-

чайно разветвленная система символов. Познакомимся с наиболее распространенными из них.

### *Человеческая фигура*

Это центральный символ иконы, т.к. она немыслима без человеческого образа. В целом, она символизирует душу изображаемого, степень ее совершенства как таковой и в соотношении с другими изображениями. Главным «атрибутом» духовности является *нимб*, золотое свечение вокруг головы. Сияние души символизирует также подсветка лицевой части фигуры белием или золочением лобно-височной его зоны.

Не менее значим *ракурс* (поворот), в котором изображен лик. Выделяют три основных ракурса: анфас (духовное совершенство), трех четвертной поворот (греховность, человеческая природа, символ подчинения) и профиль (предательство, лукавство).

Значительно расширяют сферу смысловых значений икон *жесты рук*. Из наиболее повторяемых: жест Оранты (воздетые к небу руки Богородицы, символизирующие моление о прощении грехов человеческих), жест благословения (крестное знамение с широким спектром значений), жест покровительства (обращенная ладонью наружу левая рука и крест в правой) и другие.

Телесная часть далеко не всегда прописана также подробно, как лицевые, что само по себе является символом одного из основополагающих принципов христианства – дуализма мира. Идею греховности плоти и мирской жизни символизируют *одежды* и характер их изображения. Они в большинстве случаев трактуются плоско, тем самым, разрушая естественный объем тела. Зачастую одежды превращаются в красивое дополнение к просветленному лику, а его драпировки и орнаменты имеют чисто декоративное значение.

Телесная часть человеческой фигуры способна многое «рассказать» о духовных качествах образа. В этом случае помогает выбранная *поза* фигуры, т.е. положение тела в пространстве. Чем больше подвижности и деформированности при изображении фигуры, тем менее устойчива душа образа. Это символизирует сомнение, внутреннее брение, искушение и даже грехопадение. И

напротив, прямостоящая фигура означает обретение веры, духовный покой и совершенство.

### *Цвет*

В зависимости от школы и времени написания иконы, цветовая гамма может значительно меняться. Тем не менее, можно выделить наиболее повторяемые цвета, имеющие спектр определенных смысловых значений.

- Белый – символ чистоты, духовного совершенства, невинности.
- Золотой (желтый) – символ духовного богатства, славы, самого Бога.
- Голубой (синий) – символ чистоты, духовности.
- Красный – символ духовной власти, жертвенности, сакраментальности, необъяснимости и непознанности, символ страстей и мученичества.
- Зеленый – символ жизни, обновления, воскресения.

Следует помнить, что в каждом конкретном случае осмысление цветовой символики следует соотносить с тематикой, сюжетным контекстом и рассматривать в сочетании с остальными цветовыми нюансами.

### *Фоны и атрибуты*

Введение в икону дополнительных элементов не бывает случайным, а продиктовано целью помочь смотрящему в раскрытии ее смысла. Все, что находится рядом с образами или у них в руках – это атрибутика. Она позволяет углубить смысловое значение иконы с точки зрения ее образов. Например, Богородице могут сопутствовать такие атрибуты, как веретено с красной пряжей (символ зачатия и рождения Спасителя), раковина, стампа.

В икону часто вводятся фоновые элементы за и над образами иконы. Они так же не передают жизненной среды и окружения «героев», но призваны раскрывать и углублять смысл иконы. К таким элементам относятся «горки» (горы с осыпями), здания, пещеры и т.д.

### *Пространство и время*

*Пространство* иконы условное и не имеет измерений, так же как и неизмеримо пространственно существование духа, мысли. Его можно охарактеризовать понятием «многомерное». В иконописи используется принцип «*обратной перспективы*», который, в отличие от прямой, действует без учета законов глубинного физического пространства, т.к. духовное пространство не прямолинейно. Это часто приводит к деформациям объектов и разномасштабности рядом стоящих объектов.

Также условно в иконе *время*. Коль скоро икона повествует о духовности, а дух вечен, то икона отказывается и от этой категории. Время в иконе единое. В сюжетных иконах это единство времени достигается через совмещение разновременных событий, отсутствие таких категорий, как время года или суток, возраст.

### ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Причины, приведшие к принятию христианства в качестве официальной религии в Римской Империи.
2. Доказать политическое значение принятия христианства в качестве официального мифа как для власти, так и для церкви.
3. Сформулировать понятие и основные принципы христианской космологии.
4. Дать понятия и сравнить принципы – теоцентризм и антропоцентризм.
5. Дать понятие принципа дуализма и объяснить механизм его действия на примере человека.
6. Дать понятия и сравнить принципы – историчность и цикличность.
7. Охарактеризовать христианство с точки зрения ценностной ориентации.
8. Раскрыть смысл идеи спасения в контексте бытия человека.
9. Назвать основные требования христианской церкви к храмовой постройке и раскрыть их смысл с позиции учения.
10. Базилика с трансептом, ее строение и соответствие требованиям.
11. Объяснить происхождение понятия «крестово-купольный храм», указать на его принципиальные отличия от западной базилики.

12. Раскрыть символическое значение внутреннего объема крестово-купольного храма.
13. Дать понятие иконографического канона и объяснить его происхождение.
14. Человеческая фигура как элемент канона.
15. Цвет в иконе.
16. Фоны и атрибуты в иконе.
17. Пространство и время в иконе.

*ЛИТЕРАТУРА:*

1. Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971.
2. Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986.
3. Лихачева В. Искусство Византии IV-XV вв. Л., 1986.
4. Бычков В.В. Византийская эстетика: Теоретические проблемы. М., 1977.
5. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. СПб, 1995.



## **ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ**

### §1. Становление западноевропейского Средневековья

#### §2. Христианство и искусство

##### *§1. СТАНОВЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.*

Средневековый период в развитии Европейской цивилизации начинается в конце V в. н. э. в связи с падением Рима и крушением Римской империи. Верхняя граница западноевропейского средневековья приходится на середину XVI столетия и связана с началом и первыми завоеваниями Реформации.

В истории принято следующее внутреннее дробление тысячелетнего периода средневековья в развитии Европейской цивилизации:

- раннее средневековье – V-IX вв.;
- зрелое средневековье – X-XIII вв.;
- позднее средневековье – XIV-XVI вв.

Проследим эволюцию европейского средневековья, выявив культуuroобразующие принципы и завоевания в каждом из обозначенных периодов.

##### *Раннее средневековье*

Первый период в развитии культуры средневековой Европы был связан не столько с процессом созидания, сколько разрушения – и материальной культуры, и человеческих ресурсов, и устоев общества, в том числе, нравственных принципов и духовных ценностей. Процесс *разложения античного типа культуры* сопровождался активной борьбой за власть и сферы влияния, что в свою очередь приводило к широкой миграции населения. Не случайно, что во II половине VI в. Европа пережила ужасный мор вследствие эпидемии чумы.

Все это затронуло самую основу культуры – ценностные ориентации, – и привело к тотальному падению нравов.

Лишь на рубеже VIII-IX вв. происходит относительная стабилизация жизни, символом которой стало формирование империи Карла Великого и сложение нового типа взаимоотношений в обществе. Время правления Карла Великого и его сыновей вошло в историю Европы под ярким названием – *Каролингский ренессанс*.

В чем же *исторические заслуги* Карла? Во-первых, это было первое, после падения Рима, стабильное объединение Европы в мощное централизованное государство имперского типа. Во-вторых, Карл способствовал, вместо канувших в лета античных стереотипов социальных отношений, сложению взаимоотношений нового типа. Сформулируем основные принципы нового социального канона:

1. Власть на основе землепользования.
2. Зависимость вассала от сеньора.
3. Верность на основе нравственности.

Таким образом, к середине IX в. мы можем говорить о сложении не только новой формы взаимоотношений, но и основ новой культуры – *феодальной*.

### *Зрелое средневековье*

Период X-XIII вв. связан с процессом *становления и развития средневекового христианского мира*, а также с активным созданием его культурных форм (материальные, художественные и духовные ценности).

Это время сложения наций и государств в Европе, определения в целом их границ. С другой стороны, это и постоянная борьба за сферы влияния между отдельными феодалами-правителями. В этой связи неоценимую помощь оказала папская церковь, выступив не только в качестве крупнейшего феодала, а, следовательно, и политического лидера, но и явив собой духовную, консолидирующую силу и, тем самым, способствуя стабилизации жизни в Европе.

*Папская церковь* в средневековой Европе была крупнейшим монополистом и непререкаемым авторитетом. Ее монополия охватывала все сферы жизни: политику (на основе огромного землевладения), экономику (церковно-

монастырские хозяйства вели активный обмен, формируя рыночные связи в рамках всей Европы), идеологию (выступая «напрямую» от имени Бога) и в целом культуру (монополия на знание, образование и художественную практику).

Наибольшее влияние церкви приходится на X-XII вв. Жизненный уклад этого времени ярко воплотился в архитектурной стилистике: монастырский (или замковый) тип культуры с доминирующим *романским* (или римским) стилем.

На рубеже XII-XIII вв., с появлением и ростом городских коммун, зарождается новый тип культуры – городской; и романский стиль уступает место *готическому*.

Смена стилей не была сменой приоритетов лишь эстетического свойства. Изменилось соотношение сил на внутривосточной арене, произошло смещение культурообразующего центра из монастырских хозяйств в средневековые города. И культура поменяла свой характер: церковное начало уступило свое главенствующее место светскому.

Как отражение пошатнувшегося авторитета, церковь предпринимает радикальные меры: крестовые походы, учреждает инквизицию.

### *Позднее средневековье*

По всем законам логики развития, за детством и зрелостью следует старение и смерть. В рамках средневековой европейской культуры это культурное умирание представляло собой отнюдь не уродливую эклектику, но скачок на качественно новый уровень своего развития. В то же время, с точки зрения приоритетов христианской церковной культуры, это, несомненно, период кризиса, затронувшего ее глубинные основы.

В качестве причин этого кризиса, которые в то же время являются и веяниями нового времени, выступают:

- территориальная стабилизация и окончательное решение проблемы государственных границ;

– научно-технический прогресс, спровоцированный небывалым взлетом интеллектуальной мысли (начиная с XIII в.).

Все это привело, с одной стороны, к государственной централизации и, с другой, к формированию нового миропонимания. Оба «приобретения» времени подрывали беспрекословный авторитет церкви, лишая ее части былых монополий: монополии на знание, монополии в политической и экономической сферах.

## §2. ХРИСТИАНСТВО И ИСКУССТВО

Церковь в эпоху средневековья особое внимание уделяла красоте культа, т.к. искусство рассматривалось как важнейшее условие приобщения людей к христианской вере.

Проблема искусства в церковной практике наиболее убедительно и обоснованно изложена в трактате *«Ареопаг» Псевдо-Дионисия*. Главная идея трактата – познание непознаваемого или Бога. Искусство в этой связи выступает одним из способов достижения молитвенно-экстатического состояния как условия познания Высшего Начала. Главную задачу искусства Псевдо-Дионисий видит в воплощении христологических догм.

У каждого вида искусства своя функция, определяемая силой и способом воздействия. *Архитектура* является символом Вселенной, в которой миры – духовный и физический – соединяются в стройной гармонии. *Изобразительное искусство* выполняет сразу несколько функций: это и священная реликвия, и часть литургии, оно является и иллюстрацией Писания, и воплощенной красотой.

Особое значение уделяется *музыке*. Музыка выступает в качестве носителя сверхинформации, соединяя напрямую Бога и человека. В то же время она выполняет роль организатора эмоциональной установки на восприятие информации человеком.

В основу средневекового искусства положен принцип *синтеза искусств* на основе подчинения отдельных ее видов архитектурной форме.

Европейское средневековое искусство имеет ярко выраженную *специфику*. Римско-католический храм сохраняет первоначальную базиликальную форму, символизируя Град Божий. Внутреннее пространство храма являет собой, в отличие от православного, преддверие рая, так называемое чистилище.

Изобразительное искусство, представленное почти исключительно монументальными формами, служит своеобразным дополнением к архитектурной форме, но в то же время играет роль немой проповеди, повествуя на исторические и догматические темы. Особенностью западноевропейской живописи является отсутствие строго разработанного канона и следование позднеантичным традициям. В силу этого, мастера часто обращаются к образам-символам, а также используют прием аллегории и метафоры.

Христианское искусство, развиваясь в тесном контакте с другими формами культуры и являясь своеобразной реакцией на общественно-политические процессы, имеющиеся в обществе, претерпело значительные изменения. Ярче всего их проследить на смене двух основных средневековых стилей – *романского и готического*.

### *Эстетический образ романики*

Романский стиль, получивший распространение в X - сер. XIII вв., ярко воплотил идеалы и жизненные стереотипы своего времени: строгость, функциональность, монументальность и обороноспособность.

Центрами культуры в это время были замки и монастыри, имевшие условия для защиты от возможных нападений соседей. В силу этого обстоятельства романский стиль именуется также *монастырским* или *замковым*. Карл Великий, возродивший традиции Римской империи и, в том числе, проводивший активную строительную политику, основанную на заимствованиях из римского наследия, определил и эстетические предпочтения следующего периода – собственно романского. Романский стиль (или, правильно, римский) основывается,

в том числе и на древнеримской эстетике с ее монументальностью, мощью, тяжеловесностью. Все же романский стиль более аскетичен и суров, он лишен изысканности и аристократизма.

Во многом, показателями стиля являются следующие *принципы*:

1. Использование стеновых конструкций (верхнее перекрытие опирается на мощные толстые стены).
2. Первоначально использованные балочные верхние перекрытия постепенно заменяются на тяжеловесные каменные полуцилиндрические своды.
3. В решении внешней формы и внутреннего пространства преобладают простые линии, гладкие поверхности и полуциркульные (полукруглой конфигурации) арки.
4. Окна щелевидные с перспективными откосами и полуциркульным завершением, применяется малое их количество и небольшой размер.

Декоративное решение интерьера храма частично совпадает с православным. Так западная стена украшена Сценой Страшного Суда; напротив, в апсиде находится изображение распятия вместо привычной Богоматери Оранты; трансепт посвящен Житию Христа. Таким образом, храмовое пространство развивает одну мысль: Иисус Христос – образ праведного человека, его жизнь – путь к святости, как образец и наставление для всех людей.

Фасад был решен гораздо скромнее: резные карнизы, перспективные порталы, аркатурный фриз, чуть позже появляется использование фасадной резьбы – сначала орнаментальной, затем фигуративной.

### *Эстетический образ готики*

Формирование нового стиля – готического – относится к середине XII в. и связано с развитием городской культуры. Именно поэтому готику иногда именуют *городским стилем*. Существует еще одно синонимическое определение готического стиля по принципу контраста противоположностей с романским: монастырский → городской, замковый → *дворцовый*. Тем самым, под-

черкивается публичный характер и городской жизни, и собора как центра общественной жизни средневекового города.

Будучи символом единства городской общины, собор должен был быть вместительным. Это привело к поиску способов расширения храмового пространства. Результатом поиска стала каркасная система, позволившая увеличить размеры церковного помещения за счет облегчения сводов. Во-вторых, появилась возможность оптически расширить пространство благодаря эффектам освещения через большие оконные проемы с вставленными в них витражами, а также в связи с истончением, дроблением и декоративным решением внешних стен и внутренних перегородок.

Основными *элементами каркаса* готического собора являются – нервюра, аркбутан и контрфорс.

Готический стиль определяется следующими принципами:

1. Кажущаяся дематериализация храма за счет отказа от излишней тяжеловесности, лаконизма и целесообразной логики.
2. Равновесие рационального начала, выраженного в конструкции, и мистико-спиритуалистического, достигнутого через решение внутреннего пространства.
3. Вертикальное решение композиции за счет использования башен и башенок с остроконечными шпилями, высоких остроконечных фронтонов над окнами и порталами, стрельчатых арок.
4. Динамика фасада, достигаемая активным использованием круглой скульптуры, и интерьера, благодаря моделированию его объема фильтрацией света цветными витражами.

Замена большей части стеновых панелей на окна с витражами, а также невозможность адекватного восприятия изображения, выполненного в этой технике, привели к замене привычных фресок и мозаик алтарными стенками и фасадными рельефами. Постепенно формируется *канон оформления фасада*:

- Западный фасад – изображение сцены Страшного Суда,

- На боковых порталах, справа – Дева Мария, слева – местный святой,
- Южный фасад – сцены и образы из «Нового Завета»,
- Северный фасад – сцены и образы из «Ветхого Завета».

В целом, готический стиль характеризуется мощью, величием, но в то же время благородством, аристократизмом и даже изяществом.

#### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ:*

1. Назовите временные рамки средневековья в Европе и укажите причины.
2. Выявите особенности раннего средневековья.
3. Выявите особенности зрелого средневековья.
4. Выявите особенности позднего средневековья.
5. Сформулируйте причину расхождений западного и восточного христианства.
6. Перечислите основные идеи в рамках европейского богословия.
7. Осветите основные идеи «Ареопага» Псевдо-Дионисия.
8. Охарактеризуйте церковное искусство зрелого средневековья.
9. Выявите особенности романского стиля.
10. Выявите особенности готического стиля.

#### *ЛИТЕРАТУРА:*

1. История искусства зарубежных стран. Средние века. Возрождение. М., 1982.
2. Кожин Н.А. и Сидоров А.А. Архитектура средневековья. М., 1940.
3. Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992.
4. Станькова Я., Пехар И. Тысячелетнее развитие архитектуры. М., 1984.
5. Тяжелов В.Н. Искусство средних веков в Западной и центральной Европе. М., 1981.



## ***ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ***

§1. Генезис и основные черты духовной культуры Ренессанса

§2. Эстетика и формирование художественного видения нового типа

§3. Кризис гуманизма и «закат» средневековой культуры

### ***ВВЕДЕНИЕ***

Эпоха Возрождения – это переход от Средних веков к Новому Времени, от общества феодального к буржуазному.

Возрождение как тип культуры сложилось в Италии и имело огромный резонанс во всей Европе. Темпы развития ренессансной культуры в странах Западной Европы различны. Приблизительны и *хронологические рамки* — в Италии XIV-XVI века, в других странах XV-XVII века. Наивысшей точки своего развития культура Ренессанса достигает в начале XVI столетия, когда она становится общеевропейским явлением — это Высокое, или классическое Возрождение, за которым последовало Позднее Возрождение середины XVI века.

Рассматривая Итальянское Возрождение как эталонное, можно выделить следующие периоды в развитии данного типа культуры в этой стране:

1. Проторенессанс – 1250-1400 гг.
2. Раннее Возрождение – XV в.
3. Высокое Возрождение – 1500-1530 (1520) гг.
4. Позднее Возрождение – I пол. – сер. XVI в.

Именно в Италии впервые были сформированы условия для формирования культуры нового типа и сформулированы основные идеи и идеалы эпохи.

### ***§1. ГЕНЕЗИС И ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ РЕНЕССАНСА***

Для начала выясним, почему именно Италия стала центром развития культуры, и сформулируем *предусловия формирования культуры нового типа.*

1. Сложение прочной *материальной базы*, обеспеченное:
  - местоположением – на пересечении торговых путей;
  - формированием банковской системы – накопление капитала;
  - мануфактурным производством, приносившим огромные доходы.
2. Рост городов и сложение *мировоззрения нового типа*, основанного на духе свободы городских коммун и повышенной роли научного знания.
3. Наличие значительных *культурно-исторических корней*, каковыми была великая античная (греко-римская) культура.

### *Миропонимание*

Миропонимание Итальянского Ренессанса определялось воздействием ряда факторов и процессов, имевших место в культуре Италии:

1. Расцвет *научного знания* (Николай Коперник, Джордано Бруно), который привел к формированию *научного мышления*, опиравшегося, в отличие от религиозного, на факт и опыт (вместо веры), наблюдение (вместо созерцания), доказательность (вместо подчинения догме и авторитету) и, в конечном итоге, на силу разума и логику, в противовес духовной силе и интуиции. Таким образом, итогом этого процесса стало формирование *рационалистического мировоззрения*.
2. В XV в. в Италии формируется новая философская школа – школа *гуманизма* (Франческо Петрарка, Джаноццо Манетт, Лоренцо Валла). Термин был заимствован у Цицерона – «высшее культурное и нравственное развитие человеческих способностей». Основной и принципиально новой идеей ее философии стало новое осмысление человека: как высшей ценности, как «меры всех вещей». Человек был поставлен в центр мирового культурно-исторического процесса и трактовался, как творец – себя, своей судьбы и своего мира. Тем не менее, здесь нет принципиального отхода от ортодоксии, так как человек и в Библейских скрижалях называется «царем земли». Но философия гуманизма приближает человека к Богу, расширяя масштабы

и повышая значение сотворенного мира до космических размеров. Это приводит в конечном итоге к отождествлению Бога и человека, рождению человека-титана.

Таким образом, в качестве *характерных черт* духовной культуры эпохи Возрождения выступают традиционные средневековые принципы, значение которых и место в мировоззренческой модели сильно изменено:

1. *Антропоцентризм*, утверждавший человека в качестве центра материального мира, но подчиненного Богу, становится основным принципом мировоззрения нового типа, замещая собою принцип теоцентризма.
2. Происходит переосмысление христианского принципа *дуализма* из противоборства двух сущностных начал – плоти и духа, в их гармоническое единство.

