

Ю.А. СОЛОДОВНИКОВ

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



8
КЛАСС




ПРОСВЕЩЕНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

УДК 373.167.1:7.0
ББК 87.8я72
С60

Солодовников Ю. А.

С60 **Мировая художественная культура: человек в мировой худож. культуре. 8 класс: учеб. для общобразоват. учреждений / Ю. А. Солодовников. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 2010. – 256 ил. – ISBN 978-5-09-023940-0.**

Учебник дает представление о художественной культуре народов Западной Европы и России эпохи Возрождения и XVII–XVIII вв.

УДК 373.167.1:7.0
ББК 87.8я72

Учебное издание

Солодовников Юрий Алексеевич

Мировая художественная культура

Человек в мировой художественной культуре

8 класс

Учебник для общеобразовательных учреждений

Зав. редакцией *Л. И. Лыжная*. Редактор *Н. В. Евстигнеева*
Младший редактор *Т. С. Ухова*. Художественный редактор *А. В. Гончарова*
Художники *А. В. Гончарова, Д. П. Глазков*. Электронная верстка и дизайн
А. В. Гончаровой, Д. П. Глазкова. Корректор *Н. В. Белозерова*

Налоговая льгота – Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93–953000. Изд. лиц. Серия ИД № 05824 от 12.09.01.
Подписано в печать 11.12.09. Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура GaramondC. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 17,53+0,54 форз.
Тираж 5000 экз. Заказ № 585.

Открытое акционерное общество «Издательство «Просвещение».
127521, г. Москва, 3-й проезд Марьиной Рощи, 41.

ОАО «Тверской ордена Трудового Красного Знамени полиграфический
комбинат детской литературы им. 50-летия СССР».
170040, г. Тверь, проспект 50 лет Октября, 46.



ISBN 978-5-09-023940-0

© Издательство «Просвещение», 2008
© Художественное оформление.
Издательство «Просвещение», 2008
Все права защищены

Предисловие

- Учебник «Мировая художественная культура. Человек в мировой художественной культуре» для 8 класса продолжает знакомить с художественным наследием народов мира. Сначала в учебнике для 6 класса были рассмотрены художественные системы древнейших цивилизаций и античного мира, в которых человечество в мифолого-поэтической форме ответило на главный вопрос эпохи: «Что есть мир?» Затем в учебнике для 7 класса были раскрыты отношения между искусством и тремя мировыми религиями – буддизмом, христианством, исламом, в религиозно-мистической форме ответившими на главный вопрос эпохи: «В чем смысл жизни?»
- Первый раздел учебника для 8 класса посвящен величайшему перевороту, совершенному человечеством в XIV–XVI вв. Этот период в истории художественной культуры был назван эпохой Возрождения, так как деятели этой эпохи полагали, что возрождают идеи античного гуманизма, которые считали образцом для подражания. Однако главный итог Возрождения – это поворот к человеку и окружающей действительности, которая отныне, по выражению философа А. Ф. Лосева, стала предметом живейшего любования.
- Второй раздел данного учебника рассматривает художественную культуру XVII в. и ее главные стили и направления – барокко, классицизм, реализм. Искусство этого века расширило свой тематический диапазон, открыв красоту человека и мира, который его окружает.
- Третий раздел учебника дает представления о художественной культуре XVIII в., отличающегося новым, аналитическим отношением к действительности, стремлением к познанию, теоретическим и практическим осмыслением природы художественного творчества и самого искусства.
- Таким образом, содержанием всего учебника, по сути, является постановка в рамках художественной системы этого времени (XIV–XVIII вв.) еще одного вопроса эпохи: «Каков мир, окружающий меня?», и ответ на него, данный уже в новой – рационально-эстетической форме познания.

Раздел первый
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ
Западная Европа



Что мы будем изучать в этом разделе. В первом разделе учебника предстанет ряд имен выдающихся представителей эпохи Возрождения. Среди них в центре внимания окажутся Данте, Джотто, Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Эразм Роттердамский, Себастьян Брант, Питер Брейгель Старший (Мужицкий) и многие другие авторы произведений искусства, которые станут предметом изучения и анализа. В истории художественной культуры Западной Европы эпохой Возрождения называют XIV–XVI вв. Хронологически этот период относится к средневековому типу культуры. Однако по сути происходящих процессов он является вполне самостоятельным. Идеи Возрождения впервые возникли в Италии, а затем охватили все страны Западной Европы. Поэтому основным содержанием данного раздела станет художественная культура Италии, Нидерландов, Германии. Идеями Возрождения были охвачены практически все виды искусства: литература, архитектура, изобразительное искусство (скульптура, живопись), музыка, театр.

На что необходимо обратить внимание. При изучении содержания первого раздела учебника следует отметить главную идею каждого параграфа, которые выстроены в логической последовательности. Вначале раскрыты предпосылки Возрождения, затем показан процесс освобождения человеческого разума от схоластики средневековой культуры. На примере творчества титанов Возрождения объясняется формирование художественного языка эпохи, с помощью которого создается новая художественная модель мироздания. Завершается данный раздел «портретом» эпохи, своеобразным подведением итогов Возрождения.

К каким выводам предстоит прийти

- В истории художественной культуры эпоха Возрождения является переходным периодом между Средними веками и Новым временем.
- Опираясь на классические традиции Античности, эпоха Возрождения осуществила переход от религиозного мышления к светскому, создав единую художественно-образную систему, которую называют последним большим европейским стилем.

◀ *Андреа Мантенья. Прелат дома Гонзаго. XV в.*

◀ *Портал с гербом папы Пия XI, окаймленный скульптурами работы Микеланджело и Рафаэля. Ватикан. XVI в.*

§1. Прорыв в действительность, или О том, как человек по-новому взглянул на окружающий мир

*Все во мне – и я во всем.
Данте Алигьери*



▲ Доменико ди Микелино. Данте с «Комедией». Фреска. Церковь Санта-Мария дель Фьоре. Флоренция. XV в.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Начало новой эпохи в истории художественной культуры называют Проторенессансом или Предвозрождением, когда появились ростки нового отношения к действительности. В первом разделе параграфа рассказано о знаменитом поэте Данте Алигьери и его произведении «Божественная комедия», второй раздел знакомит с фресками художника Джотто в капелле дель Арена в Падуе.



На что нужно обратить внимание. Читая первый раздел параграфа, следует представить средневековую модель картины мира, состоящую из ада, чистилища, рая, и отметить, что ад в этой структуре наиболее важная часть, так как по религиозным представлениям именно там караются все преступления. Важно понять, почему Данте в первых кругах ада поместил преступления, основанные на низменных чувствах, а в последнем, самом страшном круге – преступления, совершенные в духовной сфере деятельности человека. При знакомстве с циклом фресок Джотто во втором разделе параграфа необходимо вспомнить религиозные традиции расположения сюжетов в храме и сопоставить их с расположением фресок в капелле дель Арена в Падуе. Рассматривая каждую из них, следует отметить «историческую» последовательность эпизодов, сопоставление характеров, живописные приемы, с помощью которых художник передал ощущение объема и пространства. При изучении литературных текстов следует обратить внимание на сложность их содержания и особенности языка.



Что необходимо запомнить. Средневековую картину мира в произведении Данте, основные сюжеты фресок Джотто.



К каким выводам надо прийти

- Поэт Данте и художник Джотто создавали свои произведения в традициях средневековой культуры.
- Впервые обратив внимание на человека, они подготовили начало перехода к новому пониманию картины мира и места человека в нем.



▲ Бенедетто да Майано.
Портрет Джотто.
Церковь Санта-Мария дель Фьоре,
Флоренция.

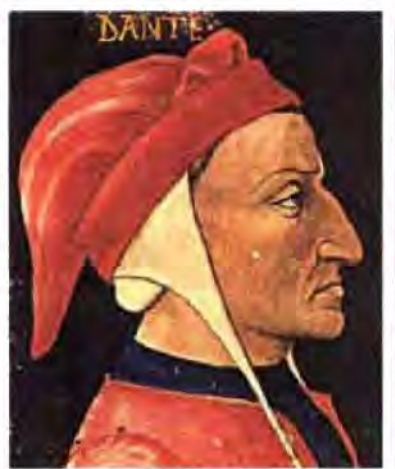
1. Последний поэт Средневековья. В отличие от Древней Римской империи средневековая Италия не была единым и мощным государством. Она делилась на области, каждая из которых имела свою столицу, правителя и армию. Жители этих областей говорили на одном языке, принадлежали одной нации и одной культуре. Они гордились своими достижениями, но больше всего ценили людей, принесших их городам всемирную славу. Таким человеком и был уроженец Флоренции *Данте Алигьери*, о котором уже при жизни ходили легенды. Одну из них записал его младший современник Джованни Боккаччо:

«Был наш поэт роста ниже среднего, а когда достиг зрелых лет, начал к тому же сутулиться, ходил всегда неспешно и плавно, одежду носил самую скромную, как подобало его годам. Лицо у него было продолговатое и смуглое, нос орлиный, глаза довольно большие, челюсти крупные, нижняя губа выдавалась вперед, густые черные волосы курчавились, равно как и борода, вид был неизменно задумчивый и печальный. Это, надо полагать, и послужило причиной следующего случая. Когда творения Данте уже повсюду славилась, особенно та часть его «Комедии», которую он озаглавил «Ад», и поэта знали по облику многие мужчины и женщины, он шел однажды по улице Вероны мимо

▼ Данте. «Божественная комедия». Фронтиспис и первая страница «Рая». Лион. 1551.



Данте и Вергилий
у стен адского града Дита.
Миниатюра из кодекса
библиотеки Риккардиана.
Флоренция. XIV в.



Джованни дель Понте. ▲
Портрет Данте. XIV – XV вв.



дверей, перед которыми сидело несколько женщин, и одна из них, завидя его, сказала, понизив голос, но не настолько, чтобы слова ее не достигли слуха Данте и его спутников: «Посмотрите, вон идет человек, который спускается в ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается, и приносит вести о тех, кто там томится», – на что другая бесхитростно ответила: «Ты говоришь истинную правду – взгляни, как у него курчавится борода и потемнело лицо от адского пламени и дыма». Услышав эти речи, произнесенные за его спиной, и понимая, что подсказаны они простосердечной верой, Данте улыбнулся, довольный таким мнением о себе, и прошел дальше».

«Божественная комедия», которая так прославила Данте, написана в традиционном жанре средневековых «видений». В них повествуется о необычайных картинах ада или рая, различных наказаниях и мучениях грешников. Как бы заранее читатель предостерегается от мирских соблазнов и стремлений к легкой бездумной жизни. Воплощая свой замысел в конкретную форму, Данте использует все доступные средневековому поэту средства и создает целую философию художественной вселенной, построенной великим мастером.

«Божественная комедия» состоит из трех частей: «Ад», «Чистилище» и «Рай». Ад, по средневековым представлениям, – это область неживой природы; в его мертвом мире все застывает, а двигаются лишь вихри стихий. Здесь караются все людские пороки и преступления и совершается торжество справедливости. С этого места и начинается необычное «путешествие» Данте. В то время ему исполнилось 35 лет. Эта дата обозначала не только середину жизненного пути поэта, но и его переломный момент.

Ад

Песнь первая

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.
Не помню сам, как я вошел туда,
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа.

Лес, по представлениям Данте, – это символ хаоса, это запутавшийся в грехах мир, это душа самого поэта. Карабкаясь по склону горы, он пытается выйти из леса, но путь ему пре-



▲ Андреа Орканья. Ад. Церковь Санта-Мария Новелла. Флоренция. XIV в.

Мантеня. Ад. Рисунок. XV в. ►

▼ Рафаэль. Парнас. Данте и Гомер. (Фрагмент.) Станца della Сеньятура, Ватикан. 1509 – 1511.



▲ Лука Синьорелли. Данте. Фреска. Собор в Орвьето. 1499 – 1506.





▲ Лука Синьорелли. Ад. Фреска. Капелла Мадонны ди Сан-Брицио. (Фрагмент.) Собор в Орвьето. Ок. 1499 – 1502/1504.

граждают три зверя: рысь, лев и волчица. Рысь с пестрой переливающейся шкурой символизирует привлекательность земных радостей, лев выступает символом насилия, а волчица – символом алчности и себялюбия.

В середине песни происходит встреча Данте с римским поэтом Вергилием, который олицетворяет связь языческой истории с историей христианства, единство Ветхого и Нового Заветов, долгий путь нравственного развития человечества. Вергилий становится проводником Данте в загробном мире. Однако он не торопится раскрыть устройство ада. Спускаясь вглубь по его каменистым уступам, Данте сам должен постичь его смысл. Надпись у входа повергает поэта в ужас.

Песнь третья

Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям.
Был правдою мой зодчий вдохновлен:
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первую любовью сотворен.
Древней меня лишь вечные созданья,
И с вечностью пребуду наравне.
Входящие, оставьте упования.

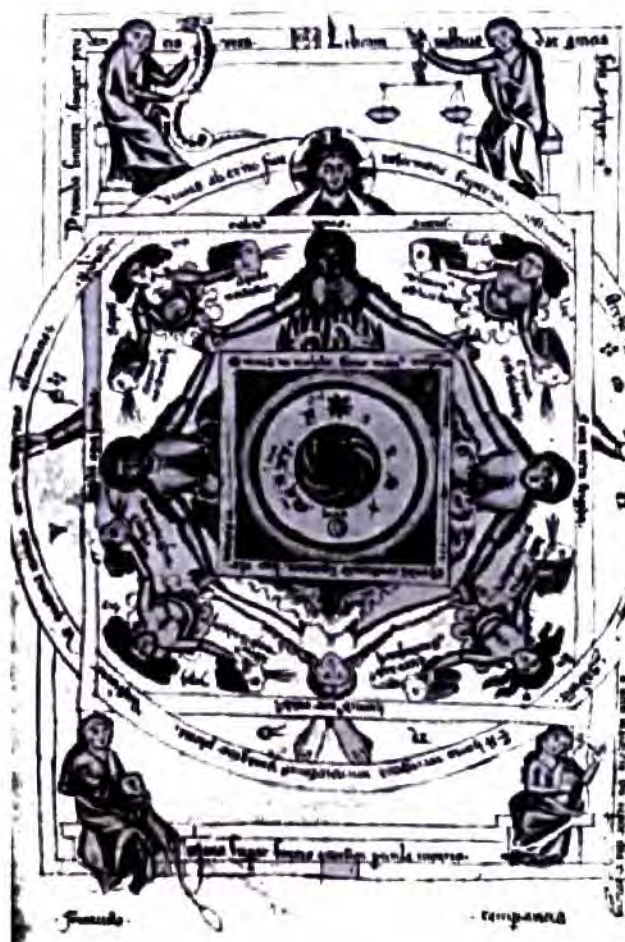
Во время путешествия в таинственные и мрачные глубины Данте узнает, что ад состоит из преддверия и девяти кругов, образующих три области. В первых пяти кругах караются сладо-

страстники, чревоугодники, скупцы и расточители. Здесь Данте встречает тени Франчески да Римини и Паоло, наказанных за супружескую неверность. Рассказ о силе их любовного чувства вызывает у Данте симпатию к ним, и он уже не может судить их со всей строгостью, присущей Средневековой.

В средней зоне всего два круга – шестой и седьмой. Они отделены Стигийским болотом, где караются еретики и обвиненные во всех видах насилия. В третьей, последней зоне ада тоже два круга – восьмой и девятый. Восьмой круг отделяется от седьмого огромной бездной и злыми щелями, а перед девятым находится колодец гигантов и течет ледяная река Коцит. Здесь караются обманщики и предатели. Данте считал эти преступления самыми страшными, так как в них нарушается духовный союз человека и Бога, особенно хрупкий и незащищенный тип связи. Поэтому именно в девятом, самом последнем круге ада Данте встречает тень Каина, который первый совершил предательство на земле.

Последняя песнь «Ада» описывает встречу Данте с властителем

Богословские представления о мироздании. Миниатюры. XII в.



преисподней Люцифером, по пояс вросшим в лед. По преданию, Люцифер – ближайший к Богу серафим, порвавший духовную связь с ним. Хотя он и сохранил былое величие, но из самого прекрасного творения превратился в самое ужасное. Его три лица соответствуют трем ликам Бога, но место любви Святого Духа занимает кроваво-красное лицо ненависти, место силы Отца – бледно-желтое лицо бессилия, место всезнания Сына – черное лицо неведения. Из средней пасти Люцифера торчит ногами вперед Иуда, самый большой грешник в аду.

Песнь тридцать четвертая

И я от изумленья стал безгласен,
Когда увидел три лица на нем;
Одно – над грудью; цвет его был красен...
Лицо направо – бело-желто было;
Окраска же у левого была,
Как у пришедших с водопадов Нила.



▲ *Сandro Боттичелли. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. XXIX песнь «Рая». 1492 – 1497.*

▼ *Сandro Боттичелли. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. V песнь «Рая». XV в.*



▲ *Посмертная маска Данте. Обработана скульптором Лоренцо Бартолини. XIX в.*

◀ *Сandro Боттичелли. Рисунок к «Божественной комедии» Данте. XXIV песнь «Ада». 1492 – 1497.*

Росло под каждым два больших крыла,
Как должно птице, столь великой в мире...
Шесть глаз точило слезы. И стекала
Из трех пастей кровавая слюна.
Они все три терзали, как трепала,
По грешнику.

В картинах ада, описанного Данте, осуществляется один общий принцип – чем низменнее и меркантильнее причины совершенного греха, тем меньше за него наказание; чем глубже вторгается преступление в духовные сферы, тем страшнее кара. Если в верхних кругах была утрачена всего лишь надежда, в средних – вера, то внизу потеряна любовь. Леденящий холод Коцита навсегда отторгает его обитателей от очеловечивающей силы любви.

Чтобы выбраться из ада, Данте и Вергилий начинают спуск по косматой шерсти дьявола. Карабкаясь вдоль Леты, реки забвения, странники оказываются на поверхности чистилища. Это уже иной мир – мир настоящего, мир живой природы, место постоянных изменений обитающих там душ, современников Данте. В чистилище совершается их моральное возрождение. В «Раю», третьей части «Божественной комедии», завершаются странствия поэта.

Впервые все события, описываемые в «Божественной комедии», окрашиваются личным отношением, ведь главный герой произведения не рядовой человек, а поэт, облеченный талантом. Поэтому, как все поэты, он пророк, обличающий зло. И наконец, он избранник, на которого возложена великая миссия – показать исторический путь человечества в прошлом (картины ада), настоящем (картины чистилища) и будущем (картины рая). Данте выполнил возложенную на него миссию и рассказал миру обо всем, что увидел «в царстве торжества, и на горе, и в пропасти томленья». Он понял, что ответа на все вопросы не найти. Полностью познать истину невозможно. Человеку доступно лишь приближаться к ней, избавляясь от свойственных человечеству пороков, и по мере сил совершенствовать самого себя.

- Вспомни, какой была средневековая модель мироздания, и найди новые черты в созданной Данте картине мира.
- Изменились ли современные критерии в оценке деятельности и поведения человека XX в. по сравнению с эпохой Данте?

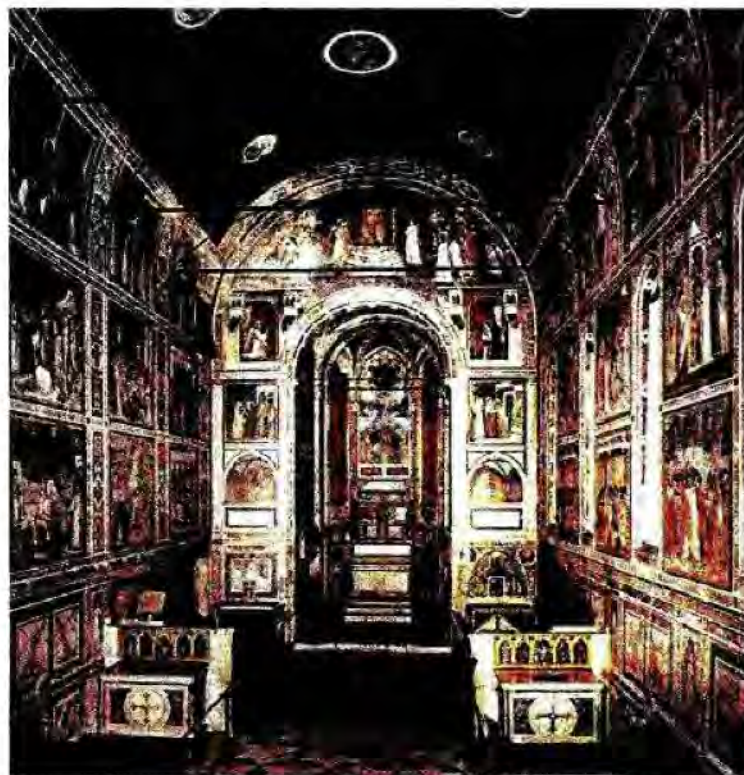
2. История, рассказанная во времени. Почти одновременно с Данте, который жил то во Флоренции, то в Вероне, то в Падуе, в этих же городах и по этим же улицам бродил молодой человек, чьи живописные произведения прославили его имя подобно имени творца «Божественной комедии», *Фрески*, исполненные *Джотто* в Падуе, городе более древнем, чем Флоренция, считаются самыми знаменитыми. В этом городе можно видеть остатки римских гробниц, моста и форума. Иногда на древних фундаментах, сохранивших былую прочность, возводились и новые здания. На месте, где когда-то располагался античный театр, банкир Скровеньи построил небольшую капеллу, поэтому теперь ее называют *капеллой дель Арена*. Из честолюбия заказчик пожелал украсить все ее стены фресками и пристроить к ней колокольню, чтобы оповещать верующих о начале богослужения. Он решил посвятить свою капеллу традиционному церковному празднику Благовещения и предложил расписать ее находившемуся в то время в Падуе художнику Джотто. Гладкие ровные стены капеллы, подобные стенам романского храма, давали простор воображению, и Джотто охотно взялся за предложенную работу.

Фрески, исполненные художником, расположены тремя горизонтальными ярусами и разделены вертикальными линиями. Входящий в капеллу не замечает этого. Сначала он воспринимает расписанную поверхность стены во всей ее целокупности, а затем вглядывается в сюжет каждой фрески.

▼ *Капелла дель Арена. Падуя.*



► *Интерьер капеллы дель Арена. Падуя. Вид на входную стену.*





▲ Джотто. Энрико Скровеньи и архитектор фра Джованни с моделью капеллы. Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305 - 1308.

▼ Часть росписи стены капеллы дель Арена. Падуя.



◀ Антекарский сосуд. Майолика. Ок. 1470 - 1480.

▼ Джотто. Изгнание Иоакима из храма. Фреска. (Фрагмент.) Капелла дель Арена. Падуя. 1305 - 1308.



▼ Джотто. Благовещение Анне. Фреска. (Фрагмент.) Капелла дель Арена. Падуя. 1305 - 1308.

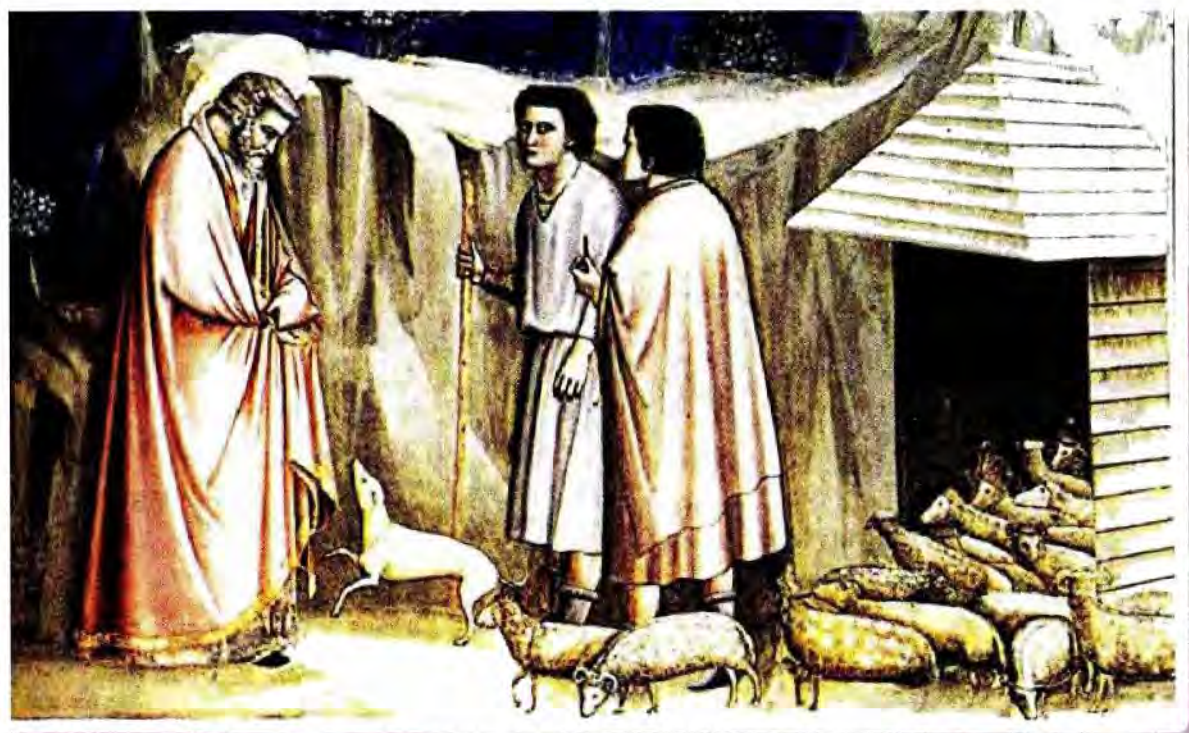


Повествование начинается с верхнего левого угла правой стены. В шести сценах рассказывается о родителях Девы Марии – Иоакиме и Анне. Они вели праведную и богобоязненную жизнь, но до самой старости не имели детей. Однажды Иоаким пришел в храм, чтобы помолиться Богу и принести ему традиционную жертву. Из-за бесплодия жены он подвергся осмеянию со стороны соотечественников и был изгнан из храма. Опечаленный, он удалился в пустыню, где провел сорок дней в посте и молитвах. Анна, также неустанно молившаяся Богу, услышала предсказание ангела о рождении ребенка, что и сбылось в положенный срок.

Далее взор вошедшего в капеллу, двигаясь по часовой стрелке, переходит на противоположную стену. Цикл фресок этого яруса рассказывает о рождении Марии, ее детских годах, о том, как в возрасте трех лет ее ввели в храм, предназначая для будущей великой миссии. Заканчивается этот цикл фресок сценой свадебного шествия Марии.

И вновь правая стена. Но на этот раз нужно смотреть фрески среднего яруса, в котором повествуется история детства Христа – его рождение, поклонение волхвов, избиение младенцев и бегство в Египет. На противоположной стене разворачиваются сцены деяний и чудес, которые Христос совершил после возвращения в Иудею, – превращение воды в вино на брачном пире в Кане Галилейской и воскрешение Лазаря.

▼ *Джотто. Возвращение Иоакима к пастухам.*
Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305 – 1308.



Два нижних яруса, сначала на правой стене, а затем на левой, рассказывают о последней неделе в жизни Христа, которую называют Страстной. Это события Тайной вечери, предательство Иуды, коронование терновым венцом. Самым трагическим днем его жизни был день, когда он шествовал на Голгофу, чтобы принять там мученическую смерть.

Казалось бы, все традиционно и в этом повествовании, и в работе самого Джотто. Но если вспомнить, что в средневековых храмах и соборах все росписи располагались по строго отведенным местам сверху вниз, то сразу станет ясно, что расположение сцен в капелле дель Арена подчинено иному принципу. Оказывается, художник в своих фресках рассказывает о событиях так, как они происходили в действительности. Сначала он повествует о жизни родителей Марии, потом о рождении и жизни самой Марии, а затем подробно рассказывает о жизни и смерти ее сына Иисуса Христа. Время на фресках Джотто тоже становится иным. Оно уже не церковное, вечное, не имеющее ни начала, ни окончания, а вполне земное, реальное, в котором ранние события предшествуют более поздним. Поэтому и вся история, рассказанная Джотто на стенах капеллы дель Арена, разворачивается не по вертикали, сверху вниз, от купола к земле, а по горизонтали, слева направо, как читали бы книгу, написанную на стене.

Но Джотто все еще был средневековым художником и работал в храме, где требовалось соблюдать основные религиозные каноны.

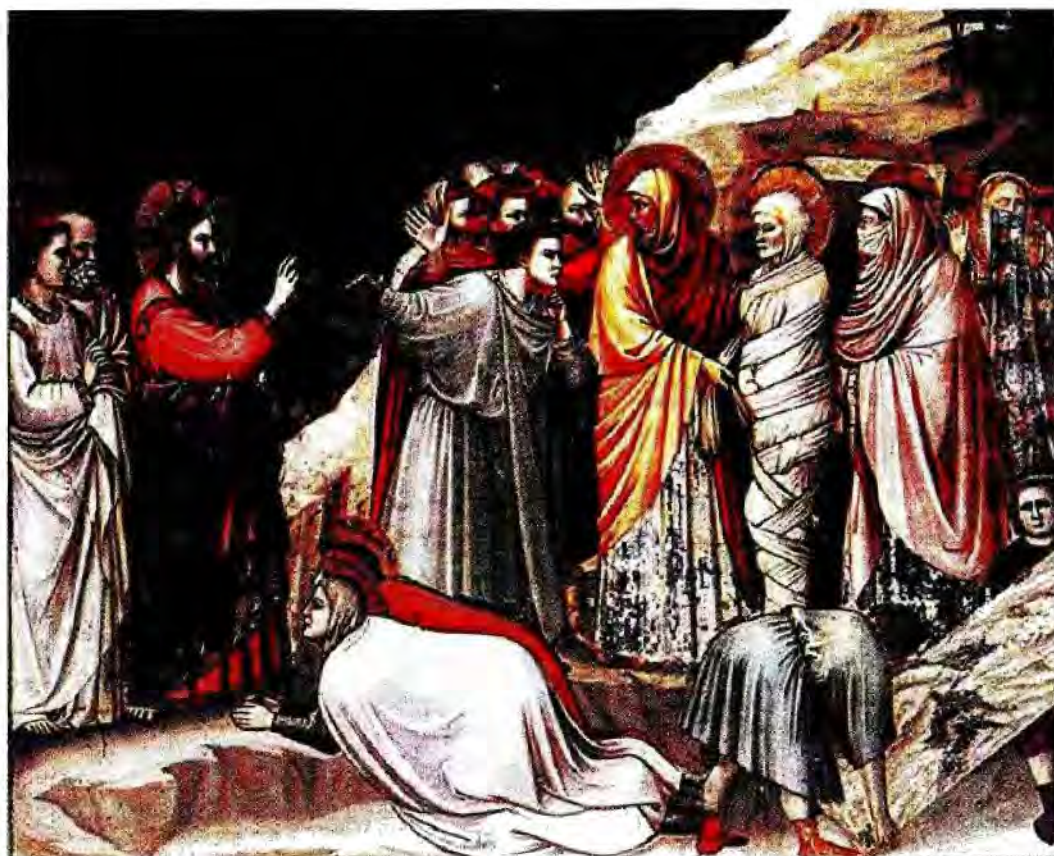
В главной алтарной части изображена сцена Благовещения, на западной же стене, как это и было принято, располагался «Страшный суд». Эти две фрески вынесены за рамки повествования и приобретают вневременное, церковное истолкование. Когда вошедший в капеллу, особенно современник Джотто, обводил взглядом фрески, следя за разворачивающимся на ее стенах повествованием, он трижды видел изображение Страшного суда, напоминаящее ему о возмездии, и трижды видел алтарную стену, как благовест внеисторического, постоянно повторяющегося праздника.