## §2. ЭСТЕТИКА И ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ НОВОГО ТИПА

Искусство Возрождения, по-своему преломляя идеи и направленность развития культуры, стремилось познать и отобразить реальный мир, его красоту, богатство, разнообразие. В этом отношении у *живописи* было больше возможностей по сравнению с другими искусствами. Поэтому остановимся подробнее на художественной эстетике применительно именно к пластическим искусствам: живописи и скульптуре.

Можно выделить три источника, три культурных пласта, повлиявших, в той или иной мере, на художественное мышление и эстетику эпохи Возрождения: Античность, Средневековье, собственно Возрождение. Рассмотрим эти связи и выявим общность этих культур.

Главный источник, питавший художественную культуру Возрождения, – *Античный мир*, культура и искусство которого рассматриваются в новых условиях как эталон, образец для подражания.

Но эти две эпохи роднит не только внешнее подобие, хотя оно очевидно. Возрождение наследует основополагающие *принципы античной эстетики*, такие как:

*Гармония* – такое сочетание частей целого, когда нельзя убрать, добавить или поменять местами что-либо без ущерба, как для целого, так и для его отдельных частей.

*Калокагатия* – равновесие внутреннего и внешнего, содержания и формы, добра и красота, слитых воедино.

*Простота* (естественность) – великое пребывает в скромном.

Именно такого рода усвоение античного опыта демонстрирует творческое наследие Микеланджело Буонарроти, скульптурные работы которого из-за отсутствия подписи великого мастера иногда относили к эпохе античного эллинизма.

В эстетике Возрождение заметно, хотя и в меньшем масштабе, влияние *христианской эстетики*. Оно очевидно при сопоставлении *тематики* искусства: по-прежнему доминируют религиозные сюжеты, часто трактованные художниками Возрождения в духе античной мифологии (например, античный миф о рождении принцессой Данаей сына Персея от бога Зевса в картине Джорджоне «Даная» и Евангельское повествование о непорочном зачатии Девы Марии от Духа Святого, образы ангелов-амуров в картине Рафаэля Санти «Сикстинская мадонна» и др.).

Более глубокой связью этих эпох, хотя и менее зримой, является разработка и следование каждой из них канону. Возрождение отказалось от средневекового канона, но при более глубоком анализе можно обнаружить, что, отказавшись от канона предшествующей эпохи, Возрождение выработало свой. Но если в первом случае канон являет собой систему жестких правил, норм, требующих строгого подчинения, то канон Возрождения – это лишь сумма ограничений, условностей, стереотипов.

Третьим источником, питавшим эстетику эпохи Возрождения была сама *эпоха новаций* и ее внутренние процессы и идеалы, которые нашли специфическое воплощение в художественной практике:

1. Расцвет науки и формирование рационалистического мировоззрения привел к новому *осмыслению искусства*, как специфического способа познания мира. Художественный мир разрабатывает необходимый для правдивого отображения мира «технический арсенал»: «учение о пропорциях» (использование знаний по анатомии, математике), «учение о перспективе» и «учение о свете и цвете» (использование знаний по оптике и физике). Общая направленность научного мира на изучение материальных форм породила художественную аналогию: обращение к *реалистическому творческому методу*, т.е. правдивому отображению мира, мира действительного, явленного нам через наши органы чувств. Вероятно, эта тяга к познанию глубинных основ мироздания побудила к поисковой деятельности Леонардо да Винчи, а желание максимально правдоподобно отобразить предметы реального мира привели одного из титанов Возрождения к открытию нового метода передачи объема светотенью, основанной на рефлексах цветовых пятен, получившей название сфумато.
2. Гуманизм с его идеей совершенного человека как высшей ценности привел к обращению искусства к новой *теме* – человек совершенный, гармоничный, красивый духовно и телесно. Именно в этом – в создании прекрасного, гармонично развитого человека в окружении величавого архитектурного или природного пейзажа – видел задачу своего творчества великий Рафаэль. Новая тема породила и новый для искусства жанр – портрет. Портреты появляются в итальянском искусстве во второй половине XVI века. Одним из первых к этому жанру обратился Сандро Боттичелли, создав блистательную портретную галерею.

Таким образом, в эпоху Возрождения был в основном преодолен средневековый иконографический канон при сохранении религиозной направленности

искусства. Произошел отказ от иконного мышления, и сформировалось *картинное мышление* с его основополагающими принципами:

- конкретность времени – один момент времени;
- конкретность места – физическое пространство, жизненная среда;
- конкретность действия – сюжет, но не символ.

Вместе с тем, новое искусство выработало свои *условности*:

- при изображении человеческой фигуры – идеальные пропорции тела и выгодный ракурс (положение тела в пространстве и относительно нас);
- при моделировке трехмерного пространства на плоскости – нормированный уровень горизонта и определенная точка отстояния зрителя (точка зрения на объект и эффект среднего плана);
- при передаче освещения – сила и источник света, угол его падения.

### §3. КРИЗИС ГУМАНИЗМА И «ЗАКАТ» СРЕДНЕВЕКОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Середина XVI в. в истории Европы проходила под лозунгами протестантского движения, получившего название Реформации. Реформация – антикатолическое движение за обновление христианства в Европе XVI в. Ее идеологами и духовными лидерами были Мартин Лютер и Жан Кальвин. В целом это была глубочайшая трансформация Христианской культуры. Итогом этой трансформации явился не только новый вариант христианского вероисповедания — протестантизм, но и новый тип человека с новым отношением к жизни и к самому себе.

Кризис, который переживала католическая церковь, затронул и другие сферы жизни и культуры. Это был глобальный кризис, связанный с вхождением Европы в новое социально-экономическое пространство. Кризис отразился и на гуманизме, во многом разрушив его идеологию.

*Причины кризиса гуманизма:*

- экономические (формирование крупного капитала и разорение мелких собственников);

- политические (назревание буржуазных революций и решение проблемы власти в пользу крупных собственников в части стран Европы);
- и, как следствие, идеологические изменения (роль человека в обществе, в мире, его ценность и смысл жизни).

Этот конфликт имел два художественных разрешения в рамках Позднего Возрождения:

1. Уход от проблем общества, породивший описательность в искусстве, интерес к внешнему миру, миру природы, ситуаций. Обязательным условием становится наличие действия, повествовательности в искусстве. Проблемой, которую поставили художники этого направления, является осознание зависимости человека от окружающей среды. Наиболее ярко тема гармонического сосуществования человека и природы с обязательным в этом контексте лиризмом и созерцательностью, проявилась в творчестве Джорджоне, блестящем колористе своего времени.
2. Драматическое переживание происходящего и стремление преодолеть конфликт жизни и духа. Поиск осуществлялся через осмысление внутренних конфликтов человеческой личности, отсюда возникает интерес к внутреннему миру человека. Темой искусства в этом случае становится духовный конфликт, порожденный утратой идеалов гармонии и целостности мироздания, который художник (в лице его героев) переживает как личную драму. Искусству этого направления свойственны внутренний разлад, пессимистический надлом, осознание одиночества. Именно эти темы и их экспрессивная подача пронизывают творчество позднего Микеланджело, Тициана и Эль Греко.

### *ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

С наступлением кризиса идеи гуманизма можно говорить и о кризисе культуры Возрождения, т.к. оптимистическая концепция человека-титана была разрушена новой социально-экономической действительностью, в рамках кото-

рой человек получает совершенно иное осмысление. Образ титана-одиночки замещается новым образом *человеческой массы*, что было связано с вхождением в капиталистическую формацию развития Европейской цивилизации.

Человек из цели и объекта культурно-исторического процесса постепенно превращается в средство, что неминуемо ведет к его обезличиванию и обесцениванию человеческой жизни вообще. В этом смысле можно говорить не только о крушении гуманистических идеалов и кризисе в рамках эпохи Возрождения, но и о закате средневековой культуры в целом. С разрушением мифа о человеке как некоем центре мира, произошло разрушение и самого мира, его породившего.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Укажите временные рамки эпохи Возрождения, ее периодизацию на итальянской почве.
2. Выявить предусловия формирования культуры Возрождения в Италии.
3. Обозначьте роль развития науки в формировании нового мировоззрения.
4. Сформулируйте понятие гуманизма, назовите его основные идеи.
5. Назовите и раскройте смысл характерных черт духовной культуры Возрождения.
6. Выявить влияние античной культуры на эстетику и формирование художественного мышления эпохи Возрождения.
7. Выявить влияние средневековой культуры на эстетику и формирование художественного мышления эпохи Возрождения.
8. Выявить влияние самой эпохи новаций на эстетику и формирование художественного мышления.
9. Назвать основные принципы картинного мышления и сравнить их с иконными.
10. Сформулировать условности искусства Возрождения.
11. Дать представление о хронологии, основной идее и итогах Реформации.
12. Назвать и раскрыть причины кризиса гуманизма.



13. Назвать и охарактеризовать направления Позднего Возрождения в контексте кризиса гуманизма.

14. Дать представление о трансформации мифа о человеке в эпоху Позднего Возрождения.

*ЛИТЕРАТУРА:*

1. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. М., 1973.
3. Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975.
4. Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. Т. 1, 2. М., 1978.
5. Киселева М.С. Культура Западной Европы от Возрождения до Реформации // Запад и Восток. Традиции и современность. М., 1993.

## Лекция 7

### **ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО**

*§1. Искусство Киевской Руси (X – XIV вв.)*

*§2. Искусство Московского государства (XV – XVII вв.)*

#### *§1. ИСКУССТВО КИЕВСКОЙ РУСИ (X – XIV ВВ.)*

Характерной чертой художественной культуры Киевской Руси было отсутствие единого официального стиля. Большое значение на протяжении всего первого периода русского средневековья (до централизации под эгидой Москвы) имели *местные традиции*. Вследствие чего, характеристика художественной культуры Древней Руси периода величия Киева будет рассмотрена через выявление специфики именно местных художественных школ наиболее крупных городов. Ярче всего этот процесс проявил себя в *архитектуре* – виде искусства, синтезировавшем все остальные его формы на своей основе. Поэтому в центре нашего внимания будет преимущественно проблема архитектурной стилистики.

#### *Киевская школа*

Киев, получив крещение от Византии в 988 году, наследует все формы церковного учения, включая и церковное искусство. Ведущей архитектурной постройкой культового назначения становится крестово-купольный храм, а основой церковной живописи – иконографический канон.

Тем не менее, как само христианское учение наложило и долгое время сосуществовало с традиционным ведическим знанием, так и местные художественные традиции соединились с новыми каноническими формами. Трансформации в искусстве были значительными, т.к. принципиально изменились размеры построек и подвергавшихся декорированию площадей, материалы, технологии и, главное, тематика искусства.

Тем не менее, *старое мышление* легко прочитывается в новых формах:

- многоглавие храмов (отображение ведического многобожия);

- пирамидальность постройки (символ священной горы – кургана, капища);
- декоративность, нарядность фасадов (символическое значение внешних украс в дохристианский период).

Примером активного взаимодействия византийских и местных традиций может служить киевский Софийский собор. О синтезе двух культур и преодолении, в основном, языческого наследия можно говорить не ранее, чем к началу XII в.

### *Новгородская школа*

Вторым центром Русских земель был Новгород – северная окраина и, своего рода, «столица». Художественная традиция этого древнерусского города впитала дух независимости и демократии вечевой республики, отразила специфику местного ландшафта, творчески усвоила культурный опыт Западной Европы. Все это зафиксировано в каменной летописи новгородчины – Софийском соборе.

Стиль новгородской художественной школы синтезировал как византийские традиции, так и *западные романские*, соединив их на местной художественной почве:

- единство и противодействие пятиглавия и кубического объема храма (Византия);
- пирамидальность постройки (ведические традиции);
- белокаменная кладка, лаконизм декора (суровость ландшафта и аскетизм, как типологическая черта народа);
- эстетика мощных гладких стен (романский стиль);
- полуциркульные завершения оконных и дверных проемов (романский стиль);
- орнаментальные ленты (карнизы) в виде резных аркад (романский стиль);
- лаконичный декор стен, образованный чередованием выступающих (лопатки) и утопающих (прясла) поверхностей (романский стиль).

### *Владими́ро-Сузда́льская школа*

Расцвет Владимиро-Суздальского княжества приходится на начало XII века и сопряжен с периодом развития и процветания удельных вотчин. Наряду с их обособлением, происходит также выделение и обособление княжеской аристократии. Этот процесс находит специфическое преломление в архитектуре и связан с появлением нового по назначению типа храма – *придворно-княжеского*.

Владими́ро-Сузда́льская школа «примиряет» в рамках своего стиля достоинства двух вышеназванных школ – Киевской и Новгородской. Декоративность, внешняя красота Киева, наряду с величием романского Новгорода дало небывалый эффект праздничности и целомудрия, великолепия и простоты.

Тем не менее, как уже говорилось, происходит окончательное оформление внешнего вида храма с преодолением проязыческой пирамидальности. Монолитный кубический объем храма противостоит его, устремленным ввысь главам – эта традиция станет и в дальнейшем образцовой в храмовом зодчестве.

Сформулируем наиболее значимые *черты стиля* Владимиро-Суздальской художественной школы:

- белокаменная кладка с активным использованием фасадной белокаменной резьбы;
- щелевидные окна с полуциркульным завершением;
- аркатурный фриз, опоясывающий здание по периметру;
- пилястры (полукруглые выступы) вместо прямоугольных лопаток.

В целом, эту школу отличают изящество, декоративность и даже аристократичность. Ярким примером такого рода новаций может служить церковь Покрова Богородицы на Нерли, Дмитровский собор во Владимире.

### *Смоленская школа*

Среди художественных школ периода феодальной раздробленности особняком стоит Смоленская художественная школа. В рамках этой школы в начале XIII в. был выработан новый вариант традиционного крестово-

купольного храма и система его декоративного решения. Таким открытием стали *башнеобразные храмы*.

Трансформация куба в башню происходила за счет дополнительного декоративного объема – *горки кокошников*. В верхней части куба помещались традиционные закомары, но форма их была иной – с уголком, или стрелкой наверху, и количество рядов было большим – не один, а несколько.

В целом, композиция храма представляла собой монолитный, динамичный устремленный вверх объем, напоминающий башню. В постройках такого типа сглаживался переход от основного храмового объема к объему главы.

В подобной композиции с доминирующей вертикалью легко улавливается *готическое влияние*:

- изменение формы арки (со стрелкой);
- вертикальная динамика постройки (срастание в единый, устремленный вверх объем).

#### *Архитектура Новгорода и Пскова в XIII-XIV вв.*

Период татаро-монгольского ига отмечен культурным молчанием, особенно во второй половине XII в. в южных и центральных землях Руси. В силу исторических причин, хранительницей русских традиций стала северная окраина Руси, а именно Псково-Новгородские земли.

Архитектура этого периода отразила умонастроение того времени, а ее развитие напрямую зависело от заказа. Можно выделить два типа заказа этого времени: военно-оборонительный и гражданский. Применительно к церковным постройкам – это *звонницы*, выполнявшие в то время роль набата, и *уличанский храм*, строившийся по заказу и на средства жителей одной улицы.

Тип уличанского храма продолжает традиции придворно-княжеского, но с привнесением демократизма, особенно в решении декоративного оформления фасадов храма. Сформулируем *основные черты* этой постройки:

- небольшой, одноглавый;
- с лопастным верхним перекрытием (без угловых сводчатых перекрытий);

- на подклете (цоколь с лестничным маршем со стороны центрального входа);
- резной, плоскостного характера фасадный декор, частью которого являются щелевидные оконца;
- высокий барабан и шлемовидный купол;
- повышенные центральное прясло и апсида.

Все эти элементы, наряду с традиционным для севера Руси использованием местного известняка в качестве основного строительного материала, создают образ незатейливый, но чрезвычайно самобытный и неповторимый. В целом, композиция храма выстраивается по вертикали, что допускает определенное влияние западной *готики*.

До сих пор на новгородских землях стоят небольшие церквушки с не хитрым, но всегда самобытным «лицом». Такова и церковь Спаса, что на Ильине улице, расписанная в конце XIV в. Феофаном Греком.

#### *Иконопись*

В древнерусской иконописи X-XIV в. также наблюдается постепенный отход от византийских образцов и сложение местных иконографических традиций, в которых легко читаются народные корни. Проследим эти связи со столичной Константинопольской школой и выявим русскую специфику в прочтении Византийского канона.

Связь с Византией:

- иконография (сюжеты, типаж, композиционные решения);
- живописная техника и приемы (плавь, темный колорит, золотая обводка одежд).

Отличия русской школы:

- тематика – (местные святые) – языческое влияние;
- техника – (система пробелов, условный фон – золотой, серебряный, красный) – влияние лаконизма, свойственного народному творчеству;

- эмоциональный строй русских икон, в отличие от бесстрастности византийских (южные – мягкость, лиризм; северные – суровость, аскетизм) – как отражение этнических традиций и русского менталитета в целом.

### *Феофан Грек*

Одним из известнейших изографов XIV в. был Феофан, получивший за свое греческое происхождение прозвище Грек. Приехав на Русь уже сложившимся мастером с византийской выучкой, он, тем не менее, во многом отошел от традиционных канонов и соединил лучшее, что дало ему обучение в столичных мастерских, с местными приемами, заимствованными им от русских мастеров и русского художественного наследия. Этот синтез и явил миру неповторимый стиль Феофана Грека, основанный на свободном использовании канона.

Определяя характерные черты стиля Ф. Грека, нужно помнить, что его почерк и творчество в целом зависело и во многом диктовалось заказом. И коль скоро большую часть своего пребывания на Руси он работал в Новгороде, то именно влияние новгородской школы и привело к кардинальным переменам в творческой манере художника.

Его живописной манере свойственно:

- высветление лобно-височной зоны лица;
- использование системы пробелов (мощные и мелкие удары кисти чистыми белилами поверх готового изображения, в т.ч. лица);
- монохромность (одноцветность).

Грек также впитал силу и темперамент русского духа, что нашло отражение в его творчестве:

- страстность, внутреннее напряжение, духовная энергия образов.

Основным типом заказа Ф. Грека была роспись храмов, и сама техника монументально-декоративной живописи способствовала воплощению новых для иконописца идеалов. Но даже в станковых работах (икона на доске) про-

явился *монументализм* дарования и мышления художника. Этому способствовали:

- лаконизм языка;
- отсутствие излишних орнаментов в одеждах;
- суровость и аскетизм.

В целом, если говорить о соответствии стиля Ф. Грека каноническим приемам и образцам, то его можно было бы назвать еретиком с точки зрения той свободы, которую допускал художник. Но, нарушая канонические схемы, Ф. Грек всегда следовал этическим канонам. И это ставит его выше условностей и предрассудков канонизированных правил.

## §2. ИСКУССТВО МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА (XV-XVII ВВ.)

### *Архитектура Москвы в XV веке*

В XV в. Москва становится одним из наиболее влиятельных городов земли русской и претендует на статус стольного града. Возвышение Москвы происходило на фоне объединения Руси в борьбе с татаро-монгольским игмом, поэтому имело как внутри-, так и внешнеполитическое значение. Крупнейшие города Руси оспаривали право стать новой резиденцией Митрополичьего Двора в связи с опасностью его дальнейшего пребывания в Киеве.

Перед Москвой, наряду со многими другими проблемами, встала проблема отстраивания и обустройства новой резиденции Митрополичьего Двора, дабы внешне соответствовать высокому положению столицы. С укреплением позиций Москвы происходит утверждение нового Московского стиля в качестве *общерусского*.

Формирование *московского стиля* происходило на основе усвоения русского художественного опыта более ранних исторических эпох, что породило некоторую *эkleктичность*, т.е. такое соединение разностильных элементов, при котором вполне различимы их исходные корни, их происхождение. Необычное стилиобразование должно было намекать на историческую преем-



ственность власти и лидирующего положения Москвы наравне с такими древнерусскими городами, как Киев, Новгород, Владимир и др. Именно их художественные традиции взяли на вооружение Московские князья, вырабатывая новый стиль.

Проследим это прорастание:

- Киев – декоративность постройки;
- Новгород – подклет (цоколь с лестничным маршем);
- Владимиро-Суздаль – тип княжеского храма, белокаменная кладка и фасадная резьба;
- Смоленск – башнеобразные храмы с кокошниками.

#### *Андрей Рублев*

Андрей Рублев работал на рубеже XIV-XV вв., явив собою человека новой эпохи, эпохи обретения уверенности в себе, в своем будущем, эпохи, преодолевшей состояние великого уныния, порожденного татаро-монгольским нашествием. Своим творчеством он не только открыл новую эру в иконописи («Золотой век»), но и, вслед за Сергием Радонежским, выразил новое мироощущение.

*Оптимизм* его чувствования мира, человека, Бога отразился, прежде всего, в *трактовке*, а подчас переосмыслении, канонических сюжетов. Одним из ярких свидетельств этих перемен может быть совершенно небывалое толкование сцены Страшного Суда: из традиционного акта неотвратимого возмездия он превращается, во многом благодаря новому видению и гению Рублева, в апофеоз справедливости и торжество добра. Без отступления от текста, Рублев лишь смещает акценты: ощущение неотвратимости наказания сменяет радость исполнения закона мировой справедливости. Отсюда меняется осмысление образа Спаса: из мстительного и карающего, он превращается в скорбного и просветленного.

Смягчение и лирическая трактовка традиционных драматических сцен и образов гармонирует с *живописным стилем Рублева*. Манера иконописца про-

должает лучшие традиции греческих и византийских мастеров, в то же время, являясь выразителем исконно русских идеалов: мягкость, утонченность рисунка; тонкая, просветленная цветовая гамма; гармоническая красота и пропорциональность.

### *Архитектура во 2 половине XV-XVI вв.*

На рубеже XV-XVI вв. происходит объединение Северо-восточной Руси под эгидой Москвы и постепенное преодоление удельно-княжеских претензий на власть. В то же время, продолжается укрепление центральной власти в лице московского княжеского дома и постепенное формирование мощной династической власти – процесс, закончившийся во время правления Ивана Грозного присвоением ему титула царя.

Для культуры этого периода характерно:

- служение «государеву делу», как ведущая задача общерусской культуры;
- преодоление региональной ограниченности уже в рамках Московской школы через сотворчество известных русских мастеров, принадлежащих разным школам, а также при участии представителей западной культуры.

Таким образом, в XVI в. берут начало два процесса, ставших в последствии основой культурного развития России: *обмирщение культуры и диалог культур – Восток и Запад.*

Символом новой эпохи стало обновление *Московского Кремля*. Для реализации этого проекта были приглашены виднейшие итальянские архитекторы Пьетро Антонио Солари, Алевиз Новый и Аристотель Фьораванти. Они привнесли в русское искусство наиболее яркие достижения культуры ренессанса, увязав их с местными традициями. Так, взяв за основу крестово-купольную систему в ее русском варианте – четверик с купольным верхом – Аристотелем Фьораванти было по-новому осмыслено храмовое пространство, как двусветная дворцовая зала с колоннами вместо пилонов (Успенский собор Московского Кремля), а Алевизом Новым и Пьетро Антонио Солари был чрезвычайно развит фасадный декор с использованием несвойственных Руси орнаментальных мо-

тивов в виде раковины, алмазной грани, ласточкина хвоста и пр. (Архангельский собор, Грановитая палата, стены Московского Кремля).

### *Шатровая архитектура*

В I половине XVI в. в архитектуре появляется новое увлечение, но на этот раз не иностранными идеями, а исконно русскими – возрождается техника *шатровой архитектуры*, выполненная в новом материале – камне.

Шатровые постройки были известны на Руси издревле. Это не только деревянные христианские церкви, которых было в изобилии на Русском Севере. В дохристианскую эпоху существовали культовые хоромы для кумиров, являвшие собой прототип шатрового храма. В гражданском зодчестве шатровое завершение было также одним из популярнейших, наряду со скатами.

В силу апеллирования к языческим символам и образам, Собор 1551 г. наложил строгий запрет на постройки шатрового типа. Выявим эти *противоречия* между учением и архитектурной формой:

- огромная высота и небольшая площадь, т.е. смещение акцента с внутреннего пространства на внешний объем;
- отказ от формы крестово-купольного храма и, соответственно, от его символики, воплощавшей в архитектурных формах и системе декоративного оформления догматы церкви.

*Структурно*, шатровый храм состоит из следующих элементов (снизу вверх):

- подклет (цоколь);
- четверик с выступами-притворами, что придает плану постройки крестовую форму;
- восьмерик;
- шатер с главкой.

### *Иконопись во второй половине XV – XVI вв.*

Наряду с традиционным «Рублевским» направлением, формируется направление, преломившее новые идеи и, прежде всего, идею государственной власти.

Происходит значительное *расширение тематики* церковной живописи за счет обращения к образам и сюжетам Ветхого Завета, а также к апокрифическим текстам (не канонизированным церковью). Результатом этого процесса стало появление новых жанров в рамках традиционного иконографического искусства: легендарно-исторического и бытового.

Большая свобода иконографа, появившаяся с обращением к неотработанным канонам сюжетам, во многом подтолкнула иконографов и к поиску новых выразительных возможностей. Так намечается сближение церковного искусства с традиционными народными ремеслами, в частности, с лаковой миниатюрой.

Но, пожалуй, самое интересное и необычное для канонического искусства – это появление *икон-картин*, целью которых было возвеличивание средствами искусства официальных политических идей (например, создание иконы «Церковь воинствующая» в честь взятия русским воинством под командованием Ивана Грозного Казани). В этом случае можно говорить как о создании нового жанра – историко-аллегорического, так и о появлении исторического портрета (т.е. изображении в иконе конкретного исторического лица, не канонизированного церковью).

#### *Дионисий*

Одним из наиболее ярких иконописцев «*рублевского направления*» на рубеже XV-XVI вв. был Дионисий, работавший вместе со своими сыновьями. Во многом, являясь продолжателем завоеваний Рублева, он гармонизирует свои образы, выстраивая их по закону идеальных пропорциональных соотношений, а мягкость и плавность рисунка уравновешивает просветленной цветовой гаммой.

Тем не менее, Дионисий выступает как художник новой эпохи, отражая и новые чаяния. Его живопись в большей мере приближена к человеку, что достигается введением самостоятельного белого цвета, оживляющего живопись и лишаящего сам цвет привычной символики. Дионисий более свободен при изображении человеческих фигур в пространстве: позы его святых естественны, пластичны и красивы. Большое значение получают фоновые элементы, которые изображаются нередко объемно и с учетом законов прямой перспективы.

Все это говорит о постановке новых задач в искусстве, требовавших и новых методов.

### *XVII в. в русской истории*

XVII век в истории Русского государства неоднозначен и сложен: это и смута начала века, и церковный раскол середины столетия, и смена династической власти и ее укрепление во второй половине века. Россия входила в новую историческую фазу своего развития, происходило формирование абсолютизма и вхождение государства в систему политических и экономических отношений Европы.

Таким образом, Россия должна была решить как ряд внутренних проблем: образование всероссийского рынка, консолидация сословий и регламентация общественной жизни, подавление крестьянских войн и городских восстаний; так и внешних: борьба с иностранной интервенцией и, в тоже время, расширение связей с Европой.

В целом, культура этого периода характеризуется обмирщением (секуляризацией) всех ее форм. Результатами этого процесса явились следующие изменения:

- в архитектуре происходит сближение облика культовых и светских построек;
- в живописи – разрушение иконографического канона и появление реалистических тенденций.

## *Дивное узорочье*

В XVII в. усиливается значение посадов и вкусы посадского люда приносят в канонические формы церковной архитектуры и, прежде всего, посадских храмов, светские народные мотивы.

Сам *термин* – «дивное узорочье» – первоначально применялся в рамках декоративно-прикладного искусства, в частности в искусстве художественной вышивки и кружевоплетения. Архитектура первой половины XVII столетия переживает увлеченность многоцветьем, дроблением основного объема, высокими кровлями и традиционными (рублеными) элементами декора. Все это позволяет провести аналогию с прикладным искусством и применить несвойственную архитектуре терминологию.

Не случайно, что формирование нового стиля началось и сопровождалось в дальнейшем бурным расцветом *деревянного зодчества*. Можно выделить следующие типы построек, чтобы увидеть многообразие форм в рамках нового стиля:

- клетские (клеть, двускатная кровля и маковка),
- шатровые (подклет, четверик, восьмерик и шатровое завершение),
- ярусные (нарастание уменьшающихся четвериков или восьмериков).

*Каменное зодчество* перенимало опыт деревянного, что породило даже выражение «на деревянное дело». Остановимся на характерных приемах каменного строительства в новом «узорочном» стиле:

- дробность элементов (выделение каждого внутреннего помещения самостоятельным внешним объемом за счет размеров, форм, декора и кровельного перекрытия);
- асимметрия композиции;
- богатый декор в фольклорном стиле – бочонкообразные колонки, арки с гирьками, наличники окон, живописное решение.

Все вышперечисленное говорит о появлении в церковном искусстве светского начала, опирающегося на традиционные фольклорные формы. Одним

из шедевров русской архитектуры, выполненного в рамках узорочья является храм Василия Блаженного, поражающего своей причудливостью, многообразием и, вместе с тем, свободой и естественностью.

### *Нарышкинский стиль*

В 90-х годах XVII столетия зарождается новый стиль, на первый взгляд, продолжающий традиции «узорочья», но, в тоже время, отличающийся от него большей сдержанностью, разумностью в планировке и отборе декоративных средств, более умеренной цветностью. Если синонимом первого стиля является название «*теремной*», то второго – «*дворцовый*». Именно этот аристократизм и изысканность отличают Нарышкинский стиль конца XVII в. от «Дивного узорочья» его первой половины.

Назовем важнейшие *принципы* построения и декорировки храма в рамках нарышкинского стиля:

- ярусность постройки (четверик, восьмерик, малый восьмерик и барабан с главой);
- центричность и симметрия композиции;
- контраст краснокирпичной кладки и резного белокаменного декора;
- применение в качестве декора окон ложного ордера;
- трансформация традиционных кокошников в ложные фронтоны в виде «петушиных гребешков».

На лицо прорастание через национальные формы западных *барочных* традиций с идеей повышенной декоративности и причудливости форм. Вот почему нарышкинский стиль называют также *московским барокко*. Этот стиль имел как собственные архитектурные формы – чаще ярусные композиции (например, храм Покрова Богородицы в Филях); так были прецеденты применения приемов нарышкинского стиля в традиционной пятикупольной конструкции, непревзойденным примером чего может служить Успенский собор в Рязани.

### *Годуновская и Строгановская школы письма*

В иконописи I пол. XVII в. также наблюдаются поиски новых форм и даже тем. Этот период отмечается двоестилием по аналогии с размежеванием сил на религиозно-идеологической арене (реформа Никона и раскол церкви). В иконописи этого периода можно выделить две школы: «Годуновского» (канонического) и «Строгановского» (свободного) письма.

Строгановское *письмо отличалось* миниатюризмом, изяществом, декоративностью и легкостью, что сближало икону с традиционной лаковой миниатюрой. Отличалась и *сюжетная основа* икон этой школы; в качестве которой часто использовались *мало известные* фрагменты Библии, а также апокрифические тексты. Следовательно, иконописец не был столь стеснен рамками сложившихся стереотипов.

#### *Симон Ушаков*

Одним из самобытных художников XVII в. был Симон Ушаков. Своим творчеством он открывает новую страницу в развитии изобразительного искусства России, являя собой тип универсального человека – пытливого ученого, глубокого мыслителя, талантливое творца. Его в полной мере можно назвать «русским Леонардо».

Реформаторская деятельность Ушакова касалась, прежде всего, разработки нового технического аппарата, позволившего мастеру приблизить иконописный лик к человеческому лицу. Вот лишь основные направления теоретических и практических поисков художника:

- изучение пропорций человеческого тела;
- изучение пластики лица;
- приближение цвета ликов к естественному цвету лица;
- использование техники светотени.

Переступить через черту иконографических заповедей Ушакову позволило использование неканонических сюжетов. Впервые в русской истории появляется тип *икон-аллегорий* – без сюжетного развертывания, но через образы и знаки-символы, раскрывающие определенную идею (как в случае с иконой



«Древо государства Московского», возвеличивающей правящую династию Романовых и устанавливающей ее политические и духовные корни).

### *Парсунное письмо*

Слово «парсуна» происходит от неверно произносимого слова «персона» и представляет собой изображение реального исторического лица, выполненное в старой иконописной технике. В силу этой несогласованности темы и техники исполнения, парсуна выглядит весьма неестественно как для иконы, так и для портрета, каковым, по сути, является.

В парсуне довольно точно передается портретное сходство с оригиналом, но, в то же время, цвет, ракурс, композиция и объем модели чрезвычайно условны, выполнены в духе иконных ликов.

Тем не менее, совершенно очевидно, что в изобразительном искусстве, также как и в архитектуре, наметился явный перевес в сторону светского направления. Это наблюдается и в поиске новых средств выразительности и художественного метода (реализм), и в новой тематике (человек конкретный).

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Выявить роль местных традиций в формировании художественного стиля Киевской Руси.
2. Выявить влияние языческого наследия на архитектуру Киевской школы.
3. Определить влияние романского наследия на архитектуру Новгородской школы.
4. Назвать причины формирования и черты придворно-княжеского храма.
5. Выявить влияние романского наследия на архитектуру Владимиро-Суздальской школы.
6. Дать понятие и сформулировать черты башнеобразного храма.
7. Определить влияние готического наследия на архитектуру Смоленской школы.
8. Определить роль Новгорода и Пскова в развитии древнерусской культуры XII-XIV вв.

9. Дать понятие и сформулировать черты уличанского храма.
10. Определить влияние готического наследия на архитектуру Новгородской школы.
11. Выявить связь русской иконописи XII-XIV вв. с Византийскими традициями.
12. Дать представление о специфике русской иконописи.
13. Охарактеризовать особенности использования канона Ф. Греком.
14. Дать понятие эклектики.
15. Объяснить политические мотивы московского княжеского двора при выработке московского стиля на основе эклектического собирания.
16. Охарактеризовать Московский стиль.
17. Показать связь мировоззрения А. Рублева с трактовкой традиционных иконописных сюжетов.
18. Охарактеризовать живописный стиль Рублева.
19. Охарактеризовать историческую ситуацию на Руси в начале XVI в. и сформулировать основные тенденции в развитии культуры.
20. Описать строение шатрового храма.
21. Объяснить запрет на сооружение шатровых храмов.
22. Выявить общность шатровой архитектуры и языческих построек.
23. Выявить общность шатровой архитектуры и готической.
24. Указать основные тенденции в развитии иконописи второй половины XV-XVI вв.
25. Обосновать новаторство творческих исканий Дионисия.
26. Назвать проявления процесса секуляризации в художественной культуре России XVII в.
27. Проследить стиль Дивное узорочье в деревянном строительстве.
28. Проследить стиль Дивное узорочье в каменном строительстве.
29. Назвать и охарактеризовать черты нарышкинского стиля.
30. Сравнить нарышкинский стиль и Дивное узорочье.
31. Сравнить нарышкинский стиль и барокко.

32. Выявить общность тенденций секуляризации культуры и специфики Строгановской школы.
33. Назвать направления теоретических и практических поисков С. Ушакова.
34. Сформулировать понятие картины-аллегии и объяснить причины зарождения этого жанра.
35. Перечислить и охарактеризовать особенности парсунного письма и изображения.

*ЛИТЕРАТУРА:*

1. Балакина Т.И. Русская культура времени становления и укрепления единого государства (XIV-XVI вв.) // История культуры России. М., 1993.
2. Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993.
3. Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин В.С. История русской культуры. М., 1990.
4. Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций. М., 1990.
5. Ильина Т.В. История искусства. Русское и советское искусство. М., 1989.
6. Камеч А. Древнерусское зодчество конца X – начала XVI вв. Византийское наследие и становление самостоятельной традиции. М., 1987.
7. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до нач. XVI в. М., 1983.

## Лекция 8

### ***ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО XVII-XVIII ВЕКОВ***

§1. Своеобразие художественной культуры XVII века

§2. Культура и искусство эпохи Просвещения

#### ***ВВЕДЕНИЕ***

Рубеж XVI-XVII вв. в Европе – это время кардинальных перемен во всех жизненных сферах, приведшее к размежеванию в рамках единой европейской зоны. Реформация расколола папскую церковь, а вместе с ней и паству на два непримиримых лагеря – католиков и протестантов. Революции в Нидерландах и Англии породили раскол на государственном и политическом уровне: в Европе появились первые буржуазные республики. Промышленный переворот в Англии привел к переходу от ручного труда к машинному и способствовал формированию нового класса – пролетариата.

В свою очередь, наука окончательно опрокинула средневековую картину мира, явив миру законы движения небесных светил и, в том числе, Земли (гелиоцентрическая система Коперника), законы движения, как основу всего живого (законы динамики Галилея), законы существования различных сред (термодинамика, давление воздуха и жидких тел) и явлений (закон преломления света, спектральный анализ цвета).

Каковы же результаты общественного прогресса в XVII веке:

- в политике – утверждается власть государства;
- в экономике – формируется промышленность и общеевропейская банковская система;
- в структуре общества – зарождается деление на антагонистические классы капиталистов и пролетариата;
- в мировоззрении – формируется научное понимание мира и человека как его части.

Таким образом, XVII век – это начало новой формации – *капиталистической*, и нового периода в истории Европы – периода *Нового времени*.

Но в то же время, во многом сохранялись феодальные отношения и неконтролируемая власть церкви. Причем оба фактора совпадали территориально, что естественно вытекает из самой идеи полного повиновения и господства одной личности над многими в рамках старой средневековой схемы.

Проблема человечества и его будущего, а также человека и его свободы – это проблема следующего века – XVIII, века Просвещения. Но прочную основу этих завоеваний подготовил именно XVII век, с его устремленностью к знанию любой ценой. Недаром XVII век называют эпохой рационализма.

### *§1. СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XVII ВЕКА*

С точки зрения осмысления сущности и предназначения искусства, XVII век продолжает традиции гуманистов Возрождения и говорит об искусстве как о *специфической форме познания мира*. Тем не менее, меняется понимание самого мира и места человека в нем. Если Возрождение утверждало в основе своей средневековую модель статического мира и человека, как его центра, то эпоха рационализма предложила более сложную картину. Бесконечно многообразный мир мыслился подвижным, динамичным, изменяющимся; человек в этом случае теряет устойчивую почву под своими ногами и из центра мироздания постепенно превращается лишь в его часть. Таким образом, в XVII в. происходит *отказ от антропоцентризма* средневековья.

В художественной культуре изменение мировоззренческой установки приводит к некоторому «плюрализму», т.е. сосуществованию и параллельному развитию различных тенденций.

Этот художественный «плюрализм» имел три основных проявления:

- создание разветвленной системы жанров,
- сосуществование разных стилей, порожденных различными мировоззренческими позициями,

- различное соотношение видов искусства в разных стилевых направлениях.

### *Система жанров*

В XVII в. окончательно оформляется жанровое многообразие во всех искусствах. Проследим это на примере живописи, в котором жанр определяется темой:

1. *Портрет* – изображение конкретного человека. Различают портреты парадные и камерные, фиксирующие, соответственно, общественный статус портретируемого и его личностные качества. Возможен также костюмированный портрет при изображении модели в образе какого-либо персонажа. По числу изображенных лиц различают портреты двойные и групповые. Существуют, кроме того, парные портреты, написанные на разных холстах, но образующие своеобразный «дуэт». В особую группу выделяются автопортреты – изображение художником самого себя.
2. *Пейзаж* – изображение природы, окружающей среды. По варианту пейзажного мотива различают сельский, городской, архитектурный, индустриальный, морской (марина) пейзажи, а также римский (с руинами в античном стиле), национальный (с учетом национальных особенностей ландшафта), исторический (повествующий о давнем прошлом) и фантастический (основанный на субъективном представлении иных миров) пейзажи.
3. *Бытовой* – разновидность сюжетной картины на тему из повседневной жизни человека.
4. *Исторический (историко-мифологический)* – вариант сюжетной картины на историческую или историко-мифологическую тему, нередко заимствованную из литературных источников.
5. *Анималистический* жанр – изображение объектов животного мира.
6. *Натюрморт* – изображение объединенных в композицию неодушевленных предметов в реальной бытовой среде (буквальный перевод – «мертвая натура»).

7. *Синтетические жанры* – градостроение, садово-парковое искусство, дворцовый ансамбль. Основаны на синтезе разных видов пластического искусства – архитектура, скульптура, живопись, прикладное искусство, «зеленая архитектура» и пр.

### *Художественные стили*

#### *Барокко*

Сам термин – барокко – переводится с итальянского языка, как причудливый, вычурный. Ярче всего эта черта стиля проявила себя в архитектурном декоре в виде кривой, иногда разорванной и неестественным причудливым образом извивающейся линии карнизов и других элементов ордера. Для того чтобы понять природу этого эмоционально окрашенного искусства, выявим его идеологическую основу.

Исходным принципом барокко является *осознание сложности мира и человека* как неразрешимого конфликта. В этом смысле духовным отцом барокко можно назвать Микеланджело Буонарроти.

Наибольшее распространение барокко получило в странах *католической* ориентации: Италия (Микеланджело Меризи да Караваджо, Аннибале Карраччи), Испания (Диего Веласкес, Франсиско Сурбаран), Фландрия (Питер Пауль Рубенс, Франс Снейдерс). Эта зависимость неслучайна. Барокко часто называют *церковным* стилем, т.к. его центральной проблемой является человек, его душевный мир и стремление преодолеть пути греховности, дабы обрести духовный покой.

Для воплощения столь значимой и сложной проблематики барокко использует специфические средства выразительности:

*тема* Чудо,  
внутренняя духовная жизнь;  
*композиция* Асимметрия построения,  
единое пространство,  
смещение масс от центра,

сложность ракурсов и поз,  
композиционная нерасчлененность;  
*колорит* Контрасты света и тени,  
контраст цветовых пятен.

### *Классицизм*

Классицизм, признавая конфликтность и несовершенство мира, строил искусство на представлении об идеальном мире, идеальном человеке – герое, и идеальных отношениях, исполненных милосердия, любви и жертвенности. В этом неприятии современного мира и стелющегося человека заключается принципиальное *отличие классицизма от барокко*. Если в первом случае в центре внимания находится страждущая душа, душа смятенная, то во втором – перед нами просветленный разум человека, исполненного веры в свои возможности победить судьбу.