Внизу, под сценой «Благовещение», представлены еще два события, также выведенные из обычного временного ряда. Справа помещена фреска «Встреча Марии с Елизаветой» – первое предвестие будущей встречи Иоанна Крестителя и Иисуса Христа. Слева же изображена сцена предательства Иуды «Тридцать сребреников» – первое предвестие будущей смерти Христа.

Между алтарным «Благовещением» и западным «Страшным судом» есть еще одна смысловая связь, которую хорошо видели современники Джотто. В верхней части алтарной стены изображена Мария во славе, на западной стене центром композиции

становится Иисус Христос, также изображенный во славе. Торжеству Христа в день Страшного суда соответствует триумф Марии. Так соединяются в одно художественное целое традиционная средневековая религиозная концепция и новое понимание всемирной истории. То, что было сказано Данте словом, было повторено Джотто средствами живописи. Есть еще одна особенность, соединяющая поэта и художника, — это образы их современников, властно вторгающихся в религиозную концепцию мира. Легенда говорит, что отец Энрико Скровеньи — Реджинальдо Скровеньи был ростовщиком и нажил огромное состояние. Так как ростовничество считалось одним из семи смертных грехов, то Данте в своей «Комедии» помещает Реджинальдо Скровеньи в седьмом круге ада. Джотто более снисходительно относился к этой форме накопления и считал богатство не грехом, а добродетелью. По мысли Скровеньи-младшего, капелла должна была быть искупительным даром, которым сын пытался замолить грехи своего отца. В нижней части композиции Страшного суда под изображением креста Джотто поместил повесившегося Иуду, которого считали первым ростовщиком, с другой же стороны видна фигура Скровеньи с моделью капеллы в руках. Художник как бы корректирует и смягчает суровый приговор поэта.

▼ *Джотто. Воскрешение Лазаря. Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305 – 1308.*





▲ Джотто. Благовещение Марии.
Фреска. Капелла дель Арена.
Падуя. 1305 – 1308.

▼ Джотто. Предательство
Иуды. Фреска. Капелла дель Арена.
Падуя. 1305 – 1308.

▲ Джотто.
Оплакивание.
Фреска. (Фрагмент.)
Капелла дель Арена.
Падуя. 1305 – 1308.



Открытие «реального исторического» времени было первым завоеванием Джотто, его отходом от средневековых церковных традиций.

Росписи капеллы, рассказывающие о Марии и Христе, наполнены образами людей. Это и пастухи Иоакима, это и волхвы, пришедшие поклониться родившемуся Младенцу, это и суровые воины царя Ирода, безжалостно избивающие младенцев. Джотто наполняет свои фрески свидетелями чуда, совершаемого Христом в Кане Галилейской, и шумной толпой стражников, пришедших в Гефсиманский сад, чтобы арестовать его. В сценах «Оплакивание» и «Снятие с креста» также много сочувствующих. Все они похожи друг на друга, у всех коренастое телосложение, тяжелая поступь, массивные шеи и головы, лица с крупными чертами, широкими скулами, узкими, несколько раскосыми глазами. Однако Джотто еще не проявлял интереса к определенному человеку. Вместо бесконечного разнообразия характеров, подкрепленного физическими особенностями, везде какое-то одно человеческое существо. Но этот обобщенный образ человека уже противопоставлен религиозным символам средневековой иконы. Основная идея, которую Джотто проводит через весь цикл, – это

▼ *Джотто. Свадебное шествие Марии. Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305–1308.*





▲ Джотто. Избиение младенцев. Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305 – 1308.



Джотто. Поцелуй Иуды. ▲
Фреска. (Фрагмент.)
Капелла дель Арена.
Падуя. 1305 – 1308.



Джотто. Бегство в Египет. ▼
Фреска. Капелла дель Арена.
Падуя. 1305 – 1308.



▲ Джотто. Рождество Христово. Фреска. Капелла дель Арена. Падуя. 1305 – 1308.



идея высокой значимости нравственных ценностей. Большинство персонажей как бы излучают душевную чистоту, глубокую человечность и заинтересованность в тех событиях, свидетелями которых они стали. Главным носителем этих ценностей становится Иисус Христос, который не с церковным смирением, а со стоическим мужеством переносит выпавшие на его долю испытания. Особенно знаменитой стала фреска «Поцелуй Иуды». Известный сюжет получает у Джотто иное осмысление. В ночном саду встретились два человека, два образа, два профиля. Со словами «Радуйся, равви!» Иуда тянется к щеке Христа, чтобы запечатлеть на ней предательский поцелуй. Противопоставление классически правильного благородного лика Христа с высоким открытым лбом лицу Иуды, обросшего густыми волосами и глядящего исподлобья, – это противостояние добра и зла, прекрасного и безобразного, света и тьмы не в средневековом схоластическом понимании этих категорий, а в общечеловеческом их содержании. Таково было второе завоевание Джотто, подчеркивающее его разрыв со средневековыми традициями, второй шаг художника в сторону человека.

Третьим завоеванием Джотто была его живопись. Она во многом утратила иконность и мотив предстояния. События, изображенные на его фресках, происходят сами по себе. Фигуры движутся вдоль стены, общаясь только между собой, иногда поворачиваясь к зрителю даже спиной. Свет также меняет свое значение. Он теперь не исходит от фигур и предметов, а падает извне. Правда, они еще не отбрасывают тени, но в них уже есть форма и тяжесть, отчего они получают объемность и материальность. Пространство также становится реальным, утрачивает плоскостность и начинает уходить в глубину. Уже можно не только следить за событием, но и рассматривать множество достоверных деталей, впервые в таком обилии появившихся в религиозной живописи.

Так не выходя за пределы веками освященных тем, Джотто впервые сумел усмотреть в них земное человеческое содержание.

- В чем заключались открытия Джотто и мог ли он осознать степень новизны собственного творчества?
- Рассмотрим внимательно сюжеты фресок капеллы дель Арена и сравни принцип расположения фресок Джотто с традициями средневековых храмов.

§2. Борьба за разум, или О том, как гуманисты Возрождения казнили несовершенства мира

*Но приглядимся чуть повнимательнее
к жизни людской.*

Эразм Роттердамский



▲ И. Босх. Фокусник. XV в.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Первый раздел параграфа знакомит с тем пластом художественной культуры Средневековья, который называют смеховой культурой. Ее представителями были бродячие певцы и поэты – ваганты. Они высмеивали церковные правила, образ жизни духовенства и призывали к веселой разгульной жизни. Второй раздел параграфа посвящен творчеству немецкого поэта Себастьяна Бранта, автора стихотворного цикла «Корабль дураков», и голландского писателя Эразма Роттердамского, написавшего язвительную сатиру «Похвальное слово Глупости».



На что нужно обратить внимание. Надо помнить, что Средние века были временем господства религии.

озной идеологии. Ваганы стали выразителями внутренней свободы человека, поэтому в их творчестве, наряду с сатирой на духовенство, прославлялась красота любовного чувства и окружающего мира. Читая стихи Себастьяна Бранта и сатиру Эразма Роттердамского, необходимо обратить внимание на использование традиций смеховой культуры, с помощью которых они критикуют человеческие пороки и предрассудки, являющиеся, по их мнению, следствием необразованности и невежества.

Что необходимо запомнить. Название эпохи, в которой жили и работали Себастьян Брант и Эразм Роттердамский, их основные произведения, ставшие событиями духовной жизни Германии и Голландии.

К каким выводам надо прийти

- Смеховая культура Средних веков была формой проявления внутренней свободы человека, скованного религиозной идеологией.
- Формы смеховой культуры, используемые гуманистами Возрождения, были средством критики нравов человеческого общества.



▲ Г. Гольбейн Младший. Портрет Эразма Роттердамского. 1523.

1. Мир наизуворот. Человек Средневековья, построивший величественные храмы и украсивший их скульптурной резьбой и яркими витражами, жил как бы одновременно в двух мирах. Один мир был миром горним, высшим, божественным, другой – миром дольным, реальным. Войдя в храм, человек соприкасался с миром горним, идеальным, в нем он очищался от скверны, устремлялся мыслями к Богу, а душой к небу. Но когда он выходил из храма, обогащенный высокими мыслями и светлыми образами, его вновь обступал и теснил со всех сторон мир дольный, связанный со всей обыденной жизнью человека. Это столкновение двух миров, мира сотворенного, устроенного Богом, и мира земного, близкого, родного, до мелочей продуманного, было для средневекового человека таким естественным, что он об этом даже не задумывался.

Реальная жизнь средневекового человека была регламентирована церковью. Она упорядочивала не только время дня, отсчиты-



▼ И. Босх. Нищие. Эскиз. (Фрагмент.) XV в.



◀ Карнавал. Миниатюра. Начало XIV в.



▲ Городская ратуша и крытый рынок. Брюгге. XIV – XV вв.

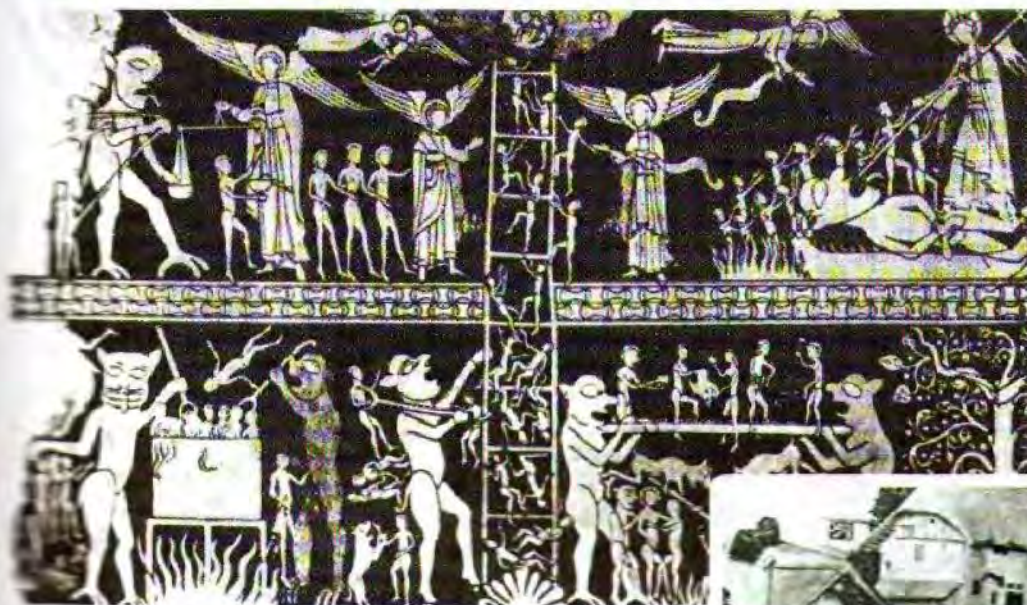
▼ Миниатюра из сборника песен парижских шансонье. Конец XIII – XIV вв.



вая его колокольным звоном, но и время года, который складывался из неподвижных и подвижных праздников. Точно фиксированные праздники, такие, как Рождество Христово или Рождество Богоматери, назывались неподвижными, а праздники, зависящие от дня празднования Пасхи, назывались подвижными и вычислялись по лунному еврейскому календарю. В этом проявлялась цикличность природного и церковного времени и его повторяемость, закреплённая в ритуалах и богослужениях.

Самыми большими зданиями средневекового города были церкви и соборы. У главных порталов часто завязывались научные и политические дискуссии, а в праздничные дни разворачивались театральные зрелища и представления. Обычно это были инсценировки евангельского текста, исполнявшиеся актёрами-мужчинами. Персонажами этих представлений были распятый на кресте Иисус Христос, Мария Магдалина,

▼ *Лестница спасения. Роспись. Церковь в Челдоне. Англия. XIII в.*



▼ *И. Босх. Семь смертных грехов. (Фрагмент.) Жадность. XV в.*



▲ *И. Босх. Семь смертных грехов. (Фрагмент.) Гнев. XV в.*



◀ Аллегория музыки. Собор Парижской Богоматери. XIII в.



▲ Химеры. Собор Парижской Богоматери. XIII в.



И. Босх. Семь смертных грехов. XV в. ▲

П. Брейгель Старший (Мужицкий). Калеки. XVI в. ▼



▲ И. Босх. Страшный суд. (Фрагмент.) XV в.

пророки, ангелы и даже черти. Исполнение роли чертей часто поручалось цирковым актерам, которых в Средние века обобщенно называли жонглерами. Жонглеры и принимавшие участие в этих представлениях миряне вносили в инсценировки бытовые детали, шуточные диалоги и жанровые сценки комического содержания.

Церковь понимала, что всякая строгость нуждается в разрядке. Поэтому один раз в год под Рождество, в пору всеобщего веселья все менялось. Такой «праздник наоборот» обычно назывался праздником дураков. Под пение шутовского гимна совершался акт передачи посоха старшине праздника, выбранному для этой цели из народной толпы. Один из гимнов начинался так:

Стихи радостные на праздник посоха

1. День приходит желанный, братия:
Все бывлые бросим занятия –
Радость, радость примем в объятия.
2. Нынче жить нам велено праздными
И с заботой несообразными,
Веселясь весельями разными.

Во время таких праздников каждый город и каждая церковь изощрялась в вольностях как могла. Особенно веселым был ослиный праздник. Перед началом шутовской мессы к portalу церкви или собора, где уже выстроилась процессия с бутылками вина в руках, подводили навьюченного осла, которого под громогласное пение и непристойный смех вводили в церковь и ставили у алтаря. В самом святом месте собора в этот день бросали игральные кости, размахивали колбасами и сосисками, обменивались одеждами, плясали в масках. В честь осла на церковные мелодии исполнялись шутовские песнопения.

Сочинителей непристойных стихов называли вагантами. Это был многочисленный слой людей, как бы выпавших из общества, среди которых было много лиц духовного звания. Недаром в Средние века существовала поговорка: «Монах без кельи – рыба без воды». Не относясь к определенному приходу или монастырю, они скитались по дорогам, торгуя мощами святых мучеников и чудодейственными зельями.

С укреплением городской самостоятельности и ростом купеческих богатств начали появляться новые общественные сооружения: ратуши, крытые рынки, больницы и колледжи. В крупных городах стали открываться университеты, которые славились каким-либо предметом. Любознательные школяры переезжали из города в город от одной научной школы к другой, чтобы, усовершенствовавшись в науках, занять подходящее место в обществе. Однако студентов оказалось так много, что, не найдя себе должности ни в приходе, ни в ка-

кой-либо канцелярии, молодые клирики могли только скитаться с места на место и жить подажаниями аббатов, епископов и светских сеньоров. Вагантство теперь из неученого стало ученым, но сохранило свой буйный нрав. Всей своей жизнью и творчеством ваганты подрывали уважение к духовному сану, высмеивали многие стороны общественной жизни и при случае могли принять активное участие во всевозможных беспорядках.

О многих авторах поэтического творчества вагантов ничего не известно, кроме имени и прозвища, чаще всего образованного от названия родного города. Их стихи не издавали и не печатали, но запоминали, пересказывали, переписывали, чтобы потом исполнить либо в каком-нибудь знатном доме, либо во время пирушки. Средневековые сборники поэзии вагантов – это сшитые рукописные тетради, куда любители переписывали понравившиеся им стихотворения без всякой системы и порядка. В них были стихи на самые разные темы: застольные песни, сатирические произведения, любовная лирика. Стихи писались на латинском языке и сопровождались мелодией, запись которой тоже находила место в этих тетрадях.

Застольная песня

1. Возликуем, братия, бросивши занятия,
И разверзнем губы к пению сугубо,
Чтобы славить неустанно



▲ П. Брейгель Старший
(Мужицкий). Бродяга. XVI в.

▼ И. Босх. Нищие. Эскиз. XV в.



Тех, кто чист и чужд обмана!

2. Здешнему владетелю, бедных благодетелю

Воспоем с любовью наше славословье!

Волю – сладкому запою!

Будем петь, стуча стопою!

3. Вы, ханжи несносные, сгните смертью злостною!

Низкий род и лживый, жадный до наживы,

Щедр словами, скуп делами, –

Да пожрет вас ада пламя!

О! О! О! Чествуем того, кто для бедных не жалеет ничего!

Кроме подобных сатирических песен, ваганты создали и множество образцов любовной лирики.

Весенняя песня

1. О, весна, ты с нами, желанная,

Алыми цветами венчанная!

Пташки глас пускают сколь сладостно!

Нивы оживают, рощи расцветают –

Сколь радостно!

2. Время наступает, и юноши

По лугам гуляют, а девушки

К ним толпой выходят – все с песнями,

Хороводы водят, по лужочку бродят –

Все парами!

▼ П. Брейгель Старший (Муужицкий).
Рисунки для серии гравюр «Семь
смертных грехов». Лень. 1557.



▲ И. Босх.
Нищие. Эскиз.
(Фрагмент.) XV в.

Песнь о цветке

1. На холме цветет цветок – ах, как сердце радо!
Над цветком склонен листок, а кругом прохлада.
Места лучшего на вид юноше не надо:
Пусть любовь ему дарит высшую усладу!
2. Льется томный аромат в травах меж кустами.
Думы юношу томят сладкими мечтами.
Он колени преклонил, льнет к цветку устами;
Он сейчас его сорвет смелыми перстами!

Средневековая картина мира была всеобъемлющей. Она пронизывала все стороны быта, все мысли и чувства человека того времени. Мир смеха, мир карнавала, который частично нашел отражение в поэзии вагантов, позволял взглянуть на окружающее с некоторой долей иронии и критичности. Этот особый карнавальный смех, основанный на реальных жизненных формах и грубой простонародной речи, переводит выработанный церковью идеальный духовный мир в земную плоскость, снижая его, делая материальным и телесным. Это снижение и низведение высокого основано и на господствующей средневековой картине мира, в которой очень четко различались верх и низ. Верх – это небо, низ – это земля. Земля одновременно и поглощает, и порождает. Сведение верха к низу приводит к тому, что телесное, материальное начинает преобладать. И это материальное начало жизни, пусть сначала в форме карнавального смеха, постепенно пробивало себе дорогу. Именно этот карнавальный, грубый, вагантский взгляд на мир нес в себе то положительное начало, на которое и смогли опереться деятели Возрождения, освобождая человеческое сознание для нового и свободного восприятия мира. Ваганты были выходцами из духовного сословия, но всем своим творчеством и вызывающим поведением выступали против него же. Они слагали свои стихи для таких же, как они, просвещенных ценителей, которые знали латынь и могли оценить их античную образность и библейскую аргументацию. Поэтому расцвет их поэтического творчества был недолгим. И если в конце XIII в. стихи вагантов еще знали, пели и переписывали, то в конце XIV в. их уже забыли.

- Какое значение имели карнавалы в жизни средневекового человека и что общего между ними и дионисийскими играми античности?
- Прочти приведенные тексты и отметь, что тебе кажется достойным для подражания, а что требует осуждения.

2. «Корабль дураков». Средневековый мир с его схоластической ученостью вовсе не стремился сдавать свои позиции. Но и рождающийся новый мир был отнюдь не идеальным. В нем также были свои несовершенства и пороки. Именно против них и выступили деятели новой эпохи, избрав для показа всеобъемлющей панорамы общественной жизни традиционную форму смеховой культуры.

В 1494 г. на улицах старинного вольного города Базеля стала продаваться книга со странным названием – «Корабль дураков». Автора этой забавной и весьма поучительной книжицы звали *Себастьян Брант*. Книжка была написана на простонародном немецком языке и сразу же приобрела огромную популярность. Она выдержала двадцать шесть изданий, была переведена сначала на французский язык, а затем на голландский и английский. Успеху этой небольшой книги способствовали иллюстрации, сделанные молодым немецким художником *Альбрехтом Дюрером*. В таком виде «Корабль дураков» стал достоянием всей образованной Европы.

Но о чем же эта книга? Ведь и поэзия вагантов была проникнута сатирическими насмешками над обыденной жизнью. Продолжая традиции Средневековья и пользуясь приемами карнавальской и смеховой культуры, Себастьян Брант превратился в обличителя всех человеческих глупостей. Он как бы поставил перед людьми огромное зеркало, в котором все могли увидеть свое истинное, скрываемое от постороннего взгляда лицо.

Для того чтобы избавить мир от всех видов человеческой глупости, Себастьян Брант построил огромный корабль и отправил всех дураков в страну, которую назвал Страной глупцов. Кого только нет на этом корабле! Здесь ученые-педанты и астрологи, шарлатаны-врачи, модники и модницы, пьяницы и обжоры, игроки, прелюбодеи, хвастуны и грубияны, богохульники и многие другие представители пороков. Каждому из них автор читает проповедь, пересыпая ее примерами из античных или библейских авторитетов. Строитель «Корабля дураков» не просто моралист. Он без устали бродит по площадям и улицам, заглядывает в дома и кабаки, храмы и дворцы, всюду находя все новые и новые образцы глупости. Вот, например, как Себастьян Брант описывает базар, где продаются святыне реликвии:

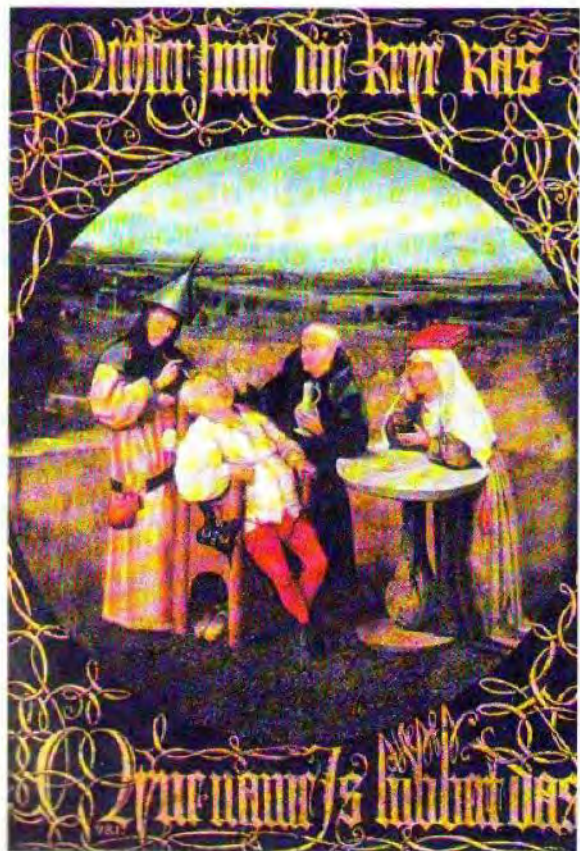
От века продавцы реликвий
Народ обманывать привыкли.
На паперти шумит базар,
Разложен плутовской товар –
Все тут священо, драгоценно:
Из вифлеемских ясель сено,

От валаамовой ослицы
 Кусок ребра; перо хранится
 Архистратига Михаила
 (Не сякнет в нем святая сила);
 Тут есть уздечка боевого
 Коня Георгия святого;
 Одна сандаля святой Клары...

Конечно, Себастьян Брант понимает, что мелкие недостатки часто бывают безобидными. Но существуют пороки, которые вредны и для всего общества. Они-то и разъедают его нравственные устои. Особенно опасными он считал корыстолюбие, себялюбие и культ наживы. В угоду этим порокам глупцы готовы принести в жертву любовь, справедливость, честность, дружбу, человеческую порядочность. Ради денег молодые женятся на сварливых и злобных старухах, во имя барыша могут пустить по миру сотни и тысячи людей.

Кто добровольно стал ослом,
 Тому и мука поделом!
 Женься на старой, но богатой,
 Заплачешь ты: «О, день проклятый!»

▼ *И. Босх. Операция глупости. XV в.*



▲ *И. Босх. Корабль дураков. XV в.*

Жить будешь, как в тюрьме, во мраке,
В своем бесплодном, стыдном браке
С тем денежным своим мешком,
Который был твоим божком. <...>
Столь неразумный шаг свершив,
Никто не может быть счастлив.

Некоторыми своими сатирами Себастьян Брант спорит с вагантами и надевает шутовской колпак на тех, кто, отказываясь от книг и учения, проводит всю свою жизнь в праздности и гульбе.

Колпак ты на того надень,
Кто день и ночь, и ночь и день
Рад брюхо поплотней набить
И полной винной бочкой быть,
Как будто жизнь он взял на откуп
С единой целью: больше в глотку б!

Себастьян Брант искренне хотел, чтобы как можно больше людей, прочитав его сатиры, плыло не в Страну глупцов, а в Страну мудрости.

Книга Себастьяна Бранта была сочувственно встречена не только в Германии. Под ее влиянием находился и голландский гуманист *Эразм Роттердамский*. Из-под пера этого замечательного человека вышли сочинения самого различного содержания: переводы на латинский язык греческих авторов, сборники античных изречений и поговорок, толкования и комментарии к библейским текстам и многое другое, что немедленно издавалось, распространялось и становилось событием духовной жизни Западной Европы. И все же только одна его книга – «*Похвальное слово Глупости*» – завоевала подлинное бессмертие и читается до сих пор.

Замысел книги возник у Эразма Роттердамского в то время, когда ему уже исполнилось сорок лет. Написав ее как бы на потеху за несколько дней, он показал в ней все стороны человеческого существования, все ступени общественной лестницы, все социальные и личные связи между людьми, выступив страстным борцом против средневековой схоластики и мракобесия.

Эразм Роттердамский считал, что современный мир – это не что иное, как ярмарка дураков, на которой нет места Разуму. Чтобы быть услышанным, Разум тоже натягивает на себя дурацкий колпак. Так появляется Глупость, царящая над прошлым и будущим. Как и подобает Глупости, в начале книги она сама себя представляет и доказывает свою универсальную власть над человечеством.

Глупость говорит: Пусть грубые смертные толкуют обо мне, как им угодно, – мне ведомо, на каком худом счету Глупость даже у глупейших, – все же я дерзаю утверждать, что мое божественное присутствие, и только оно одно, веселит богов и людей. Наилучшее тому доказательство – перед вами: едва взошла я на кафедру в этом многлюдном собрании, как все лица просияли небывалым, необычайным весельем, все подались вперед и повсеместно раздался радостный, ликующий смех.

Представившись, Глупость далее утверждает и неопровержимо доказывает, что она имеет власть не только над всей жизнью, но даже над богами; что ей обязаны своим существованием и своими радостями все возрасты и все чувства, что она является основой процветания и счастья и что она – связующее начало всякого человеческого общества.

Глупость говорит: Одним словом, без меня никакое сообщество, никакая житейская связь не были бы приятными и прочными: народ не мог бы долго сносить своего государя, господин – раба, служанка – госпожу, учитель – ученика, друг – друга, жена – мужа, квартирант – домохозяина, сожитель – сожителя, товарищ – товарища, ежели бы они взаимно не заблуждались, не прибегали к лести, не щадили чужих слабостей, не потчевали друг друга медом глупости. Сказанного, по моему, вполне достаточно.



▲ И. Босх. Нищие. Эскиз. (Фрагмент.) XV в.

▼ П. Брейгель Старший (Мужицкий). Тщеславие. Рисунки для серии гравюр «Семь смертных грехов». 1558.



Чтобы доказать свою правоту, Глупость сравнивает себя с мудрецом. Каких только характеристик не нашла Глупость для его портрета! У него отталкивающая и дикая внешность, волосатая кожа, дремучая борода. На пиру он угрюмо молчит и всех смущает нелепыми вопросами. Он ненавидит окружающее. Все, что случается в жизни, он порицает, во всем усматривая безумие. Поэтому его мудрость – это скорее абсолютная глупость. И далее Эразм Роттердамский перечисляет различные виды Глупости. Теперь Глупость перестает хвалить сама себя и начинает разоблачать и высмеивать своих соседей, особенно нападая на священнослужителей.

Глупость говорит: Они навлекли на себя такую единодушную ненависть, что даже случайная встреча с монахом почитается за худую примету, а между тем сами вполне собою довольны. Во-первых, они уверены, что высшее благочестие состоит в строжайшем воздержании от всех наук и лучше всего – вовсе не знать грамоты. Засим, читая в церквях ослиными голосами непонятные им псалмы, они пребывают в убеждении, что доставляют великую усладу святым. Иные из них бахвалятся своим неряшеством и попрошайничеством и поднимают страшный шум у дверей, требуя милостыню; назойливо толпятся они в гостиницах, заполняют повозки и корабли – к немалому ущербу для прочих нищих. Своей грязью, невежеством, грубостью и бесстыдством эти милые люди, по их собственному мнению, уподобляются в глазах наших апостолам.

«Похвальное слово Глупости» имело у современников огромный успех. Книга выдержала несколько изданий при жизни автора и распространила в широких кругах презрение к теологам и монахам, к служителям церкви и ее богатству. Эразм Роттердамский проанализировал все стороны жизни. Может показаться, что он не видел в ней ни одной положительной черты. Однако, по свидетельству современников, сам писатель был снисходителен к человеческим слабостям, ценил хорошую компанию и любил хорошо поесть. Выбирая жанр похвалы, гуманист передал колорит своего времени, веря в грядущие преобразования общественной жизни и культуры.

- Какие стороны человеческой жизни осмеивали гуманисты Возрождения и почему?
- Назови те стороны жизни современного человека и те черты его характера, которые ты бы хотел высмеять.

§3. Титаны Возрождения, или О том, каких людей породила новая эпоха

*Человек может извлечь из себя все,
что пожелает.*

Леон Батиста Альберти



▲ Леонардо да Винчи. Благовещение. Ок. 1475.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Этот параграф знакомит с фактами биографии и основными произведениями художников эпохи Возрождения, которых потомки прозвали титанами. Первый раздел параграфа рассказывает о Леонардо да Винчи и его фреске «Тайная вечеря», второй – посвящен Рафаэлю и его фреске «Афинская школа».



На что нужно обратить внимание.

При изучении биографий обоих художников стоит иметь в виду то, что они были представителями одной эпохи, хотя Леонардо да Винчи был старше Рафаэля на 31 год. Надо понимать, что многие их произведения были выполнены по заказу католической церкви на традиционные религиозные сюжеты. Однако в их интерпретации художники отошли от средневековых традиций, сосредоточив свое внимание на отражении красоты окружающего мира и общечеловеческих ценностях. Следует также отметить широту дарования художников (интерес к науке, живописи, архитектуре) и жанровое разнообразие.

разие их творчества (алтарные произведения, портреты, сюжетные композиции).



Что необходимо запомнить. Принадлежность Леонардо да Винчи и Рафаэля к тому периоду итальянского Возрождения, которое называют Высоким Возрождением. Название, сюжет и основных героев их главных произведений – фресок «Тайная вечеря» и «Афинская школа».



К каким выводам надо прийти

- Термин «Высокое Возрождение» обозначает период наивысших достижений в итальянском искусстве.
- Титанами Возрождения стали называть тех художников, которые проявили себя в самых разносторонних областях деятельности, оставив в каждой из них образцы высоких достижений.

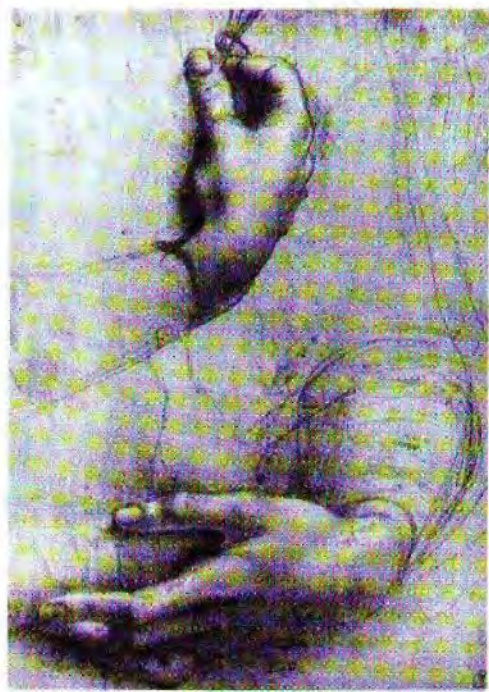


▲ *Рафаэль. Сикстинская мадонна.
1513 – 1514.*

1. «Явление, дарованное Богом». Если Данте и Джотто как бы предчувствовали грядущие изменения в отношении к миру и человеку, то художники и писатели последующей эпохи не только подхватили сделанные ими открытия, но и принялись со всей пылкостью и страстью самоутверждать радость бытия. Творцы этой новой эпохи активно сбрасывали путы Средневековья, обратившись за примерами к светлому искусству Античности. В своих произведениях они переплетали религиозные мотивы с мифологией, создавая совершенно новую картину мира, где человек властно занимал место рядом с Богом. Художник вдруг отчетливо осознал собственную значимость и потребовал от заказчика полной свободы творчества.

Человек новой эпохи был поистине универсальной личностью, которая могла все. Именно об этом говорит Джорджо Вазари, начиная жизнеописание первого из трех величайших художников Италии Леонардо да Винчи:

«Мы постоянно видим, как под воздействием небесных светил, чаще всего естественным, а то и сверхъестественным путем, на человеческие тела обильно изливаются величайшие дары и что иной раз одно и то же тело бывает с преизбытком наделено красотой, обаянием и талантом, вступившими друг с другом в такое сочетание, что, куда бы такой человек ни обращался, каждое его действие божественно настолько, что, оставляя позади себя всех прочих людей, он являет собою нечто дарованное Богом, а не приобретенное человеческим искусством».



▲ Леонардо да Винчи. Этюд женских рук. 1483.

▼ Леонардо да Винчи. Голова ангела. Рисунок. 1480 – 1485.



Леонардо родился в 1452 г. и был внебрачным сыном некоего сэра Пьеро, нотариуса из небольшого местечка близ города Винчи, и простой крестьянки. Поэтому позднее, когда художник прославился, то стал называть себя *Леонардо да Винчи*. Уже с детства он увлеченно рисовал и лепил разнообразные фигурки. Несколько голов смеющихся женщин были настолько выразительны, что с них до сих пор делают гипсовые слепки-копии. Первые настоящие уроки мастерства юный Леонардо получил во Флоренции у прославленного художника Андреа дель Вероккьо. Учитель, восхищенный талантом нового ученика, доверил ему написать фигуру ангела в своей большой работе «Крещение Христа», которую он выполнял для одной из церквей города. Ангел был настолько хорош, что его сразу выделили из общей массы многочисленных фигур.

Самостоятельная работа молодого художника началась с написания традиционных сюжетов Богоматери. Одну из работ по имени заказчика называют «Мадонна Бенуа». В этом произведении Леонардо избегает жанровых подробностей, делая акцент на выразительность и мимику лиц, чтобы передать изображение материнской радости.

Рано осознав масштабы своего дарования, Леонардо стал искать высокого покровителя, при дворе которого он смог бы создавать величественные произведения. Он обратился к миланскому герцогу Лодовико Моро с письмом, в котором предлагал свои услуги в качестве скульптора, живописца и даже военного инженера. К письму Леонардо приложил рисунки своих изобретений с таким убедительным описанием, что герцог, почти не колеблясь, согласился принять его на службу.

Убеждений художника была такова, что многое даже самое фантастичное из придуманного им казалось его современникам вполне реальным. Вазари сообщает, что, когда Леонардо жил еще во Флоренции, он сделал рисунок, при помощи которого не раз доказывал многим предприимчивым гражданам, управлявшим в то время городом, что он может поднять храм Сан-Джованни и подвести под него лестницы, не разрушая его. «И он уговаривал столь убедительными доводами, что это казалось возможным, хотя каждый после его ухода в глубине души и сознавал всю невозможность такой затеи».

К сожалению, склонность к самым разнообразным размышлениям и научным экспериментам не давала Леонардо возможности сосредоточиться на чем-то одном. Многое он начинал, многое не доканчивал, так что о нем уже стало складываться мнение как о человеке, не способном что-либо довести до конца. Поэтому, когда ему предложили расписать тра-

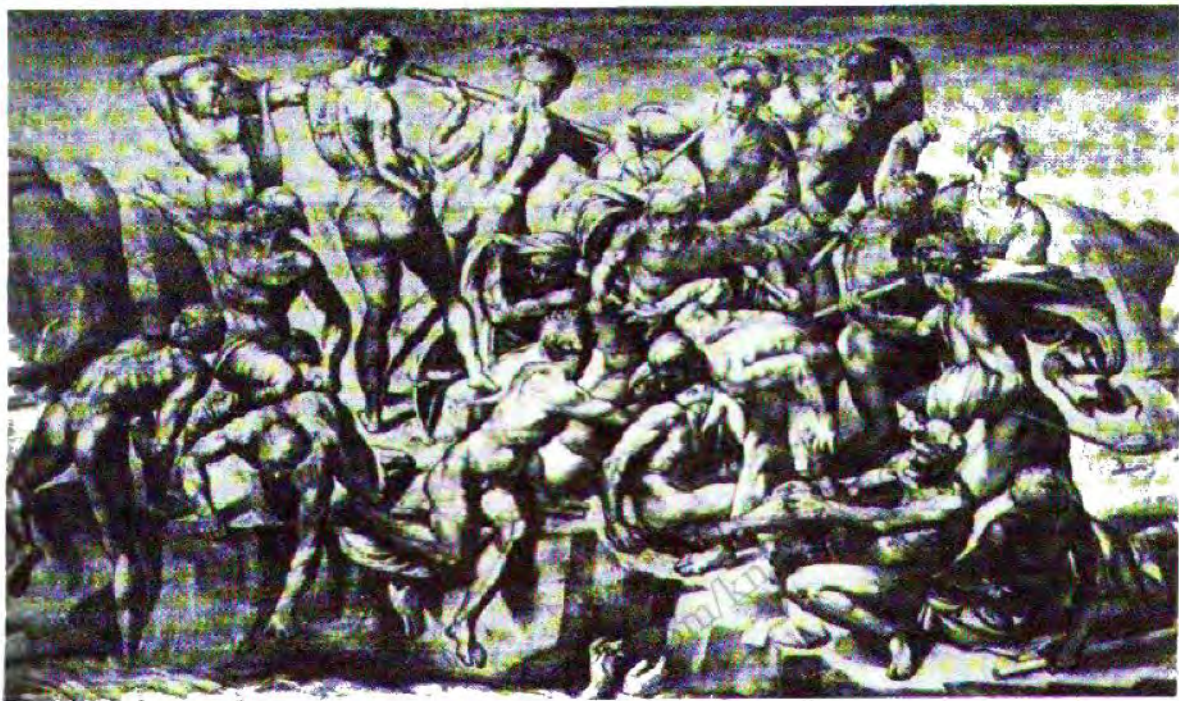
пезную нового доминиканского монастыря в Милане, он, не колеблясь ни минуты, согласился, надеясь исполнением этой фрески доказать обратное всем досужим сплетникам. Работать над «Тайной вечерей» для монастыря Санта-Мария делла Грации Леонардо начал в 1495 г. Он должен был закончить фреску в кратчайшие сроки. Но, как всегда, он хотел быть самостоятельным и оригинальным во всем, что требовало тщательной и упорной работы. И хотя замысел «Тайной вечери» родился у Леонардо еще задолго до получения этого заказа, он, прежде чем приступить к росписи на стене, делал множество рисунков и набросков, сопровождая их словесными описаниями, подобными следующему: «Первый, который пил и поставил стакан на его место, обращает голову к говорящему; другой соединяет пальцы обеих рук и с нахмуренными бровями смотрит на своего товарища; другой, открывши руки, показывает их ладони, поднимает плечи к ушам и делает ртом мину изумления», – и так по каждому персонажу. Настоятель монастыря постоянно торопил Леонардо с завершением работы. Однажды, раздраженный медлительностью художника, он пожаловался на него герцогу. Художник, часто рассуждавший с герцогом об искусстве, сумел убедить его в том, «что возвышенные таланты иной раз меньше работают, но зато большего достигают, когда они обдумывают свои замыслы и создают те совершенные идеи, которые лишь после этого выражают руками». Леонардо сдал свою работу зимой



▲ **Андреа дель Вероккьо. Крещение Христа. (Фрагмент.)** Ок. 1470.

▼ **Леонардо да Винчи. Благовещение из Уффици. Пейзаж. (Фрагмент.)** Ок. 1475.





▲ Микеланджело. Битва при Кашине.
1504 – 1505. Копия с картона
Микеланджело.

▼ Леонардо да Винчи. Битва при Ангиари.
1503.



▲ Леонардо да Винчи.
Святая Анна с Марией
и младенцем Христом.
Ок. 1510.



▲ Леонардо да Винчи. Благовещение. Лувр. Ок. 1478.

1497 г., правда, так и не успев доделать голову Иисуса Христа. Успех фрески превзошел все ожидания. Художественный мир Италии был поражен смелостью композиции, силой выражения, движением, соединенным со спокойствием, которые до сих пор удивляют всякого, кто входит в трапезную.

Композиционное решение традиционного евангельского сюжета, избранного Леонардо для росписи трапезной, уже было необычным. Помещение, где находится фреска, удлиненное по форме, и столы располагались в нем в виде буквы «П». Чтобы создать иллюзию реальности происходящего, стол, за которым восседал Иисус Христос со своими учениками, был нарисован таким же, как и те, что стояли в трапезной, замыкая их в единый прямоугольник. Оригинальность замысла состояла еще и в том, что настоятель монастыря оказывался как раз напротив Христа, восседая перед его фигурой во время дневной трапезы. Стены реальной комнаты и потолок также незаметно переходят в стены и потолок, изображенные на фреске. Когда все монахи собирались за столом, создавалось впечатление, что Христос и апостолы участвуют в совместной трапезе. Стремление к передаче впечатления реальности происходящего, с ранней юности занимавшее художника, в этом произведении было реализовано с полной достоверностью и убедительностью.

За столом горницы, где происходит последняя трапеза Учителя с учениками, Христос сидит в центре. По обеим сторонам от него расположились апостолы, объединенные в группы по три человека. Вся композиция «Тайной вечери» изображает момент, когда Иисус произносит свои знаменитые слова: «Один из вас предаст меня». Царившее спокойствие последней вечери, переданное строго выверенной композицией, нарушается возникающим шумом и волной человеческих эмоций: «Не я ли, равви?» Иуда, по традиции всегда сидящий по другую сторону стола, на этот раз находится в группе апостолов. Он тоже возмущен, тоже старается быть удивленным, но правая рука, нервно сжавшая кошелек с тридцатью сребрениками, выдает его и делает узнаваемым. Реплики как бы переносятся из одного конца стола в другой, перемешивая отдельные группы апостолов в одну беспокойную массу. Христос не может не слышать и не замечать происходящего, но его фигура остается невозмутимой. На охватившее всех апостолов возбуждение он отвечает ритуальным спокойствием, неподвижностью, молчанием.

Судьба фрески «Тайная вечеря» оказалась трагичной. Однажды, придя как-то вечером в трапезную монастыря, чтобы полюбоваться своим знаменитейшим произведением, Леонардо заметил, что при работе с грунтом и красками была допущена какая-то ошибка и его работа, на которую было



▲ Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1497.



▲ Леонардо да Винчи. Портрет Моны Лизы. (Джоконда.) 1503.



▲ Леонардо да Винчи. Святой Иероним. Конец XV в.



◀ Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. Начало XVI в.

потрачено столько сил и времени, может оказаться недолговечной. Он постоянно следил за происходящими изменениями и сделал все возможное, чтобы продлить жизнь своему творению.

Из Милана Леонардо вновь приехал во Флоренцию. По заказу городской Синьории для зала заседаний он выполнил эскиз будущей фрески «Битва при Ангиари», которую жители Флоренции выиграли у миланцев. Картон Леонардо был выставлен вместе с эскизом Микеланджело «Битва при Кашине», изображавшим еще одну победу флорентийцев. Замыслы обоих художников не осуществились, а картоны были утеряны. К счастью, бывший в то время в Милане фламандец Питер Пауэл Рубенс зарисовал картон Леонардо, оставив для потомков свидетельство его таланта.

В этом же городе Леонардо написал *портрет Моны Лизы (Джоконды)*. С небольшого полотна, сложив накрест изящные руки с тонкими аристократическими пальцами, смотрит на зрителя красивая женщина. Взгляд ее серьезен, а губы слегка тронуты улыбкой, которую часто называют загадочной. Вместо фона за спиной Джоконды расстилается типичный для эпохи Возрождения идеальный пейзаж.

Последние годы жизни Леонардо провел в скитаниях. Сначала он вернулся в Милан, оттуда отправился в Рим. Там за свои научные опыты он был обвинен в ереси. Спасаясь от преследований церкви, Леонардо принял приглашение французского короля. Во Франции он почти не работал, но всегда был окружен почтительным восхищением.

Жизнь Леонардо завершилась в 1519 г. в маленьком городке Клу. Вазари отметил, что «хотя он много больше сделал на словах, чем на деле, все эти отрасли его деятельности, в которых он настолько божественно себя проявил, никогда не дадут угаснуть ни имени его, ни славе».

- Могут ли неоконченные замыслы быть свидетельством гениальности художника и памятниками культуры?
- Рассмотрите иллюстрации учебника и сделайте описание произведений Леонардо да Винчи.

2. «Вызывающий удивление и хвалы». Когда Леонардо да Винчи был уже зрелым и прославленным на всю Италию мастером, в старинном городе Урбино 6 апреля 1483 г. в семье живописца средних способностей Джованни Санти родился сын, которому дали имя *Рафаэль*. Как только он подрос, его стали учить семейному делу. Быстро усвоив элементарные знания в школе своего отца, Рафаэль отправился в город Перуджа. Там он попал в мастерскую живописца Пьетро ди Вануччи, более известного под именем *Пьетро Перуджино*. За четыре года учебы Рафаэль не только усвоил уроки мастера, но даже во многом стал превосходить его. Когда в подражание учителю он написал картину «Обручение Марии», все заметили, что его фигуры более свободны, действие естественней, а храм, на фоне которого происходит это торжественное событие, получил более совершенные архитектурные формы.

Из Перуджи Рафаэль отправился во Флоренцию и стал свидетелем негласного соревнования Леонардо да Винчи и Микеланджело, которые как раз в это время исполняли по заказу Синьории картоны для залы собраний. Пораженный мощностью дарования обоих художников, он стал изучать их манеру живописи, заимствуя некоторые фигуры и повторяя их позы и композицию. Но дарование самого Рафаэля было столь велико, что, написав самостоятельно несколько мадонн, он быстро стяжал славу великого мастера.

Флорентийские мадонны Рафаэля совсем не похожи на суровые лики Богоматери. Они любовно смотрят на своих младенцев, которые заняты самыми разнообразными делами. В «Мадонне Конестабиле» и «Прекрасной садовнице» младенец Христос тянется к книге, которую держит в руке Богоматерь. В «Мадонне со щегленком» молодая красивая мать отвлеклась от чтения книги. Она с нежностью наблюдает, как ее сын, будущий мессия Иисус Христос, гладит щегленка на руке другого младенца, Иоанна, который в будущем станет его Крестителем. Обеих матерей окружает ясная природа с просторными глубокими далями и тонкими деревьями. Все дышит спокойствием и умиротворенностью, единством и гармонией.

Здесь же во Флоренции Рафаэль исполнил и свой знаменитый «Автопортрет», бережно хранимый в галерее Уффици. На нем он полностью соответствует характеристике, данной ему Вазари, как ласкового и приятного, достойного любви юноши, которого природа наделила безмерной добротой и скромностью.

В конце 1508 г. папа Юлий II пригласил Рафаэля в Рим. Следы классического мира, о которых он знал только по книгам, произвели на молодого художника сильное впечатление. Он повсюду видел величественные останки Вечного города. Тут

были развалины Колизея, еще неповрежденный Пантеон, триумфальные арки, мосты, руины громадных бассейнов и дворцов, поросшие дикими цветами и кустарниками. Все это чрезвычайно обогатило его и вдохновило на создание поистине монументальных произведений.

Чтобы проверить, на что способен молодой художник, о котором так много говорили, папа Юлий II, занятый в то время украшением личных покоев, поручил Рафаэлю заполнить четыре медальона на потолке одной из комнат. Рафаэль написал аллегорические фигуры Богословия, Философии, Правосудия и Поэзии. Восхищенный Юлий II тут же поручил Рафаэлю роспись всех четырех комнат, которые образовывали строгую и торжественную анфиладу. Работа началась в 1509 г. и была закончена в 1517 г., заняв целых восемь лет напряженного и непрерывного труда.

Станцы, так называются эти помещения, по площади невелики, всего 9 м в длину и 6 м в ширину. Комнаты перекрыты сводами, завершая стены полукруглыми арками. Все это пространство и было предоставлено художнику для росписи фресками.

Рафаэль начал работу со «Станцы дела Сеньятура», или «Комнаты подписей». В ней папа римский не только читал и занимался, но и подписывал важнейшие церковные и государственные документы. Иногда эту комнату называют «Комнатой печати», так как там хранилась папская печать, которая ставилась только на самых важных документах Ватикана. По мысли папы Юлия II здесь должны были быть представлены движущие силы христианского просвещения: теология, философия, поэзия и право. Молодой художник блестяще справился с поставленной задачей, сумев вдохнуть жизнь в отвлеченные схемы и заполнить стены изображениями, полными живых людей.

Из четырех фресок этой комнаты наибольшую славу завоевала та, которую Рафаэль назвал *«Афинская школа»*.

Далеко вглубь уходит бесконечное пространство огромной залы. Ее сводчатый потолок опирается на мраморные стены, украшенные античными статуями. Из трех частей света и всех времен собрался в ней цвет человеческой мысли – ученые и мудрецы, жившие в течение почти двух тысяч лет. В самом центре выделяются две исполненные достоинства фигуры. Это ведущие философы древности Платон и Аристотель. Платон утверждал, будто вверху, на небе, существует мир идей, что философ и доказывает жестом руки. Его научный оппонент и противник Аристотель утверждает, что мир идей создается человеком, который обобщает свои естественно-научные наблюдения. Доказывая свою правоту, он указывает на землю. С левой стороны неподалеку от них находится учитель обоих философов – Сократ, что-то объясняющий своему любимому ученику Алкивиаду.



▲ Рафаэль. Автопортрет. 1506.

▼ Рафаэль. Папа Юлий II. 1512.



▲ Рафаэль. Станца делла Сеньятура. Афинская школа. 1509.

Двумя ступеньками ниже собралась большая группа. Здесь увенчанный дубовым венком Эпикур. Современники называли его мудрецом садов за то, что он пропагандировал искусство радостно жить. Чуть-чуть дальше, опустившись на колени, пристроился Пифагор. Его подлинные сочинения не сохранились, но весь мир до сих пор использует его математические формулы, музыкальные термины и новые слова «космос» и «философия». Пифагор торопливо записывает на вощенной табличке только что пришедшую мысль. Напротив расположен еще один великий математик Древней Греции Архимед. Положив доску на пол, он делает геометрический чертеж и объясняет его стоящим вокруг слушателям. Позади них изображены мудрец далекого Ирана Заратуштра, рядом с ним Птолемей, коронованный ученый Египта, и многие другие светила древней и новой философии. Они приветливо беседуют друг с другом, собравшись большими группами. Двое из них уединились. Это опирающийся на каменную плиту Гераклит и развалившийся на ступеньке и ни на кого не обращающий внимания Диоген. От всего собрания веет духом кипучей и прекрасной интеллектуальной жизни, благородной сдержанности, уравновешенности и гармоничного вдохновения. Это поистине гимн жизни высшего духовного порядка.

В этой фреске есть еще одна примечательная особенность. Многим из мыслителей прошлого Рафаэль придал черты своих великих современников. В образе Платона легко угадывается портрет Леонардо да Винчи, в образе Гераклита узнается Микеланджело, а в образе Евклида запечатлен представитель раннего Возрождения архитектор Браманте. Сам Рафаэль также находится среди великих людей прошлого и современности. Он скромно стоит среди наблюдателей в правом углу картины, но взгляд его направлен прямо на зрителя.

Рядом с фреской «Афинская школа» на соседней, более узкой и прорезанной проемом двери стене Рафаэль изобразил содружество олимпийских муз «Парнас». В центре, окруженный девятью музами, сидит Аполлон, играющий в этот раз не на лире, а на скрипке, инструменте, который стал очень популярным в эпоху Возрождения. Слева величайшие поэты прошлого и современности – Гомер, Вергилий, Данте. На других стенах этой комнаты расположены многофигурные фрески «Диспут» и «Мудрость, Уверенность и Сила».

Фрески остальных четырех станц также насыщены образами прошлого и современности и отражают главную идею папы Юлия II – средствами искусства выразить и подчеркнуть авторитет католической церкви и ее главы – римского первосвященника. Но гений Рафаэля оказался шире предложенной программы. В композициях фресок, в выборе героев, в их взаимном расположении, быть может, даже и не совсем

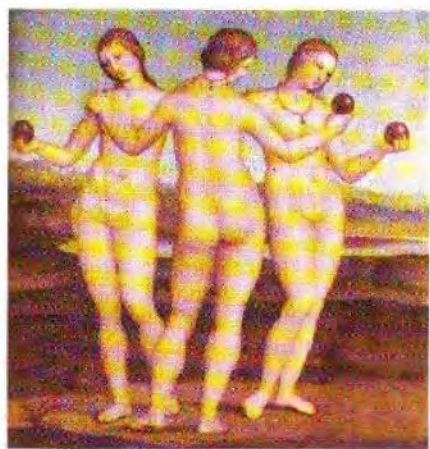
▼ Рафаэль. Парнас. Станца делла Сеньятура. 1508 – 1512.



Рафаэль. Спор о Святом причастии. Станца делла Сеньятура. 1508 – 1512. ▼



▼ Рафаэль. Три грации. Ок. 1500.



Рафаэль. Обручение Марии. 1504. ▲



◀ Рафаэль. Мадонна Грандука. 1505.



▲ Рафаэль. Мадонна Конестабиле.
Ок. 1500.

▼ Рафаэль. Портрет
Бальдассаре Кастильоне.
1514 – 1515.



▼ Рафаэль. Портрет папы Льва X
с кардиналами. 1518 – 1519.



▲ Рафаэль. Прекрасная садовница.
1507.



осознанно художник выразил популярную среди гуманистов мысль о примирении христианской религии с античной культурой и начале формирования светского гуманистического взгляда на мир.

Во время работы над росписью станц Рафаэль написал портрет папы Юлия II, главного своего заказчика. Он стал свидетельством умения художника проникнуть в самую глубину характера портретируемого и выразить через выражение глаз все напряжение скрываемой мысли. Портрет папы Юлия II кисти Рафаэля часто сравнивают с портретом папы Иннокентия X, принадлежащим кисти испанского художника Диего Веласкеса.

Заказ папы Юлия II сразу же поставил имя Рафаэля в один ряд с именами Леонардо да Винчи и Микеланджело. Художник ходил по Риму в сопровождении многочисленных учеников и восхищенных почитателей его таланта. Несмотря на молодость, Рафаэль был руководителем большой мастерской, ученики которой помогали ему в работе над фресками. В этой мастерской он написал «Мадонну в кресле» и самую знаменитую алтарную картину «Сикстинская мадонна», очаровательный портрет «Дама в покрывале», а также «Портрет папы Льва X с кардиналами».

Став материально независимым и достаточно обеспеченным человеком, художник обзавелся собственным домом и вынашивал планы о женитьбе. Заказов стало так много, что он вынужден был прибегать к помощи учеников. В это время Рафаэль был и папским архитектором, и распорядителем церемоний, и хранителем древностей. Художник приближался к своему дню рождения, в который ему должно было исполниться 37 лет. Но судьба распорядилась так, что именно в этот день неожиданная кончина остановила его сердце и его руку. Эта неожиданная смерть доставила величайшее огорчение всем, кто его хорошо знал. Как сказал Вазари: «Ведь и сама живопись могла спокойно умереть после смерти столь благородного художника, ибо, только он закрыл глаза, она тотчас же как бы ослепла».

- Каковы основные факты биографии Рафаэля и что поставило его в один ряд с выдающимися художниками эпохи Возрождения?
- Рассмотрите внимательно фреску Рафаэля «Афинская школа» и отметьте в ней те черты, которые доказывают единство двух эпох.

§4. Sacra conversatione,

или О том, какой стала картина
мира в эпоху Возрождения

*Человек может извлечь из себя
все, что пожелает.*

Леон Батиста Альберти



▲ Сикстинская капелла в Ватикане.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Главной темой параграфа станет рассказ о цикле росписей, созданном крупнейшими художниками эпохи Возрождения в Сикстинской капелле Ватикана. В первом разделе параграфа речь пойдет о цикле фресок, расположенных на стенах капеллы, в которых воспроизводятся эпизоды из жизни Иисуса Христа и Моисея. Второй раздел параграфа расскажет о гениальных фресках Микеланджело, которыми он расписал свод капеллы и алтарную стену.



На что нужно обратить внимание. При изучении параграфа обязательно надо отметить сходство архитектурного ансамбля Сикстинской капеллы с капеллой дель Арена в Падуе. Это сходство выявляется при сравнении архитектурного облика зданий и в системе построения и расположения фресок на стенах капеллы внутри здания. Сравнивая программу стенного цикла фресок Сикстинской капеллы с программой живописного цикла фресок на своде капеллы и на алтарной стене, следует принять во внимание единство замысла и в то же время увидеть разницу в живописной манере мастеров, выполнявших эти циклы. Стоит подчеркнуть своеобразие трактовки религиозного сюжета как события, происходящего в современности, обратив внимание на характерные архитектурные и бытовые детали.

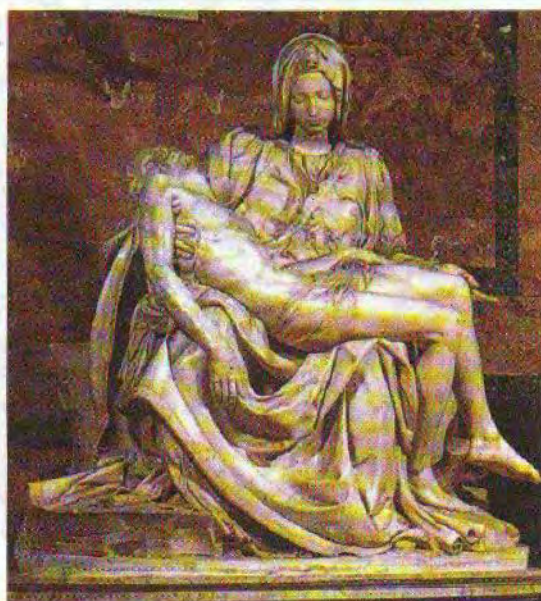


Что необходимо запомнить. Главные библейские и евангельские сюжеты, составляющие содержание фресок Сикстинской капеллы, и имена художников, работавших в ней.



К каким выводам надо прийти

- Заказчиком многих произведений, выполненных художниками Возрождения, по-прежнему оставалась католическая церковь.
- В религиозных сюжетах художники эпохи Возрождения сумели с позиций светского гуманизма прославить красоту и мощь человека.



▲ Микеланджело. Пьета. Ок. 1500.

1. От нулевого времени к вечности. Римский император Октавиан Август, энергично проводивший работы по переустройству своей столицы, не предполагал, что высадившийся на правом берегу Тибра посланец из Иудеи апостол Петр станет первым епископом Вечного города. Земля на холме Монте-Ватикано была четырнадцатым районом Рима. Окрестные болота вскоре были осушены, а на их месте император Нерон разбил сады. Центр нового района образовала круглая площадка, на которой другой император – Калигула распорядился установить огромный египетский обелиск, перевезенный из древнего Гелиополя.

Рядом с этим обелиском приблизительно в 64 г. «за распространение зловредных суеверий, подрывающих веру в языческих богов», апостол Петр был распят, а затем и похоронен. Несмотря на жестокие преследования последователей новой веры к месту гибели апостола стекались многочисленные паломники. В 160 г. над его могилой была возведена небольшая капелла, в которой сохранилась надпись на греческом языке: «Здесь был Петр». Император Константин I, узаконивший христианство, приказал построить над гробницей ученика Христа базилику в память о погибших за верность христианскому учению.

С тех пор весь район неоднократно перестраивался, постепенно



▲ *Сандро Боттичелли. Наказание бунтующих. Фреска. Сикстинская капелла. 1481 – 1482.*

превращаясь в важнейший религиозный, политический и культурный центр. В 1377 г. папы римские окончательно переехали в Ватикан и сделали его своей официальной резиденцией. С этого времени начинается период активного меценатства. Папы один за другим принимают планы перестройки и украшения Ватикана, приглашая для этого художников со всей Италии. Два века архитектурного, изобразительного и художественного изобилия начинаются с обширного проекта папы Николая V, при котором в Ватикане укрепляется стиль Возрождения. Его преемники не ставили перед собой столь высокие цели, и только папа Сикст IV разработал новую программу строительства и активно взялся за ее осуществление. Результатом его энергичной деятельности стала капелла, названная по имени папы Сикстинской.