Своими корнями классицизм уходит в рационалистические идеи английского философа Фрэнсиса Бэкона и французского философа Рене Декарта и продолжает традиции Античности и Возрождения. Классицизм явился антитезой маньеризму – поздне-ренессансному стилевому образованию, противопоставив ему ясность темы и образов, спокойствие и рассудочность. В этом смысле классицизм ведет свое происхождение от творчества *болонских академистов* и, прежде всего, братьев *Карраччи*, его основателей, предложивших новую для Европы систему обучения свободному художеству.

Основой академического обучения было изучение *античного наследия*: мифология, история, драматургия, а также копирование выполненных с античных образцов гипсов. Таким образом, будущий художник вырабатывал определенную манеру, основанную на лучших образцах античного наследия, и, в то же время, получал знания, являвшиеся источником творческого вдохновения и применения своих умений. В дальнейшем ученик академии работал с живой натурой, дорабатывая ее с точки зрения античных идеалов и эстетических норм.



Таким образом, болонский академизм поставил перед художниками и перед искусством *новую проблему* – воспитание человека на ярких примерах прошлого и, прежде всего, на античной истории.

Сформулируем основные *функции, задачи и принципы искусства*, исходя из центральной проблемы классицистического искусства:

1. Функция искусства: воспитательная.

2. Задачи искусства:

- показать высоконравственный идеал,
- утвердить в качестве высшей идеи идею служения народу, подчинения личного общественному.

3. Основные принципы:

- ясность и понятность сюжета;
- театральность – персонажей (типы), костюмов (историческая достоверность), ракурсов и поз (состояние, характер), композиции (сценические эффекты);
- спокойствие и возвышенность героев и ситуации.

*Средства выразительности искусства*, необходимые для достижения поставленных целей:

*тема* Мифология и история с обязательным героическим началом

*композиция* Симметрия построения (от центра),

равновесие масс,

три плана (передний, средний и фон),

"кулисы" (обрамление), в качестве которых выступают архитектурные или ландшафтные объекты

расчлененность композиции на группы и их вписанность в простейшие геометрические фигуры (треугольник, круг и др.),

плавность контуров (положение тел, смягчающие драпировки);

*колорит* Тональный (наличие единого цветового тона),  
равномерность цветowych пятен,  
цветовой акцент.

Наибольшее распространение в XVII веке классицизм получил во Франции. Одним из наиболее ярких представителей этой школы был Никола́ Пуссэ́н, автор многочисленных исторических полотен.

### *Реализм*

В начале XVII века реализм существовал только как метод, получивший распространение в некоторых национальных школах (Голландия), а также в творчестве отдельных художников (например, Н. Пуссена во Франции, Д. Веласкеса в Испании).

В целом, *реализм* – это способ объективного отображения видимого мира в искусстве. Причем, степень объективации может быть различной: от слепого копирования (*натурализм*) до попытки заглянуть за пределы видимости и выявить причинную связь объектов, в частности, человека и его жизни (*психологизм*).

## §2. КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Восемнадцатый век был веком *крушения феодально-абсолютистского строя*, веком, завершившимся Великой французской буржуазной революцией. Капитализм завершал стадию первоначального накопления, возможности для его развития в рамках дворянского абсолютистского государства в большинстве стран оказывались исчерпанными, что во многом и послужило причиной коренных изменений социально-политической системы в ряде государств Европы.

Не менее важным был процесс усиления идей *рационализма* и трансформации мировоззрения на этой основе. XVIII век продолжает завоевания XVII века, эпохи рационализма. В качестве доказательства приведем лишь некоторые идеи новой эпохи:

- критика средневековой схоластики и утверждение силы разума вместо авторитета и традиции (Джон Локк, Жюльен Ламетри, Дени Дидро);
- возникновение *деизма*, в рамках которого бог выступает как мировой закон, Вселенский разум.

Восемнадцатый век вошел в мировую историю как эпоха *Просвещения*. Сформировавшись во Франции, идеи просвещения получили широкое распространения далеко за ее пределами (в том числе и в России), став основой нового культурного пласта. Смысл и направленность основных идей Просвещения ярче всего иллюстрируются деятельностью *энциклопедистов* (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Вольтер, Ш. Л. Монтескье, Р. Тюрго, Даламбер). Она заключалась в популяризации и распространении знаний и достижений человечества с целью преодоления невежества масс.

Философскую основу Просвещения сформулировал немецкий философ второй половины XVIII в *И. Кант*, введя понятие *мирового прогресса*, условием осуществления которого он поставил преодоление *социального неравенства*.

В рамках этой программы искусство призвано было стать популяризатором основных идей Просвещения, средством пропаганды и воздействия на массы. Не случайно, что ведущим направлением художественной культуры XVIII века стал классицизм.

В целом, *основными чертами художественной культуры XVIII века* были:

- 1) светскость – что проявилось в усилении реалистических тенденций в живописи и расширении гражданского строительства;
- 2) идеализм (рационализм) – усиливший классицистическую направленность искусства, стремившийся средствами искусства дать представление о гармоничном человеке, человеческих отношениях и среде (дворцовый ансамбль).

С точки зрения стиля, XVIII в. представляет собой постепенную *эволюцию от барокко к классицизму*:

- I пол. XVIII века – рококо в интерьерах (Франсуа Буше, Антуан Ватто) наряду с поздним барокко;
- II пол. XVIII века – доминирующий классицизм (Морис Латур, Джошуа Рейнолдс); реализм как метод (Жан Батист Симеон Шарден, Уильям Хогарт);
- конец XVIII века – революционный классицизм (Жак Луи Давид); сентиментализм (Жан Батист Грез, Оноре Фрагонар, Томас Гейнсборо).

### *ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

На протяжении XVII-XVIII веков происходит перераспределение художественных сил в рамках национальных школ и смещение культурного центра Европы. Если в XVII веке лидирующее положение сохраняют Италия, то в XVIII культурным и художественным центром, несомненно, становится Франция. Стили барокко и классицизм, зародившись в XVII в., претерпевают значительные трансформации в веке XVIII (барокко – рококо, классицизм – революционный классицизм). Меняется и их значимость относительно друг друга: господство барокко в XVII в. сменяется доминированием классицизма в XVIII в. Кроме того, усиливается влияние реалистического метода в живописи наиболее передовых стран Англии и Франции.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Каковы достижения XVII в. с точки зрения общественного прогресса?
2. Доказать, что XVII в. – начало нового исторического периода – периода Нового времени.
3. Сравнить мировоззренческую основу эпохи XVII в. и гуманистов Возрождения.
4. Выявить причины и назвать проявления художественного «плюрализма» в XVII в.
5. Дать представление о системе жанров в XVII в.

6. Определить идеологическую основу барокко как направления в искусстве XVII в.
7. Назвать основные средства выразительности барокко.
8. Определить идеологическую основу классицизма как направления в искусстве XVIII в.
9. Назвать функции, задачи, принципы и средства выразительности классицизма.
10. Выявить специфику реализма в искусстве XVIII в.
11. Назвать основные идеи эпохи Просвещения в сфере общественного прогресса.
12. Сформулировать основные черты художественной культуры XVIII века.
13. Дать представление о стилевом многообразии художественной культуры XVIII века.
14. Выявить специфику культурного развития и соотношения творческих сил в Европе в XVII-XVIII вв.

#### *ЛИТЕРАТУРА:*

1. Быков В.Е. Архитектура Италии и Франции /барокко и классицизм/. М.,1958.
2. Вишпер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета. М.,1962.
3. Всеобщая история искусств в 8-ми т. Т. 4. Под ред. Ю.Д. Колпинского и Е.И. Роттенберга. М.: Искусство, 1963.
4. История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX века. Искусство XVII века. Италия. Испания. Франция. М., 1988.
5. Кантор А.М., Кожина Е.Ф., Лившиц И.А. Искусство XVII века. М., 1977.
6. Каптерева Т.П., Быков В.Е. Искусство Франции XVII века. М., 1969.
7. Прусс И.Е. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1974.
8. Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971.

## ***ИСКУССТВО XIX ВЕКА***

§1. Романтизм в европейском искусстве I половины XIX века

§2. Реализм в европейском искусстве II половины XIX века

### ***ВВЕДЕНИЕ***

Основной вопрос, который решала культура XIX в. – *вопрос о личности и массе*. Вопрос, который ставила каждая эпоха, в XIX в. получил особую окраску, т.к. решался в контексте другой, не менее значимой проблемы – главенства разума или чувства. И в философии, и в искусстве на всем протяжении XIX века шла непримиримая борьба идеализма и материализма, романтизма и реализма.

Что же составляет специфику решения данной проблемы именно в рамках нового XIX века? Наряду с предыдущим веком Просвещения, главной целью продолжает оставаться стремление освободить личность от авторитета власти и религии и заставить опереться на собственное суждение. Но эта цель реализовывалась теперь в *новом социокультурном пространстве*, характерными чертами которого было:

- распространение идей Французской буржуазной революции и рост национального самосознания в странах Европы (в том числе и в России);
- демократизация основных движущих сил, в том числе и в сфере культуры (особенно во второй половине века);
- индустриализация промышленности во второй половине века и формирование массовой культуры.
- человеческий фактор как проблема индустриального общества.

XIX век чрезвычайно богат событиями, именами, художественными явлениями, которые группировались преимущественно на двух полюсах – романтизм и реализм.

## §1. РОМАНТИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ I ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Исторические события и процессы, которые привели к формированию нового социокультурного пространства в странах Европы, знаменовали наступление коренных изменений не только в сфере социально-экономических отношений, но и в других областях жизни. Сместились акценты в осмыслении принципиальных вопросов мировоззрения и, прежде всего, *новое осмысление получил человек и его жизнь.*

Такими *судьбоносными событиями* можно назвать:

1. Промышленный переворот 60-х годов XVIII – 10-20-х годов XIX вв. в Англии (а в XIX в. и в других странах Европы) и зарождение процесса «отчуждения личности»;
2. Революционное движение во Франции конца XVIII – I половины XIX в., его поражение и общеевропейский резонанс.

Итогом произошедших перемен, как с точки зрения межличностных отношений (формирование капиталистических отношений), так и в рамках идейных завоеваний революции («Свобода, равенство, братство!»), явился *отказ от идеологии Просвещения.* На этой революционной волне и возникает такое явление, как романтизм.

*Романтизм*, как движение, возник на рубеже XVIII-XIX вв., явившись:

- реакцией на буржуазную действительность с ее господством прозаических, узкокорыстных интересов;
- революцией в сфере культуры за свободу человеческой личности и творчества от регламентации;
- антиподом классицизму, обращаясь не к разуму, но к чувству человека.

Романтизм представлял собой широкое движение, которое охватило не только искусство, но и научное знание, отразив дух своей эпохи. Романтизм, являясь чрезвычайно разнообразным и неоднозначным явлением, тем не менее выработал единую *идеологическую установку*, утверждая:

1. Самобытность индивидуальности («художник»);
2. Главенство человеческого бытия над его социальным измерением;
3. Принципиальное значение внутренней жизни человека, которая определяет его бытие.

На этом зиждется *романтическое чувство*, характеризующееся высоким духовным напряжением, экстатическим подъемом, творческим взлетом, интуитивным прозрением.

Таким образом, *романтизм* – не стиль и не манера, а определенный эмоциональный строй, мировидение, основанное на личном субъективном чувствовании яркой творческой природы.

Новое мировидение порождает и нового *героя*: это человек, соединяющий в себе и страстный протест, и крайнее бессилие, и наивные иллюзии, и не-растраченную энергию.

Герой проявляет свои качества, попадая в *специфические условия*. Точнее, он сам их провоцирует, формируя вокруг себя определенное эмоциональное пространство. Ситуация зачастую разворачивается стремительно, нередко приводя к эмоциональному взрыву, характеризующемуся небывалым подъемом чувств, удесятеряющим его силы; или наоборот, доведением его до полного изнеможения.

Попытаемся, не смотря на неоднозначность романтизма, сформулировать *основные черты* этого явления:

1. Отсутствие стилевого единства (свобода индивидуальности);
2. Неприятие действительности – идеализация прошлого (средневековье), грезы о прекрасном будущем (мистицизм).
3. Внимание не к внешней, а к внутренней жизни человека.
4. Пафос гражданственности, борьбы, протест против пошлости и зла, стремление освободить личность от цепей суеверия, власти.
5. Индивидуализм.
6. Обращение к народному творчеству, использование языка, тем, образов, свойственных народным песням, эпосу.



*Романтизм как направление* в искусстве сформировался в наиболее последовательной форме во Франции. Его расцвет приходится на первую треть XIX в. В 30-40-х годах романтизм переживает кризис, связанный с отходом от завоеваний Великой Французской буржуазной революции. Главную особенность французского романтизма составляет его связь с демократическим движением.

Наиболее яркими представителями французского романтизма являются Теодор Жерико и Эжен Делакруа. Художники, разные по творческому кредо и темпераменту, обогатили европейское искусство новыми темами – события современности («Свобода на баррикадах» Делакруа и «Плот «Медузы»» Жерико), экзотика культуры Востока («Охота на львов», «Марокканец» Делакруа), осмысление современности через историю («Резня на Хиосе» Делакруа).

*Романтизм в Англии* представлен творчеством таких художников, как Джон Констебл и Уильям Тернер. Оба работали в жанре пейзажа. Но миры Тернера, завораживающие, с некоторым оттенком мистицизма, так не похожи на лирику картин-идиллий старой Англии Констебла с обязательным готическим собором, стаффажем (мелкомасштабное изображение людей и животных) и низким облачным небом.

*Романтизм как миропонимание* сформировался в Германии в 90-х гг. XVIII века. Философскую платформу романтизма активно разрабатывали «Йенские романтики» – братья Август и Фридрих Шлегели, Людвиг Тик, Новалис (Фридрих фон Харденберг). Они, в свою очередь, испытали значительное влияние представителя немецкой классической философии Иоганна Готлиба Фихте. Большое значение для понимания феномена романтизма имеет философско-эстетическое и литературное наследие классика немецкой литературы Иоганна Фридриха Шиллера.

В России романтизм носил умеренный, либерально-демократический характер, что имело свои причины. Победа в Отечественной войне 1812 года и разгром войск Наполеона во Франции имели значительные последствия для судьбы русской культуры. Послевоенный период отмечен ростом интереса к

народной жизни, неудовлетворенностью русской действительностью. Последовавшая за волной вольнодумства реакция, привели к складыванию нового идеала гражданина, патриота своей родины, в основе которого лежало представление о духовно независимой личности, глубоко чувствующей и страстно выражающей свои чувства.

В живописи идеи романтизма нашли наиболее яркое воплощение в жанре портрета в творчестве таких художников, как Орест Адамович Кипренский, Василий Андреевич Тропинин, Алексей Гаврилович Венецианов. Причем можно проследить эволюцию портретного жанра – от сентиментально-романтизированного в творчестве О. Кипренского («Бедная Лиза») – до бытового в творчестве В. Тропинина («Кружевница») и А. Венецианова («Знахарка»). Венецианов А. со временем окончательно отошел от строгого жанра портрета, став основоположником бытового жанра в русской художественной школе («Гумно», «Весна. На пашне»).

Свежа и необычна пейзажная живопись Сильвестра Щедрина, работавшего преимущественно в Италии. Картины источают радость от созерцания природы, восхищения ее красотами, интереса и уважения к обыденному труду простых людей. Пейзажи С. Щедрина потрясают натурностью и, в то же время, высокой одухотворенностью.

В середине века романтизм приходит к некоторому компромиссу с классической схемой, порождая специфическое явление *русского академизма* (термин А. Бенуа), представленного творчеством Ивана Константиновича Айвазовского, Карла Брюллова, Александра Иванова. Во всех трех случаях мы сталкиваемся с феноменом творческого созидания и фантазии. И. Айвазовский около 6000 раз и каждый раз по-новому пишет морскую стихию. К. Брюллов и в своих портретах, и в сложных сюжетных полотнах («Последний день Помпеи») воспеваает силу и величие человеческого духа. А. Иванов грезит о будущем перерождении человечества, что и стало центральной проблемой его картины-мистерии «Явление Миссии» («Явление Христа народу»).

## §2. РЕАЛИЗМ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ II ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Отражение и оценку буржуазного общества в искусстве осуществил *критический реализм*.

Эти два направления – реализм и романтизм – исходили из одной *общей посылки*: неприятие буржуазного общества. Но реалисты не мистифицировали его, как романтики, а критиковали. Отсюда и новые *цели*: уловить закономерности жизни, постигнуть материальные экономические факторы, влияющие на поведение людей, формирующие их характеры. В реалистическом понимании характер формируется средой, совокупностью материальных условий, поэтому одной из важных *задач* реалисты считали изучение обстоятельств жизни героев. Наиболее полное свое выражение он находит в *жанре социального романа*. Писатели-реалисты, в отличие от романтиков, признавали ценность «низкой» действительности, стремились изучить ее и всесторонне изобразить в типических образах и типических обстоятельствах.

Французское *REALISME* – от латинского *REALIS* – переводится как «действительный, вещественный».

Реализм в искусстве – это:

1. «Свойство воспроизводить истину действительности посредством научного анализа; не посредством мышления в понятиях, а путем воспроизведения чувственных форм, в каких идея существует в реальности» (Пластические искусства. Краткий терминологический словарь. М., 1995).
2. «Правдивое, объективное отражение действительности» (Советский энциклопедический словарь, М., 1984).

*Идеологической основой* реализма явилась философия позитивизма. *Позитивизм* – это направление в науке и философии (основоположник Огюст Конт), которое исходит из того, что «подлинное (позитивное) знание – совокупный результат специальных наук» (Советский энциклопедический словарь, М., 1984). Одной из характерных черт позитивизма является феноменализм, т.е. сведение задачи науки к описанию явлений и процессов, рассматриваемых вне связи с какой бы то ни было мировоззренческой парадигмой.

Новая социальная проблематика требовала новых *средств художественного воплощения* в изобразительном искусстве. Реализм в живописи — не открытие XIX в. Но в середине XIX в. реализм становится *художественной системой* со своим теоретическим обоснованием, эстетически осознанным методом.

Выделим *специфические черты* реализма XIX века:

- социальная направленность;
- правдивость в деталях, наряду с типическим обобщением;
- иллюстративность (повествовательность);
- поэзия обыденности;
- антиромантическая и антиклассицистическая направленность (за объективность и правду).

Наиболее ярко реализм проявился во Франции и России, получив *политическую окраску*, в связи с чем и был назван М. Горьким «критическим» (другое название – «собственно реализм»).

Во *французской школе* формирование собственно реализма относят ко второй трети XIX века. Впервые социально-критическая тематика была затронута графиками, наиболее ярким из которых был Оноре Домье. В живописи «поэзия обыденного» наблюдается уже в творчестве художников «барбизонской школы» Теодора Руссо, Шарля Франсуа Добиньи и др., а так же Камиля Коро. В наиболее социально заостренном варианте реализм проявил себя в живописи Гюстава Курбе и Жана Франсуа Милле, наряду с другими темами, ярко отразившими быт и труд простых людей («Сборщицы колосьев», «Дробильщики камней»).

В России реализм получил наиболее широкое распространение в середине и второй половине XIX века. Темы бесправия, угнетения народа, тяжести его труда подняты в творчестве Павла Андреевича Федотова, Василия Григорьевича Перова, Ильи Ефимовича Репина. Философское осмысление исторического пути и будущности России являются ведущей темой творческого насле-

дия Ивана Николаевича Крамского, Николая Николаевича Ге, Василия Ивановича Сурикова, Виктора Михайловича Васнецова, Василия Васильевича Верещагина. Неповторимость образов родной природы запечатлена на полотнах Ивана Ивановича Шишкина, Алексея Кондратьевича Саврасова, Исаака Ильича Левитана, Архипа Ивановича Куинджи, Василия Дмитриевича Поленова.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XIX век был революционным в истории европейской культуры. Было создано *новое пространство* и в материальной, и в социальной, и в духовной жизни человека. Этому способствовали: переворот в науке и промышленности, либеральная демократия и новая философия.

Средоточием системы ценностей европейской культуры XIX в. был и остается *Человек*. Само понимание человека претерпело сложную эволюцию от богоподобного человека античности до свободной личности Нового времени. Новые мировоззренческие течения XIX в. выдвинули проблемы человека как существа социального, биологического и в то же время уникального, непостижимого в своей тайне.

К характерным признакам Нового времени относится не только развитие национальных культур, но и резкое расширение международного культурного обмена и *сложение общеевропейской культуры*.

### ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Основной вопрос европейской культуры первой половины XIX в., в чем его специфика?
2. Сформулируйте основные черты социо-культурного пространства XIX в.
3. Назовите исторические события, которые привели к изменениям в мировоззрении Европы.
4. Дайте понятие романтизма в контексте общекультурных процессов начала XIX в.
5. Сформулируйте основные принципы идеологии романтизма.