Сикст IV, в миру Франческо дела Ровере, был избран на папский престол в 1471 г. Фанатично преданный католической церкви, он был жесток к инакомыслящим. В 1478 г. в испанской Севилье он публично сжег еретиков на костре, положив начало инквизиции. Папа Сикст IV активно проповедовал крестовый поход против турок, поддерживал заговор против Лоренцо Медичи, вступил в войну с Неаполем и Венецией. Алчный и корыстолюбивый, он за большие деньги продавал высшие церковные должности и отпущение гре-



▲ *Сандро Боттичелли. Исцеление прокаженных и искушение Христа. Фреска. Сикстинская капелла. 1481 – 1482.*



▲ Пьетро Перуджино. Передача ключей апостолу Петру. Фреска. Сикстинская капелла. 1481 – 1482.



▲ Пьетро Перуджино. Путешествие Моисея в Египет. 1481 – 1482.

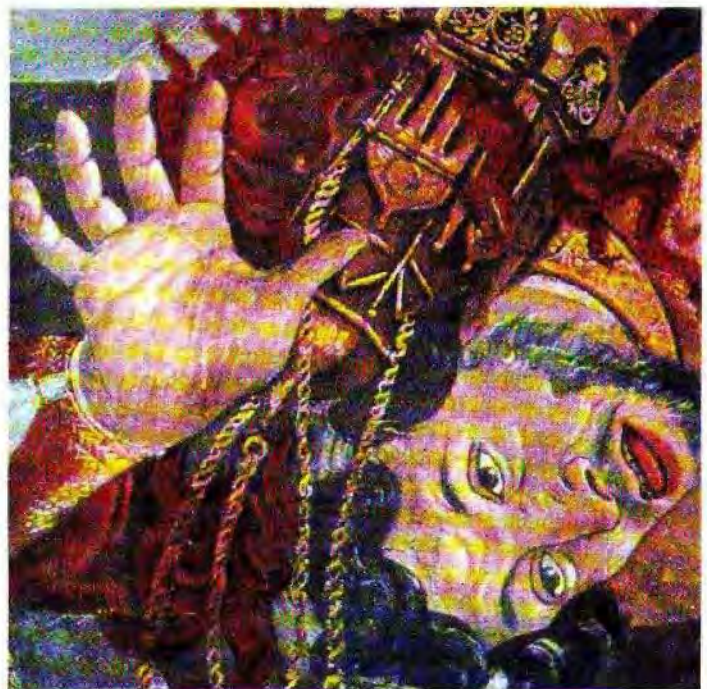
хов, но при этом хорошо понимал значение искусства и необходимость сохранения культурного наследия. Папа Сикст IV собрал обширный архив по истории папства, много сделал для развития библиотеки, был достаточно щедрым меценатом, пополняя ватиканские музеи произведениями большой ценности.

Проект будущей капеллы папа Сикст IV заказал флорентийскому архитектору Баччо Понтелли, а руководство строительством поручил архитектору Джованино Дольчи. Капеллу строили шесть лет с 1475 по 1481 г. Снаружи она напоминает бастион, что в глазах верующих католиков всего мира должно символизировать военную мощь церкви. Внутри капелла имеет вид небольшой продолговатой залы со сводчатым потолком. Размеры залы небольшие, длиной в 40,5 м, а шириной в 14 м. К восточной короткой стене капеллы пристроен алтарь, а на противоположной стене находится вход. Мраморная балюстрада разделяет внутреннее пространство на две части – собственно церковь и притвор.

При проектировании капеллы учитывалось, что ее стены будут покрыты росписями, прославляющими могущество папы римского. Для их исполнения были приглашены знаменитые художники Италии: *Пьетро Перуджино, Козимо Россели, Антонио Туччи, Лука Синьорелли, Пинтуриккьо и Сандро*



▼ *Сандро Боттичелли. Наказание бунтующих. Фреска. (Фрагмент.) Сикстинская капелла. 1481 – 1482.*

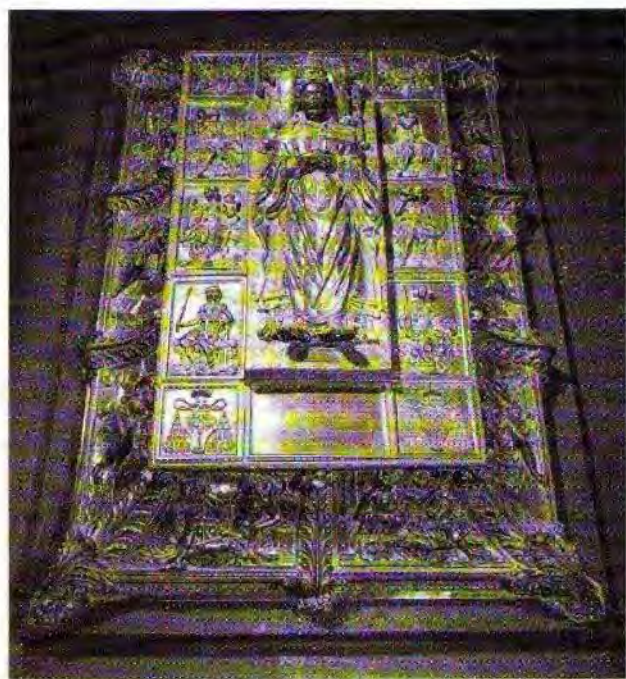


▲ *Микеланджело. Давид. 1501 – 1504.*

Боттичелли. Они дружно работали вместе и всего за два года, с 1481 по 1483 г., украсили стены капеллы большим количеством росписей. Нижняя часть стен по большим праздникам украшалась гобеленами, выполненными по рисункам Рафаэля. В верхней части было прорезано по шесть окон. В простенках между ними изображены портреты 28 пап, исполненные художником Сандро Боттичелли, которые он поместил в иллюзорно написанные каменные ниши. Потолок капеллы был украшен звездным небом. 15 августа 1483 г. работы были окончены, и капелла была освящена в честь Успения Девы Марии.

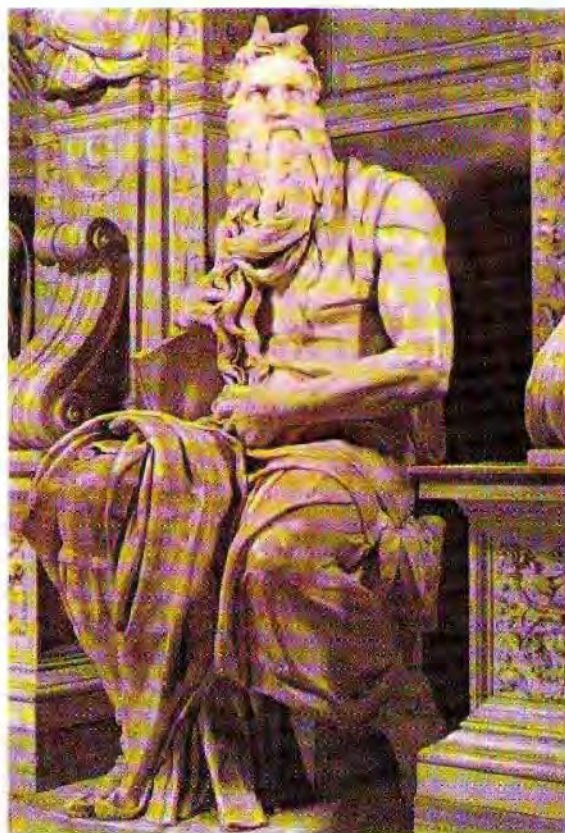
Программу росписей придумал сам папа Сикст IV. С помощью избранных сюжетов, их последовательности и расположения он хотел доказать, что глава римской церкви – это продолжатель дела апостола Петра и что ее история – это история всего человечества. Поэтому поверхность стен, на которых расположены фрески, разбита на три яруса. В нижнем ярусе еще ничего не происходит. Там нет человека, нет сюжетов, нет истории. Время еще не имеет измерения, это нулевое время. Но именно в нем таятся первопричины будущего развития, которые до времени скрыты изображенными занавесями.

Средний ярус – это уже реальная история. Она течет во времени, имеет начало и продолжение, и каждый будущий эпизод



▲ *Антонио и Пьетро Поллайло.*
Надгробие папы Сикста IV.
Бронза. 1484 – 1492.

▼ *Микеланджело. Моисей.*
1515 – 1516.



символически предопределен предыдущим. Идею такого прочтения папа Сикст IV заимствовал у Джотто. На северной стене расположены шесть сцен из жизни ветхозаветного пророка Моисея, на южной стене развернута история жизни Иисуса Христа. Сюжеты подобраны так, чтобы «биография» Христа представляла параллель с «биографией» Моисея, а взаимное расположение фресок помогало бы сопоставить эти события. Зритель получал возможность читать эти «биографии» как бы одновременно.

Чтение фресок начинается у алтарной стены. Рассказ о жизни Моисея открывает фреска «Путешествие Моисея в Египет», а рассказ о жизни Иисуса Христа – фреска «Крещение Христа». Как известно, Моисей еще в детстве был опущен в воды Нила в маленькой корзинке, которую и подобрала дочь фараона. В «Крещении...» Христос стоит в водах реки Иордан, принимая от Иоанна водное крещение. Вода, через которую началось служение обоих, символически объединяет обе сцены. Следующие две фрески «Испытание Моисея» и «Искушения Христа» объединены содержанием сюжетов. Пребывая в Египте, Моисей претерпел множество гонений. Сначала он был оттуда изгнан, затем призван богом Яхве для выполнения великой миссии. Моисей вновь вернулся в Египет, чтобы увести евреев из египетского плена и привес-



▲ *Сандро Боттичелли. Испытание Моисея. 1481 – 1482.*

ти их в землю обетованную. Перед началом своей деятельности Иисус Христос на сорок дней удалился в пустыню. Там, находясь в постоянных молитвах, он преодолел все посылаемые искушения – верой, богатством и властью. Следующая фреска северной стены рассказывает о том, как Моисей осуществил переход через Красное море, а фреска южной стены посвящена призванию первых апостолов. Как и в первых фресках, объединяющим символом эпизодов также становится вода. Далее наступают важнейшие события нравственной истории человечества. По призыванию Яхве Моисей оказывается на горе Синай и получает от него каменные скрижали Завета. На них впервые сформулированы и записаны основные законы, по которым отныне должно жить человечество. Христос, для того чтобы быть услышанным, взшел на гору и произнес Нагорную проповедь, в которой провозгласил девять заповедей. Обе сцены взаимно дополняют друг друга, ибо нравственные законы отныне становятся всеобщими для всего человечества. Не случайно Христос утверждал: «Не нарушить закон пришел Я, но исполнить». Однако путь к нравственному освобождению был труден. Человеку свойственны сомнения, неверие в собственные силы, уныние и даже предательство. Но если Моисей сурово наказывает бунтующих, то Христос уже способен простить измену. Отречение своего любимого ученика Петра он расценил как проявление человеческой слабости и передал ему ключи от врат рая. Последние две фрески «Смерть Моисея» и «Тайная вечеря» – это рассказ о последних днях. Так завершается историческое время, объединяющее две части – Ветхий Завет и Новый Завет.



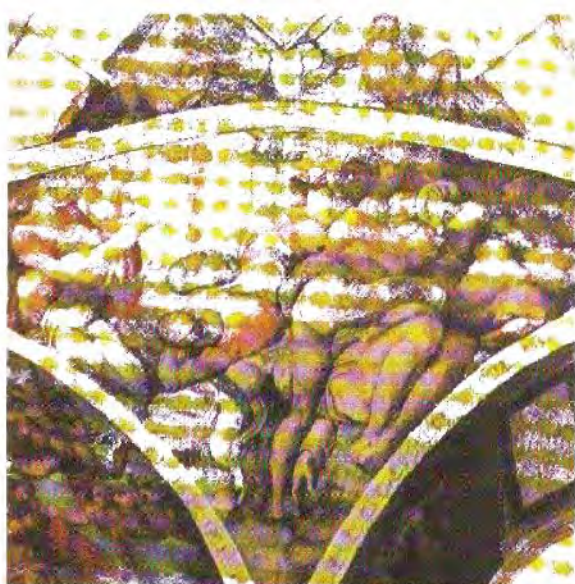
▲ Доменико Гирландайо. Призвание первых апостолов. 1481 – 1482.

Историческое время обоих Заветов, двигаясь параллельно, смыкается на западной стене. В двух эпизодах, «Защита тела Моисея от дьявола» и «Вознесение Христа», реальное историческое время переходит в иное измерение. Папы римские, посмертно изображенные в каменных нишах, символизируют уже время вечное. Новое, горизонтальное его течение соединилось с вертикальным прочтением. Ибо, как вечен Христос, так же будет вечной и Римско-католическая церковь, как надежный корабль ведомая папой по бурным волнам житейского моря. Но ветхозаветная и новозаветная история, рассказанная художниками эпохи Возрождения на стенах капеллы, не стала для них лишь сюжетом изображений. В этой истории они сами являются участниками. События, рассказывающие о жизни Моисея и Христа, разворачиваются на улицах современных городов. Это большие площади с великолепной архитектурой, на которых находится много народу. Сандро Боттичелли, например, в сцене «Наказание бунтующих» в самом центре изобразил арку императора Константина I, который в конце жизни сам принял христианство. А Пьетро Перуджино изобразил сцену «Передача ключей апостолу Петру» на фоне модели будущего собора Святого Петра, над которым впоследствии предстоит работать великому Микеланджело. Да и сами люди, наблюдающие за происходящим, вовсе не похожи на древних иудеев. Многие из них одеты в светские костюмы по моде того времени, а голова прикрыта непременно шапочкой, которую носили гуманисты Возрождения. Находясь среди ветхозаветных пророков, такие люди сразу заметны. Они свободно беседуют друг с другом, комментируя происходящее. Некоторые из них смотрят прямо на зрителя так, как будто готовы позировать художнику для своего портрета. Чтобы подчеркнуть свою причастность к истории, Пьетро Перуджино на фреске «Передача ключей...» изобразил самого себя.

Задача, поставленная папой Сикстом IV, художниками была выполнена. Каждый трудился без чувства зависти к успеху и мастерству другого, оставив на своих фресках ощущение величия той эпохи, в которую они жили и которой так гордились.

- Какую роль сыграли идеи Возрождения в формировании художественной политики Римско-католической церкви?
- Вспомни основные сюжеты из жизни Моисея и Иисуса Христа и сравни их с сюжетами, изображенными на фресках капеллы.

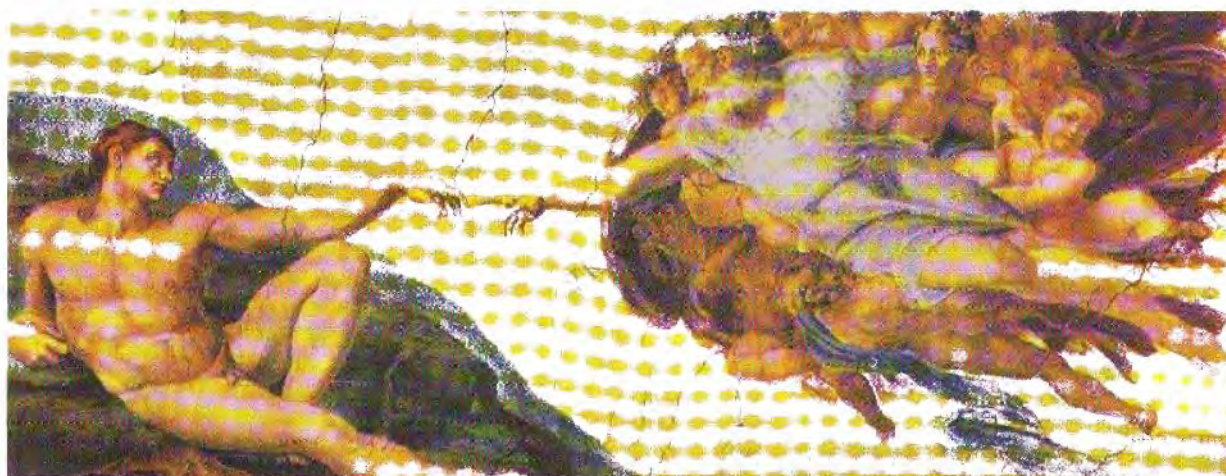
- 2. Сотворение мира и человека.** Наблюдая за строительством своей капеллы, папа Сикст IV продолжал раздавать церковные должности ближайшим родственникам. В 1471 г. он сделал кардиналом своего племянника Джулиано дела Ровере, который с помощью интриг в 1503 г. сам стал папой римским. При вступлении в должность он по традиции сменил светское имя на церковное и стал называться Юлием II. Среди всех пап, когда-либо возглавлявших римскую церковь, Юлий II слыл самым могущественным правителем. Главной задачей своей деятельности он считал увеличение Папской области, что ему вполне удалось. Сначала он поработил Перуджу и Болонью, затем присоединил Парму и Пьяченцу. Он активно боролся против засилья французов на территории Северной Италии и стал образцом национального самосознания.
- В истории живописи папа Юлий II оказался самым большим ее покровителем. По его заказу в 1508 г. *Микеланджело* приступил к росписи свода *Сикстинской капеллы*, того самого, который первоначально был покрыт звездным небом. Заказчик и художник были достойны друг друга. Оба обладали сильным характером, были вспыльчивы, в гневе могли терять самообладание, но это не помешало им в вопросах искусства быть единомышленниками. Микеланджело сумел убедить Юлия II отказаться от первоначальной программы и прислушаться к его замыслу. По существу, они вместе работали над содержанием фресок, в итоге создав гимн интеллектуальной мощи человека.
- По всеобщему убеждению, среди художников эпохи Возрождения Микеланджело превосходил всех. Родился он в 1475 г. в маленьком городке Капрезе, расположенном недалеко от Флоренции. Еще мальчиком он начал обучаться сначала живописи у флорентийского живописца Доменико Гирландайо, а затем и скульптуре у хранителя ценной коллекции древней и новой скульптуры, которую называли садами Медичи. За явный талант и живость ума он сразу же обратил на себя внимание и вскоре вошел в среду флорентийских поэтов, художников и ученых. Первые работы, принесшие ему славу, были выполнены из мрамора. В Риме он изваял группу «Пьета», с поразительной достоверностью и силой изобразив безжизненное тело Христа на коленях у Богоматери, а во Флоренции – статую Давида, воплотившую гражданскую доблесть и верность долгу флорентийцев, сбросивших ярмо тирании.
- В марте 1505 г. папа Юлий II пригласил Микеланджело в Рим и поручил сделать для себя грандиозную гробницу. Замысел не осуществился, но даже предварительные работы были действительно впечатляющи. К этой гробнице Микеланджело вернулся еще раз, но уже после смерти папы, изваяв для нее мощную фигуру Моисея.



▼ Микеланджело.
Всемирный потоп. Фреска
плафона Сикстинской капеллы.
Ватикан, Рим. 1508 - 1512.

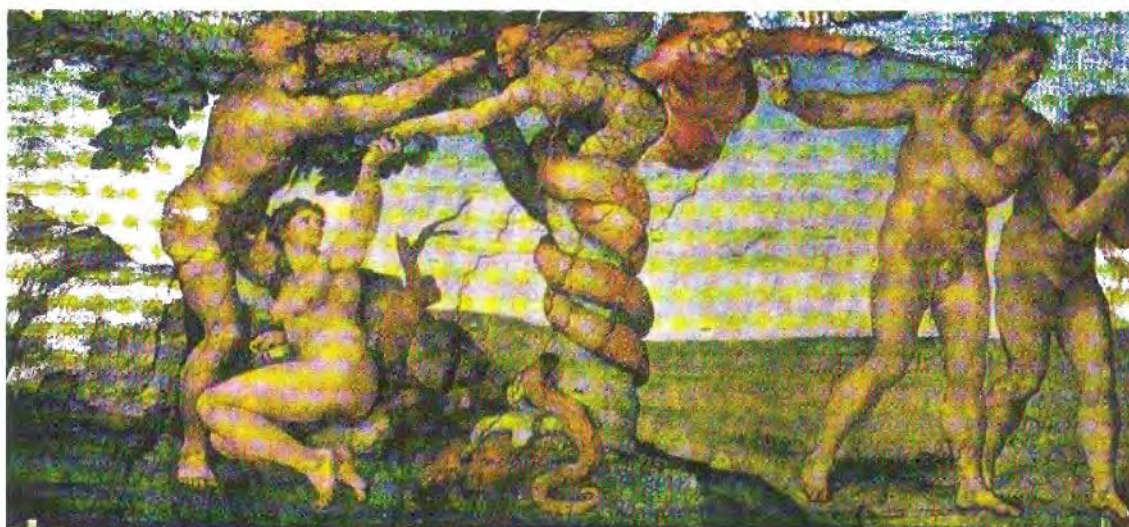


▲ Микеланджело. Медный змий.
Фреска плафона
Сикстинской капеллы.
Ватикан, Рим. 1508 - 1512.



Микеланджело. Сотворение Адама. ▲
Фреска плафона Сикстинской капеллы. 1508 - 1512.

▼ Микеланджело. Грехопадение и изгнание из рая.
Фреска плафона Сикстинской капеллы. Ватикан, Рим. 1508 - 1512.

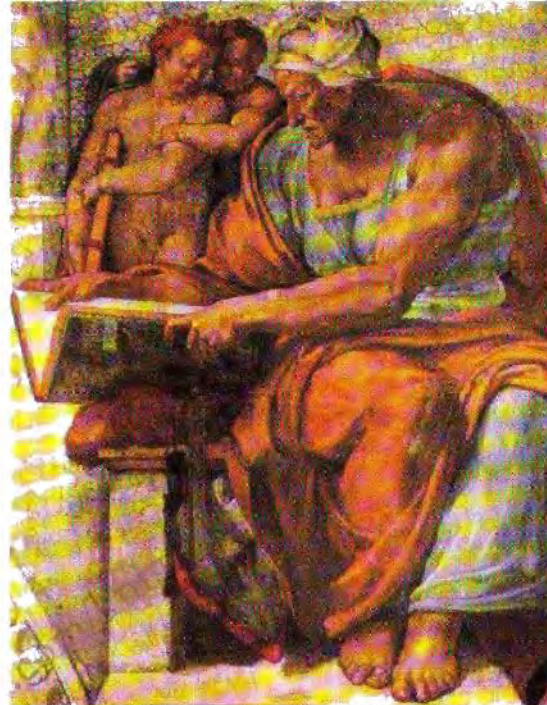


Когда Микеланджело приступил к росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане, ему было 33 года. Очевидно, он понимал, что должен не только расписать потолок, но и увязать его программу с теми сюжетами, которые уже были сделаны до него. Поэтому он обращается к более древнему времени, разворачивая перед зрителями грандиозную картину истории человечества от Сотворения мира до предков Христа. Поверхность свода, под которым пришлось работать Микеланджело, огромна и составляет целых 800 м². Центральную часть свода он делит на девять сюжетов, объединяя их в своеобразные циклы. Первые три фрески «Отделение света от тьмы», «Сотворение солнца и луны» и «Отделение суши от воды» иллюстрируют процесс Сотворения мира. Они, согласно Ветхому Завету, последовательно показали шаги по созданию мира. Центральным образом этого цикла стала фигура Саваофа. Изображение повторяется несколько раз, Господь то летит прямо на зрителя, то удаляется вглубь. Мощная фигура полна активного действия и творческого экстаза, ее руки, такие же огромные и мощные, не только творят, но и благословляют. Христианский Бог превращается у Микеланджело в демиурга, строителя вселенной и первого художника.

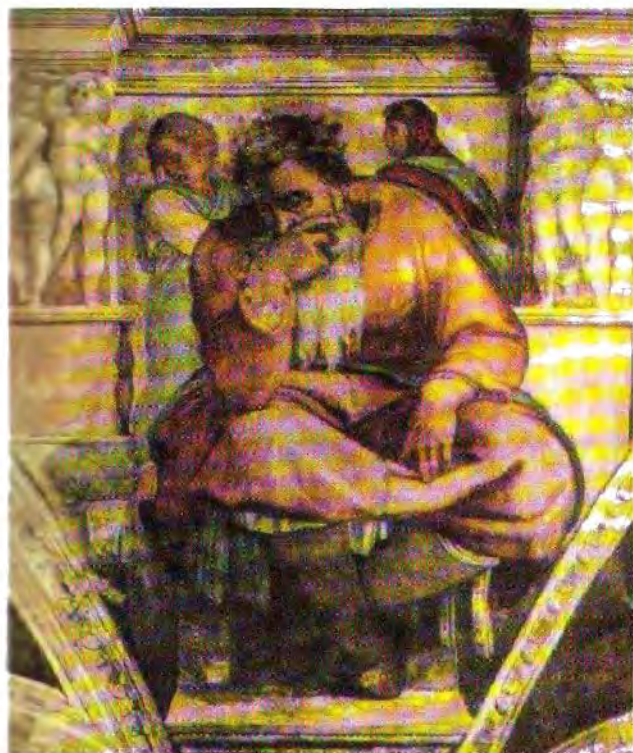
Второй цикл фресок посвящен последнему этапу божественного творения – сотворению человека, сначала Адама, затем Евы. В сюжете «Сотворение Адама» Бог Саваоф летит по бесконечному космическому пространству, окруженный ангелами. Плавный полет подчеркнут спокойно скрещенными ногами, сзади развевается надутый как парус плащ. Божественная энергия передается легким прикосновением руки Творца к руке Адама, чье лежащее на земле тело постепенно приходит в движение. В сцене «Сотворение Евы» Бог Саваоф действует только словом, приказывая Еве встать. История Адама и Евы заканчивается сценой «Грехопадение и изгнание из рая». В полном соответствии со средневековой иконописной традицией Микеланджело совмещает на одной фреске два одновременных эпизода, разделяя их древом познания. Но в противовес библейскому рассказу, грехопадение совершается Адамом и Евой одновременно, они оба тянутся к запретному плоду и оба изгоняются из рая.

Последние фрески рассказывают о собственной истории человечества. Бог завершил свою грандиозную миссию, и теперь все зависит от самого человека. Но на каком-то этапе человечество свернуло с праведного пути и было наказано Всемирным потопом. Лишь богобоязненный Ной, построив ковчег, смог спастись и вместе со своими сыновьями совершил жертвоприношение (сюжет еще одной фрески). Последняя фреска «Опьянение Ноя» изображает надругательство Хама

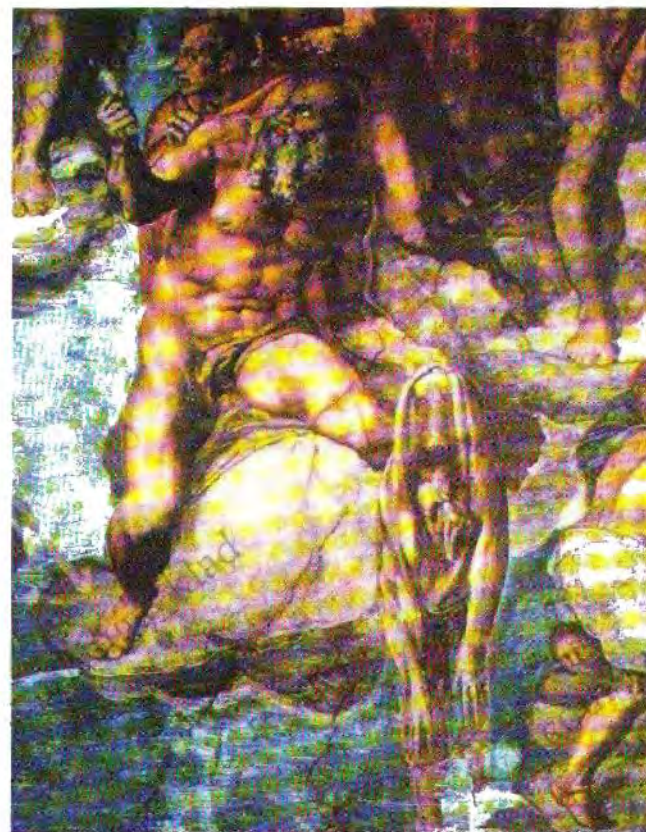
- ▼ Микеланджело. Пророк Иеремия. Фреска плафона Сикстинской капеллы. Ватикан, Рим. 1508 – 1512.



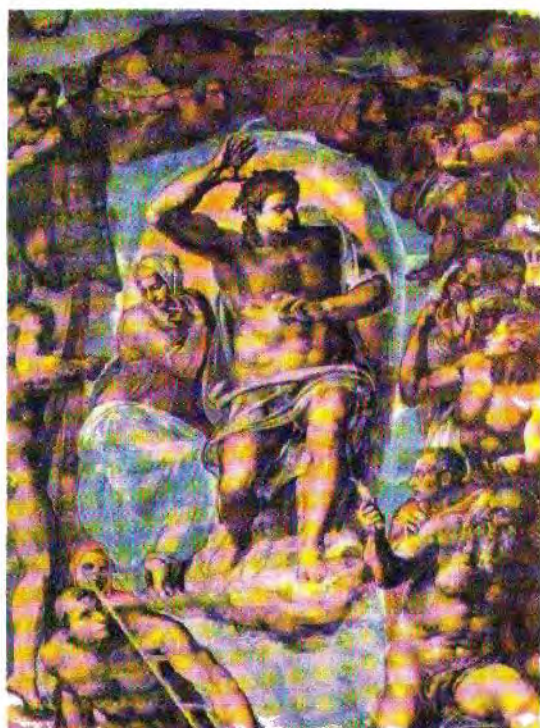
- ▲ Микеланджело. Кумская Сивилла. Фреска плафона Сикстинской капеллы. Ватикан, Рим. 1508 – 1512.



- ▼ Микеланджело. Христос судящий. Фреска «Страшный суд». (Фрагмент.) Ватикан, Рим. 1535 – 1546.



- ▲ Микеланджело. Апостол Варфоломей. Фреска «Страшный суд». (Фрагмент.) Ватикан, Рим. 1535 – 1546.



над своим отцом. Этой сценой, которая церковью рассматривается как ветхозаветный прототип будущего надругательства над Христом, завершается история человечества.

Вокруг этого цикла Микеланджело размещает изображения самых известных сивилл – Дельфийской, Кумской, Ливийской, Персидской и Эритрейской, предсказавших рождение Христа. С ними соседствуют пророки – Захария, Исайя, Даниил, Иона, Иеремия, Иезекииль, Иоиль, которые были известны своими подвигами, плачами и предсказаниями о гибели Израиля. Есть изображения и ветхозаветных героев – Давида, Юдифи, и главнейших событий из истории еврейского народа – «Испытание Медным змием» и «Падение Амана». В люнетах изображены предки Христа.

Логическая последовательность сюжетов начинается от алтаря, самой важной и самой священной части капеллы. Но человек, вошедший в капеллу с западного входа, вынужден читать этот цикл в обратном хронологическому развитию действия порядке. Взгляд вошедшего сначала видит сцену «Опьянение Ноя». Затем идут две фрески – «Всемирный потоп» и «Жертвоприношение Ноя». В таком прочтении история человечества наполняется особым смыслом. В рамках традиционной иконографической системы Микеланджело настойчиво проводит мысль о возможности постепенного восхождения человека от низшего к высшему, которая заложена в нем самом.