6. Обрисуйте тип романтического героя и ситуацию, при которой он себя проявляет.
7. Сформулируйте основные черты романтизма как направления в искусстве.
8. В чем заключается специфика русского романтизма и каковы ее причины?
9. Выявите различия идейных установок романтизма и реализма.
10. Дайте понятие реализма в широком и узком его понимании.
11. Какова роль позитивизма в формировании реализма?
12. Перечислите специфические черты реализма XIX века.
13. Назовите представителей романтического искусства.
14. Назовите представителей реалистического искусства.

*ЛИТЕРАТУРА:*

1. Европейское искусство 19 в., 1789-1971/Авт. Текста Л.С. Алешина, Ю.Д. Колпинский, Е.И. Марченко, В.В. Стародубова. М., 1975.
2. Жюллиан Ф. Э. Делакруа. М., 1986.
3. Зингер Л.С. Очерки теории и истории портрета. М., 1986.
4. Иллюстрированная энциклопедическая библиотека. Искусство Западной Европы. Под ред. В. Бутромеева. М., 1996.
5. Ильина Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство. М., 1983.
6. Кожина Е.Ф. Романтическая битва. Очерки французской романтической живописи 1820-х гг. Л., 1969.
7. Некрасова Е.А. Романтизм в английском искусстве. Очерки. М., 1975.
8. Раздольская В.И. Искусство Франции 2 пол. 19 в. Л., 1981.

***РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII-XIX ВЕКОВ***

- §1. Искусство XVIII века: реформы Петра I в сфере культуры; борьба за петровские завоевания; русская просвещенная монархия
- §2. Искусство XIX века: «Золотой век» русской культуры; русский академизм середины века; критический реализм второй половины века

*§1. ИСКУССТВО XVIII ВЕКА*

Восемнадцатый век в истории России – это время колоссальных перемен во всех сферах жизни: в экономике, в социальных отношениях, в общественной мысли и в культуре в целом. В это время происходит окончательный отход от средневековых стереотипов и распространение идей западноевропейского Просвещения.

Светская направленность и привнесение идей рационализма, открытость к контактам и преодоление национальной замкнутости и локальности культурного развития, внимание к человеческой личности и демократизация культуры, – принципиально *отличают* культуру эпохи Просвещения.

*Преобразования Петра I в области культуры*

В деле культурного строительства и преобразований XVIII века главенствующую роль играл первый император России Петр I Великий. Наряду с активизацией внешней политики, он провел целый ряд *реформ*, направленных на формирование нового общества, нового человека, обновленного сознания.

В своей реформаторской политике император сделал ставку на *человека*, его способности и энтузиазм. Он заставил его смотреть вперед, в будущее, а не цепляться за дедовские авторитеты и традиции. Тем самым, поставив перед обществом проблемы, он в кратчайшие сроки (около четверти века) смог получить первые и значительные результаты. Остановимся на *реформах Петра I в области культуры*.

Большое значение для проведения военной и экономической реформ Петр придавал формированию и развитию отечественной *науки и образования*. Преимущество было отдано отраслям знания, необходимым для развития производства и пополнения сырьевой базы государства. В этом смысле лидировали естественные науки: минералогия, ботаника, география, этнография. Тем не менее, не только прикладной уровень знания интересовал императора; он прозревал будущее. Одним из последних, подписанных уже смертельно больным царем, был указ об учреждении Академии наук, открытой уже после смерти Петра в 1725 году.

В образовании также главенствовал принцип «прикладного знания» для подготовки новых отечественных кадров. В 1701 г. открывается «Школа математицких и навигацких наук», Пушкарская школа в Москве. Также были основаны профессиональные отраслевые школы – инженерная, медицинская, горные. Петром была заложена основа системы светского образования, окончательно оформившаяся во время правления Екатерины II. В 1714 г. в провинциях открываются «цифирные школы» для дворянских и подьячих детей. Впрочем, в 1720 г. на смену им приходят епархиальные, гарнизонные и солдатские школы грамоты, – утвердившие сословную структуру общества.

Не менее важным Петр считал развитие *книжного дела и печати*, как фактор распространения и популяризации знаний и отечественных завоеваний. Предпочтение среди печатных изданий отдавалось учебным и справочным изданиям. Значимым событием с точки зрения распространения и повышения грамотности населения было введение в 1710 г. гражданского шрифта, значительно более простого в сравнении с церковным. В 1702 году начинает выходить газета «Ведомости», причем Петр намеренно наказал издавать ее на дешевой бумаге, дабы увеличить круг ее читателей вследствие дешевизны.

Ратуя за светскость в культуре, Петр I провел целенаправленную *реформу церкви*. Она затрагивала проблему как церковных владений и богатств (секуляризация церковных земель и принуждение к финансовой поддержке государственных проектов), так и ее организации и встроенности в систему государ-



ственных институтов (учреждение Святейшего Синода, введя в него государственного чиновника с самыми широкими полномочиями).

В *искусстве* петровского времени прослеживаются те же тенденции – светская направленность и европеизм. Символом нового искусства стал Санкт-Петербург. Именно здесь проявили себя наиболее ярко новые тенденции в архитектуре и изобразительном искусстве первой четверти XVIII века.

Для постройки новой русской столицы по лучшим европейским стандартам были приглашены крупные иностранные архитекторы Доменико Трезини и Жан Батист Леблон. Впервые в истории России город строился по Генеральному плану, а не спонтанно. Таким образом, город представлял собой рационально спланированный ансамбль с правильной сеткой улиц, системой кварталов, площадей, парков. Забота Петра о регламентированности сословных отношений нашла отражение в строительстве по «образцам» – для именитых, зажиточных и подлых, а также в делении городской застройки на зоны – по сословной принадлежности.

С точки зрения стилистики, архитектура петровского времени неоднородна. В это время продолжают развиваться старорусские *барочные* традиции, в то же время осуществляется активное привнесение западного *классицистического* наследия.

В *живописи* также продолжают уживаться старые и новые традиции. Это особенно заметно в парсунном письме и провинциальном портрете. Тем не менее, произошли кардинальные изменения. Это касается как *технического* оснащения (масляная техника живописи), так и *технологии* с использованием таких приемов, как прямая перспектива, анатомическая точность, передача фактуры поверхностей, светотеневая моделировка объема.

Для преодоления русского отставания от западных художественных технологий, Петр предпринимает те же шаги, что и в науке и ремеслах – обучение за границей. Отличие состояло в том, что художеству обучались не дворянские дети, и велось оно на государственный счет. Эта система получила название

*пенсионерства*, т.е. получение от государства пенсии (денежного довольства) для обучения за границей. Одним из первых пенсионеров был Иван Никитин.

Ведущим *жанром* в изобразительном искусстве долгое время остается *портрет*. И это не случайно. Портрет в определенном смысле продолжает идею иконы: в центре внимания по-прежнему находится человек. Но в портрете человек мыслится конкретно, осязаемо, что вполне совпадает с идеологическим стержнем эпохи – «человек – творец истории».

Различают парадный и камерный портреты, парный и двойной. На протяжении большей части XVIII века главенствовал *парадный* портрет, который фиксировал не столько личные качества портретируемого, но его общественный статус. В середине века с расцветом усадебной культуры усиливается внимание к *парному* портрету, посвященному обычно хозяевам – мужу и жене. В конце века с усилением сентиментальных тенденций в искусстве развиваются традиции *двойного* портрета с привнесением в него жанрового элемента (малого события или действия).

### *Борьба за петровские завоевания*

Послепетровское время, а именно II четверть XVIII века именуют эпохой дворцовых переворотов. Борьба за власть и сферы влияния – одна из характерных черт этого периода. С точки зрения культурного развития можно говорить об отходе от петровских заветов и завоеваний. Те культурные контакты, которые установил Петр, стали не средством для развития отечественной культуры, но самоцелью. Такая неразумная антинациональная политика привела к засилью иностранцев при дворе на наиболее значимых постах, а также в научных и художественных кругах, что неминуемо вело к выхолащиванию всего русского.

С восхождением на трон дочери Петра I *Елизаветы Петровны* связан второй расцвет национального искусства и общий подъем культуры. Она явилась продолжательницей начинаний первого русского императора.

Одна из наиболее ярких страниц в художественной культуре середины века – это русская *архитектура*. В ней нашло свое отражение увлечение и, в некотором смысле, подражание русской аристократии французскому двору.

Именно блестящий французский дворцовый стиль (*барокко*) в его русской интерпретации стал основой архитектурной стилистики 40-50-х годов XVIII в.

Барокко, являясь универсальной художественной системой, известной с конца XVI века, претерпел значительные изменения и получил местную окраску как во Франции, так и в России.

Остановимся на его *характерных чертах*:

1. Четкая графика плана устройства здания, его подчиненность простым геометрическим формам – прямоугольник, круг, квадрат, – и принципу осевой симметрии.
2. Аналогичная графика фасадов с четкой линией карнизов, дроблением на этажи, регулярным чередованием окон и осевой симметрией.
3. Ордер, как основной архитектурно-декоративный акцент.
4. Двухцветность окрашивания фасадов (белый в контрасте с каким-либо светлым тоном).
5. Анфиладная организация внутреннего пространства (наизывание зал на единую ось, дверь в дверь).
6. Законченное декорирование внутренних помещений, гармония всех его компонентов для создания микромира.

Для полноты картины отметим также *национальные традиции* в рамках западноевропейского барокко:

1. Высокая кровля («домиком»),
2. Деление здания по высоте на две части: 1+2 этажа (подклет и клеть),
3. Оформление портала (входа) на манер «крылец» с въездами, навешиваниями и характерным декорированием.

Проанализировав систему организации и декорирования архитектуры середины века, становится очевидным *синтетичность* сложившегося стиля. Он впитал в себя традиции западноевропейского барокко с его пышностью, масштабностью. В то же время, архитектуре свойственна рациональная организованность, уравновешенность и баланс формы и ее декоративного решения, что апеллирует к другому стилю – классицизму. Мы также отмечали и влияние

местных национальных традиций. Все это делает архитектурный стиль середины века уникальным и чрезвычайно своеобразным.

Наиболее ярко искания в архитектуре запечатлелись в творчестве Франческо Барталамео Растрелли, работавшего преимущественно в жанре *дворцового ансамбля*.

В *изобразительном искусстве* также находят свое продолжение петровские начинания. При дворе сохраняется штат приглашенных художников, но и продолжается традиция пенсионерства. Также большее значение получает обучение местных мастеров (часто крепостных) у иностранных приезжих художников.

Одним из наиболее ярких художников-пенсионеров того времени был Андрей Матвеев, продемонстрировавший совершенное владение всеми приемами западноевропейской техники. Среди крепостных художников этого времени можно назвать Ивана Вишнякова, Алексея Антропова, Ивана Аргунова.

#### *Русская просвещенная монархия*

Вторая половина XVIII века – время правления Екатерины II не безосновательно называют эпохой «просвещенного абсолютизма». Действительно в это время происходит окончательное *сложение русской нации и национальной культуры*, основанной не только на глубоком постижении самобытности народной культуры, но и на осознании единства ее с мировой культурой.

Во второй половине века происходит окончательное, начатое еще при Петре Великом, оформление *системы образования*. Эта система представляла собой трехступенное обучение:

- малое народное училище(1-2 класса);
- главное училище (3-4 класса);
- университет.

В целом образование носило *сословный характер*: существовали школы грамотности для простонародья (кроме крепостных), профессионально-художественные училища для детей крепостных, закрытые учебные заведения для детей дворян. Впервые появляются учебные заведения по подготовке *педа-*

*гогических кадров*: в 1779 г. открывается Учительская семинария при Московском университете, а в 1782 г. – Педагогический институт в Петербурге. В начале XIX в. педагогические институты открываются при всех университетах, которых к тому моменту было уже немало (в Москве, Казани, Харькове, Тарту).

Период расцвета во второй половине века переживает *общественная мысль* России, в рамках которой особое место занимали идеи просвещения и рационализма. Среди наиболее важных *событий* и *проблем* в общественной жизни этого времени следует отметить следующие:

1. Вопрос о государственной власти и судьба самодержавия.
2. Просветительская идеология и ее антикрепостническая направленность.
3. Массонство (30-е годы XVIII века – 1822 г.) и идея социального равенства.

В связи с новыми тенденциями в политической и общественной жизни России, произошли кардинальные изменения и в художественной культуре. По-прежнему лидирующее место в системе искусства занимает *архитектура*. В 60-е гг. в качестве официального стиля утверждается классицизм. Он эволюционировал вплоть до начала XIX века:

- 60-е – нач. 80-х гг. – ранний классицизм;
- середина 80-х – 90-е гг. – строгий классицизм;
- начало XIX в. – ампир (имперский стиль).

Происходят изменения и с точки зрения *типа* построек: дворцы уступают свое господство общественным зданиям. Лишь к концу века частный городской дворец и усадебная постройка восстанавливают свои права.

Среди наиболее ярких представителей русского классицизма имена таких архитекторов, как Василий Баженов и Матвей Казаков – основоположники русского классицизма; Александр Кокоринов – представитель раннего классицизма; Джакомо Кваренги, Иван Старов, в чьем творчестве классицизм обрел свои

законченные формы; Андрей Воронихин, Андреян Захаров, Карл Росси, составившие славу русского ампира.

Важным завоеванием эпохи был расцвет отечественной *скульптуры*. В русском искусстве предыдущих эпох скульптура не занимала должного места. В средние века она не соответствовала церковному канону, своей материальностью и откровенной телесностью опровергая церковную догму и смущая верующих. В начале XVIII века Петр пригласил итальянского скульптора *Растреллиотца*, но говорить о расцвете скульптуры было еще рано. Только с появлением плеяды отечественных художников стало возможным заявить о появлении национальной скульптурной школы.

Во второй половине века скульптура наконец-то обрела самостоятельное значение и была востребована. Славу русской школы скульптуры составили Федор Гордеев, Михаил Козловский, Феодосий Щедрин, Иван Мартос, Этьен Фальконе, Федот Шубин.

Развитию *изобразительного искусства* во многом способствовало открытие в 1757 г. Академии художеств – первого профессионального специализированного учебного заведения. В рамках Академии художеств ведущее место занял классицизм, сохранявший свое «единовластие» более полутора столетий.

В конце века наметился стилевой сдвиг в сторону *сентиментализма*. Но если в поэзии и литературе он проявил себя довольно ярко (Николай Михайлович Карамзин, Александр Николаевич Радищев, Василий Андреевич Жуковский), то в живописи он находит специфическое решение в рамках традиционной классической схемы (лирические портреты Владимира Боровиковского).

Екатерининское время выдвигает плеяду замечательных художников: Федор Рокотов, Дмитрий Левицкий, Владимир Боровиковский, Антон Лосенко. С точки зрения жанра, по-прежнему лидирует портрет. Но он во многом преодолевает узко жанровую направленность – парадный и камерный, – расширяя рамки каждого из вариантов и образуя бесконечные комбинации (например, «Портрет заводчика Демидова с лейкой» Д. Левицкого).

В творчестве А. Лосенко получает свое развитие исторический жанр, до этого представленный работами иностранных художников, а также гравюрами петровского времени (Александр Федорович Зубов). Но истинного расцвета этот жанр достигнет лишь через столетие.

## §2. ИСКУССТВО XIX ВЕКА

XIX век в русской культуре сопряжен с целым рядом судьбоносных событий: Отечественная война 1812 года, восстание декабристов 1825 года, отмена крепостного права в 1861 году, промышленный переворот второй половины века.

С точки зрения динамики развития культуры, XIX век распадается на две фазы, закономерно сменяющие друг друга. Первая половина века проходила под знаменем расцвета *дворянской культуры*. Именно в рамках этого сословия оформились наиболее значимые идеи общественного развития, и проходило осмысление судьбы России в целом. После Манифеста 1861 года происходит демократизация движущих сил культурного развития, и формирование *разночинной культуры*.

Художественная культура живо реагировала на происходившие в обществе изменения. Смена типов культур запечатлелась в *художественной стилистике*: романтизм первой половины века сменился реализмом второй половины столетия.

### «Золотой век» русской культуры

Отечественная война 1812 года во многом определила развитие культуры России на ближайшую половину века. Она продемонстрировала активность и самостоятельность социальных низов (мужичество) русского общества и столкнула русскую культуру с прогрессивной европейской. Закономерны итоги войны: небывалый *патриотический подъем*, с одной стороны, и *неудовлетворенность русской действительностью*, с другой.

Дабы пресечь *вольнодумство* в дворянской среде, Александр I, а затем Николай I предпринимают ряд мер. Эти меры затронули, прежде всего, образо-

вание (усиление сословной зависимости и полицейского контроля) и просвещение (учреждение в 1817 году Синодальной цензуры).

Тем не менее, XIX век в целом и его первая половина в частности ознаменован взлетом *общественно-политической мысли* и формированием целого ряда *общественных движений*. Главные *вопросы*, которые они решали – это отношение к самодержавию и к крепостничеству.

Выразителем передовых идей того времени стала *литература*. На волне нового отношения к простолюдину (как к личности), но с чувством глубокой неудовлетворенности состоянием дел в стране, рождается романтизированные образы и особое чувство. Новые веяния нашли отражение в творчестве русских романтиков-сентименталистов *Василия Андреевича Жуковского, Кондрата Федоровича Рыльева, молодого Александра Сергеевича Пушкина*.

Аналогичные либеральные тенденции наблюдаются и в *изобразительном искусстве*. Ведущей темой становится *человек* – неординарный, свободолюбивый, духовно независимый, глубоко чувствующий и страстно выражающий свои чувства.

Впервые в рамках высокого искусства появляется интерес к незначительным бытовым событиям, а также к народной жизни и быту. Тем не менее, ведущим *жанром* по-прежнему остается портрет. И в этом жанровом предпочтении проявил себя русский либерализм: акцент делался на чувственном, а не на активном, действенном начале, как, например, во Франции (сравните «Свободу на баррикадах» Э. Делакруа и «Бедную Лизу» О. Кипренского).

Именно в жанре портрета проявили себя виднейшие отечественные художники этого времени: *Орест Кипренский, Василий Тропинин, Алексей Венецианов*. Венецианов вошел в историю отечественной культуры еще и как родоначальник жанровой живописи на темы народной жизни. В полном согласии с эстетикой романтизма написаны замечательные римские пейзажи *Сильвестра Щедрина*.



### *Русский академизм середины века*

В середине XIX века сказалась реакционная политика правительства в сфере культуры. Художественный мир, всегда зависимый от властей и типа заказа, это переживал особенно остро. В это время олицетворением «закона и порядка», а вместе с ними и художественной правды была *Академия художеств*. Идеалы и художественные методы классицизма, пропагандировавшиеся в ней, находили поддержку правящей структуры. Направляющей силой политики Николая I в сфере искусства становится официальный заказ. Таким образом, искусство оказалось в очередной раз на службе у власти.

Не смотря на это, завоевания искусства, в частности романтизма, Академия не смогла отринуть. Она поступила как истинный царедворец, пойдя на *компромисс*. Академическая школа обогатилась за счет романтизированной тематики и спецэффектов в духе романтизма (цветовые контрасты, частичное освещение и пр.), тем самым, подчинив его себе, своей классической схеме. Этот стилевой симбиоз (срастание) в русском искусстве середины века принято именовать *академизмом*.

Одним из наиболее ярких и удачливых представителей академизма был *Карл Брюллов*. Его картина-эпопея «Последний День Помпеи» является иллюстрацией этого срастания классической схемы (деление массы на мелкие группы, а пространства – на планы, их детальная проработка, подчинение законам классического оформления) и романтического пафоса (человек перед лицом смерти).

Не менее значимо и симптоматично творчество его современника *Александра Иванова*, пережившего настоящую душевную драму из-за внутреннего творческого разлада между академической выучкой и творческим прозрением. Он создал художественную утопию – картину-мистерию «Явление Миссии» («Явление Христа народу»). И в этом он истинный романтик, верящий не только в безусловную преобразующую силу искусства, но и во власть одного над многими. Кроме того, А. Иванов в своих исканиях ближе всего подошел к от-

крытиям следующего периода в развитии русской культуры: тотальной власти художника над миром, использование законов пленэризма.

### *Критический реализм второй половины века*

Если А. Иванов пытался реформировать традиционные нормы и схемы в поисках объективной правды, то другой художник пришел к этому совсем иным путем. Будучи самоучкой-любителем *Павел Федотов* избежал влияния Академии и ее школы мастерства. После увольнения из армии (П. Федотов был кадровым офицером), он заканчивает Академию художеств, вынеся из нее только то, чего не доставало уже сложившейся личности художника. Во многом, поэтому его искусство лишено типично академической застылости и высокопарности. Его герои живы, а их чувства понятны, естественны и близки даже простому зрителю.

П. Федотов считается родоначальником реалистической живописи в России, хотя он опередил его официальное рождение почти на два десятилетия. Он впервые в русской живописи, работая в рамках бытового жанра, подчеркивал не особенное (как А. Венецианов), а улавливал и акцентировал наше внимание на типическом, характерном. Повествуя об обыденной жизни маленького человека, он проявляет истинно христианскую любовь к своему герою и, в то же время, ненависть и негодование к тем, кто загнал несчастного в «клетку» его жалкого бытия («Вдовушка»).

Становление и расцвет *реализма* приходится на пореформенное время – 60-90-е годы XIX столетия и заканчивается компромиссом с Академией. Выразителем идей реализма стало «*Товарищество передвижных художественных выставок*», учрежденное в 1871 году.

Проследим процесс становления и трансформацию передвижничества:

1. 50–60-е годы связаны с деятельностью лидеров будущего движения передвижников *Василия Григорьевича Перова* и *Ивана Николаевича Крамского*. К 60-м годам складывается небольшой круг близких по духу художников, воспитанников Академии, главой которого становится И.И. Крамской. Они назовут себя «*Артелью*», подчеркивая тем самым свободу и, одновременно,

общность ее членов. В 1863 году после отказа Совета Академии писать дипломную работу на свободную (а не на заданную академическую) тему, артельщики демонстративно вышли из Академии. Затем, с целью популяризации своего искусства, они организовали выездную выставку в Саратове, предложив публике картины со сценами народной жизни, быта и пр. Искусство «Артели четырнадцати» (по количеству членов) заложило основу эстетики реализма с активной позицией художника-обличителя.

2. 70–80-е годы связаны с деятельностью первого поколения «Товарищества передвижных художественных выставок». Передвижники развили идеи Артели, поставив своей *целью* просвещение народа средствами искусства. Эта цель предъявляла определенные требования, как для самого искусства, так и для форм его существования. Основной формой приобщения масс к высокому искусству были *выставки*, причем преимущественно в провинциальных городах. Доступность искусства и, следовательно, его востребованность, достигалась *тематикой*, актуальной для самых широких слоев населения. Предпочтение отдавалось героям из народа, сценам народной жизни, зачастую с элементом социального обличения в бесправии народных масс. Среди художников-жанристов этого времени особенно выделяются *Василий Максимов, Григорий Мясоедов, Константин Савицкий, Владимир Маковский, Николай Ярошенко* и др.
3. В 80–90-е годы происходит некоторое расширение тематики и, одновременно, растворение первоначальных идеалов и задач. Искусство обращается к страницам национальной истории, и образам отечественной природы. Расширение тематического спектра продиктовано скорее самим временем грядущих перемен, нежели желанием повысить «дух народного самосознания». Интерес и гордость за наше прошлое позволяют увидеть и, возможно, разрешить проблемы настоящего. Расцвет национального пейзажа во многом обязан творчеству *Ивана Шишкина, Алексея Саврасова, Архипа Куинджи, Василия Поленова, Исаака Левитана*. Мастера исторического жанра *Илья Репин, Василий Суриков, Виктор Васнецов* поднимают наиболее «сложные

вопросы» (выражение С. Дягилева) русской истории, ища ответа на проблемы современности. К 80-90 гг. относится наиболее плодотворный период в творчестве крупнейшего отечественного баталиста *Василия Верещагина*, оставившего миру потрясающую и, в то же время, ужасающую военную хронику как современных, так и удаленных во времени событий. В то же время передвижничество как художественное и общественное движение мельчает, плодя посредственность и предавая былые идеалы. Так в искусство постепенно проникает академическая салонность, а социальная тематика и обличение вырождаются в повествовательность и жанровость.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Сформулировать главные отличительные черты культуры русского Просвещения.
2. Раскрыть главную идею реформ Петра I и перечислить ее основные направления в сфере культуры.
3. Охарактеризовать искусство петровского времени.
4. Раскрыть причины и составляющие стилевого синтетизма архитектуры елизаветинского времени.
5. Назвать основные направления екатерининских реформ в сфере культуры, их связь с петровскими.
6. Выявить специфику в искусстве екатерининского времени с точки зрения стилистики, соотношения видов искусства и жанров.
7. В чем состояло стилевое своеобразие искусства второй половины XVIII века?
8. Раскрыть внутреннюю динамику развития культуры в XIX веке.
9. Каковы были итоги Отечественной войны с точки зрения духовной культуры России первой половины XIX века?
10. Охарактеризовать состояние общественно-политической мысли в России после Отечественной войны.
11. Раскрыть и выявить причины специфики романтизма в России.

12. Раскрыть значение понятия «академизм».
13. Выявить роль П. Федотова в становлении реализма в России.
14. Раскрыть смысл эволюции движения передвижничества.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.
2. Варакина Г. Образ войны в отечественном искусстве XIX века. В. Верещагин. Рязань, 2002.
3. Всеобщая история искусств в 8-ми т. Т. 5. Под ред. Ю.Д. Колпинского и Н.В. Яворского. М., 1964.
4. Дмитриева Н.А. Краткая история искусства. Вып. 1. М., 1983.
5. Дмитриенко А.Ф., Кузнецова Э.В., Петрова О.Ф., Федорова Н.А. Пятьдесят кратких биографий мастеров русского искусства. Л., 1970.
6. Долгополов И. Мастера. Новеллы о художниках. М., 1981.
7. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России в I четверти XVIII века. М., 1987.
8. Жидков В.В. Русское искусство XVIII века. М.-Л., 1951.
9. Зезина М.Р., Кошман Л.В., Шульгин.В.С. История русской культуры. М., 1990.
10. Ильина Т.В. История искусства. Русское и советское искусство. М., 1989.
11. История русского искусства. М., 1987.
12. Калязина Н.В., Комелова Г.Н. Русское искусство петровской эпохи. Л., 1990.
13. Коваленская Н. Русский классицизм. М., 1964.
14. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ: (Опыт сравнительного исследования). М., 1980.

## ***ИСКУССТВО ЕВРОПЫ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ***

§1. Основные тенденции культурного развития Европы в Новейшее время

§2. Модернизм как общекультурная тенденция и как стилевая система

### ***ВВЕДЕНИЕ***

Европа в конце XIX в. вошла в новую фазу своего развития, которую принято называть периодом *Новейшей истории*. Произошли значительные изменения по сравнению с XIX в. Эти изменения затронули все сферы жизни и определялись двумя мощными *факторами*: во-первых, промышленным переворотом второй половины XIX века, и, во-вторых, открытием эры глобальных войн с использованием средств массового уничтожения.

Это приводит к формированию *культуры нового типа*, символом которой стало формирование *массовой культуры и человека массы*.

В целом культура Европы конца XIX – начала XX вв. *характеризуется* чрезвычайным многообразием с точки зрения проблематики, форм, методов, средств и потребителя. Плюрализм культуры нашел специфическое отражение в искусстве. Оно перестало быть только искусством, а художник – только художником. Оно претендовало на большее – стать новой религией; а художник – на роль прорицателя, спасителя мира. Отсюда такие важные *черты эпохи*, как эстетизм и апокалипсичность.

### ***§1. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ ЕВРОПЫ В НОВЕЙШЕЕ ВРЕМЯ***

Одним из последствий промышленного переворота второй половины XIX века стала *машинизация*, причем не только промышленной сферы, но мышления человека и его бытия. В этом случае машинизация выступает в качестве философской категории.

В контексте исследования проблемы «человек – машина» философы поставили вопрос о глубоком кризисе современной эпохи. «Механизация мира оказывается стадией опаснейшего перенапряжения. Меняется образ земли». «Сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать по образу машины». (См.: Шпенглер О. Человек и техника.).

И здесь мы говорим о *кризисе цивилизации*. Этот кризис выражается в кардинальном перерождении культуры, в отказе от творческого созидания, т.е. создания еще не бывшего и переходе к переработке уже существовавших ранее форм, в конечном итоге, к рождению техногенной цивилизации.

Причины, породившие в философии XX века устойчивое ощущение кризиса культуры, заключаются в осознании *новой реальности* человеческого бытия, факторами вхождения в которую являются:

- взаимодействие и взаимозависимость разных культурных регионов;
- общность участи человечества в современном мире, обусловленная мировыми войнами, тоталитарными режимами, фашистской экспансией, международным терроризмом, экологическими и экономическими катастрофами и т. д.

Совершенно очевиден кризис традиционной формы культуры, которая лишилась *главных своих качеств*, таких как самобытность, целостность, преемственность и универсализм.

Что же характеризует культуру техногенного общества? Какие процессы привели к столь кардинальным метаморфозам?

### 1. *Процесс отчуждения.*

Начиная с XV в., в связи с зарождением мануфактурного производства и появлением наемного труда, происходит постепенный разрыв между человеком и результатом его труда. В дальнейшем, в связи с механизацией, это привело к смещению акцента в оценке человека, его труда и результатов его деятельности в сторону последнего.

Ситуация обострилась во второй половине XIX в. вследствие развития крупной индустрии и замене ручного труда машинным производством. Результатом стало окончательное обесценивание человеческого труда и человека, как носителя и творца культуры.

Итогом этого процесса на рубеже XIX-XX в. стало обособление вещного мира и *провозглашение нового культа* – культа мертвой вещи. Произошла *замена идеалов*: человека-творца на человека-потребителя, сознания индивида на сознание массы и т.д.

*Последствия процесса отчуждения* можно наблюдать как в обыденной жизни, так и в искусстве: бессилие личности перед жизненными обстоятельствами (Ж. П. Сартр); представление об абсурдности, бессмысленности бытия; переоценка ценностей и аморализм (Ф. Ницше); ощущение одиночества; утрата человеком своего «я», своей индивидуальности (Х. Ортега-и-Гассет, А. Камю).

## 2. «Урбанизация».

С ростом промышленности происходит формирование новой среды обитания людей – крупные промышленные города. Меняется не только городской ландшафт – фабрики и заводы, доходные дома; меняется стиль жизни, ее темп и антураж. Пар и электричество стремительно вторглись в обыденную жизнь среднего человека, кардинально поменяв его жизненные приоритеты. Личный комфорт и потребление были поставлены выше, чем целесообразность, польза и общественный прогресс предыдущих столетий.

Обозначенные процессы нашли специфическое отражение в *философии Новейшего времени*, главным вопросом которой по-прежнему выступает человек. Остановимся лишь на *основных проблемах в осмыслении человека* в контексте новой культуры.

### а. *Сущность человека*:

– ущербность человека как биологического вида, его принадлежность к тупиковой эволюционистской ветви (А. Шопенгауэр);



- деление человечества на бессмысленную массу и всевластных гениев (Ф. Ницше);
- открытия в области человеческой психики (З. Фрейд, К. Юнг, А. Бергсон) и признание интуиции как высшей формы познания мира.

в. *Сущность бытия:*

- порождение и служение расе совершенных людей, ведущее к отказу от моральных ценностей (Ф. Ницше);
- бессмысленность бытия самого по себе и привнесение смысла в мир человеком средствами искусства (Ф. Ницше);
- абсурдность человеческого существования, одиночество и изолированность человека (А. Камю, К. Ясперс, М. Хайдеггер).

Коренные изменения в осмыслении человека, его сущности и смысла бытия указывают на более значительную трансформацию, нежели условия труда и жизни человека. Изменение ценностной ориентации, в центре которой всегда находился человек, означает формирование *нового мировоззрения* и, следовательно, новой культуры.

Сформулируем принципиальную *основу мировоззрения* новой культуры: *отказ от истин, стереотипов, авторитетов, порождающих напряжение, поиск, эксперимент во всех формах и проявлениях культуры.*

Если Запад подверг критике глобальные человеческие категории, такие как мораль и нравственность, знание и религиозность, то *Россия* именно их поставила в центр наиболее значительных философских и культурологических построений и прогнозов. Характерной чертой новой культуры выступает *космологизм* в осмыслении человечества и его истории. Вселенский подход в оценке истории России, ее роли в будущем всего мира и человечества присущ Вл. Соловьеву, В. Розанову, Н. Лосскому, рассматривавшими человечество как категорию высшего космического порядка, подчиняющегося его законам. Космическая мистериальная направленность положена в основу новых поисков русской поэзии В. Брюсова, А. Белого, А. Блока, Вяч. Иванова; новых направ-

лений в русской живописи, представленной М. Врубелем, В. Серовым; и в русской музыке, наиболее ярко проявившей себя в творчестве А. Скрябина.

На стыке культур находит предельное выражение характерная черта русской ментальности – *религиозность*, – порождая уникальное явление религиозно-философского ренессанса. В России ищут не просто новые ценности и новые идеалы. Ищут ценности «вечные» — «абсолютное добро», «вечную и нетленную красоту», внеисторическую софийную мудрость.

## *§2. МОДЕРНИЗМ КАК ОБЩЕКУЛЬТУРНАЯ ТЕНДЕНЦИЯ И КАК СТИЛЕВАЯ СИСТЕМА*

Термин «модернизм» происходит от французского слова «*moderne*» – новый. Он нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство».

В свете выше рассмотренных мировоззренческих метаморфоз, становится ясно, что это новое искусство не подчиняется, как это было прежде, единым канонам и критериям относительно темы искусства, его форм и средств. Тем не менее, можно наметить некий общий стержень, сближающий чрезвычайно разнообразных по дарованию и целевым установкам представителей художественного мира начала XX века:

- особый интерес к созданию новых форм, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства;
- акцент на субъективности модернистского миропонимания;
- отрицание духовно-нравственных «абсолютов»;
- мифотворчество, которое способно восстановить цельность и органичность человеческого бытия в рамках единой космологической системы.

На лицо общность и срастание проблем философского уровня с чисто художественными. На рубеже веков происходит смысловое расширение таких категорий, как *красота* (по Вл. Соловьеву, одно из проявлений Троицы: Истина – Благо – Красота), *искусство* (теургия – А. Белый; мифотворчество – Вяч. Ива-

нов; мистерия – А. Скрябин) и *художник* (философ, приоткрывающий завесу над истиной бытия – В. Кандинский; творец нового мира – А. Белый, А. Скрябин).

Постановка столь значительных проблем в рамках художественного творчества позволяет более серьезно подойти к осмыслению самого термина «модернизм».

Таким образом, *модернизм* – это художественно-эстетическая система, сложившаяся в 20-х годах XX века и опиравшаяся на завоевания *декадентства* и *авангарда* рубежа веков с их антитрадиционализмом и антинормативностью.

В свою очередь, художественный модернизм опирался на *модернистскую философию*, послужившую ей идейной платформой:

- интуитивизм А. Бергсона и Н. Лосского;
- ницшеанство;
- феноменология Э. Гуссерля;
- психоанализ З. Фрейда и К. Юнга;
- экзистенциализм С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса, Н. Бердяева.

Проследим зависимость общекультурных процессов и тенденций в искусстве:

<i>Общественный феномен</i>	<i>Последствия для культуры в целом</i>	<i>Последствия для искусства</i>
<b>Машинизация</b>	конструктивизм урбанистической культуры	антидуховность в искусстве
<b>Глобальные войны</b>	обесценивание человеческой жизни, пессимистическое мироощущение	смерть и одиночество как ведущие темы искусства
<b>Психология как наука</b>	область бессознательного, многомерность мира человеческой психики	выход за рамки конкретного вида искусства

В целом, в рамках модернистского искусства происходит отказ от всех форм традиционализма и преемственности. Акцент делается на *форме и средствах выражения*, а не на содержании и тематике. В результате чего:

- изобразительное искусство отказывается от изобразительности, порождая *абстрактное искусство*;
- в литературе исчезает повествовательность, превращая ее в неоформленный *поток сознания*;
- музыка заменяет ладотональные отношения *атонализмом*, а традиционные формы – *серийно-сериальной техникой*.

Можно выделить следующие *стилевые тенденции* в рамках модернизма:

- *коллаж* (включение в художественное целое фрагмента реальности – газета, обои, проволока, звук пишущей машинки и пр., – обретающее в этом случае особый символический смысл);
- *ассоциативный монтаж* (конструктивный прием, основанный на подборе фрагментов художественного целого, по принципу ассоциативной, исключительно субъективной связи; целью эстетического восприятия в этом случае является угадывание некое общего смысла);
- *размывание граней эстетических категорий* (прекрасное и безобразное, высокое и низменное и пр.).

Основные *направления* в модернистском искусстве:

- экспрессионизм;
- кубизм;
- футуризм;
- конструктивизм;
- абстракционизм;
- сюрреализм.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Модернизм существовал параллельно с традиционными формами искусства. Его эстетика была непосредственной реакцией на скоропалительно и кардинально изменившийся мир, как внешний, так и внутренний. Не являясь массовым, общепризнанным, модернистское искусство выразило глобальный культурный катаклизм – разрыв человека и мира, человека и его внутреннего «я». И как любое кризисное явление, модернизм не избежал крайностей. Это, своего рода, вселенский вопль об утрате человеком себя, своей самоценности.

Культуру и искусство второй половины XX века часто называют эпохой *постмодернизма*. Этот термин по происхождению связан с понятием «постимпрессионизм», т.е. «после импрессионизма». В нашем случае – «после модернизма». В данном случае важны два момента: во-первых, временной – культура и искусство после второй мировой войны (эпоха глобализации культуры); во-вторых, концептуальный – отсутствие качественно иных принципов в развитии культуры и искусства.

## ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ

1. Назвать исторические события второй половины XIX – начала XX вв., приведшие к необратимым последствиям в развитии современной культуры.
2. Влияние механизации на современную культуру и сознание человека.
3. Охарактеризовать процесс отчуждения человека.
4. Охарактеризовать урбанизацию, как фактор культурного развития.
5. Осмысление человека и его бытия современной философией.
6. Выявить русскую специфику в осмыслении культурного развития.
7. Дать понятие модернизма и назвать типологические черты модернистских течений.
8. Выявить влияние механизации на художественную культуру современного общества.
9. Выявить влияние глобальных войн на художественную культуру современного общества.

10. Выявить влияние открытий в области психологии на художественную культуру современного общества.
11. Указать на коренные изменения в разных видах искусства в современную эпоху.
12. Назвать ведущие стилевые тенденции в рамках модернизма.
13. Понятие авангарда в широком и узком смысле.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Актуальные проблемы культуры XX века. М., 1993.
2. Берсенева А.А. Европейский модерн: венская архитектурная школа. Екатеринбург, 1991.
3. Всеобщая история искусств в 6-ти т. Т. 6. Кн. 1,2. Под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. М., 1965-1966.
4. Запад и Восток. Традиции и современность. М., 1993.
5. Ильина Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство. М., 1983.
6. Импрессионизм. М., 1969.
7. Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки (1870-1917): Уч. пос. М., 1987.
8. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. М., 1973.
9. Самосознание европейской культуры XX в. М., 1991.
10. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989.

***РУССКОЕ ИСКУССТВО НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВЕКОВ***

§1. Общая характеристика духовной культуры России на рубеже XIX-XX вв.

§2. Панорама художественной жизни России на рубеже веков

*§1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ  
НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.*

Конец XIX века для России – время колоссальных перемен как с точки зрения материального мира (экономический, научно-технический и государственный прогресс), так и в духовном плане. Интерес к человеческой личности, в противовес личности общественной, к духовной культуре, свободной от «гнета социальности» (Н. Бердяев), – все это позволяет говорить о формировании *мировоззрения нового типа*, трагического и, одновременно, оптимистического.

Трагизм нового мироощущения заключался, прежде всего, в разнонаправленности материальной и духовной сфер русской действительности. Конец XIX века – это время зарождения новых социально-экономических отношений, основанных на *машинном способе производства*, т.е. капитализма; что, в свою очередь, привело к иному соотношению сил в государстве в пользу среднего класса. Для духовной культуры и искусства, как ее части, это означало появление *демократических тенденций*: с точки зрения потребления культурных ценностей, это уже не художественно образованная элита, а широкие слои населения; с точки зрения заказчика, это не аристократические круги и церковь, а класс предпринимателей, главной мерой ценности которого была практическая польза.

Машинизация и демократизация жизни изменили и сам мир: новые ритмы, новые образы, новые идеалы. Все это привело к качественным изменениям в недрах искусства, дав первый импульс к формированию *массовой культуры*.

За всем этим вихрем исторических свершений, ускорением ритма жизни, достижениями научно-технического прогресса потускнел образ самого челове-

ка. Он стал частью колоссальной машины, именуемой государством; причем частью настолько незначительной, что, негодную или неисправную, ее легко заменить другой. Душа же человека в этом контексте была ненужным и даже мешающим элементом.

Несмотря на то, что экономическая ситуация была отнюдь не в ее пользу, *художественная жизнь* России конца XIX – начала XX веков достигла небывалых высот. Виднейшие умы России грезил будущим. Мечтали о новом человеке – человеке творящем, о новом искусстве – религиозном, о новом знании – цельном, в основу которого положена была бы интуиция, а не рациональное мышление, о достижении Вечной Гармонии и, в конце концов, о преобразении всей жизни по законам Божественной Истины и Красоты. В этом и состоял оптимизм нового мировоззрения.

Это несоответствие духовных устремлений единиц и материальных ценностей широких масс – величайшая трагедия того времени. Бердяев Н. говорил о «глубочайшем внутреннем кризисе», в котором находилась культура России рубежа веков.

XIX век заканчивался. Основные его идеи требовали осмысления. Лейт-мотив уходящего столетия – это тема гражданственности, общественного долга. Человек как индивидуум отступал перед образом человека-гражданина, человека общественного. Только в сопряжении с другими членами общества, по мнению мыслителей XIX века, проявляется в человеке его истинное лицо, его личность. И неважно, кто перед нами – пахарь, политик или поэт, – каждый делает свою «работу», тем самым, выполняя свой долг перед обществом. Налицо тотальная социализация культуры и искусства, господство этического, морализующего начала.