Работа над этим циклом продолжалась четыре года, с 1508 по 1512 г. Если учесть, что огромное количество фигур, к которым Микеланджело делал множество набросков и этюдов, было исполнено им самостоятельно, станет ясным грандиозный масштаб этой работы, которая была под силу только гению. Вазари писал: «Весть об открытии капеллы распространилась по всему свету, и со всех сторон сбегались люди; и одного этого было достаточно, чтобы они, остолбеневшие и онемевшие, в ней толпились».

Более двадцати лет отделяют цикл росписей потолка Сикстинской капеллы от грандиозной фрески «Страшный суд», расположенной на алтарной стене. За это время умер папа Юлий II. Сменившие его папы Лев X, Климент VII были не менее честолюбивы как в вопросах религиозной политики, так и в вопросах искусства. Все они жаждали иметь в качестве исполнителя своих замыслов прославленного Микеланджело. За эти годы он выполнял самые разнообразные работы как скульптор, как архитектор и даже как военный инженер. К живописи в Сикстинской капелле он вернулся по приглашению папы Павла III, который предложил ему написать фреску на алтарной стене на тему Страшного суда. Мастер трудился над ней более шести лет, с 1535 по 1541 г. По

сравнению с росписью потолка новая фреска оставляет впечатление смятения и беспокойства.

Смысловым стержнем всей фрески становится не сама сцена суда, когда уже все разделены на праведников и грешников, а предшествующий ей момент, «когда восплачутся все племена земные и увидят Сына Человеческого, грядущего на облаках небесных с силою и славою великою». На огромной стене Микеланджело развернул зрелище необыкновенной космической катастрофы. В центре светлым пятном выделяется мощная фигура Христа, скорее похожего на Зевса Громовержца. Вокруг этой полной силы и мышцы фигуры вращается огромный вихрь, увлекая за собой всех – и праведников и грешников. Их тела, еще полные жизни, сплетаются в гроздя и связки, увлекаемые вниз дьявольской силой, глаза полны ужаса и страха, а в крутоворот вплетаются все новые и новые человеческие жизни. В этой всемирной катастрофе уже нет места ни для героического деяния, ни для милосердия. Недаром Мария, обуреваемая страхом перед разбушевавшейся стихией человеческих горестей и несчастий, испуганно прижимается к сыну, даже не пытаясь просить о прощении для кого-либо.

Так последняя работа Микеланджело смыкается с его первоначальным замыслом. Теперь зритель, прочтя историю человека в обратном порядке, видит грядущий финал и, потрясенный открывшейся бездной, вновь читает ее, но уже в хронологическом порядке, заново проходя через все этапы своего грехопадения.

Микеланджело прожил долгую жизнь, полную надежд и разочарований. Он видел, что идеалы Возрождения приходят в упадок, и выразил это беспокойство в жесте святого Варфоломея, указывающего на горькую гримасу на собственной содранной с него живьем коже, человеческое лицо на которой так похоже на портрет самого Микеланджело.

- Каковы были основные идеи, которые хотел выразить Микеланджело в цикле фресок Сикстинской капеллы?
- Рассмотрите произведения Микеланджело и опишите, какого человека воспел художник.

§5. Величайший переворот, или О том, как был подготовлен переход к Новому времени

*Это был величайший переворот,
пережитый до того времени человечеством.*
Фридрих Энгельс



▲ **Филиппо Брунеллески. Купол собора Санта-Мария дель Фьоре.**
1420 – 1436.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Данный параграф завершает рассказ о художественной культуре эпохи Возрождения. В нем подводятся некоторые итоги и делаются обобщающие выводы. Первый раздел параграфа знакомит с основными проблемами, поднятыми гуманистами Возрождения, в нем приведены примеры, дополняющие полученное ранее представление о творчестве художников этого времени. Во втором разделе параграфа на примере живописных изображений сообщается об особенностях музыкальной культуры и дается творческий портрет выдающегося композитора Возрождения Джованни Палестрины.



На что нужно обратить внимание. При работе над содержанием параграфа необходимо опираться на ранее изученные факты и явления, изложенные в параграфах всего раздела. Например, проблема взаимосвязи Средних веков и Античности была затронута в первом параграфе «Прорыв в действительность», проблема взаимосвязи истории с современностью рассматривалась при анализе цикла фресок Сикстинской капеллы. Проблема новых живописных открытий, о которых говорится в данном параграфе на конкретных примерах, должна быть дополнена сравнениями с произведениями, которые были рассмотрены ранее.



Что необходимо запомнить. Хронологическую ленту времени и основные памятники художественной культуры эпохи Возрождения.



К каким выводам надо прийти

- В эпоху Возрождения все сферы деятельности человека были пронизаны идеями гуманизма и осознанием ценности человеческой личности.
- В эпоху Возрождения завершился окончательный переход от религиозной формы мышления к светской и была создана новая художественно-образная система в искусстве.



▲ *Вазари. Лоренцо Медичи в окружении философов и ученых. 1559.*

1. Портрет эпохи. Итальянский писатель и архитектор Джорджо Вазари, в пяти толстых книгах увлеченно описавший жизнь множества художников и скульпторов, не устал говорить о том, что с их творений началось настоящее возрождение искусства Италии. Он постоянно сравнивал авторов новых произведений с античными мастерами, подчеркивая их умение изображать человека. Сторонникам Вазари казалось, что весь предшествующий период был эпохой беспросветного варварства и невежества. Обратив свой взор к Античности, они стали называть себя гуманистами, а время, в которое жили, – Возрождением.

Но что же нового внесла эта эпоха в понимание человека? Ведь круг памятников, создаваемых архитекторами, скульпторами и художниками, сначала был вполне традиционен. Однако отношение к тому, что они делали, было уже совсем иным. Знаменитый зодчий *Филиппо Брунеллески*, построивший во Флоренции собор, посвященный Деве Марии и названный в ее честь *Санта-Мария дель Фьоре*, возвел над ним невиданный по размеру и красоте купол. Применив новые конструкции, он перекрыл большое пространство и увенчал его световым фонарем. Покрытый красной черепицей, этот купол теперь радостно доминировал над городом.

Популярной среди художников эпохи Возрождения была и традиционная тема Богоматери. Однако теперь они изображали не средневековую Марию, а обыкновенную молодую мать, тихо радующуюся рождению первенца. Среди подобных произведений наибольшую славу снискала *Сикстинская мадонна Рафаэля*, исполненная им как алтарный образ для церкви монастыря Святого Сикста в Пьяченце. В традиционном сюжете художник сумел сочетать и религиозную символику, и новое понимание общечеловеческих ценностей.

Однако для искусства Возрождения огромное значение имела конечно же классическая Античность. Художник раннего Возрождения *Сандро Боттичелли* черпал свои сюжеты из произведений древних и современных авторов. Один из таких сюжетов лежит и в основе его самого прославленного произведения «*Рождение Венеры*». Перед зрителем разворачиваются открытые просторы моря, неба и земли. Обнаженная Венера, рожденная из морской пены, стоит на завитке овальной раковины, направляемой к земле дуновением ветра. К ее ногам падают розы, а светловолосая нимфа уже готова накинуть на ее плечи затканый цветами плащ. Обнаженная фигура в религиозной живописи почти не встречалась. В эпоху Возрождения изображение обнаженного тела станет одним из способов прославления человека.

Причину подобных изменений следует искать в новом самоощущении личности. В отличие от средневекового мастера, никогда

не принадлежавшего себе, художник эпохи Возрождения впервые осознал себя полностью освободившимся от цеховой зависимости. Как и средневековый мастер, он тоже работал по заказу, но никто из заказчиков уже не смел диктовать ему свою волю и навязывать свои вкусы.

Новое понимание человека нашло отражение и в искусстве. Выше уже шла речь о том, что, когда *Микеланджело*, будучи во Флоренции, изваял из глыбы испорченного мрамора огромную статую *Давида*, специальная комиссия с участием виднейших художников приняла решение установить ее перед городской ратушей. Библейский герой изображен в тот момент, когда он готовится к схватке с Голиафом. В спокойно стоящей фигуре современники справедливо усмотрели воплощение героического порыва флорентийцев.

Но не только человек волновал художников Возрождения. Для них был важен момент взаимодействия человека и мира. Вначале, как на картине *Джорджоне* «*Спящая Венера*», это было полное единство и идеальная гармония. Богиня на его картине дремлет, ей, очевидно, снятся счастливые сны, она не подозревает, что кто-то может ее увидеть. В картине нет сюжета, нет действия. Быть может, впервые образ богини стал поводом для изображения совершенного обнаженного тела. Совсем иным настроением проникнута другая работа Джорджоне «*Гроза*». Че-

▼ *Пизанелло. Портретная медаль Чечилии Гонзаго. 1447.*



▲ *Микеланджело. Надгробие Джулиано Медичи (Немурского) со статуями Дня и Ночи. Капелла Медичи. Церковь Сан-Лоренцо. Флоренция. 1520 – 1534.*

▲ *Филиппо Брунеллески. Воспитательный дом. Флоренция. 1421 – 1444.*

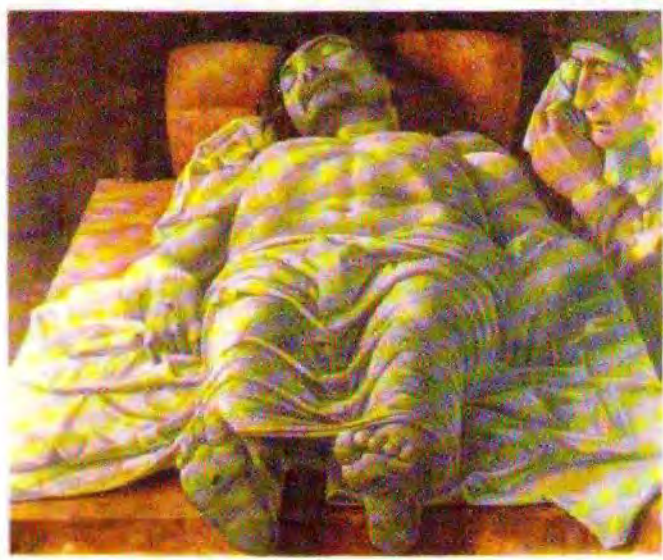


ловек здесь воспринимается как результат естественного развития и взаимодействия природных стихий. И мужчина, и кормящая ребенка женщина, изображенные на картине, спокойны. Раскаты грома их не пугают, они доверяют природе и радуются грозе. Прорезающая небо молния освещает чудесный пейзаж. В глубине виднеются какие-то здания, остатки полуразрушенных построек, через узкую речку перекинут мост, а стволы деревьев покрывает сочная густая листва. Фигуры в «Грозе» живут сосредоточенной жизнью, единой с пейзажем, составляют с ним нерасторжимое целое.

Вместе с новым осмыслением человека в искусстве и роли художника-творца пришло ощущение значимости художественного творчества. В эпоху Возрождения чрезвычайно развился интерес к практическим вопросам искусства. Леонардо да Винчи пишет даже специальную «Книгу о живописи», где называет ее наукой и сравнивает с математикой. Много внимания уделялось и способам изображения трехмерного пространства. Ведь на плоскости холста необходимо разместить огромное количество вещей и предметов, окружающих человека. Решением сложных перспективных задач славился художник *Андреа Мантенья*. Особенно необычным было его изображение мертвого Христа, положение тела которого не соответствовало ни одному канону.

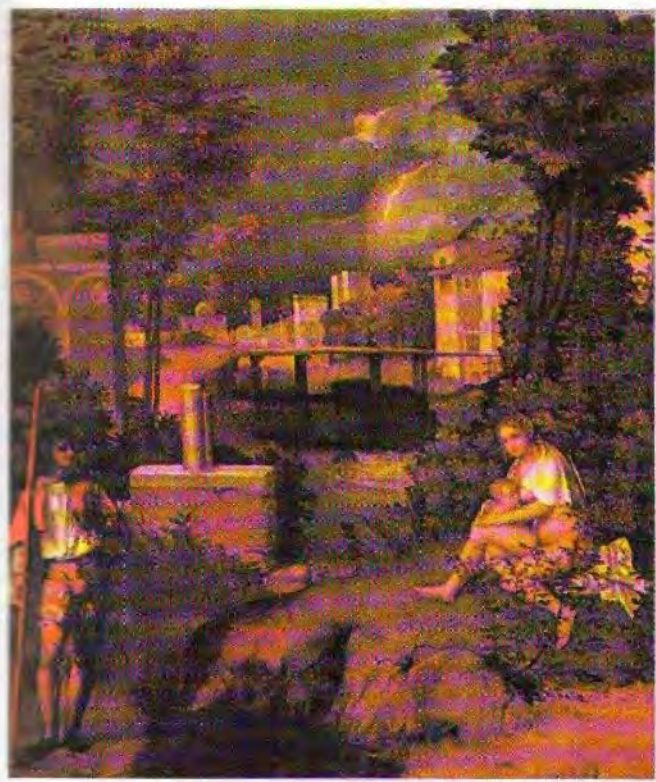
Джорджоне. Спящая Венера. Ок. 1508 – 1510. ►

▼ Андреа Мантенья. Мертвый Христос. Ок. 1500.



Леонардо да Винчи. Мадонна в гроте. ►
1483 – 1494.

Научно-теоретическая основа, пронизывающая все творчество мастеров эпохи Возрождения, заставила художников пристально всматриваться в окружающий мир. Стремясь к наибольшей правдивости, они скрупулезно заносили в свои записные книжки, альбомы и просто на отдельные листы все, что попадалось им на глаза и становилось достойным их внимания. Таковы ботанические зарисовки Леонардо да Винчи, которые он потом переносил в пейзаж, окружающий его мадонн, как, например, в картине «Мадонна в гроте». Та же тщательность к изображаемым деталям видна и в религиозных картинах. Темы казни, распятия, поклонения давали простор воображению. События то происходили в интерьере комнат, уставленных самыми разнообразными вещами, то разворачивались во внешнем пространстве, где не только каждый куст, но и каждый листочек на нем любовно выписывался художником, то совершались на площади огромного города. Именно так изобразил *Антонелло да Мессина казнь святого Себастьяна*. Мученик, погибший еще в I в., стоит прикованным к столбу казни, а вокруг него на просторной площади, образованной современными художнику постройками, течет своя особая жизнь. Где-то в глубине улицы беседуют два молодых венецианца. На балконах, украшающих дома, соседки выбивают ковры. Кто-то



▲ *Джорджоне. Гроза. 1505.*

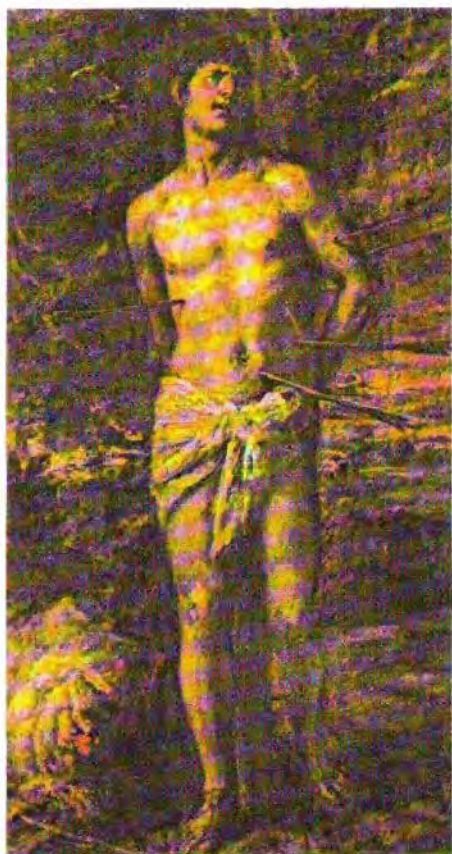
▼ *Сandro Боттичелли. Весна. (Фрагмент.) Ок. 1478.*



просто гуляет. По синему небу плывут облака. Так наряду с пейзажем возникает и новый жанр – бытовой.

В эпоху Возрождения изменилось и отношение к цвету. Теперь цвет, теряя средневековую символику, становится средством для передачи материальности вещей и предметов, их веса и объема, красочного узорочья, переливающегося тысячами оттенков и сверкающего подобно многоцветью радуги. Постепенно цветом овладели настолько, что стало возможным передавать им и самые различные ощущения. В картине позднего Тициана, написанной на тот же сюжет, что и картина Антонелло да Мессина, и почти «дословно» повторившей его композицию, именно цветом передается весь трагизм казни святого Себастьяна. Одна из лучших последних работ Тициана «Пьета (Оплакивание Христа)» проникнута каким-то отчаянием. В этих картинах уже нет больших цветовых пятен, но контрастные сопоставления холодных и теплых тонов пронизывают каждую частичку его живописи. Да и сама живопись как искусство перекочевала со стен соборов в роскошные особняки. Ее уже собирали, ее заказывали, ею украшали и ею же любовались.

Но кем же были они, эти люди эпохи Возрождения? Что рассказали о самих себе? Какими захотели быть увиденными глазами потомков? Конечно, они осознавали значимость собственной деятельности и собственной эпохи. Они первыми стали писать не на средневековой ученой латыни, а на том языке, на котором изъяснялись сами. Они первыми посмотрели на мир вни-



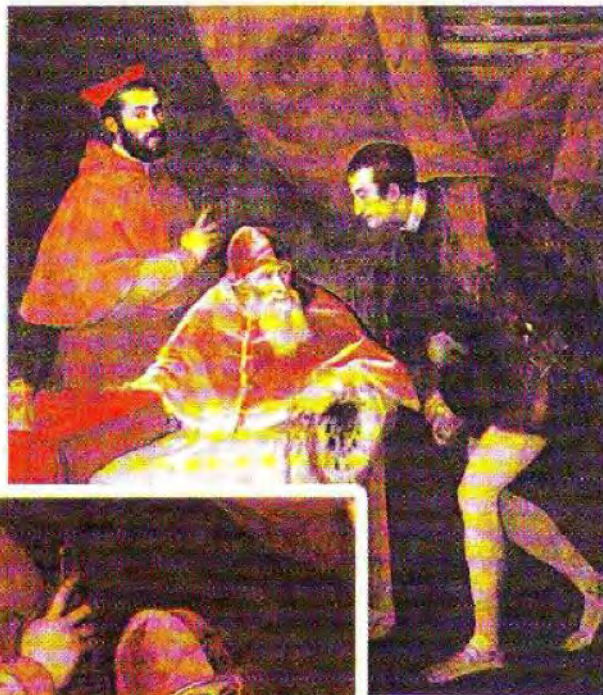
▼ Тициан. Пьета. 1573 – 1576.



◀ Тициан. Святой Себастьян. 1570.

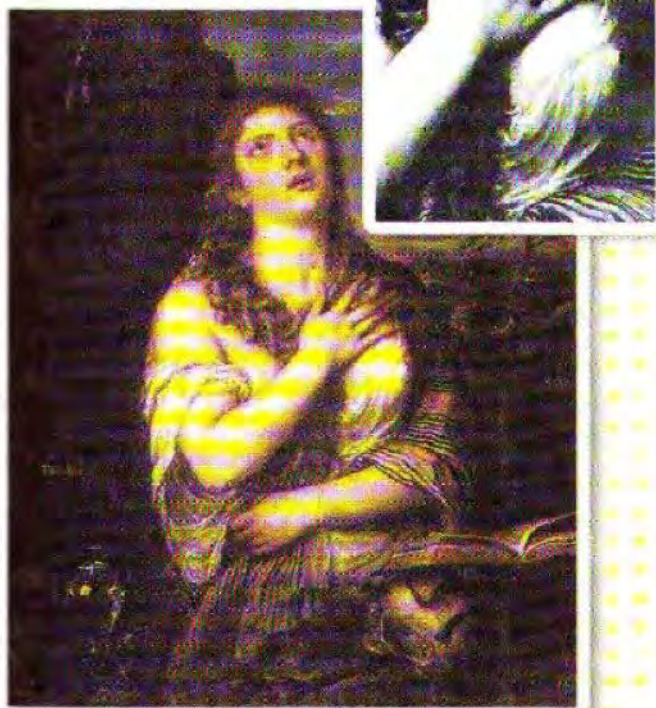


▲ Тициан. Автопортрет.
Вторая половина 1560-х гг.

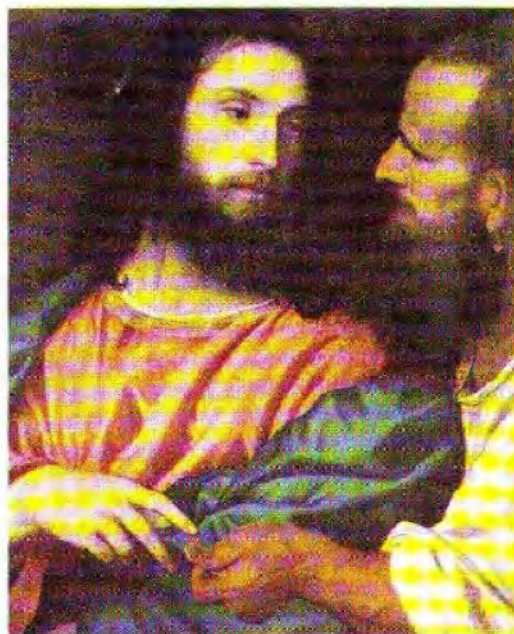


▲ Тициан. Павел III
с племянниками Алессандро
и Оттавио Фарнезе. 1546.

Тициан. Динарий кесаря. ▼
Ок. 1516.



▲ Тициан. Кающаяся Мария
Магдалина.
Первая половина 1560-х гг.



мательными глазами. Они же были и теми, кто после длительного перерыва первыми взгляделись в самих себя, оставив миру обширную портретную галерею. Создается как бы коллективный портрет нового человека, живущего в новой эпохе.

В период раннего Возрождения прославился своими *портретами* итальянец Антонелло да Мессина, которого привлекали прежде всего мужские лица самого разного возраста. Все они изображены слегка в профиль, голову покрывает мягкая бархатная шапочка, верхняя одежда с высоким стоячим воротником застегнута наглухо. У всех большие глаза, внимательно вглядывающиеся в воображаемого собеседника. Пожалуй, впервые облик современника был передан с такой конкретностью и индивидуальностью, одновременно выражая и типические черты характера человека своей эпохи.

Большинство портретов эпохи Возрождения, несомненно, были во многом идеализирующими. Но постепенно, в период Высокого и особенно позднего Возрождения, портретный жанр приобретает все большую индивидуальность и психологизм. Особую славу приобрели *портреты* работы Тициана. Его уже не привлекают лица с печатью счастливой безмятежности. Он все больше обращается к такой личности, которая знает, что такое добро и зло, власть и насилие, правда и ложь. Таков его знаменитый «*Портрет папы Павла III с племянниками Алессандро и Оттавио Фарнезе*», дающий неприкрашенную характеристику своих персонажей. Но пристальней всего художники все же вглядывались в самих себя. Нет, пожалуй, ни одного из них, кто бы не оставил для потомков собственного изображения – *автопортрета*.

Так постепенно, шаг за шагом, от века к веку, из одной страны в другую пробивало себе дорогу и заявляло о себе новое мировоззрение и новое отношение к окружающему миру. Быть может, впервые окружающая действительность стала восприниматься не как прекрасное творение Бога, а как данность, как предмет живейшего любования, как пространство, в котором живет и действует свободный и могущественный человек. Не случайно эту эпоху впоследствии называли «эпохой титанов» и «величайшим переворотом», совершившимся в истории человечества.

- Почему новая эпоха была названа эпохой Возрождения и каким тебе представляется человек этого времени?
- Пользуясь иллюстрациями учебника, перечисли открытия, сделанные художниками в искусстве живописи.

2. Распеваемый звук. Когда блестящая эпоха Возрождения ослепила современников великолепием архитектуры, цветовым богатством скульптуры и живописи, могло показаться, что музыка как искусство отодвинулась на второй план. Тем не менее она всегда составляла часть художественной культуры с самых древних времен. Аполлон, например, услаждал слух богов, играя на лире, Афина изобрела флейту, а в Средние века под сводами готических соборов зазвучал орган. В религиозных сюжетах художников эпохи Возрождения этот инструмент изображен на многих картинах. В *«Короновании Марии»* под золотыми лучами *Фра Анжелико* изобразил сидящего ангела. Он играет на маленьком портативном органе, приспособленном для перевозки. В таком органе было всего около 15 труб, диапазон ограничен, и главной задачей музыканта было сопровождение вокальной мелодии, исполняемой солистом или хором.

На алтаре нидерландских художников братьев *Губерта и Яна ван Эйков*, выполненном ими по заказу знатных граждан города *Гента*, на открытых створках нижнего регистра изображена сцена *«Поклонение Агнью»*. В верхнем регистре расположились ангелы, славящие это великое событие. Они одеты ярко и празднично и скорее похожи на самых обычных граждан, хотя лица их светлы и возвышенны. Поющим ангелам с левой стороны вторят ангелы справа. Один из них сидит за органом, который уже достаточно велик. Он стал совершеннее, диапазон расширился, количество труб возросло до 21. На этом органе можно было импровизировать, вести мелодию в полном согласии с голосом человека, вступать с ним в драматургический спор. Рядом с ангелом, играющим на органе, стоят еще два, в руках которых арфа и виола.

В Средние века в церковных песнопениях эти инструменты не употреблялись. Они считались языческими, бесовскими, а увлечение ими расценивалось как грех, за который приходилось расплачиваться. Наказание музыкой в своем триптихе *«Сад наслаждений»* изобразил *Иероним Босх*, который тоже был родом из Нидерландов. Инструменты, доставлявшие радость на земле, в аду Босха приобрели ужасающие размеры. Теперь они стали приспособлениями для пыток. Вот огромная арфа, рождающаяся из лютни. К ее струнам привязан человек. Лютня, в свою очередь, придавила нотный сборник и человека, который на земле играл на ней. Тот, кто любил барабанные ритмы, теперь оказался внутри этого ударного инструмента, а по туго натянутой коже стучит дьявол со звериной мордой. В центре находится самый большой и самый странный инструмент. Он сделан из дерева, у него есть клавиши, воздух нагнетается вращением ручки. Откуда-то изнутри выглядывает человек с треугольником в руке. Мрачная фантазия Иеронима Босха воспринимается

как живописная иллюстрация церковного запрета на светскую музыку.

Процессы освобождения человека от религиозных догм, его пробуждающийся интерес к миру, природе и самому себе, столь ярко отразившиеся в литературе и искусстве, конечно же затронули и музыку. Самые различные инструменты, ранее находившиеся под запретом, теперь получили право на жизнь. Каких только инструментов нет на картине Ханса Мемлинга «Музицирующие ангелы»! Центр образуют четыре ангела, играющие на трубах. По левую сторону расположились лютня, какой-то смычковый инструмент необычайной длины и маленький псалтерион, на котором в древности сопровождали пение псалмов. С правой стороны маленькому портативному органу вторят арфа и виола. Картина Ханса Мемлинга – часть большого триптиха, посвященного Иисусу Христу. Она располагалась на деревянной поверхности органа. У зрителя, находящегося перед ним, создавалось впечатление, что музыку, звучащую в храме, исполняют сами ангелы.

Почти те же инструменты изображает и Рафаэль на картине «Святая Цецилия». Она стоит в центре и держит в руках маленький портативный орган. Слева от нее стоит святой Иоанн, а справа, опираясь на посох странника, – святой Петр. Рядом с Иоанном находится святой Августин, размышляющий о предназначении музыки и ее влиянии на человека, а около святого



◀ Франческо дель Косса. Аллегория Апреля: Сад любви. Фреска. Ферара, Палаццо Скифаноия. Ок. 1470 – 1471.



▲ Никколо дель Аббате. Концерт. Фреска. Палаццо Поджи в Болонье. Ок. 1550.

Петра – святая Мадлена. По легенде, святая Цецилия, чтобы сохранить чистоту своего сердца и оставаться верной своему жениху, до самого дня свадьбы славилла Бога, аккомпанируя себе на самых различных инструментах. У ее ног лежит виола да гамба, флейты, цимбалы, тамбурин, треугольник. Орган в ее руках молчит. Взгляд Цецилии обращен к небу, с которого льются мелодии, исполняемые хором ангелов с нотными тетрадами в руках. Смысл картины, очевидно, в том, что вокальная музыка более угодна Богу, чем инструментальная.

И действительно, в эпоху Возрождения именно вокальная музыка, сопровождавшая католическое богослужение, достигла необычайной силы выразительности. Величайшим мастером в этой области современники безоговорочно признали итальянского композитора Джованни Пьерлуджи. Он родился 17 декабря 1525 г. в небольшом городке Палестрина, который находится недалеко от Рима. По традиции название родного места было прибавлено к фамилии, и с тех пор знаменитого композитора стали называть *Джованни Палестрина*. С 1544 г. он служил органистом и хормейстером главной церкви в Палестрине, а в 1551 г. переселился в Рим. В Вечном городе Палестрина занимал должность учителя пения и руководителя детского хора при капелле Юлия II, работал певцом в Сикстинской капелле Ватикана, капельмейстером в церкви Санта-Мария Маджоре. Судьба обошлась с ним жестоко. Во время эпидемии чумы он потерял жену, двоих сыновей и брата. Он даже подумывал о принятии монашества. Спасала его только музыка.

Своими простыми и ясными музыкальными композициями Палестрина давно обратил на себя внимание. В 1560 г. ему поручили написать церковную мессу, в которой музыка не наносила бы ущерба ясности текста. Для католического богослужения Палестрина написал не одну, а целых три мессы. Первая отличалась строгим стилем, вторая трогала глубиной чувства, третья же поразила всех как по форме, так и по силе экспрессии. Услышав ее, папа Пий IV воскликнул: «Здесь Иоанн (то есть Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал в Небесном Иерусалиме». Посвященная памяти покровителя Пьерлуджи «Месса папы Маркелла» на долгие годы стала образцом для подражания.

За всю свою жизнь Палестрина написал множество церковных сочинений, усвоив и значительно переработав достижения своих предшественников и современников. Он писал преимущественно вокальную музыку, часто отказываясь даже от аккомпанирующей роли органа. Все голоса в его произведениях звучат в полном согласии, создавая совершенную звуковую палитру. Он старался избегать всяких излишеств и

следил за тем, чтобы литургический текст произносился отчетливо и правильно. За совершенство хоровой музыки современники сравнивали Палестрину с великим Рафаэлем. В начале 1592 г. композитор внезапно заболел и через несколько дней скончался. За заслуги перед церковью его похоронили в соборе Святого Петра.

Политика католической церкви в отношении к музыке не смогла заглушить развития в ней светских тенденций. Музицирование все больше и больше входило в быт знатных горожан. Они собирались вместе, чтобы поговорить о литературе, философии, изящных искусствах и, конечно, о музыке. Такие кружки стали называться академиями. В представлении этих людей музыка была областью высокой гуманистической культуры, истоки которой, как и в других сферах творчества, видели в Античности. Собравшиеся не только рассуждали о достоинствах музыки, но и в большом количестве исполняли ее.