Конец XIX века объявил непримиримую войну тенденциозному искусству, выдвинув новый лозунг – *«искусство для искусства»*. К началу XX века эта тенденция – декадентская, по мнению критиков старой школы, – получила философскую поддержку.



Конец XIX века в России принято связывать с возникновением такого явления в культуре, как *религиозно-философский ренессанс*. Отправной точкой новой философии и эстетики стало утверждение свободы духовного от социального. Таким образом, был опрокинут главный постулат XIX века о гражданском долге в пользу свободы личности.

В это же время в искусстве и философии наметилось освобождение эстетического от этического; на место тенденциозного искусства XIX века приходит искусство свободное, или «чистое». Русский ренессанс абсолютизировал прекрасное, рассматривая Красоту как космическую универсалию, как своего рода «преобразователь» мира физического в духовный (божественный). Эта мысль была высказана еще Вл. Соловьевым, который рассматривал Красоту как одно из сущностных начал Бога, наравне с Благом (Добром) и Истиной. Позже П. Флоренский в своем «Вступительном слове перед защитой на степень магистра книги «О Духовной Истине» 19 мая 1914 года» скажет: «... красота есть Красота и понимается как Жизнь, как Творчество, как Реальность».

Таким образом, красота – это путеводная звезда человечества, а путь к ней (т.е. к Богу) лежит через творчество. Поэтому не удивительно, что между творчеством человека и Творческим Актом Бога устанавливалась определенная связь и даже общность. Творчество из чистого художества вырастало в священнодействие, в творение. В конечном итоге, искусство должно было перерасти в *теургию*.

Налицо *сближение искусства и религии*, прежде всего в конечной цели – спасении человечества, т.е. приближении к Богу. Вопрос о религиозности искусства и творчества в целом стал одним из главных вопросов духовной культуры России рубежа веков.

Концепция «*теургического искусства*» сложилась в рамках русского поэтического символизма, опиравшегося, в свою очередь, на утопические идеи Н. Гоголя, Ф. Достоевского, а также на концепцию теургического искусства Вл. Соловьева. Сама же идея «пересоздания мира» относится к III – V вв. н. э., временам существования герметических и оккультных течений. Эту проблематику

развивал в своем творчестве Н. Бердяев. Русская культура имеет и практический опыт в попытке преобразования искусства в теургию, но, увы, опыт незаконченный. Несомненно, речь идет о замысле Мистерии А. Скрябина.

Вопрос о религиозном искусстве, об искусстве теургическом связан как с проблемой *эстетизации*, так и с проблемой *синтеза*, также поставленной религиозно-философским ренессансом.

Противоречивость российской действительности конца XIX века пробудила в среде художественной элиты жажду гармонии, цельности, единства. В едином порыве к иной жизни, организованной по законам Вечной Гармонии и Красоты, к земному раю, сплотились представители разных отраслей духовной культуры: философы, служители церкви, литераторы, художники и музыканты. В результате этого интегративного процесса родился новый тип мыслителя – универсал. И если появление религиозно настроенных философов и философствующих священников было в порядке вещей, то аналогичные искания в артистической среде – это веяние нового времени.

С распространением концепции «теургического искусства» в художественном мире рубежа веков в России наблюдается тенденция переосмысления *личного творческого опыта*. Искусство начинают трактовать шире, нежели «чистое искусство», но как путь к Богу, как познание Его; а процесс творчества – как Откровение. Личность художника в этом контексте перерастает в образ пророка, более того, мессии, призванного преобразовать человечество и повести его за собой к Создателю.

Историческое завоевание того времени – это освобождение искусства от бремени устоявшихся стереотипов, от всякого рода традиционности, нормативности; это поиск иных путей развития, новых форм и средств; это постановка новой задачи перед искусством, задачи религиозной – приближение через творчество человека к Богу. Тем самым, перед искусством встал вопрос о преодолении дискретности, разорванности мира. Но прежде ему необходимо было преодолеть дискретность самого искусства, став «цельным творчеством» (Вл. Соловьев).

*Синтетические искания* в искусстве осуществлялись в нескольких направлениях. Во-первых, это опыты в создании нового, универсального языка, т.е. поиск новых средств в искусстве. Здесь мы можем наблюдать всякого рода заимствования. Прежде всего, искусство пыталось «примерить» на себя «одежды» других форм человеческого духа: науки, философии, религии. Это привело к переосмыслению функции искусства в контексте культуры: оно не ограничивалось более своими специфическими (ремесленными) проблемами, но во многом претендовало на роль философии и религии в вопросах проникновения в сущность явлений, выступая как категория метафизическая.

Кроме того, активно заимствовались средства одного вида искусства другими. Над этой проблемой работали В. Кандинский, Вяч. Иванов и, в особенности, А. Белый. Красной нитью проходит у Белого мысль о всеобщей музыкальности мира и искусства. Эта идея, чрезвычайно популярная на рубеже веков, имела своим истоком философию А. Шопенгауэра и Ф. Ницше. Если заглянуть в глубь веков, то уже в 6-4 вв. до н. э. в рамках пифагореизма существовала теория гармонии сфер, утверждавшая тождественность законов и принципов существования космоса и музыки. Но пифагорейцы подходили к проблеме музыкальности мира рационалистически, видя основу гармонии космоса в численных отношениях, аналогичных тем, что управляют миром музыки, как акустическим явлением. Представители русской культуры «серебряного века», и в первую очередь русского символизма, трактовали музыку мистически, считая, что в музыке проявляется сущность мира. Поэтому не удивительно, что музыку считали универсальным языком, который «объединяет и обобщает искусство» (А. Белый) и который способен говорить о горнем, высшем мире. Влияние музыки на другие виды искусства – характерная черта времени. Как практическое осуществление этой идеи можно назвать симфонии А. Белого, сонаты М. К. Чюрлениса. Но и музыкальный мир ощущает свою несамодостаточность. Наиболее ярким примером синтетических исканий в музыке является светомузыкальная поэма А. Скрябина «Прометей».

Наравне с созданием синтезированного языка, стоял вопрос об *универсальном произведении искусства*. Найдя такую форму, где все искусства органично соединились бы в едином творческом порыве, как музыканты в оркестре, дополняя друг друга и не теряя при этом своей уникальности, можно было бы говорить о создании искусства будущего. Зарубежный опыт, – музыкальная драма Р. Вагнера, – во многом, будучи революционным, не устраивал новое поколение борцов за жизнетворчество, прежде всего, своей откровенной сценичностью, оторванностью от масс, от зрителя. В таких условиях искусство оставалось только искусством; оно не мыслилось за пределами театра и сцены.

Идея «теургического искусства» требовала большего пространства – жизни, а не сцены. Как нельзя лучше для этой цели подходила форма античной мистерии, воспетая Ф. Ницше и подхваченная русскими символистами: А. Белым и Вяч. Ивановым. Имел место и реальный замысел мистерии А. Скрябиным, из которого частично осуществлено было лишь Предварительное Действо.

В новых условиях, когда «искусство судорожно стремится выйти за свои пределы», когда «нарушаются грани, отделяющие одно искусство от другого и искусство вообще от того, что не есть уже искусство, что выше или ниже его» (Бердяев Н.); перед автором встала неизвестная ранее проблема – посредством своего творчества раскрыть человечеству Тайну мира. В результате, родилось не только новое искусство, но и появился новый тип творца, соединяющего в одном лице и ремесленника, и мыслителя, а зачастую, критика и теоретика нового искусства. Примером может служить творческий гений А. Бенуа, К. Малевича, В. Кандинского, А. Скрябина, А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и других.

Такого рода универсализм существовал, разве что, в эпоху великих титанов Возрождения. Памятуя об этом, неудивительно, что уже современники называли это явление в русской духовной культуре конца XIX – начала XX веков религиозно-философским ренессансом. Н. Бердяев трактовал его несколько шире, называя «ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим».

Культура «серебряного века» – это подлинная сокровищница русской культуры. Здесь мы имеем дело как с реминисценциями из художественного прошлого нашей культуры – это, прежде всего, историзм, религиозность, обрядовость, мифопоэтическое и народное творчество; так и с предвосхищением откровений художественной культуры грядущего XX столетия – открытие формально-конструктивного творческого метода, с одной стороны, и стремление к достижению Космического Всеединства, с другой.

Кроме того, это было время, когда особенно остро встала проблема освоения многовекового художественного опыта Запада, что сопоставимо лишь с петровской эпохой. Чрезвычайно важны были для русской культуры и контакты с культурой Востока, причем они носили не внешне подражательный характер, историческим примером которого может быть рокайль XVIII века; но концептуальный, затрагивавший вопросы религии и философии, правда, часто в европейской интерпретации. Освоение этого культурного многообразия позволяло уже современникам говорить о русской культуре конца XIX – начала XX веков как о культуре Евразийской.

## *§2. ПАНОРАМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ.*

Одна из глобальных и сложнейших проблем рубежной культуры – ее многослойность, множественность. Как в гигантском калейдоскопе направления и течения сменяют друг друга. Если на Западе, при всей спрессованности, все же есть некая логика развития и, в определенном смысле, преемственность культуры; то в России процесс усвоения западной культуры происходил параллельно с определением своего места в общеевропейском художественном мире.

Здесь берет свое начало еще одна проблема – уместности и возможности применения традиционной для западной культуры *терминологии*: импрессионизм, постимпрессионизм, символизм и др. Сделаем попытку рассмотрения художественной культуры «серебряного века» через призму западноевропейских стилей и направлений, выявив общее и специфическое.

## *Русский импрессионизм*

Импрессионизм в России – это понятие чрезвычайно условное. Импрессионистический метод письма и мышления использовался русскими художниками исключительно как одно из целого ряда возможных средств выразительности. Причем, и это чисто русское качество, никогда этот метод не являлся для художников самоцелью (в отличие от, например, К. Моне).

В той или иной мере к импрессионистической цветописии прибегали чуть ли ни все художники конца XIX – начала XX вв.: И. Левитан и В. Серов, М. Врубель и И. Репин. Тем не менее, наиболее ярко и самобытно импрессионизм проявил себя в творчестве таких художников, как К. Коровин, И. Грабарь, К. Юон и Ф. Малявин.

К наиболее характерным особенностям русского импрессионизма следует отнести:

- повышенную цветность и, следовательно, красочную звучность;
- несамостоятельность и смешение с другими направлениями.

Ярким примером может служить творческое наследие *Ф. Малявина*, индивидуальный стиль которого впитал и элементы *модерна* (яркая декоративность, плоскостность решения), и *экспрессионизма* (крайняя степень выразительности и эмоционального напряжения), и, в тоже время, *импрессионизма* (несюжетность и немотивированность).

Чрезвычайно близкими французскому импрессионизму кажутся многие работы *К. Коровина*, особенно его серии – Парижская, Гурзуфская, Алушкинская и пр. В них художник стремится передать радость, восторг от увиденного, пережитого, прочувствованного, выхваченного из вереницы повседневности; и делает это так ненавязчиво, тонко и естественно, что картины производят впечатление эскизных набросков «в черне». Эта незавершенность и интерес к внешним эффектам часто и являются поводом для причисления Коровина к плеяде импрессионистов.

В целом, можно сказать, что импрессионизм был, своего рода модой (быстро прошедшей), а также одним из возможных средств выразительности, к которому обращались при решении определенных задач – при передаче состояний природы, эффектов освещения, особых душевных состояний.

### *Мифотворчество*

Мифотворчество как тенденция в искусстве формируется в середине 90-х годов XIX в. Аналогичные веяния в европейском искусстве связаны с жизненной позицией и творчеством *П. Гогена*. Его интерес к древнему, нецивилизованному был продиктован глобальным разочарованием в европейской идеологии индивидуализма (в том числе и в творчестве), которому он противопоставил естественность, наивность примитива, основанного на коллективном творчестве.

В России явление мифотворчества было тесно связано с концепцией *символизма* и, вследствие этого, опиралось на идею синтеза, универсальности. В качестве *идеологической основы* мифотворчества выступает идея соборности культуры русской нации, изложенная выше в контексте религиозно-философского ренессанса. В качестве основных вопросов выдвигаются:

1. Служение человечеству средствами искусства;
2. Спасение человечества красотой.

Среди ведущих художников этого направления необходимо, прежде всего, назвать имя *Н. Рериха*.

Наиболее ярко мифотворчество проявило себя в прикладных формах изобразительного искусства: *театрально-декоративной* и *книжно-иллюстративной* живописи. В этом случае идея синтеза, взаимодействия разных видов искусства получила наиболее адекватное воплощение.

Театральный художник-декоратор или оформитель виньеток, буквиц, титулов на рубеже веков в период реформирования театра и рождения художественных журналов – это личность далеко не второго плана. Эти функции брали на себя ведущие художники-станковисты: *М. Врубель*, *Н. Рерих*, *А. Бенуа*, *К. Сомов*, *Е. Ленсере*, *Л. Бакст* и др.

Стилевого единства в рамках этого направления также не наблюдается. В творчестве А. Бенуа нередки обращения к темам и образам XVIII в., что привело к закреплению за творческой манерой художника термина *неоклассицизм*. К этому методу обращался также Е. Лансере. Оторванность от конкретного времени, некоторая символизация и идеализация героев и героинь в работах К. Сомова вызывает определенные ассоциации с *неоромантическим* направлением в искусстве. Рафинированность, чрезмерная манерность и преувеличенная пластика (мотив серпантина) в эскизах и законченных картинах Л. Бакста позволяют говорить о тяготении последнего к *модерну*.

Впрочем, и западноевропейское искусство рубежа веков (постимпрессионизм, особенно творчество П. Гогена) характеризовалось предвосхищением многих идей, развитых несколько позже и давших начало модернистским направлениям в искусстве начала XX в.

#### *Символизм*

Возникновение символизма в европейском искусстве конца XIX века закономерно и связано, в первую очередь, с кризисным состоянием культуры, как реакция на усложнение общественно-экономических отношений и государственного механизма, с одной стороны, и, с другой, обезличивание самого человека. В результате этого конфликта – личности и государства – рождается не только новое искусство, но возникает иной образ человека: индивидуализированный, с богатым внутренним миром, в противовес цивилизованному государству и обществу. Таким образом, акцент переносится из внешнего мира, мира событийного, в мир внутренний, мир душевных переживаний. Такое смещение акцента не снимает конфликта, но проблема «человек – общество» приобретает личностный, т.е. субъективный характер. В этом контексте закономерно обнаруживается преемственность западного символизма и романтизма начала XIX века.

Новое русское искусство не копировало западные образцы, но переосмысливало их, питаясь из богатого источника новых тем, образов, художественных техник и методов. Для России конца 90-х годов характерно, анало-



гично Западу, влияние восточной культуры – Японии, Индии, Тибета, Китая. Как и Запад, Россия переживала открытие отечественной языческой культуры, а также архаики Европейской цивилизации – культуры Древней Греции.

Такое многообразие творческих интересов неминуемо должно было породить эклектизм и многовариантность нового искусства, с чем мы и сталкиваемся на практике.

Символизм конца 80-х – начала 90-х гг. представлял собой литературно-художественную школу; а школа в искусстве, в понимании главы символизма В. Брюсова – не более, чем «учение о приемах творчества».

Символизм «второй волны» перерастает узкие рамки художественной школы, получив мистическую окраску и ставя перед собой утопическую цель – сотворение нового человека и преобразование всего мира. Творчество приобретает религиозное звучание, т.к. оно трактуется как некий культ, священнодействие. Младосимволисты обращаются к заветам Вл. Соловьева, беря на вооружение его идею теургического преобразования мира.

Специфика *символистского мировидения* заключается не в попытке проанализировать видимое, запечатлеть объективный мир таким, каков он есть, не в стремлении противопоставить несовершенству действительности идеал мечты; но в выражении душевных переживаний художника. В результате этой душевной работы рождается художественный образ, который уже не есть образ обыденной действительности, а образ действительности, преобразенной творческой волей художника.

Новый взгляд на мир породил и иное *отношение к искусству*, его месту в жизни человечества. Символизм отрицает всякую зависимость искусства от морали, нравственности, государства. Он утверждает, что законы истинного, т.е. символистского искусства тождественны с законами Духа, Гармонии, Красоты. Тем самым, символизм восстает против искусства тенденциозного, утверждая новый культ – красоту.

Проблемами нового искусства активно занимались крупнейшие представители художественного мира рубежной России и, одновременно, теоретики символизма: А. Белый и Вяч. Иванов.

Символизм в *изобразительном искусстве* проявил себя в 1900-1910-х гг. Духовным предтечей живописного символизма небезосновательно считают *М. Врубеля*, осмыслившего лермонтовского романтизированного Демона в духе нового времени – как символ величия и силы творческого духа. Тем не менее, первым символистом-художником чаще называют *В. Борисова-Мусатова*. Его прозрачные растекающиеся краски, уплощенность и незавершенность преодолевают конкретность образов, оставляя зрителю некоторую свободу в осмыслении композиций и поиске их скрытых смыслов.

В 1904 г. заявляет о себе творческое объединение «*Алая роза*», чуть позже, в 1907 г., на авансцену искусства выходит «*Голубая роза*». Художники, выставившиеся под столь необычными названиями, разные по темпераменту и творческому кредо, опирались на последние завоевания западной школы и стремились к обогащению языковых возможностей живописи. Эти объединения имели прочную материальную и идейную поддержку в лице мецената купца Н.П. Рябушинского и, издаваемого на его деньги художественного журнала «Золотое руно».

Костяк символистского направления составили П. Кузнецов, М. Сарьян, Н. Сапунов. Они, в свою очередь, опирались на своеобразно интерпретированную литературно-поэтическую теорию символизма, из которой заимствовали следующее:

1. Многозначность образа.
2. Неадекватность внешнего выражения внутреннему состоянию души.
3. Неизреченность высшей духовности.

#### *Авангард*

Хронологически авангард определяется 10-ми годами XX века вплоть до Октябрьской революции 1917 г. Авангард выделяется из огромного многообразия современных ему течений принципами выдвинутой им *программы*:

- Вызвать возмущение публики (художественный эпатаж).
- Освободить живопись от литературности и стилезаторства (антиромантизм).
- Опора на традиционное искусство: лубок, народную игрушку (примитив).
- Усвоение опыта Запада: живописный язык Сезана (цвет, линия, пластика).

Именно эти принципы разрабатывали представители таких объединений, как «Бубновый валет» и «Ослиный хвост».

Среди наиболее ярких представителей этих творческих группировок назовем П. Кончаловского, А. Лентулова, И. Машкова и Р. Фалька. За повышенный интерес к внешней декоративности, разрыв с традиционализмом и крайнюю увлеченность наследием Сезана, творчество этих художников часто называют *русским «постимпрессионизмом»*.

В рамках авангардной живописи работали многие художники начала XX века. Можно выделить две ведущие тенденции внутри собственно авангарда:

- a) Экспрессионистическая концепция творчества, разработанная В. Кандинским, М. Шагалом и П. Филоновым.
- b) аналитическое искусство, ярко проявившееся в творчестве и обоснованное теоретически М. Ларионовым и К. Малевичем.

В целом искусство в России накануне революции 1917 г. носило многоукладный характер, соединяя подчас несоединимое: и реакционный академизм, и передвижничество, трансформировавшееся в бытописание, и целый конгломерат новых течений, стилей, манер.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Описать кризисное положение и его духовную интерпретацию в России в конце XIX в.
2. Назвать и раскрыть основные принципы мироощущения эпохи рубежа веков в России.

3. Сформулировать эстетическое кредо художественной культуры рубежа веков в России в сравнении со II пол. XIX в.
4. Выявить роль искусства в концепции религиозно-философского ренессанса.
5. Дать понятие теургии и раскрыть значение этого явления на исторической перспективе.
6. Раскрыть принцип синтеза искусств в контексте эстетических исканий на рубеже веков в России.
7. Выявить специфику русского импрессионизма.
8. Сформулировать концепцию мифотворчества в русском искусстве.
9. Сформулировать основные принципы символизма как миропонимания.
10. Дать представление о символизме в живописи.
11. Сформулировать принципы эстетической платформы русского авангардизма.
12. Дать панораму авангардных течений в начале XX века.

#### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке / Сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. М., 1995.
2. Борисова Е.А, Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX – начала XX вв. М., 1971.
3. История культуры России. М., 1993.
4. История русского искусства. М., 1987.
5. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. М., 1970.
6. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века / Г.Ю. Стернин. М., 1976.
7. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910 годов / ВНИИ искусствознания. М., 1988.

## **СТИЛИ И НАПРАВЛЕНИЯ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ**

§1. Авангардные течения конца XIX – начала XX века

§2. Модернистские течения I половины XX века

### *§1. АВАНГАРДНЫЕ ТЕЧЕНИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА*

Собственно *авангардом* принято именовать ряд художественных течений в русском искусстве начала XX века, которым был свойственен разрыв с традиционными темами и формами искусства, средствами художественной выразительности. В рамках этих направлений была кардинально переосмыслена сущность искусства, а также роль художника в обществе и истории в целом.

Если понимать этот термин в более широком смысле слова, то «*авангард*», или «*авангардизм*» (от французского *avant-garde* – «передний край», «передовой отряд») обозначает вообще экспериментальные, новаторские модернистские искания в искусстве.

Таким образом, понятие авангарда смыкается (но не совпадает) с понятием *модернизма*. Единственное, что может служить некой гранью, это время бытования одного и другого. Определим этот рубеж, дабы не путаться в понятиях, процессах и именах. Водоразделом в нашем случае будет служить *Первая мировая война* 1914-1918 гг., ознаменовавшая окончательное крушение гуманистических идеалов и вхождение в новую историческую и культурную реальность (см. предыдущую тему).

Таким образом, мы будем рассматривать авангард относительно искусства XIX в., т.е. как новаторские тенденции в классическом искусстве.

Трансформация искусства с точки зрения художественных целей и средств началась несколько раньше, чем собственно авангард начала XX в., в середине 70-х годов XIX в. (в России – десятилетие спустя). Таким образом, своими корнями новое искусство уходит в одно из самых тенденциозных направлений в мировой культуре – *критический реализм* второй половины XIX

в. Именно кризис реализма и поиски путей обновления искусства привели, в конечном итоге, к полному отказу от его идеологии и эстетики.

В этом смысле, переходный период (70-е – 900-е гг.) можно разделить на несколько логически продолжающих друг друга фаз:

1. Импрессионизм – 1874-1886гг;
2. Постимпрессионизм (поисковое состояние искусства после кризиса и угасания импрессионизма) – середина 80-х – 900-е гг.;
3. Авангард (как предтеча модернизма 20-х) – начало XX века.

### *Импрессионизм*

Формирование художественного метода импрессионизма относится к 60-м г. XIX в. Как направление в искусстве он оформился позже – в середине 70-х годов во Франции. Именно тогда была разработана эстетическая платформа и сформирован, своего рода, официальный орган нового течения – «Анонимное общество художников-живописцев, скульпторов и графиков», просуществовавшее с 1874 по 1886 г.

Генетически импрессионизм был связан с *критическим реализмом* (в Европе его расцвет приходится на 50-60-е годы XIX в.). Проследим эту связь:

- преодоление салонного академизма (обновление художественного языка);
- реалистическое видение как физиологический процесс, вне зависимости от процесса мыслительного и психического (без осмысления увиденного).

Но импрессионизм также привнес в свое искусство *опыт предшествующих эпох*:

- чувственность и свободу романтизма;
- противостояние природного и культурного в человеке Ж.-Ж. Руссо (концепция «естественного человека» и «человека культурного»).

Таким образом, являясь на первый взгляд продолжением исканий реализма, импрессионизм наметил отход от него:

1. *Общность* идеологической установки реализма и импрессионизма –
  - эмпириокритицизм Авенариуса и Маха;

– натурализм.

## 2. Принципиальные различия –

- отсутствие аналитического начала в импрессионистическом методе;
- нарочитая декоративность;
- субъективизм.

Итак, импрессионизм – это самостоятельное направление искусства с определенной эстетической платформой и художественным методом. Тем не менее, это чрезвычайно противоречивое и неоднозначное художественное явление, где все составляющие – тема, форма, художественные средства и приемы – определяются, прежде всего, фигурой и дарованием художника.

Не смотря на это, были некоторые моменты, которые стабилизировали отношения художников внутри этого направления, хотя и не надолго. Среди них – общность эстетической установки и обращение к специфическим средствам выразительности.

*Эстетическая установка* импрессионизма: непосредственное видение, первое, мимолетное впечатление, до включения сознания (без анализа увиденного).

*Средства художественной выразительности:*

<i>Мотив вместо сюжета</i>	<i>Мотив:</i> природный, жизненный – без подтекста или какого-либо смыслового значения. <i>Возможности:</i> изменчивость мира, единство и гармония всех элементов художественного целого. <i>Мироощущение:</i> спокойствие, умиротворенность, бесконфликтность
<i>Кадровка вместо композиции</i>	<i>Кадр</i> – «случайно» выхваченный фрагмент огромного мира.

	<p><i>Возможности:</i></p> <p>эффект личного присутствия, мимолетности, случайности.</p> <p><i>Средства:</i></p> <p>необычные срезы, ракурсы, точки зрения.</p> <p><i>Новое качество</i> – разомкнутость пространства</p>
<p><i>Пленэр</i></p>	<p><i>Пленэр</i> – работа на открытом воздухе, позволяющая перенести на холст цветоцветовые нюансы реального мира (как прием известен с XVII века).</p> <p><i>Основания:</i></p> <p>осмысление цвета, как свойства поверхностей отражать разные световые потоки (волны) в зависимости от их качества и положения к источнику света.</p> <hr/> <p><i>Средства:</i></p> <p>использование чистых не смешанных цветов, тень имеет самостоятельный цвет, рефлексы цветовых пятен.</p> <p><i>Итог:</i></p> <p>форма предмета выявляется через цвет, а не через контур, т.е. основа живописи не линия, а цветной мазок (точка соприкосновения поверхности и светового потока – техника сфумато Л. да Винчи).</p>

Наиболее ярко импрессионизм проявил себя во французском искусстве последней трети XIX в. К наиболее значительным представителям этого направления относятся: Э. Мане, К. Моне, К. Писсаро, А. Сислей, О. Ренуар, Э. Дега, О. Роден. В русском искусстве наиболее ярко идеи импрессионизма прослеживаются в творчестве К. Коровина, И. Грабаря и П. Трубецкого. Своеобразное преломление нашли идеи импрессионизма в музыке, оформившись в



творчестве *К. Дебюсси* и раннего *М. Равеля*. Относительным поэтическим аналогом импрессионизма можно считать творчество символистов первой волны *Б. Бальмонта* и *В. Брюсова*.

### *Постимпрессионизм*

Постимпрессионизм – это условное наименование нескольких направлений во французском искусстве конца XIX – начала XX веков. В самом термине заключена основная идея этого явления: *post* – «после», – и во временном отношении, и с точки зрения эстетической установки. Постимпрессионизм уже своим названием отрешивается от видения и методов работы своих предшественников, не смотря на то, что почти все постимпрессионисты испытали в свое время активное влияние со стороны импрессионизма и прошли его «школу».

Водораздел двух художественных явлений приходится на середину 1880-х годов: время осуществления последней выставки импрессионистов и, одновременно, публикации «Манифеста символизма» Ж. Мореаса (1886 год).

Постимпрессионизм отказался от мимолетности, сиюминутности импрессионизма и поставил перед художественным миром принципиально иную *проблему*: передавать длительные, устойчивые, а потому значимые состояния, как внешнего, так и внутреннего мира. Причем, при всем разнообразии искусства этого периода и, подчас, внешней его неприхотливости, оно до крайней степени одухотворено потрясающим темпераментом автора, производит впечатление продукта колоссальной внутренней работы. И это отнюдь не только способ самовыражения, это поиск ответов на самые сокровенные вопросы: что есть человек? Что есть жизнь? Какой во всем этом смысл?

Поиск велся в самых различных направлениях. Отсюда и возникла та пестрота, размывающая единство постимпрессионизма. Единство не было формализовано, но оно все же прослеживается. Суть его – в неприятии искусства праздного, развлекающего и бездумного, но утверждающего дух великих перемен, мировых катаклизмов и новаторства.

Это время – рубеж веков – часто связывают с периодом упадка искусства, именуя его *декадансом*, но не менее часто и с зарождением принципиально иного искусства, искусства будущего. Эта двойкость в оценке порождена, на наш взгляд, различными точками зрения на явление: с позиции классического искусства и с точки зрения новых исканий (*модернизм*).

Новая школа подвергла поруганию один из важнейших постулатов классической эстетики – идею гражданского служения художника средствами искусства. Она провозгласила новый лозунг: «Искусство для искусства». Эта мысль явилась ключевой в программной статье одного из лидеров и «катализаторов» нового искусства С. Дягилева: «Великая сила искусства заключается именно в том, что оно самоцельно, самополезно и главное – свободно»<sup>2</sup>.

Таким образом, искусство постимпрессионизма, провозгласив полную свободу волеизъявления и творчества художников, освободило мир искусства от подчас слепой веры в непогрешимость традиций и авторитетов прошлого. В этом случае можно говорить о *генетической связи* постимпрессионизма с модернизмом. Более того, многие из художников рубежа веков в последствии стали основоположниками и лидерами модернистских художественных направлений.

Остановимся на *вариативности* постимпрессионизма:

- связь с символизмом в творчестве *П. Гогена*, группы «Наби» (*М. Дени, П. Серюзье, Э. Вюйяр, П. Боннар*);
- связь с эстетикой и пластикой модерна в творчестве *А. де Тулуз-Лотрека*;
- связь с исканиями конструктивистов в художественном методе *П. Сезанна*;
- общность с поисками выразительных возможностей цвета и рисунка экспрессионизма в наследии *В. Ван Гога*.

Этими направлениями не исчерпывается все многообразие постимпрессионизма и рубежного искусства в целом. Особый парадокс возникает при разговоре о *русском искусстве* этого периода.

---

<sup>2</sup> Дягилев С. Сложные вопросы//Мир искусства. Т.1. №№ 1-12, 1899, с. 151.

С большой долей условности можно провести ряд параллелей со стилистикой западной школы:

- символизм и творчество *М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова*;
- модерн и манера *В. Серова, Л. Бакста, М. Нестерова*;
- экспрессионизм и цветопись *Ф. Малявина*.

Но в то же время, прослеживается определенная тенденция к поэтизации исторического прошлого: античного (*Л. Бакст*), древнеславянского (*Н. Рерих*), «версальского» (*А. Бенуа, Е. Лансере, К. Сомов*). Существовали и радикальные течения 900-х годов, объединяемые единым названием – *русский авангард* (абстракционизм *В. Кандинского*, примитивизм *М. Шагала*, «лучизм» *М. Ларионова*, «супрематизм» *К. Малевича* и др.).

## §2. МОДЕРНИСТСКИЕ ТЕЧЕНИЯ I ПОЛ. XX ВЕКА

Как уже говорилось в предыдущей теме, *модернизм* – это художественно-эстетическая система, сложившаяся к 20-м годам XX века и опиравшаяся на завоевания *декадентства* и *авангарда* рубежа веков. Модернизм разрушил многовековую основу искусства и культуры в целом – верность традиции, преемственность поколений, – породив новый принцип развития – *модернизацию* – усовершенствование устаревших форм, средств и пр. Причем, в художественной практике это усовершенствование носило, подчас, радикальный характер.

Итак, новое искусство, искусство модернизма стремилось доступными ему средствами сказать свое «нет» всему предшествующему художественному опыту человечества. Это отрицание породило *поисковость* и *экспериментаторство* в художественном мире, затронувшие преимущественно сферу средств художественной выразительности. Отрицание канонов сказалось и здесь: были нарушены грани между разными видами искусства и между искусством и другими сферами человеческого сознания (религия, наука).

Роль автора, возведенная в ранг Творца, привела к крайнему субъективизму нового искусства, что, в свою очередь, сняло зависимость от каких-либо

стереотипов. Эта художественная анархия и породила *множественность и многообразие* художественных решений в рамках модернистского искусства. Остановимся на наиболее влиятельных течениях модернизма.

### *Фовизм*

Это течение возникло во Франции в 1905 году в рамках деятельности группы художников «Дикие». Они своим искусством и позицией *утверждали* право художника на субъективное видение мира, что сопровождалось уходом от общественных проблем в область декоративных живописных поисков. Именно эта «мазня» (как оценивали творчество «Диких» современники) и произвела фурор в академических кругах, за что художники и получили свое прозвище.

Кроме столь откровенного эпатирования публики, «дикие» преследовали и другую, чисто художественную *цель*: добиться выразительности созданной на полотне художественной реальности, наполненной эстетическими эмоциями. В этом смысле фовизм предвосхитил появление такого направления, как *экспрессионизм*.

Ярче всего фовизм реализовал себя в таких *жанрах*, как ландшафтный пейзаж, пейзаж интерьера. Для этого направления свойственны следующие *стилистические приемы*:

- примитивность форм;
- отрицание перспективы;
- цветовая экспрессия.

Представители: А. Матисс, Ж. Руо, А. Марке, А. Дерен, М. Вламинк и др.

### *Экспрессионизм*

Возникновение экспрессионизма (от латинского *expressio* – выражение) связано с деятельностью дрезденского художественного объединения «Мост» (основано в 1905 году), а также с творчеством художников мюнхенского объединения «Синий всадник» (возникло в 1911 году).

Экспрессионисты пошли дальше своих французских коллег фовистов. Для них экспрессия цвета была лишь одним из средств самовыражения, передачи внутреннего, зачастую лишенного оптимизма, состояния. *Темой искусства* экспрессионизма стала одна из ведущих проблем эпохи: конфликт человека и внешнего мира, который, по мнению представителей этого направления, вел к трагическому крушению личности.

Именно в силу особого тревожного звучания и болезненности мироощущения, экспрессионизм рассматривают как реакцию на кризисное состояние культуры рубежа XIX – XX веков.

Остановимся на особенностях и характерных чертах искусства этого направления:

1. Предметы и явления внешнего мира служат лишь средством, материалом для выражения отношения художника к миру.
2. Поиск новых художественных приемов (контраст живописи и рисунка, линий и их направленности).

Наиболее яркими представителями были:

- объединение «Мост» – *Э. Хеккель, Э. Нольде, Э. Кирхнер, М. Пихштейн;*
- объединение «Синий всадник» – *В. Кандинский, Ф. Марк, П. Клее.*

В дальнейшем, часть художников, в частности *В. Кандинский* и *Ф. Марк*, увлекшись поисками новых принципов формообразования и красочной гармонии, пришли к новому художественному открытию – *абстракционизму*.

### *Абстракционизм*

Абстракционизм, лидерами и основоположниками которого признаны русские художники *В. Кандинский* и *К. Малевич*, зародился в начале 10-х годов XX века. Среди представителей других национальных школ: голландец *П. Мондриан*, француз *Р. Делоне* и чех *Ф. Купка*. Всех их сближала вера в существование высшего замысла, определяющего внутренние закономерности всего многообразия мира, и возможность постигнуть их силой интуитивного прозрения.

Таким образом, стержень идеологической платформы абстракционизма составляли:

- теософские доктрины,
- интуитивное познание, вчувствование Э. Гуссерля и А. Бергсона.

Но если В. Кандинский больше тяготел к цветовой экспрессии, то К. Малевич – к аналитическому формотворчеству. Свой метод он назвал *супрематизмом* (от латинского *supremus* – наивысший), обосновав его возможности и преимущества в программной брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму» 1916 года. Посредством абстрактных композиций, составленных из геометрических фигур, Малевич стремился выразить «высшие начала реальности», постигнутые интуицией автора. Тем самым, он решал *задачу* выражения превосходства чистого чувства, воплощённого без помощи обращения к внешнему миру, исключительно с помощью плоскостных геометрических фигур.

### *Кубизм*

Название направление получило по чисто внешнему признаку, подмеченному критиками начала века (*cube* – куб, – *cubeisme*). Основателями и наиболее крупными представителями кубизма являются *П. Пикассо* и *Ж. Брак*.

Кубизм представляет собой крупное и сильно эволюционировавшее направление в европейском искусстве начала XX века. Можно выделить три *периода* в его развитии:

- сезановский (до 1909 г.);
- аналитический (1909-1912 гг.);
- синтетический (1913-1914 гг.).

Масштабность данного направления подтверждает значительное *литературно-эстетическое наследие*: А. Глез, Ж. Метценже «О кубизме» (1912 г.), Г. Апполинер «Художники-кубисты» (1913 г.). В них были сформулированы положения новой *эстетики* и художественного видения кубистов:

- все предметы и явления могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур;

- художник конструирует соответственно своему внутреннему вкусу;
- задача искусства — выражение идей, предшествующих форме;
- новое понятие Красоты – она лишена гармонии и ясности и является результатом связи несоединимого: высокого и низкого.

### *Футуризм*

Футуризм (от лат. futurum — будущее) возник в Италии и России в начале XX века. В 1909 г. был издан «Манифест футуризма» *Т. Маринетти*, что и считается «днем рождения» этого направления. В России футуризм проявил себя преимущественно в поэзии, в живописи существовало направление *кубофутуризма*, в рамках которого творили *Д. Бурлюк* и *О. Розанова*.

Футуризм и его русский аналог объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра — «слабостями», провозглашая *критериями прекрасного* «энергию», «скорость», «силу» («мотор лучший из поэтов»). Эстетика футуризма отразила ростки новой реальности и обновленного сознания, порожденных урбанизацией культуры.

### *Сюрреализм*

Термин «сюрреализм» происходит от французского *surrealisme*, что переводится как *сверхреализм*. Это одно из поздних направлений в модернистском искусстве, возникшее после Первой мировой войны. Начало формированию нового направления дала деятельность ассоциации писателей и художников, возникшая в 1919 г. в Париже. В 1924 г. вышел первый «*Манифест сюрреализма*», написанный *А. Бретоном*.

*Идеологической основой* сюрреализма является философия *З. Фрейда*, в частности, его идеи о существовании разных форм сознания (подсознание, бессознательное) и творческой силе либидо. Это позволило сюрреалистам сделать вывод (вслед за *З. Фрейдом*) о значительности пограничных состояний человека, таких как сон, галлюцинации, бред, паранойя.

Алогизм и случайность в рамках сюрреализма являются основой художественного метода, позволяющего подойти к истине мира максимально близко.

Картины сюрреалистов наполнены несовпадениями предметов и материалов (человеческий торс, он же комод), материалов и их качеств (часы, которые растекаются), несогласование предметов между собой.

Такой опыт, но на другой почве, уже имел место быть в истории искусства. Сюрреалисты часто апеллировали к творческому наследию Иеронима Босха, нидерландского художника XV в. Но у И. Босха разного рода уродства и взаимопревращения объектов были связаны с темой греховности и страданий человека в контексте религиозного знания.

Среди наиболее крупных художников-сюрреалистов можно выделить: С. Дали, Дж. Миро, М. Эрнста, А. Масона, Р. Магрита, И. Танги.

### *ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ*

1. Охарактеризовать импрессионизм как явление в искусстве.
2. Охарактеризовать постимпрессионизм как явление в искусстве.
3. Охарактеризовать фовизм как направление в искусстве.
4. Охарактеризовать экспрессионизм как направление в искусстве.
5. Охарактеризовать абстракционизм как направление в искусстве.
6. Охарактеризовать кубизм как направление в искусстве.
7. Охарактеризовать футуризм как направление в искусстве.
8. Охарактеризовать сюрреализм как направление в искусстве.

### *ЛИТЕРАТУРА*

1. Актуальные проблемы культуры XX века. М., 1993.
2. Всеобщая история искусств в 6-ти т. Т. 6. Кн. 1,2. Под ред. Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. М., 1965-1966.
3. Запад и Восток. Традиции и современность. М., 1993.
4. Ильина Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство. М., 1983.
5. Кантор А.М. Изобразительное искусство XX века. М., 1973.
6. Кертман Л.Е. История культуры стран Европы и Америки (1870-1917): Уч. пос. М., 1987.



7. Малахов Н.Я. Модернизм: Критический очерк. М., 1986.
8. Прокофьев В.Н. Постимпрессионизм. М., 1973.
9. Турчин В.С. Авангардные течения в современном искусстве Запада. М., 1988.
10. Шестаков В.П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры». М., 1988.

## ***ЗАКЛЮЧЕНИЕ***

Центральной задачей и целью настоящего издания было рассмотрение генезиса пространственных искусств Европы и России, т.е. вопросов, связанных с истоками, культурными влияниями и исторической трансформацией.

Сложность главного вопроса породила некоторое расширение контекста – и пространственного, и временного. Так, автор счел необходимым добавить тематические блоки, в которых рассматривается синкретизм культуры первобытного общества и, фрагментарно, культура Древнего Востока (Древний Египет). Привлечение данного материала делает очевидным тот факт, что многие идеи и их воплощение в разных культурах и на разных отрезках времени имеют тенденцию к повторяемости. Это подтверждает гипотезу о существовании не только замкнутых культурных типов, но и единых центростремительных процессов.

Неслучайно также включение в исследование национального компонента, что вполне уместно и традиционно в разговоре о средневековом искусстве. Наряду с этим, диалог культур – Россия и Запад – становится совершенно необходимым в разговоре об искусстве Европы на рубеже XIX-XX вв. в момент формирования единого евразийского культурного пространства.

Не совсем типичное рассмотрение русской культуры и искусства через призму западноевропейской терминологии продиктовано той же причиной: увидеть разные школы не только во взаимодействии, но и в реальном единстве. Этот метод, отнюдь, не нивелирует специфику русской традиции. Напротив, он еще более рельефно выявляет особенности русского менталитета, не подавляемого, но обогащаемого инокультурными влияниями.

Материал пособия содержит общую информацию по истории пространственных искусств. Курс лекций призван дать образец интегративного мышления. Автор выражает искреннюю надежду, что это издание поможет студентам в изучении дисциплин культурологического и искусствоведческого блоков.

Подписано в печать 08.04.18. Формат 84x108/32  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.  
Бумага мелованная. Усл. Печ. л. –8,08 Тираж  
50 экз.

Издательство Современного технического университета  
390048, г. Рязань, ул. Новоселов, 35А.  
(4912) 300630, 30 08 30