На фреске Рафаэля «Парнас», созданной в станцах Ватикана, Аполлон играет не на традиционной арфе или лире, а на смычковом инструменте виола да браччо, названном так из-за манеры держать этот инструмент на плече. Виолы были разными и в ансамбле играли роль хоровых голосов. Высокий диапазон виол был сродни сопрано, средний напоминал альт или тенор, низкий выполнял роль баса. Впоследствии, когда эти инструменты были усовершенствованы, они вошли в скрипичную группу.

На картине Джорджоне «Сельский концерт» изображены два молодых человека, сидящих на зеленой лужайке. Рядом с



▲ Джорджоне. Сельский концерт.
1508 – 1509.

Пьетро дела Франческа. ▼
Рождество. Ок. 1470.



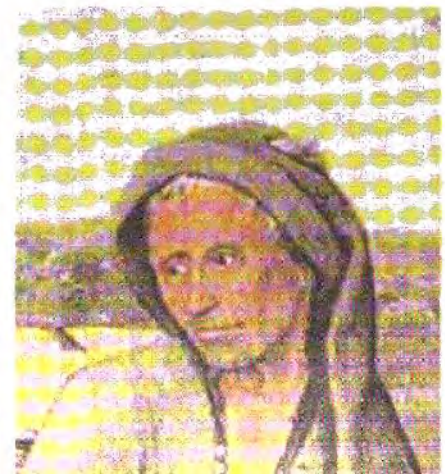
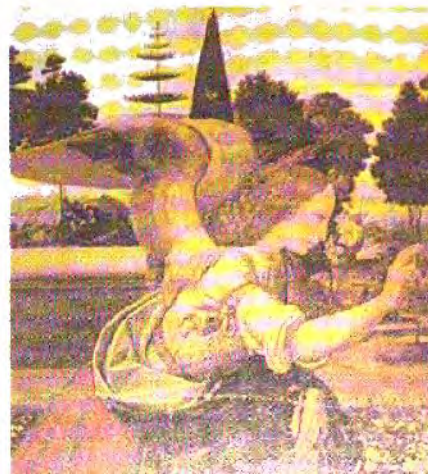
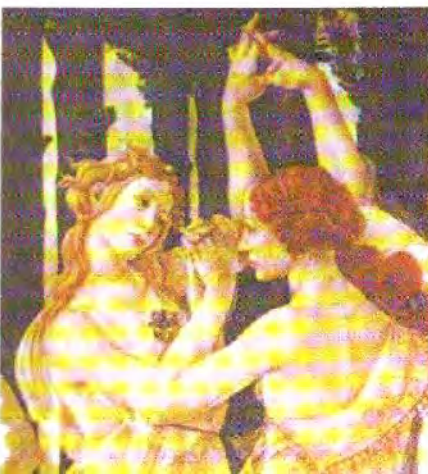
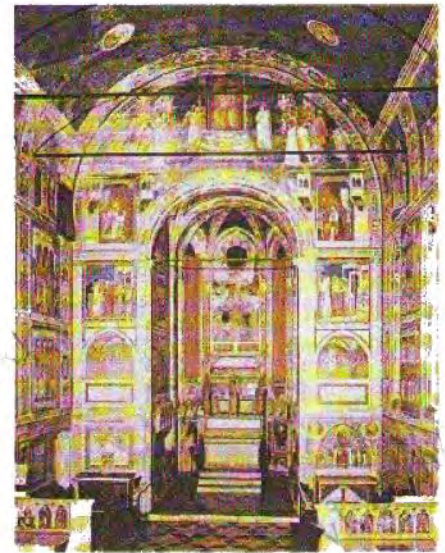
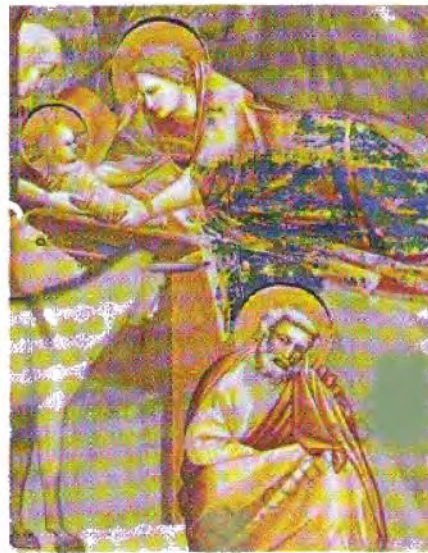
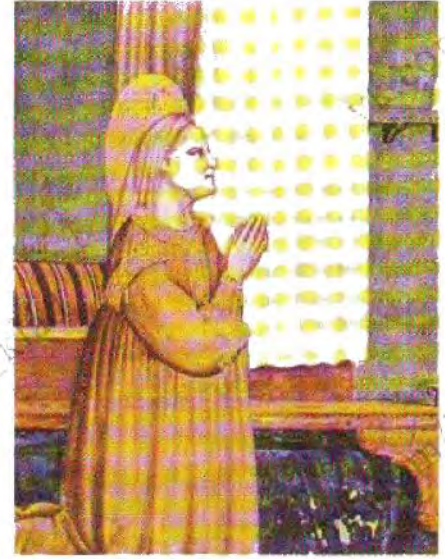
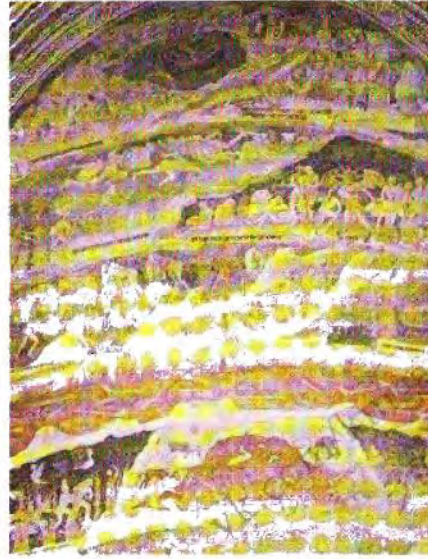
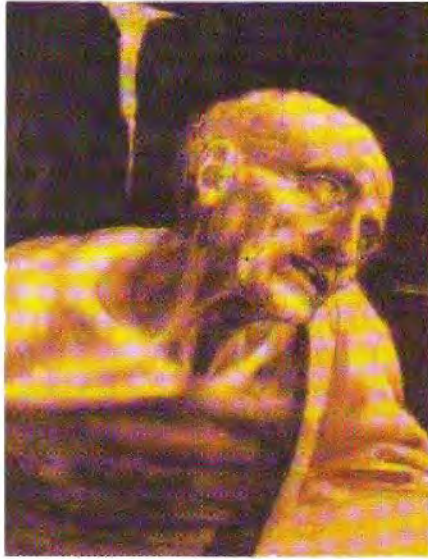
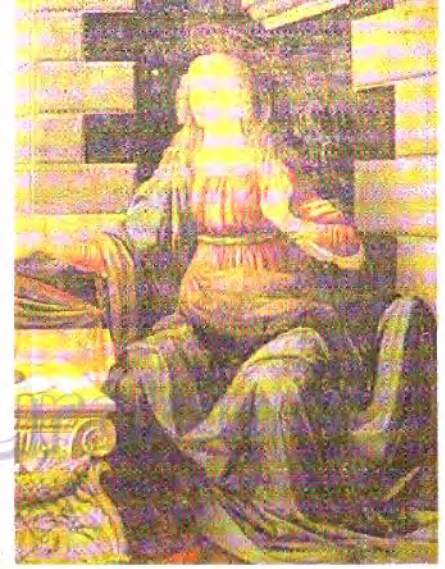
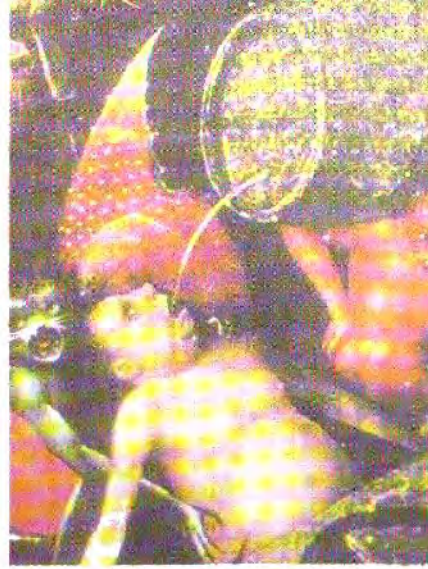
ними расположились две обнаженные женские фигуры. Смысл произведения оставался загадкой даже для современников. Впоследствии стали считать, что обнаженные фигуры символизируют античных муз, которые остаются для молодых людей невидимыми. Левая фигура, набирающая в графин чистую воду из источника, символизирует музу высокой трагедии. Поэтому она как бы приподнята над всеми. Другая муза, сидящая на земле и играющая на флейте, символизирует комедию, жанр более низкий. Один из молодых людей играет на лютне, сопровождая, по-видимому, стихотворный текст.

Сочетание античных сюжетов с современностью для художников эпохи Возрождения было признаком высокой гуманистической культуры и образованности, а обилие изображенных инструментов дает представление о разнообразии музыкальных пристрастий.

Обычай музицировать проник и в самые обыденные сферы. На картине неизвестного художника XVI в. изображен сельский праздник. Совсем простые люди собрались в дешевой харчевне, чтобы поиграть в азартные игры, посплетничать или с помощью карт узнать свою судьбу. В этот праздник у молодых людей появляются первые ростки любовного чувства, а кто-то просто флиртует. На первом плане женщины-музыканты. Одна из них играет на флейте, другая – на лютне. На этом популярном в эпоху Возрождения инструменте исполнялись простые незатейливые мелодии, которые легко было запомнить и повторить без особых усилий. Постепенно и в этой области стали появляться профессиональные композиторы. В Италии, например, славился лютнист *Франческо Миланский* по прозвищу Божественный.

Однако на фоне огромных достижений в других сферах художественного творчества музыка эпохи Возрождения сделала лишь первый шаг на пути к миру человека, к тому взлету, который она совершила в XVII в. Но на один уровень со своими великими собратьями искусство музыки смогло стать лишь в XVIII в.

- Почему в музыкальном искусстве эпохи Возрождения все еще были сильны церковные традиции?
- Объясни интерес художников к изображению музыкальных инструментов и прослушай несколько примеров музыки той эпохи.





Проверь себя

Итоговые задания

Творческие задания

Сделай обобщение по темам раздела:

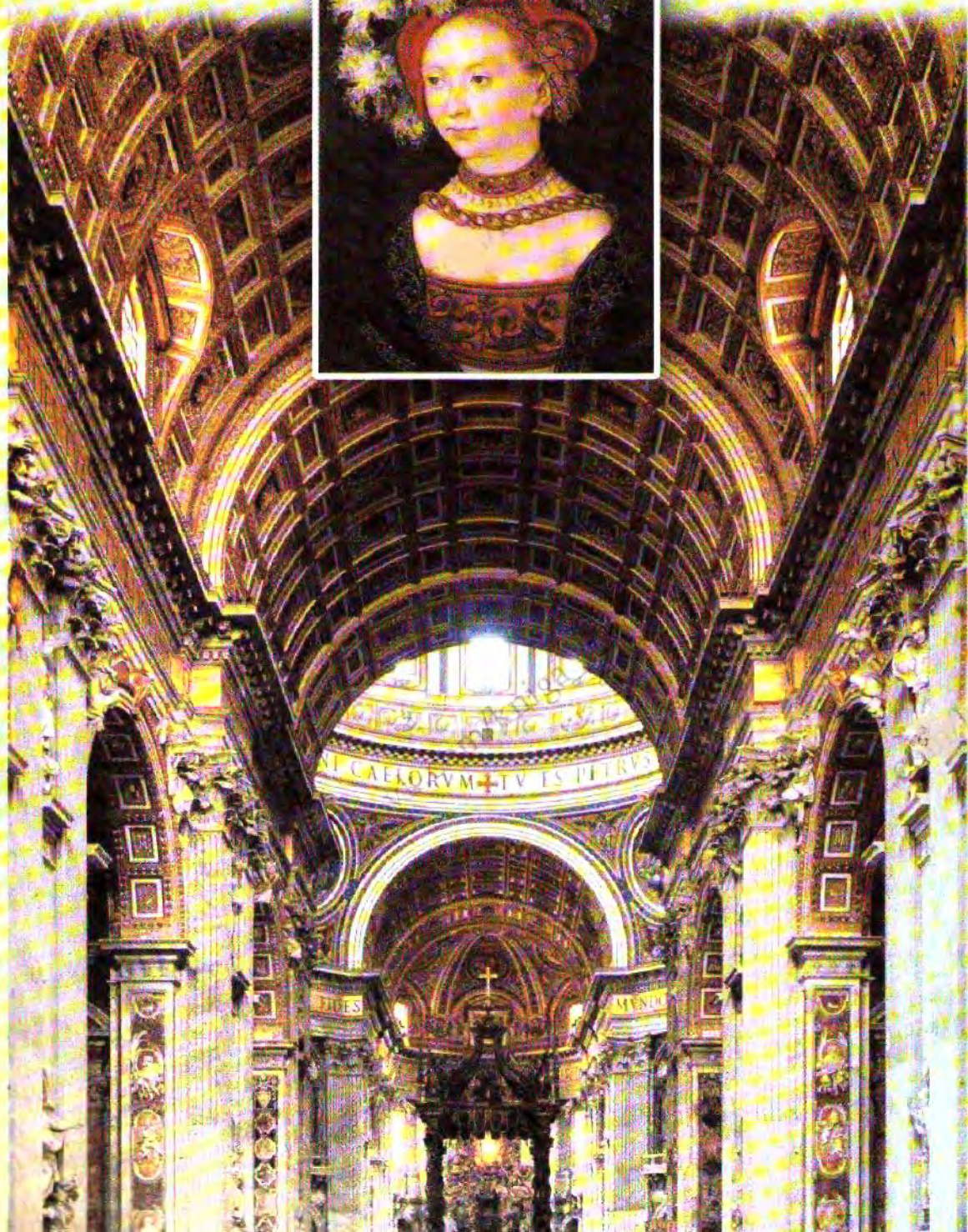
- Выбери одинаковые сюжеты в цикле фресок Джотто в капелле дель Арена в Падуе и в цикле фресок Сикстинской капеллы в Ватикане и покажи на их примере, какие изменения произошли в средствах художественной выразительности.
- На основе произведений Эразма Роттердамского, Себастьяна Бранта и Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого) составь список человеческих пороков, с которыми боролись гуманисты эпохи Возрождения.
- Опиши или нарисуй человека эпохи Возрождения, отобрав для этого самые характерные детали из портретной галереи, созданной художниками Италии и других стран Западной Европы. Используй для этого задания дополнительные примеры.

Тестовые задания

Отметь правильный ответ.

1. В каком произведении эпохи Возрождения присутствует образ римского поэта Вергилия?
а) «Божественная комедия» б) «Похвальное слово Глупости» в) «Страшный суд»
2. Кто из художников эпохи Возрождения изображен на фреске Рафаэля «Афинская школа» в образе философа Платона?
а) Рафаэль б) Леонардо да Винчи в) Микеланджело
3. На каком нетрадиционном музыкальном инструменте играет Аполлон на фреске Рафаэля «Парнас»?
а) Орган б) Лира в) Скрипка
4. На какой из своих работ Рафаэль поместил автопортрет?
а) «Парнас» б) «Афинская школа» в) «Сикстинская мадонна»
5. На каком из своих произведений Микеланджело представил автопортрет?
а) «Битва при Кашине» б) «Всемирный потоп» в) «Страшный суд»

Раздел второй
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА XVII в.**
Западная Европа



Что мы будем изучать в этом разделе. Этот раздел посвящен художественной культуре Италии, Франции, Голландии, Испании, Англии, которые в XVII в. стали экономически самостоятельными государствами. Знакомясь с творчеством выдающихся писателей, художников, архитекторов и скульпторов, предстоит узнать не только об их произведениях, но и о тех выразительных средствах, которые станут характерными признаками новых стилей и направлений (барокко, классицизм, реализм), возникших в XVII в.

На что необходимо обратить внимание. При изучении раздела следует иметь в виду то, что содержание каждого его параграфа подчинено одной из проблем, которые впервые были поставлены в художественной культуре XVII в. В параграфе 6 это проблема научного знания и его границ. В параграфах 7–9 это проблема стиля (барокко, классицизм) и метода (реалистические тенденции). В параграфе 10 это проблема взаимоотношений художника и общества, которые в XVII в. приобрели особую остроту. Параграф 11 посвящен рождению оперы, нового музыкального жанра. В целом в этом разделе, как и прежде, изучаются те виды искусства, в которых проблемы XVII в. нашли наиболее яркое отражение. Для рассмотрения центральной проблемы стиля в барокко выбраны архитектура и живопись, в классицизме – архитектура, живопись и литература, реалистические тенденции наиболее ярко проявились в живописи. Анализируя произведения искусства данного раздела, необходимо вновь прибегнуть к методу сравнения их с художественными достижениями предшествующих эпох.

К каким выводам предстоит прийти

- Художественная культура XVII в. являлась логическим продолжением искусства эпохи Возрождения, но утратила единство художественно-образной системы, распавшись на отдельные стили и направления.
- Преобладающий интерес художника к реальной действительности и человеку сформировал новую систему жанров, поставив на первое место бытовой жанр, портрет, пейзаж, натюрморт.

◀ *Лукас Кранах Старший. Портрет молодой женщины. 1530.*

◀ *Интерьер собора Святого Петра.*

§6. Право на познание, или О том, как был поставлен главный вопрос новой эпохи

Мы живем в беспрестанном изменении.

Бenedикт Стинoза



▲ Ян Вермер Делфтский. Офицер и смеющаяся девушка.
Конец 1650-х гг.



Что мы будем изучать в этом параграфе. В первом разделе параграфа дана общая характеристика тех исторических изменений, которые привели к формированию нового социального типа общественного строя. Этот этап в развитии общества историки называли Новым временем. Второй раздел параграфа рассказывает о жизни Джона Мильтона и его главном произведении – поэме «Потерянный рай».

На что нужно обратить внимание. При изучении первого раздела параграфа следует обратить внимание на расширение представлений об окружающем мире и накопление естественно-научных наблюдений, на появление нового социального слоя, который был назван буржуазией, на возникновение революционных способов преобразования общества, на изменения в искусстве, а также на роль и место художника в обществе. Рассматривая второй раздел параграфа, надо иметь в виду, что свободолобивые идеи Джона Мильтона являются результатом его активной общественной и публицистической деятельности. Изучая произведение Мильтона «Потерянный рай», следует выделить главную проблему – право человека на познание, которое писатель рассматривает как необходимый элемент свободы человека.

Что необходимо запомнить. Термины и понятия: *Великие географические открытия, буржуазные революции в Западной Европе, гелиоцентрическая система Коперника. Название произведения Джона Мильтона «Потерянный рай».*

К каким выводам надо прийти

- Накопление естественно-научных наблюдений и фактов стало основой для формирования научной картины мира и отказа от прежних религиозных представлений.
- В форме эпической поэмы на религиозный сюжет Джон Милтон отстаивал право человека на свободное познание окружающего мира.



▲ Лукас Кранах Старший.
Адам и Ева. 1528

1. Начало Нового времени. Как бы ни мечтали гуманисты эпохи Возрождения о том времени, когда человечество будет жить в счастливом и благоустроенном мире, как бы ни населяли свои корабли всякого рода глупцами, стремясь поскорее избавить от них общество, как бы ни стремились прославить идеального и совершенного человека, предчувствие конца великой эпохи ощущалось всеми. Все пришло в необычайное движение. Открывались новые морские пути, вместо хорошо обжитых морей появились океаны, за их туманными горизонтами явственно обозначились просторы неведомых земель. Границы мира чрезвычайно расширились, и Земля из привычно плоской вдруг стала круглой.

Великие географические открытия, совершенные за короткое время, дали громадный запас фактов и наблюдений, и человечеству стало ясно, как были неполны знания прежних эпох и как много старых представлений должно быть отвергнуто. Более чем когда-либо человек стал пристально вглядываться в окружающий его мир, пытаясь ответить на новый вопрос, неизбежно поставленный Новым временем: «Каков же на самом деле тот мир, который со всех сторон окружает меня?»

Сначала понадобилось взглянуть на небо. Первым это сделал польский астроном *Николай Коперник*. Он знал, что еще в Античности было высказано предположение о возможном вращении Земли вокруг Солнца. Ученый проверил эти наблюдения и убедился, что эта система лучше объясняет движение светил и многие астрономические явления. Он назвал свою систему *гелиоцентрической*, по имени греческого бога солнца Гелиоса. Обосновав свои взгляды в книге «Об обращении небесных кругов», Коперник отнес ее в типографию только через тридцать пять лет. В 1543 г. книга была отпечатана, первый ее экземпляр сам автор увидел в день своей смерти.

Церковь не сразу почувствовала опасность новых научных взглядов. Лишь когда учение Коперника стало активно овладевать умами, она начала усиленно преследовать его сторонников. Первой жертвой стал Джордано Бруно, утверждавший, что мир наполнен бесчисленным множеством небесных тел, движущихся в бесконечном мировом пространстве. Галилей, рассматривавший небо в более совершенный телескоп, увидел, что Луна имеет сходство с Землей и что на Солнце есть пятна. Новые взгляды жестоко подавлялись католической церковью. И только после того как немецкий астроном Иоганн Кеплер неопровержимо доказал правильность гелиоцентрической теории, мифологическая и религиозная концепция мира навсегда была заменена ее научным эквивалентом.

Но не только в астрономии был совершен этот невиданный прорыв к новому знанию. Множество открытий было сделано в математике и физике. Впервые собираются гербарии, созда-

ются ботанические сады, основываются естественно-научные музеи. Внимательнейшим образом изучается даже такая запретная область, как человек. Анатомические вскрытия позволили создать новые теории о природе и функциях человеческого организма. Обобщив результаты естественно-научных наблюдений, философ Рене Декарт сделал важнейший вывод о том, что истинным источником знания является человеческий разум. Однако это вовсе не означало, что религия окончательно сдала свои позиции. Христианская церковь продолжала играть существенную роль в духовной, общественной и политической жизни. Примирившись со свободомыслием философии и науки, она окончательно потеряла значение доминанты эпохи.

Время, в котором делались эти величайшие научные открытия, вовсе не было мирным. Вся вторая половина XVI и начало XVII в. прошли в жестоких и кровавых схватках. Казалось, воевали все: крестьяне и феодалы, короли и подданные, государства и страны между собой и внутри своих границ. Накопление капитала и борьба за власть – вот что теперь двигало человеком. Это был новый герой, энергичный, деятельный и прагматичный, который твердо шел к цели, не брезгуя выбором средств для ее достижения. Этих людей, выходцев из низов, живущих преимущественно в городах и не имеющих родовых титулов и родовых поместий, стали называть буржуа или бюргерами. Они-то и возглавили первые социальные перевороты, получившие название *буржуазные революции*.



▲ **Томас Вейк. Ученый в своем кабинете. XVII в.**

▼ **Харменс ван Рейн Рембрандт. Анатомия доктора Тульпа. 1632.**



Раньше всех такая революция произошла в Нидерландах, в результате северные провинции обрели самостоятельность и стали называться Голландией. Однако громовым ударом, возвестившим рождение Нового времени, стала Английская буржуазная революция, решительно изменившая общественный облик Европы. Новые государства твердо определили свои границы и заняли независимое положение в политике.

Но как же ощущал себя человек в совершенно новых для него исторических условиях? Ведь и эпоха Возрождения была поворотом к человеку, впервые поставив его в самый центр гармонически организованного мира. Новое время также утверждало человека. Но теперь это был не повелитель, вокруг которого вращался весь мир. Теперь сам он стал частью этого огромного, бесконечно разнообразного и подвижного мира. Теперь он обретает свое место в сложном соотношении со средой, обществом, государством. Теперь его действия не прямой результат его воли, а зависят от многообразных внешних и внутренних сил, перед которыми он вынужден склонять голову. Теперь в нем самом заключен целый мир, такой же сложный и богатый, вечно изменчивый и непостоянный, живущий в потоке столкновений и переживаний. Это новое понимание мира и человека, конечно же, влияло и на искусство – оно тоже стало иным.

Мастера эпохи Возрождения обладали одним замечательным качеством – они показывали человека только в свете своих идеальных представлений о нем. Это был всеобщий идеал эпохи, поэтому так естественно прекрасны люди в скульптуре и на картинах, так величественно высоки залы, так органично сочетаются живопись, скульптура и архитектура, так раскованны поступки литературных героев и так свободен звук, льющийся из самых глубин сердца. Все поет согласный гимн ренессансному герою.

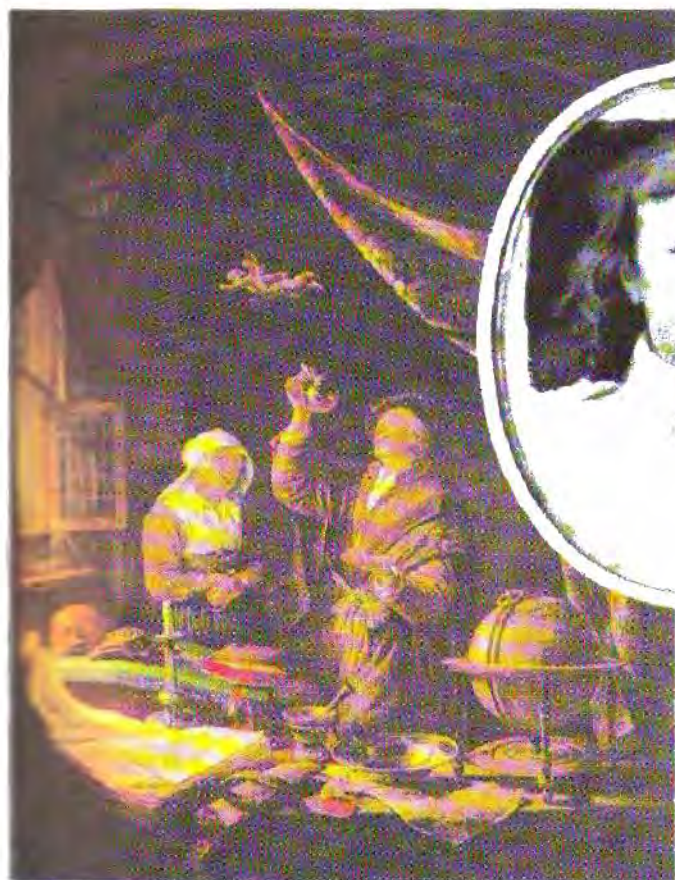
Но когда дробится мир, когда вместо целого являются его части, когда все становится изменчивым и непостоянным, тогда так же дробится и расчленяется искусство. Оно распадается на отдельные стили и направления, на национальные школы, на виды и жанры.

С одной стороны, это было искусство отвлеченное, благородное, воспроизводящее идеализированный облик натуры. С другой стороны, оно грубо и непредвзято показывало то, что видит глаз художника. А глаз художника теперь видел гораздо больше. Он видел, как много тем и сюжетов скрывается в окружающей реальной жизни, как бывают интересны вещи и предметы, хранящие тепло сделавших их человеческих рук, как разнообразны проявления природы и деятельности человека и как интересен его внешний облик и духовный мир. Так формируются самостоятельные области искусства – *быто-*

вая картина, натюрморт, пейзаж, портрет, которые были близки и понятны рядовому зрителю.

Однако не только изобразительное искусство было выразителем идеалов и устремлений Нового времени. Большое значение приобретает литература и драматургия. Как некогда в Античности, театр теперь так же публицистичен, так же благороден и так же насмешлив. На его подмостках оживают герои античных мифов, сталкиваются различные сословия, действуют глупцы и пройдохи. Влияние драматургии настолько велико, что даже живописцы разрабатывают свои сюжеты так, как будто на полотне разыгрывается театральное представление. Но самым существенным для художественной культуры XVII в. было рождение *оперы*. Соединив яркость живописных декораций, силу звучащего слова, проникновенность и задушевность мелодий в одно нерасторжимое целое, этот новый вид искусства будоражил общественное мнение сильнее, чем пылкие речи ораторов. В Новое время три искусства – искусство слова, искусство звука, искусство цвета – стали равными. В каждом из них была своя вершина и свой мастер.

Но в отличие от эпохи Возрождения, когда творческая личность была безгранично свободна, художник XVII в., неизбежно



▲ Герард Доу. Больная в кабинете врача.



◀ Сэмюэль Купер.
Портрет Оливера
Кромвеля. Ок. 1750.



▲ Антонис ван Дейк.
Портрет Карла I. 1635.

сталкиваясь с человеческой трагедией, во многом сам превращался в трагическую фигуру. И чем ярче его творческая индивидуальность, чем масштабнее его дарование, чем шире и многограннее его взгляд на мир, тем суровее его собственное столкновение с действительностью. Искусство теперь такой же товар, как и все остальное, и полностью зависит от вкусов заказчика. Бесстрашное стремление к познанию мира, взлет творческого духа, новаторские устремления большого мастера неизбежно сталкиваются с косностью, безразличием и враждебностью окружающей среды.

Но какое же место занимает XVII век в общем потоке исторического времени? Следуя сразу же за эпохой Возрождения и многое унаследовав от нее, этот век изменил картину мира и по-новому взглянул на человека. Возрождение открыло реальность земного мира как сферы действия человека. Человечеству XVII в. открылась безграничность Земли и Вселенной. Если Возрождение постепенно освобождалось от догм религиозного мировоззрения, то XVII в. окончательно утвердил научный подход к изучению мира, соединив его с эстетическим отношением к нему.

Постепенно наметились контуры единой культуры, обладающей общими чертами. Этому способствовали интенсивные контакты между художниками, которые могли ездить по всем странам Западной Европы, собирание частных коллекций и обмен культурными ценностями. В XVII в. появилось много средств распространения общественного мнения – газета, журнал, дешевая книга, книжная торговля. В этот круг вошла и гравюра, игравшая роль распространителя эстетических идей эпохи. Оттолкнувшись от идей Возрождения, XVII в. наполнил хорошо знакомые сюжеты свободой проявления человеческих переживаний. Этот век создал великое искусство, в котором человек живет полнокровной жизнью, вбирая в себя все ее импульсы.

- Чем отличается научная картина мира, созданная в XVII в., от религиозно-мифологической картины мира предшествующих эпох?
- Просмотри произведения искусства, представленные в разных разделах учебника, и попытайся определить свои впечатления от нового искусства.

2. Право на познание. Когда ранней весной 1638 г. тридцатилетний англичанин *Джон Мильтон* выехал в свое первое и единственное путешествие по странам Западной Европы, знаменитому итальянскому астроному Галилео Галилею было уже семьдесят четыре года. Он жил на своей загородной вилле близ Флоренции под присмотром папской церкви, отчего его прозвали узником инквизиции. Он публично отрекся от результатов своих научных наблюдений и вопреки открытой им объективной очевидности вынужден был признать, что центром Вселенной была Земля, а не Солнце. Никуда не выезжая, он почти неотрывно смотрел на свое любимое звездное небо, продолжая сквозь собственноручно построенный огромный телескоп внимательно разглядывать спутники Юпитера, лунные горы и впадины, темные пятна, периодически появляющиеся на поверхности раскаленного Солнца. К нему часто заходили ученые мужи, чтобы побеседовать. Он не чувствовал себя одиноким, уверенный в том, что естественное стремление человека к знанию не может быть остановлено никакими запретами. Об этом и шла речь между ним и будущим поэтом, который считал своим долгом специально заехать к опальному астроному.

Джон Мильтон родился в 1608 г., отстав от начала XVII в. всего на несколько лет. Он учился в лучших английских школах и окончил знаменитый университет в Кембридже. После окончания университета он некоторое время прожил в имении отца, расположенном всего в нескольких часах езды от Лондона. Дом, где жил Мильтон, стоял в центре селения рядом с красивой старинной церковью. Глазам путешественника открывались росистые луга, прекрасно возделанные поля и зеленые пастбища, окаймленные буками, кленами, тополями и кедрами. В этом живописном месте Мильтон серьезно задумался о роли знания, приносящего людям счастье или не приносящего его. Подобно Данте он готовил себя к деятельности поэта-пророка: «Я чувствую, как растут мои крылья, и готовлюсь к полету». Однако жизнь вместо уединения бросила Мильтона в самую гущу политических событий, которые в начале века захлестнули Англию.

К тому времени английский королевский престол перешел к сыну Якова Карлу I. При нем был распущен парламент, гордость английской нации, велась затяжная война с Шотландией, сформировалась оппозиция, революционные устремления которой были близки Джону Мильтону. Он оставил высокую поэзию и стал активным публицистом. «Вообразите, как мог бы я наслаждаться литературой, когда столько битв гремело вокруг, столько лилось крови, столько несправедливостей было учинено над моими согражданами». Когда к власти пришел Оливер Кромвель, Карл I был захвачен,

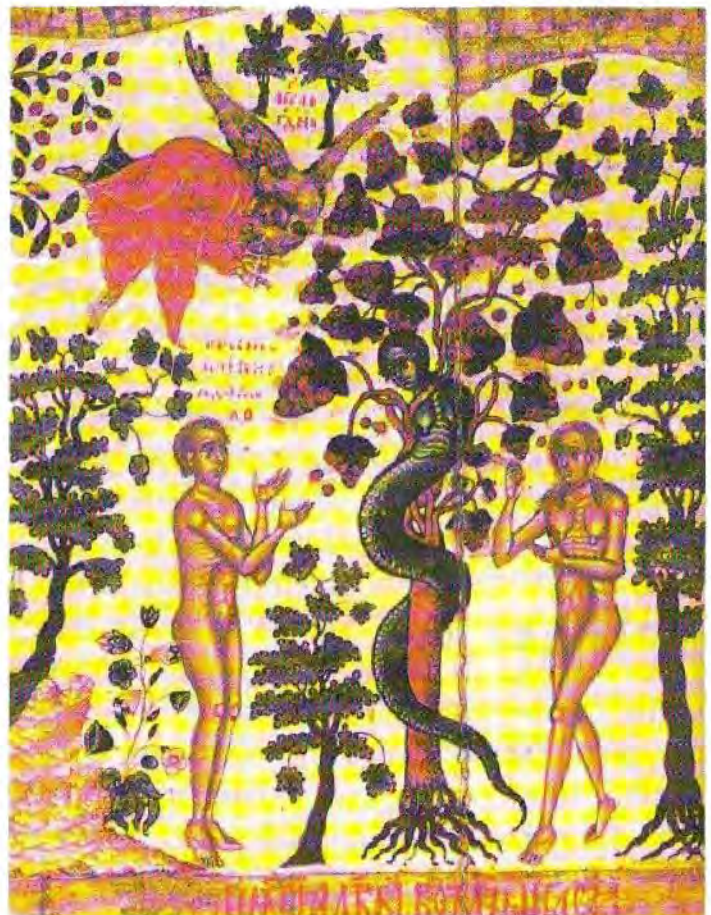
предан суду, а 30 января 1649 г. обезглавлен. Монархия была упразднена, и Англия стала республикой. В написанном в том же году обширном сочинении «Права и обязанности королей и правительств» Мильтон защищал идеи революции, обосновывая право народа казнить короля, если монарх «пренебрегает законом и общим благом и правит только в интересах своих и своей клики».

В правительстве Кромвеля Джон Мильтон занял должность секретаря государственного совета. Обязанности его были столь велики, а занятия литературой столь напряженны, что зрение поэта не выдержало, и он ослеп. Но даже в таком состоянии Мильтон продолжал напряженно трудиться, диктуя секретарям свои памфлеты и речи. Кромвель не оправдал ожидания соотечественников, став фактически единоличным правителем Англии. После его смерти в 1658 г. Мильтон страстно призывал к всеобщему объединению в борьбе за республику. Но всего через два года имущие классы поспешили восстановить старую привычную форму власти, ограничив при этом ее возможности в пользу парламента. В 1660 г. на английский трон был приглашен сын казненного короля Карл II Стюарт. Начался период великого пресле-



▲ Мазаччо. Изгнание из рая. XV в.

Райский сад. Фрагмент иконы «Символ веры» из Преображенского собора Соловецкого монастыря. XVII в. ▼



дования, и Джон Мильтон как активный сторонник революции был приговорен к смертной казни, а его трактаты преданы огню. Чудом избежав наказания, гонимый и слепой, он последние четырнадцать лет провел в уединении, создав свое самое прославленное произведение – поэму *«Потерянный рай»*. Умер поэт в 1674 г.

Еще в студенческие годы Джон Мильтон задумал написать эпическое произведение, которое прославило бы английскую литературу. Он изучал историю и теорию жанра, искал подходящий для эпоса сюжет, оттачивал и совершенствовал поэтический слог. Увлеченный подвигами короля Артура и его рыцарей, поэт сначала хотел воплотить великое прошлое Англии. Но в годы борьбы против монархии избранный сюжет потерял актуальность и привлекательность. Нужна была иная хорошо знакомая общечеловеческая тема, которую Мильтон и нашел в Библии.

Несмотря на поражение республики, опальный поэт был глубоко убежден в том, что новая тирания падет так же, как пала предыдущая. Работая над эпосом в годы преследования и реакции, Мильтон строил свою концепцию истории человечества как непрерывную борьбу добра и зла. В древнейших религиозных событиях поэт искал ответы на мучительные вопросы современности. Ветхозаветная история «Потерянного рая» до краев наполнилась атмосферой того века, в котором жил Мильтон, и стала поэмой борьбы против деспотизма в любой форме.

Поэма Джона Мильтона многослойна и содержит множество смыслов. Начинается она с описания Ада, который размещается где-то посередине крошечной тьмы, где царит только хаос. Из этого места брало начало мироздание. Сначала это были грубые неподвижные камни, потом растения и животные. Затем появились Адам и Ева, которым были присущи свойства телесного мира и атрибуты разума, сближающие их с небожителями. Вдохновенно воспел Мильтон их красоту:

... одарены
Величием врожденным, в наготу
Своей державной воплощали власть
Над окружающим, ее приняв
Заслуженно. <...> Для силы сотворен
И мысли – муж; для нежности – жена
И прелести манящей...

Сделав этот важнейший вывод о красоте человека, Мильтон определяет его место в космической иерархии. Бог безраздельно господствует во Вселенной, в распоряжение же человека отдано царство животных, растений и мертвой природы. На-

рушение этой иерархии может привести к трагическим последствиям, поэтому границы бытия и познания для него строго очерчены:

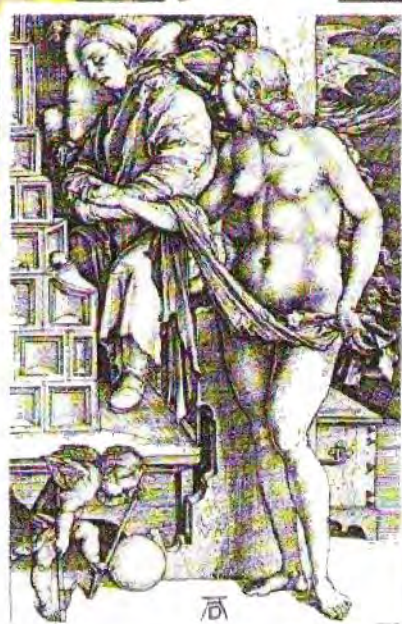
Твою пытливость я не осужу.
 Как письма Господни – пред тобой
 Открыто небо, чтобы ты читал,
 Дивясь деяньям Божиим; времена
 Учился годовые различать,
 Часы и годы, месяцы и дни. <...>
 Великий зодчий остальное скрыл
 От Ангелов и от людей навек
 И не поверил тайны никому...
 Итак, пребудь

Смирennemудрым; думай о себе,
 О бытии своем; оставь мечты
 Несбыточные о других мирах...

<...> Удовлетворись
 Дозволенным познанием о Земле
 И даже о высоких Небесах,
 Которое тебе сообщено!



▲ Альбрехт Дюрер.
 Адам и Ева. 1505.



▲ Лукас Кранах Старший.
 Старуха и молодой человек.
 1520 – 1522.

◀ Альбрехт Дюрер.
 Искушение лентяя.
 1498.

Но зачем тогда растет древо познания, расположенное в самом центре рая? Не заключает ли оно в себе скрытую от разума человека всю полноту знания? Устами своих героев Мильтон задает этот вопрос читателю:

Познание им запрещено?
Нелепый, подозрительный запрет!
Зачем ревниво запретил Господь
Познание людям? Разве может быть
Познание преступлением? <...>
Что запретил он? Знание! Запретил
Благое! Запретил нам обрести
Премудрость... В чем же смысл свободы нашей?

Джон Мильтон, как и многие англичане того времени, был воспитан в религиозном духе. Но как поэт-мыслитель он не мог не рассуждать о праве человека на самостоятельное постижение законов жизни. Знание для Мильтона не грех. Оно есть величайшее благо, за которое приходится платить дорогой ценой. По приговору Бога Адам и Ева изгнаны из рая. Они простились с «золотым веком» и начали новую историю, полную трагизма и противоречий. Труд и познание становятся главным предназначением бытия. Так религиозная концепция Мильтона перерастает в гуманистический гимн человечеству, медленно, но неуклонно пробивающему себе путь вперед.

Оборотясь, они в последний раз
На свой недавний, радостный приют,
На рай взглянули: <...>

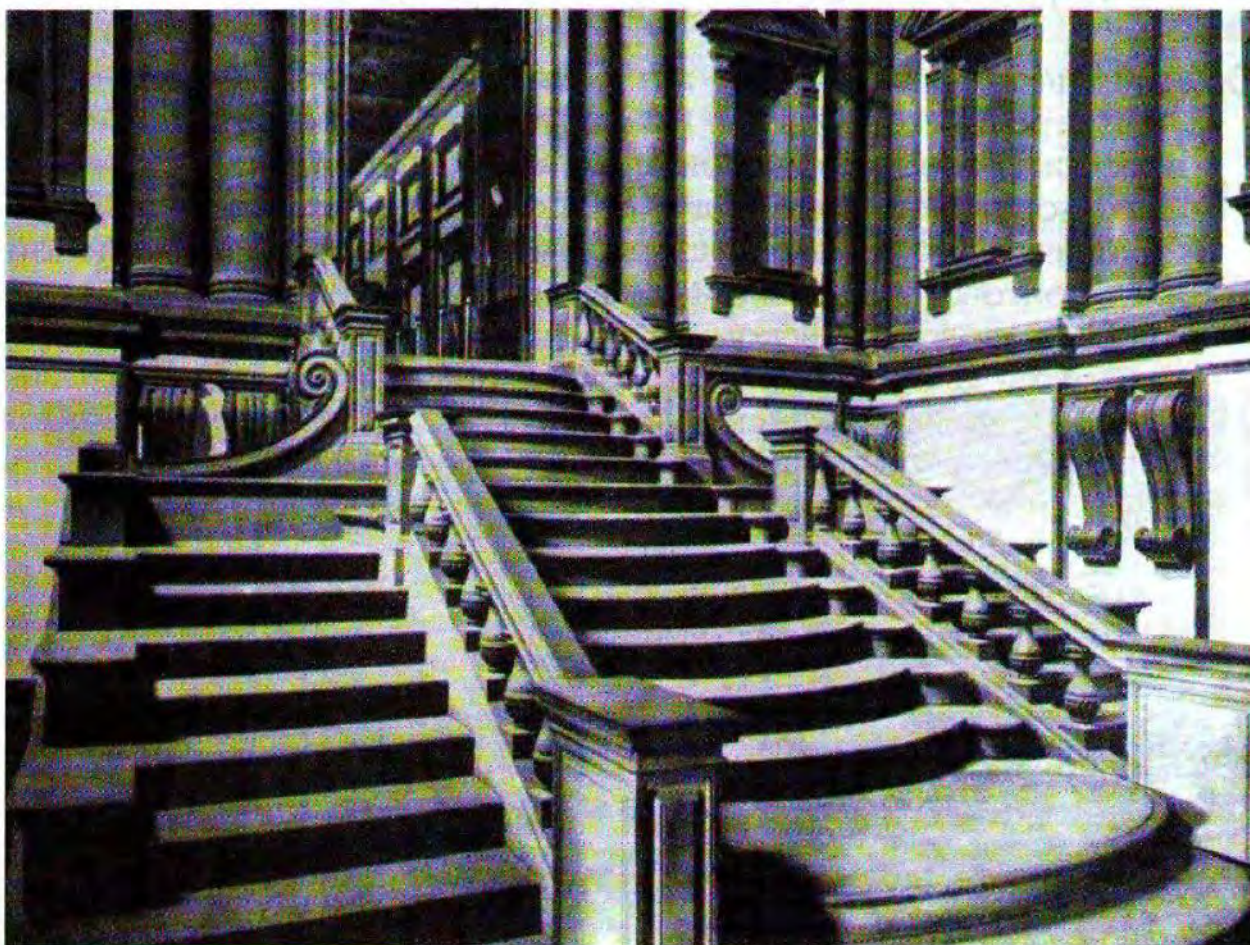
Целый мир

Лежал пред ними, где жилье избрать
Им предстояло. Промыслом Творца
Ведомые, шагая тяжело,
Как странники, они рука в руке,
Эдем пересекая, побрели
Пустынною дорогою своей.

- Каков был человек в представлении Мильтона и какую роль играет знание в его развитии?
- Подумай, как сочетаются идеи познания с идеями свободы и можно ли остановить процесс постижения законов жизни.

§7. Бракованная жемчужина, или О том, как складывался новый стиль барокко в искусстве Италии

Все связи рвутся, все в куски
Основа расширялась, и сейчас
Все стало относительным для нас.
Джон Донн



▲ *Микеланджело. Вестибюль библиотеки Лауренциана. Флоренция. 1524 – 1559.*



Что мы будем изучать в этом параграфе. Параграф знакомит с первым крупным стилем в искусстве XVII в., который обозначается термином *барокко*. Первый раздел параграфа рассказывает о пространственных искусствах – архитектуре и скульптуре. На примере произведений Лоренцо Бернини, яркого представителя искусства барокко в Италии, раскрыты особенности этого стиля, его отличия от

стиля предшествующих эпох. Второй раздел параграфа рассказывает об искусстве живописи и его ярком представителе Микеланджело Меризи да Караваджо.

На что нужно обратить внимание. При изучении памятников культуры надо подчеркнуть, что их содержание связано с католической церковью и по своей сути искусство все еще остается религиозным. Разбирая и анализируя произведения архитектуры, скульптуры и живописи, необходимо обращать внимание на две стороны стиля барокко – мировоззренческую основу (католическое мироощущение) и формальные признаки, или средства художественной выразительности (свет, цвет, иллюзорность пространства, способность к синтезу и взаимодействию искусств).

Что необходимо запомнить. Термины *барокко*, *академизм*. Имена мастеров искусства и их произведения, рассмотренные в параграфе.

К каким выводам надо прийти

- Формирование стиля барокко в искусстве Италии определялось ведущей ролью католической церкви как главного заказчика произведений искусства.
- Благодаря способности разных видов искусства к взаимодействию в эпоху барокко была создана новая художественная модель мироздания, отличительным признаком которой стала иллюзорность и безграничность пространства.



▲ **Раскрепованный антаблемент.**
(Фрагмент.) Церковь Санта-Кроче в Риме.

1. Мистика камня. Прежде чем жемчужные нити украсят высокие прически прекрасных дам эпохи Возрождения, пройдет немало времени. Сначала жемчужины выловят, очистят, измерят и взвесят, и лишь тогда, когда их форма будет совершенно круглой, а блеск ровно распределится по матовой поверхности, их начнут нанизывать одну за другой в определенном порядке. Добычей жемчуга занимались португальские моряки. Они бывали довольны, когда хорошего жемчуга было много. Но когда попадались жемчужины странной, уродливой, неправильной формы, моряки страшно ругались. Для таких жемчужин они и придумали жаргонное словечко – «барокко», которое быстро вошло в разговорный итальянский язык. Сначала им обозначали все, что казалось грубым и неуклюжим, а затем этим словом называли тот стиль в искусстве, который появился в Италии в самом начале XVII в.

Признаки нового стиля появились в тот момент, когда искусство Возрождения уже исчерпало свои возможности. Первым это почувствовал великий *Микеланджело*, фреской «Страшный суд» разрушивший все привычные представления о правилах рисунка и композиции. Недаром Джорджо Вазари назвал этот стиль «причудливым, из ряда вон выходящим и новым». Когда по проекту Микеланджело построили *вестибюль библиотеки Сан-Лоренцо во Флоренции*, кто-то остроумно заметил: «Она пригодна только для тех, кто хочет сломать себе шею». В самом деле, что это за пространство, в котором лестница не приглашает, а загораживает, что это за колонны, которые ничего не поддерживают, а стыдливо прячутся в углублении стены, и, наконец, что это за стена, на которой окна обозначены только затем, чтобы избежать ее монотонности? Но этими кажущимися несоразмерностями Микеланджело создал впечатление тесноты, сдавленности, беспокойства и необъяснимого напряжения, неизменно овладевавшего вошедшим в вестибюль. И как контраст этой неопределенности за вестибюлем следовал светлый и просторный читальный зал, в котором все дышит спокойствием и приглашает к неторопливому раздумью.

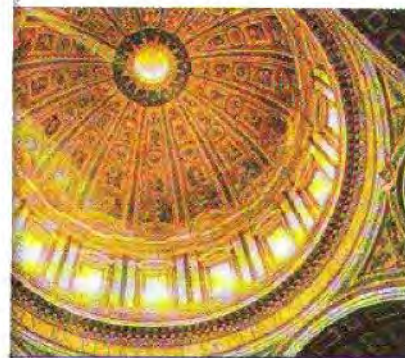
Новые тенденции тут же подхватила католическая церковь, поэтому *барокко* иногда называют искусством католицизма. Символом новых тенденций стал собор *Святого Петра в Риме*, современный облик которому придали четыре архитектора – Микеланджело, руководивший постройкой основного здания, *Джакомо делла Порта*, возведший его купол, *Карло Мадерна*, оформивший фасад собора, и *Лоренцо Бернини*, который «подобно распростертым объятиям» обхватил колоннадой огромную площадь, поставив тем самым последнюю точку. С огромным замкнутым пространством, отгородившим высокими колоннами неупорядоченную заст-



▲ Микеланджело. Собор Святого Петра. Рим. 1546 – 1590. Аэрофотосъемка.



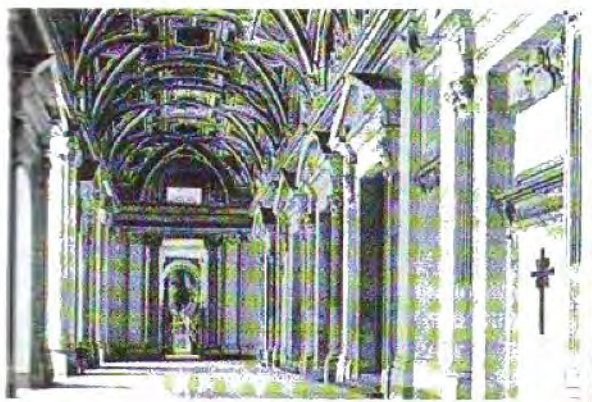
▲ Микеланджело. Собор Святого Петра. Главный купол.



▲ Микеланджело. Собор Святого Петра. Главный купол. Внутренний вид.



▲ Карло Мадерна. Фасад собора Святого Петра. Рим. 1607 – 1614.



▲ Карло Мадерна. Нартекс собора Святого Петра. Рим. 1607 – 1614.

Собор и площадь собора Святого Петра. Рим. Аэрофотосъемка. ►



► **Франческо Борромини.**
*Церковь Сан-Карло алле
Кварто Фонтане. Рим.*
1634 – 1667.



► **Лоренцо Бернини.**
*Аполлон
и Дафна.*
1622 – 1625.



▲ **Пьетро да Кортона.** *Фасад
церкви Санта-Мария дельла
Паче в Риме.* 1656 – 1657.



◀ **Лоренцо Бернини.**
*Киворий в соборе
Святого Петра.
Рим.* 1624 – 1633.

▼ **Лоренцо Бернини.**
*Надгробие папы
Александра VII.*



▼ **Джакомо дельла Порта.**
*Фасад церкви
Иль Джезу. Рим.* 1575.



▲ **Лоренцо Бернини.** *Колоннада
собора Святого Петра. Рим.*
1656 – 1663.



ройку, собор Святого Петра связывает прямая ось. На нее, подобно нитке жемчуга, как бы нанизаны две площади — одна овальная, другая в виде трапеции. Центр овальной площади отмечен высоким обелиском. Он стоит на пересечении четырех прямых осей, связывающих полукружия колоннад в одно целое. Поперечную ось овальной площади определяют два высоких сильно бьющих фонтана. Овал создает ощущение неустойчивости, беспокойства и неопределенности. На этой площади нельзя двигаться по прямой. Ее нужно обтекать, следуя за колоннами, подчиняться их ритму, проходить под ними, ощущать их толщину и монументальность, смотреть вверх на яркое голубое небо, в котором витают бронзовые статуи святых, венчающих колоннаду. И конечно, на этой площади нужно видеть постоянно изменяющиеся ракурсы величественного собора, доминирующего над Вечным городом. Интерьер собора, внутри которого царит гигантское светлое пространство, также впечатляет и потрясает. Все в нем полно декоративного размаха — колонны, укрупненные архитектурные детали, разнообразие материала и обилие позолоты, скульптурные аллегии, фигуры пап и символы папской власти. Над всем этим великолепием возвышается огромный балдахин, или сень, покрывающая предполагаемую гробницу святого. Теперь внешний облик и внутреннее убранство достигли максимальной выразительности. Так сформировался один из лучших архитектурных ансамблей в искусстве Италии XVII в.

Однако настоящей стихией Бернини были площади, перспективы улиц и фонтаны. Вместе с папами, щедро осыпавшими его заказами, он строил не отдельные дворцы и церкви, он строил Рим. И этот Рим с его изогнутыми криволинейными очертаниями, с его глубокими нишами, с его лестницами и фонтанами требовал обширных пространств и открытого неба. Все сверкало, искрилось, двигалось, жило, видоизменялось, все было апофеозом «Торжествующей церкви», как называли папы этот блестящий период своей истории.

Но пройдемся немного по этому Вечному городу и посмотрим сначала на фасад небольшой *церкви Иль Джезу* архитектора *Джакомо делла Порта*. Внешне спокойные формы уже напряжены, колонны сдвоены и устремлены вверх, над ними нависают тяжелые перекрытия, прямые очертания разбиты криволинейными формами боковых волют. Кажется, что верхняя часть фасада медленно перетекает к своему основанию. Эти идеи были подхвачены *Пьетро да Кортона* и развиты им в облике фасада *церкви Санта-Мария делла Паче*. Стройный по пропорциям, он резко устремляется ввысь. В нижней части сильно выступающий полукруглый портик создает глубокие беспокойные тени, а полукруглый фронтон

верхней части буквально разорван зажатым посередине окном. Но самым фантастичным и живописным оказался фасад *церкви Сан-Карло у площади Четырех фонтанов*, созданный *Карло Борромини*. Архитектурные формы как бы рождаются на наших глазах. Линии фасада искривлены, устремляются то наружу, то внутрь, они никак не могут выпрямиться. Стены тоже нет, она растворяется в выступах и проемах, в игре света и тени, в стоящих в глубоких нишах статуях. Так рождался новый стиль в искусстве, в котором борьба архитектурных масс, прямых и криволинейных очертаний, света и тени, тесноты улочек и просторов площадей, бесконечных, перспективно сокращающихся лестниц, ослепительного блеска струй воды и драгоценных материалов создает иллюзию огромного, бесконечно меняющегося мира, внезапно открывшегося перед взором человека Нового времени.

То, что было намечено в архитектуре в виде отвлеченных абстракций, приобрело конкретные формы в скульптуре. *Лоренцо Бернини* и в этой области был первым. Какие только образы не рождались в его воображении! Какие только материалы не использовал он при воплощении своих замыслов! Как истинный наследник эпохи Возрождения, он не мог оставить без внимания ни античную, ни ветхозаветную мифологию. В какой-то мере он бессознательно соперничал с самим Микеланджело, выжав из камня даже то, что не удавалось великому титану. *Давид Бернини*, изваянный из белого мрамора, показан в момент кульминационной схватки с врагом. Он предельно реалистичен, его тело неимоверно напряжено, лицо исказила гримаса гнева и ярости. Передать сильное порывистое движение, экспрессию конкретной ситуации, психологическое состояние героя – вот основная задача скульптора, решенная им в этом произведении.

Динамика, один из существеннейших моментов бытия, олицетворяла стихию самой жизни в другом произведении Бернини – скульптурной группе *«Аполлон и Дафна»*. Фигуры отклонены от классической вертикали, они неустойчивы, у них почти нет точек опоры. Движение трактовано как процесс, происходящий во времени. Почти с иллюзорной достоверностью воспроизведена последовательность превращения Дафны, отвергнувшей любовь Аполлона, в лавровое дерево.

Но подлинные открытия были сделаны Бернини в *скульптурных группах, украшавших интерьеры католических соборов*. Весь мистицизм католической веры, вся ее религиозная патетика, одновременно чувственная и возвышенная, материально приземленная и духовно приподнятая, явственно проступила в образах святого Лонгина и святого Иеронима. А сколько мрачной торжественности заключено в *надгробии папы Александра VII*! Окруженный аллегорическими фигура-

ми, он представлен с молитвенно сложенными руками. Крылатый скелет, напоминая о быстротекущем времени, приподнимает тяжелую мраморную драпировку и приглашает папу войти в массивную узкую дверь погребального склепа, которая вот-вот захлопнется и навечно скроет его бранные останки.

Вершиной творчества Бернини стала алтарная ниша церкви Санта-Мария делла Виттория, в которой он поместил скульптурную группу *«Экстаз святой Терезы»*, развернув перед зрителем настоящее театральное зрелище. После многих часов усиленной и непрерывной молитвы, когда теряются очертания реального мира, когда телом овладевает священный трепет, а дух воспаряет высоко в небо, наступают сладостные ощущения прикосновения к божественному. В этот священный и редкий миг экстаза и погружена святая Тереза. Бесильно поникшее тело покоится на мраморном облаке, голова откинута, на глаза опустились тяжелые веки, с уст срывается крик сладостной муки. Она не видит спустившегося к ней ангела, она лишь может чувствовать его приближение, одновременно желая и боясь его смертельного укола. Как будто невидимая сила разорвала фронтон и, раздвинув колонны, явила миру чудесное видение. Шумным потоком низвергаются с неба золотые лучи, на фоне которых высеченные из мрамора фигуры кажутся бестелесными. Законы материального мира больше не действуют, каменные одеяния развеваются так, словно они вытканы из тончайшей ткани. Бернини заставляет их оторваться от тела и, повинаясь движению воздуха, сливаться с мистической вибрацией архитектурного пространства, освещенного преображенным светом, льющимся через желтоватые стекла алтарных окон. Называя себя «мастером художественной мистификации», Бернини говорил: «Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью».

- Всегда ли все новое в искусстве кажется странным и причудливым и почему искусство барокко называли искусством католицизма?
- В рабочей тетради выдели характерные признаки стиля барокко, сравнив его архитектуру и скульптуру с произведениями эпохи Возрождения.

2. Разорванное пространство. Еще одним видом искусства, которое католическая церковь взяла на вооружение, была живопись. Начало новому стилю в этой области было положено братьями *Аннибале, Агостино и Лодовико Каррачи*. Уроженцы Болоньи, они мечтали о новом взлете монументального искусства, о продолжении традиций Высокого Возрождения и с этой целью основали Академию идущих по правильному пути. Основанное ими направление в живописи получило название *болонский академизм*. Но какой же смысл вкладывали братья Каррачи в новый термин? Они считали, что природа сама по себе не может быть источником эстетического наслаждения, она груба, несовершенна, в ней нет ничего достойного для подражания и потому в искусство она должна войти преображенной и облагороженной. В цикле фресок, которыми братья Каррачи украсили своды *галереи Фарнезе*, разыгрывается эффектное зрелище. Обнаженные человеческие тела, в бурном движении переходящие из сюжета в сюжет, заимствованные из «Метаморфоз» Овидия, то имитируют скульптуру, то являются частью орнаментального узора, то взвиваются в голубизну неба. Материальность и определенность свода оказались иллюзией, его уже нет, поверхность потолка растворилась в огромном бесконечном небе. В этом цикле явственно обозначено то, что потом станет признаками барокко в живописи, — динамичность композиции, иллюзорность пространства и внешняя декоративность.

Прославленным мастером религиозно-мифологических композиций нового стиля был архитектор и живописец *Пьетро да Кортона*, который населял свои росписи экстатически жестикулирующими святыми, летящими ангелами, сценами чудес. Все это обилие фигур размещалось в обрамлении позолоченной лепнины, покрывающей стены и своды. Другой мастер, *Андреа Поццо*, был еще более искусен и еще более изобретателен в создании иллюзорных эффектов. Своими композициями он украсил множество иезуитских церквей, добиваясь предельной экзальтации образов. Огромный *плафон церкви Сан-Иньяцио в Риме, посвященный Игнатию Лойола*, создает иллюзию архитектурного пространства. Набегающие одна на другую террасы, многочисленные аркады и колоннады до бесконечности продолжают реальное пространство. Вся эта архитектурная конструкция начинает двигаться, вибрировать, менять свои очертания, как только зритель отходит от центральной точки, что еще раз доказывает изменчивость и нереальность окружающего мира.

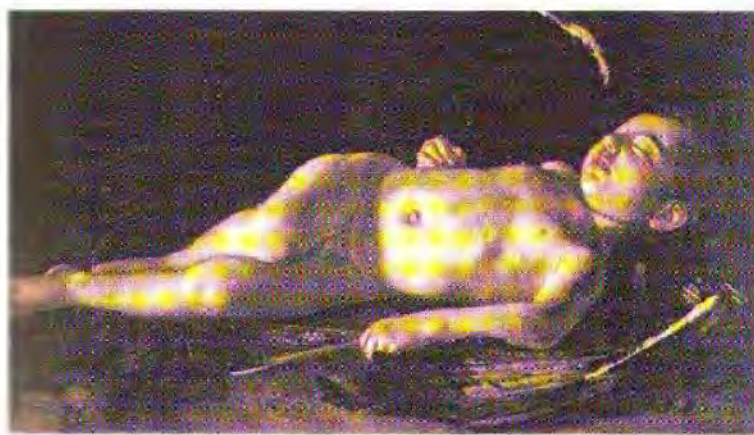
Новое мироощущение эпохи отразилось и в новых принципах оценки искусства. Как и прежде, оно должно прославлять красоту. Но теперь эта красота понимается как красота воображе-

ния, красота классических форм, красота грации и изящества. Красота должна украшать, поэтому искусство, покрывающее стены и потолки, должно быть декоративно и радовать глаз изысканным узором, сотканным из тел, облаков, неба, архитектурных элементов. Все искусства барокко – и архитектура, и скульптура, и живопись – подчинены этой цели, они не существуют отдельно, они постоянно взаимодействуют. Архитектура реальная переходит в архитектуру иллюзорную, скульптура, окутанная светом и цветом, становится каменной живописью, живописные образы часто имитируют камень, а реальное пространство прорывается в мистическую бесконечность. Так в содружестве, или синтезе, искусств барокко создает еще одну художественную картину – картину бесконечного, вечно вращающегося мира, в котором реальность меняет не только свои идеалы, но и человека, в нем живущего. Как говорил глава иезуитского ордена Игнатий Лойола: «Нет зрелища более прекрасного, чем сонмы святых, уносящихся в бесконечность».

К середине XVII в. яркий блеск стиля барокко ослепил всю Италию. Стремление к размаху и декоративности, которыми так увлек-



▲ Микеланджело да Караваджо. Натюрморт с цветами. 1598 – 1599.



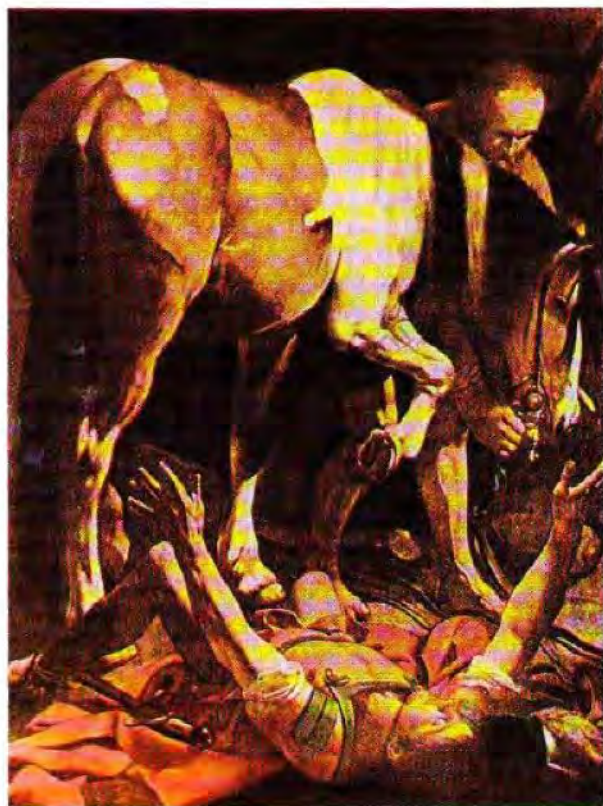
▲ Микеланджело да Караваджо. Спящий Купидон. 1608.



▲ Микеланджело да Караваджо. Успение Марии. Ок. 1505 – 1506.

лись почти все живописцы, на время заслонило то, что, по сути, составляет важнейшую грань человеческой жизни, — реальность бытия, в которой и разыгрываются человеческие страсти, создаются и разрешаются драматические коллизии. Именно так взглянул на известные сюжеты итальянский художник *Микеланджело Меризи да Караваджо*, который впервые безоговорочно признал эстетическую ценность реальной действительности и обратился к непосредственному ее отражению. Сюжеты его картин во многом традиционны. Но персонажи полотен «*Мария Магдалина*» и «*Евангелист Матфей с ангелом*» у Караваджо — это совсем другие лица. Мария Магдалина напоминает крестьянскую девушку, искренне переживающую свои прошлые заблуждения. А евангелист Матфей похож на грубоватого немолодого крестьянина, чью заскорузлую натруженную руку водит по страницам священной книги нежный ангел. От напряженного внимания на лбу у Матфея собрались морщины, контрастный свет выявляет могучее тело со всеми его физическими особенностями. Ничто не напоминает привычных канонов, отчего становится невозможным и привычное толкование знакомого сюжета. Заказчики не видели в картинах Караваджо атрибутов церковного благочестия, а в образах святых не находили красоты и бла-

▼ *Микеланджело да Караваджо. Обращение Савла. 1600 – 1601.*



▲ *Микеланджело да Караваджо. Распятие апостола Петра. 1600 – 1601.*

гопристойности. Они негодовали, возмущались и требовали переделок. Иногда художник уступал требованиям заказчика и выполнял второй вариант, более традиционный и привычный для церковных интерьеров. Но чаще всего Караваджо оставался верен своему творческому кредо и, по существу, создал новый тип алтарной картины, в которой возвышенно-духовное явление опускается в мир низкой обыденности.

В самом начале XVII в. для церкви Санта-Мария дель Пополо в Риме Караваджо исполнил две алтарные картины – *«Распятие апостола Петра»* и *«Обращение Савла»*. Церковные предания рассказывают, что Петр – это один из первых апостолов, призванных Иисусом Христом. Он был в числе особенно близких учеников, после казни Христа стал миссионером среди язычников и при императоре Нероне был распят головой вниз, чтобы не уподобляться Иисусу Христу. Савл, наоборот, воспитывался в Иерусалиме в твердой иудейской вере и был ревностным гонителем христиан. Однажды по дороге в Дамаск его внезапно осиял свет с неба; он упал на землю и услышал голос, говоривший ему: «Савл, Савл, что ты гонишь Меня?» Потрясенный Савл из ревностного гонителя христиан превратился в не менее ревностного их защитника, приняв евангельское имя Павел. Рассказывая об этих событиях, Караваджо создает в картинах эмоционально-драматическую атмосферу. Чтобы усилить впечатление реальности, он всячески подчеркивает физическую сторону события. Он тщательно вырисовывает еще сильное, но уже старческое тело Петра, его лицо прорезано морщинами страдания и налито кровью, крест так тяжел, что его с трудом поднимают три палача. Преувеличенный ракурс их фигур и диагонально пересекающиеся линии усиливают драматизм происходящего. Сцена обращения Савла так же реалистически точна. Гонитель христиан, пораженный увиденным, падает с коня, занимающего почти все полотно. Его фигура дана в необычном ракурсе, она как бы прорывает пространство холста, втягивает в него зрителя, отчего и он становится участником события. Яркий божественный свет, льющийся с неба, выхватывает из мрака простертые навстречу видению руки Савла, приковывая внимание к происходящему. Этот новый прием, незнакомый прежде, чрезвычайно усиливает эмоциональное воздействие картины и веру зрителя в реальность события, нарушившего обычный ход вещей.

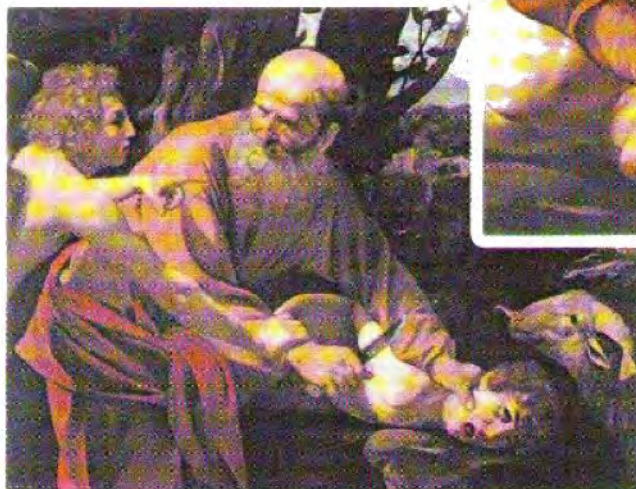
Вскоре для Ватиканской пинакотeki Караваджо создает большую композицию *«Положение во гроб»*. В отличие от прежних работ, он усиливает психологическую выразительность образов, делает их более эмоциональными и даже экспрессивными. Он словно обращается к миру чувств простого человека, способного не только сопереживать происходящему, но и воспринимать чужое горе как свое собственное. Тра-



▲ Микеланджело да Караваджо.
Вакх. 1596.



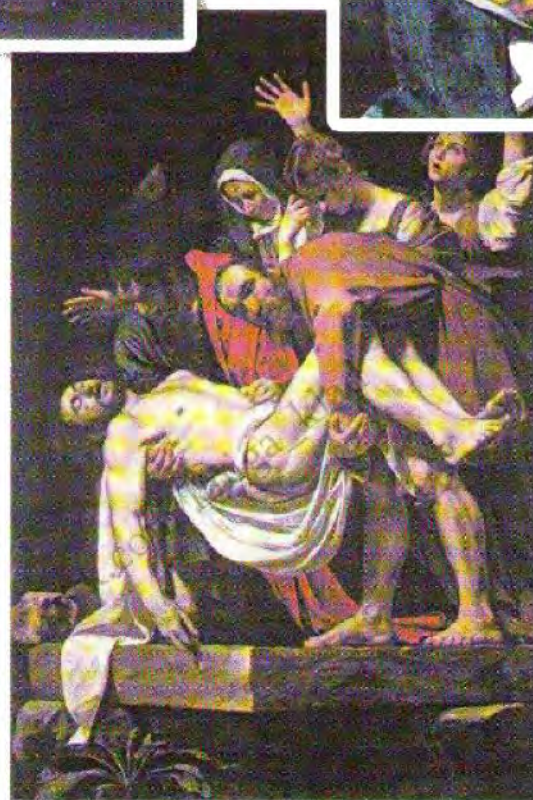
Микеланджело да Караваджо. Юдифь,
убивающая Олоферна. 1598. ▲



▲ Микеланджело да Караваджо.
Жертвоприношение Исаака.
1601 - 1602.



▲ Микеланджело да Караваджо.
Италика. 1594.



Микеланджело да Караваджо. ▲
Положение во гроб. 1602 - 1604.

диционный сюжет позволил Караваджо соединить в одно целое жизненную правдивость индивидуальных чувств и обобщенный характер происходящего. Группа, полагающая Христа во гроб, единая и в своем ощущении трагичности, и в своей слитности, словно высечена, подобно скульптуре, из одного монолита. В торжественно скорбном ритме все ниже склоняются головы, все ниже наклоняются фигуры, словно следуя за движением мертвой руки Христа, бессильно повисшей над могилой. Простонародные персонажи становятся героями трагедии вселенского масштаба.

Глубоким человеческим содержанием проникнуто и другое полотно Караваджо – «Успение Марии». Мария у Караваджо – это бедно одетая женщина с самой обыденной внешностью. Реальность происходящего подчеркивает множество деталей: и естественное положение мертвого тела, и вздернутый край платья, открывший босые ноги, и разметавшиеся волосы, обрамляющие мертвое лицо, и откинута рука Марии, на которую склонилась поникшая голова. Горе апостолов так же человечно и так же искренно, они не замечают окружающих, оставаясь наедине и со своими переживаниями, и с самими собой. Происходящее на картине Караваджо не жанровая сцена и не бытовой эпизод. Эта сцена возвышенна своей внутренней одухотворенностью. Мария не кажется безжизненной, она будто погружена в глубокий и вечный сон, а ее лицо словно освещено внутренним светом ее души, освобожденной от всех земных скорбей. Этот свет нисходит на ее ложе, на лица апостолов, придавая их страданию оттенок высокой просветленности.

Конечно, барокко было не единственным стилем эпохи. Вместе с ним существовали и другие художественные направления. Но именно *в барокко классические формы искусства, сложившиеся еще в Античности и возрожденные в эпоху Ренессанса, трактованные неправильно, необычно, по-новому, приобрели подлинно новаторское звучание*. Барокко XVII в. выработало особые приемы оформления искусства, оно завоевало это искусство, оно создало тот художественный феномен, который стал и стилем целой исторической эпохи и стилем самой жизни.

- Каковы причины зарождения стиля барокко в Италии и почему его иногда называют искусством католической церкви?
- Рассмотрите понравившиеся тебе образцы архитектуры, скульптуры и живописи и выделите приемы, характеризующие стиль барокко.

§8. Бессмертие старого мифа,

или О том, как складывался
новый стиль классицизма
в искусстве Франции

Чуждайтесь низкого – оно всегда уродство.

Никола Буало



▲ *Королевский дворец. Версаль. Общий вид со стороны парка. Аэрофотосъемка.*



Что мы будем изучать в этом параграфе. Этот параграф расскажет о формировании стиля классицизм в искусстве Франции XVII в. и его проявлениях в различных видах искусства. В первом разделе параграфа речь пойдет сначала об архитектуре, особенности которой ярко выражены в ансамбле Версаля, затем о литературе. Своеобразие этого вида искусства в эпоху классицизма ясно раскроется на примере пьесы Расина «Андромаха». Второй раздел параграфа посвящен искусству живописи и ее яркому представителю Никола Пуссену.



На что нужно обратить внимание. При изучении этого параграфа следует, опираясь на некоторые факты из истории Франции, вспомнить основные черты монархического строя, который определял государственное устройство этой страны в XVII в. Другой опорной точкой для работы над содержанием параграфа должна быть культура Античности, ее искусство и мифология. Рассматривая примеры из архитектуры и живописи, важно обращать внимание на такие детали, как использование элементов античного ордера в архитектуре, на атрибуты античных богов и героев, ставших персонажами произведений живописи, на композиционные особенности построения живописного полотна.



Что необходимо запомнить. Термин *классицизм*. Название архитектурного ансамбля – *Версаль*, имена авторов и героев живописных и литературных произведений, которые стали основой французского искусства.



К каким выводам надо прийти

- Политическим строем Франции XVII в. была монархия, в прославлении которой искусство играло важнейшую роль.
- Главной идеей произведений французского классицизма стало утверждение регламента и порядка, служение королю и государству.

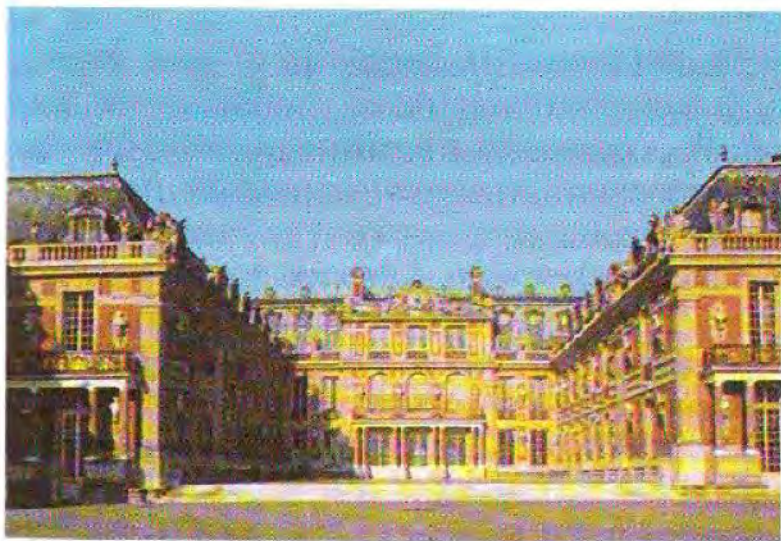


▲ *Франсуа Жирардон.
Людовик XIV. 1638.*

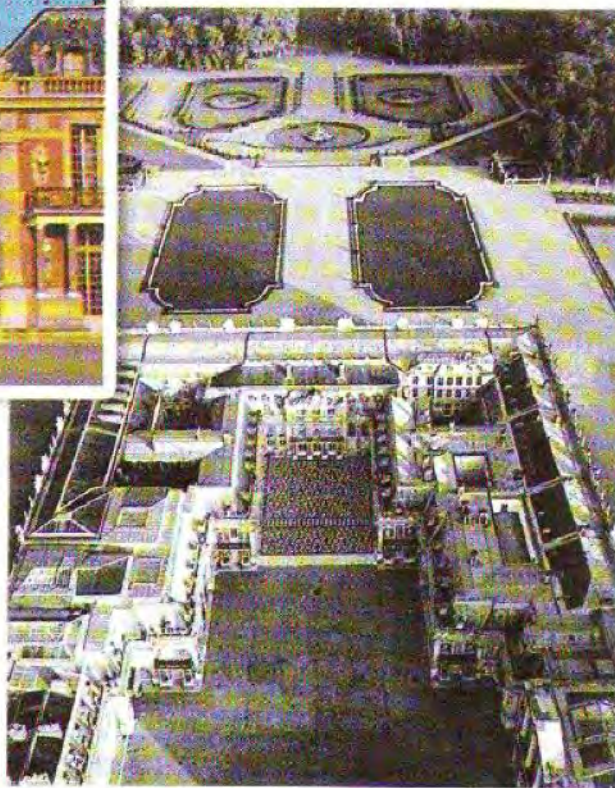
1. «Король – солнце... над небом Франции». Пока Италия как государство дряхлая и теряла одну за другой свои позиции, ее северный сосед Франция, наоборот, обрела политическую мощь и независимость. Начало XVII в. в ее истории было отмечено вступлением на престол малолетнего короля Людовика XIII. Слабый и безвольный, он не мог противостоять алчности вельмож, пока на должность премьер-министра не был назначен кардинал Ришелье. За восемнадцать лет своего правления он добился полной централизации экономической, политической, общественной и культурной жизни страны. После смерти Ришелье и Людовика XIII управление страной было передано Людовику XIV, которому тогда шел всего лишь пятый год. И вновь к власти приходит премьер-министр кардинал Мазарини. Хорошо понимая необходимость укрепления абсолютной монархии как залога развития страны и нации, он сумел сплотить вокруг трона короля политиков, дворянство, ученых, поэтов, художников, которым давал прямые указания прославлять неограниченную королевскую власть. Когда Людовик XIV достиг совершеннолетия и, оттеснив Мазарини, стал самостоятельно править Францией, он произнес знаменитую фразу: «Государство – это я», на что его подданные согласно ответили: «Король – солнце, что никогда не заходит над небом Франции».

Внешнее проявление этого тезиса было связано со строительством грандиозных архитектурных ансамблей и дворцов. Строгие сооружения украшались скульптурой, лепниной, позолотой, зеркалами. Так рождается особый *большой стиль*, или стиль *Людовика XIV*, царствование которого называют самым блестящим периодом французской истории. В 1682 г. Людовик XIV покинул Париж и переехал в новый пригородный дворец – *Версаль*, вскоре ставший главной резиденцией короля.

Новый грандиозный архитектурный ансамбль должен был возвеличивать и прославлять безграничную мощь французского абсолютизма. Поэтому над всем ансамблем господствует королевский дворец, расположенный на высокой террасе. Вытянутое почти на полкилометра здание с внешней стороны строго и симметрично. Сдвоенные коринфские колонны тянутся вдоль всего фасада. Классическую строгость и ясность внешнего облика дворца нарушают его внутренние помещения. Залы размещены анфиладами, а потолки расписаны фресками, прославляющими Людовика XIV. Обильно украшенные скульптурой, орнаментом, зеркалами, гобеленами, они представляют собой яркое зрелище. Через многочисленные окна, часто высотой во всю стену, открываются обширные пространства парка, окружающего версальский дворец. К главному фасаду в виде трезубца сходятся три прямые дороги. Одна из них, центральная, ведет в Париж, две другие связывают дво-



▲ Парадный фасад дворца и мраморный двор. Версаль.



Центральная зона дворца. Версаль. Аэрофотосъемка. ▲

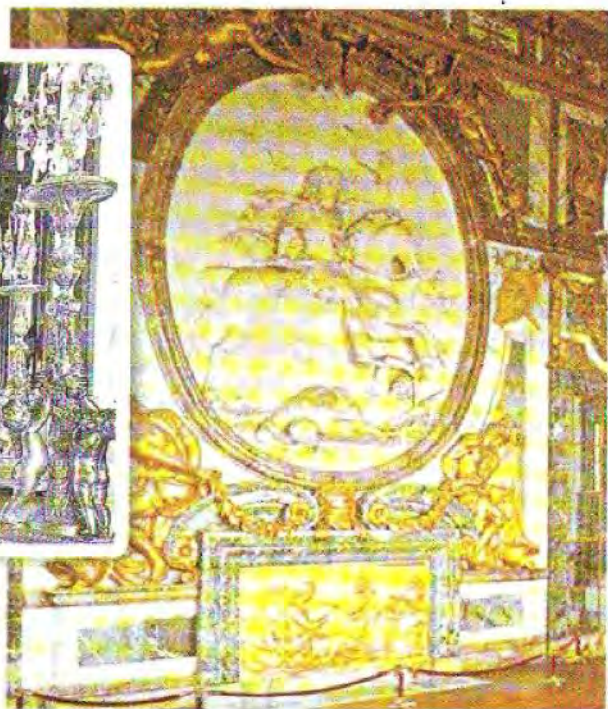


▲ Зал Мира. Южный угол Зеркальной галереи. Версаль.

Зал Войны Королевского дворца, Версаль. 1678 – 1687. ▼



▲ Зеркальная галерея. Версаль.



рец со всеми областями великой монархии. С другой стороны дворца вытянулся большой проспект с парками, водными гладами просторных бассейнов, бьющими фонтанами. *Андре Ленотр*, осуществивший планировку версальского парка, преобразовал естественный ландшафт в безупречно ясную законченную систему, как бы воплощая природными средствами идею разумности и порядка. Скульптурные группы, статуи, гермы и вазы, обрамляя площади, аллеи и замыкая перспективы зеленых улиц, напоминают большую сценическую площадку, на которой разыгрывается ослепительный репрезентативный спектакль во главе с «королем-солнцем». Фейерверки, иллюминации, балетные дивертисменты, спектакли, маскарадные шествия могли продолжаться больше недели.

В ноябре 1667 г. в версальских покоях королевы одной парижской театральной труппой была показана драма *Расина* «*Андромаха*». Она поразила зрителей невиданной простотой и правдивостью. Никогда еще не было пьесы со столь несложной фабулой, в которой отсутствие действия заменяется необыкновенным психологическим накалом чувств.

Зритель, пришедший в театр, уже подготовлен к восприятию сюжета. Он знает, что *Пирр* был сыном *Ахилла*, убившего в поединке *Гектора*, что, первым ворвавшись в Трою, он взял *Андромаху* и ее малолетнего сына *Астианакса* в плен и отвез в Бутрот, столицу Эпира, где был царем, что по греческим законам внук и наследник Приама, царя Трои, должен быть умерщвлен, чтобы навсегда исключить даже самую мысль о восстановлении разрушенного города. Но Пирр влюблен в прекрасную пленницу и отвергает любовь своей невесты *Гермионы*. Оскорбленная изменой Пирра, она взывает к грекам, и те направляют к нему посольство с требованием предать смерти Астианакса, сына Гектора и Андромахи. Возглавляет посольство *Орест*, чья любовь в свое время также была отвергнута Гермией. С момента прибытия Ореста в Эпир и начинается трагедия, действие которой происходит в Бутроте, столице Эпира, в одной из зал царского дворца. Этой краткой ремаркой, следующей после перечисления действующих лиц, Расин обозначил первое соблюденное им правило классицизма – *единство места*.

Второе правило – *единство времени* – с точки зрения правдоподобия было более сложным. В «*Андромахе*» эти двадцать четыре часа вмещают не так уж и много, действие течет неторопливо и разворачивается вполне естественно. Но Расин умело раздвигает отведенные для действия временные рамки, предоставляя героям сочетать настоящее со своим прошлым, которое то и дело возникает в их воспоминаниях. Ведь до начала пьесы уже произошло множество событий: Орест уже прибыл требовать смерти Астианакса, Гермияна

уже покинута, Пирр уже влюблен в Андромаху, она уже взята в плен, а Троя, эта причина причин завязавшейся трагедии, уже пала и лежит в развалинах. Персонажи словно заколдованы своим прошлым и постоянно раздвигают рамки столь короткого настоящего. Вот как об этих давно прошедших событиях вспоминает Андромаха:

Мой ненаглядный сын, любви живой залог,
Единственное, что мне муж оставить смог
На память о себе, идя на бой с Ахиллом!
О, как печально он прощался с сыном милым!
Взяв на руки его, он слезы мне отер
И молвил: «Нам судьбы неведом приговор.
Кто знает, что нас ждет? Но если не вернется
Его отец – тогда, жена, тебе придется
Быть в жизни мальчику опорой до конца
И заменить ему погибшего отца».

Воспоминания, которыми пронизаны все речи героев, не мешают ни ходу действия, ни развитию характеров. Наоборот, они многое проясняют в их взаимоотношениях и придают особую напряженность возникшему между ними конфликту. Уже в первом акте Пирр хочет воспользоваться прибытием Ореста и, играя материнскими чувствами, заставить Андромаху выйти за него замуж и тем самым сохранить сыну жизнь. Он шантажирует Андромаху и расставляет ей западню, в которую вскоре попадает сам.

Вы домогаетесь любви. Но до того ли
Измученной вдове, томящейся в неволе?
Что вам мои глаза? Ведь вы их обрекли
На то, чтоб реки слез всегда из них текли!

Во втором акте взбешенный Пирр решает поступать в согласии с разумом и, отказываясь от неблагодарной Андромахи, хочет отдать свое сердце Гермione. Орест же, увидев предмет своей страсти, попадает от нее в полную зависимость и вовлекается в действие.

В третьем акте Андромаха встречается с Гермioneй и просит ее стать заступницей Астианаксу. На отчаянный порыв матери та отвечает холодной иронией, по существу подписывая себе смертный приговор. Андромаха вновь обращается к Пирру, и тот еще раз дает ей отсрочку, вынуждая ее принять нужное ему решение.

В четвертом акте, чтобы спасти сына, Андромаха соглашается на брак с Пирром, втайне решая сразу же после свадебного обряда покончить с собой.

Итак, решилась я пожертвовать собою.
Согласье я даю стать пирровой женою;
Пусть обещания царя услышит храм,
Пред алтарем ему я сына передам,
И жизнь, которую ценить я перестала,
Мгновенно оборву при помощи кинжала.

Получив согласие Андромахи, Пирр встречается с Гермиейоной, которая просит его отложить церемонию, чтобы, не теряя достоинства, уехать в Грецию. Пирр торопится, он не может ждать. В это мгновение Гермияона решает, что Пирр умрет. Роль убийцы она поручает Оресту.

В пятом акте конфликт разрешается катастрофой. Свадебный обряд так и не был совершен. Пирр убит, Гермияона кончает жизнь самоубийством, Орест становится безумным. Андромаха осталась жива, сохранив жизнь и своему сыну. Жители Эпира передали власть Андромахе.

Лишь Андромаха здесь имеет нынче власть,
Эпирцы за нее готовы жизни класть.

Этой на вид простой, но психологически сложной взаимосвязью достигается идеальное *единство действия* – выполняется третье обязательное правило, которому драматург следует в общей композиции трагедии.

Пьеса Расина вскоре стала одной из самых репертуарных во всех французских театрах. Но современники не сразу поняли ее новизну. Один из них так и написал: «В целом пьеса прекрасна, значительно превосходит средний уровень, хотя и не дотягивает немного до подлинного величия».

Людовик XIV умер в 1715 г. К концу века стиль его блестящей эпохи стал проявлять признаки упадка. Жесткая регламентация, торжественность и пафос, постоянная ориентация на Античность уже казались однообразными. Художники почувствовали интерес к простым мотивам, к простым характерам. Но именно с XVII в. идеи классицизма, родиной которого была Франция, стали распространяться по всей Западной Европе.

- Какая форма государственного устройства определяла жизнь Франции XVII в. и какова была роль искусства в это время?
- Вспомни сцену прощания Гектора с Андромахой в поэме Гомера и объясни, что привлекло Расина в этом сюжете.

2. «Царство Флоры». Главой классицизма во французской живописи был *Никола Пуссен*. Внешне его жизнь не была богата событиями. Родился он в 1594 г. в семье военного. С ранних лет проявил незаурядную волю, редкую целеустремленность, тягу к знаниям и страсть к искусству. Восемнадцатилетним юношей он тайно покинул родительский дом и прибыл в Париж. То, что увидел провинциальный юноша, захватило его воображение. В королевской библиотеке он просматривал гравюры с произведений Рафаэля и других прославленных художников, в Лувре копировал картины итальянских мастеров, много занимался изучением перспективы и даже стал получать первые заказы. Страстный поклонник античной культуры, он при первой же возможности отправился в Рим. Бурная жизнь Вечного города захватила его. Он бродил среди прекрасных дворцов и соборов в стиле барокко, узнавал произведения последователей братьев Карраччи, был потрясен стихийной мощью образов Караваджо. Он не искал легкого успеха, жил скромно, посвящая все дни настойчивой систематической работе. Один из историков искусства XVII в., подобно Вазари описывавший своих современников, дал Пуссену такую характеристику: «Все его дни были днями учения, а время, которое он употреблял на то, чтобы писать и рисовать, заменяло ему часы развлечений».

Создавая свои произведения, Пуссен во многом опирался на искусство Возрождения и Античности, в котором уловил главное – органическое сочетание художественного обобщения со значительной общественной идеей. Слава французского художника быстро перешагнула пределы Италии и привлекла внимание королевского двора. Кардинал Ришелье заказал ему несколько картин для своей резиденции, а Людовик XIII в холодно-повелительном письме назначил его «одним из наших придворных художников». Осенью 1640 г. Пуссен уехал во Францию. В Париже ему был оказан пышный прием, его принял монарх и назначил руководителем всех живописных работ в королевских резиденциях. Но вскоре художник испытал чувство глубокого разочарования. «Если я останусь в этой стране, мне придется превратиться в пачкуна, подобно другим, находящимся здесь», – написал он одному из друзей. Не сумев подчинить свой независимый характер деспотичности монархического режима и сославшись на пошатнувшееся здоровье, Пуссен через два года вернулся в Рим. Там он создает свой знаменитый «*Автопортрет*», которым как бы подводит итог творческой жизни. Мастер изобразил себя в своей мастерской на фоне нескольких картин. Часть из них повернута к стене, а на той, где холст обращен к зрителю, виден женский профиль – олицетворение музы Живописи. Художник уже немолод, время посеребрило черные воло-

сы, но осанка еще тверда, крупные чеканно строгие черты лица придают мужественную строгость проницательному и зоркому взгляду. На портрете, подобно античному фризу, вьется надпись на латинском языке: «Изображение Никола Пуссена, достигшего вершин живописи. Рим. Год 1650». Так оценил свои достижения художник-мыслитель, для которого ценность человека состояла в силе его интеллекта и творческой мощи. Умер Никола Пуссен в Риме в 1665 г.

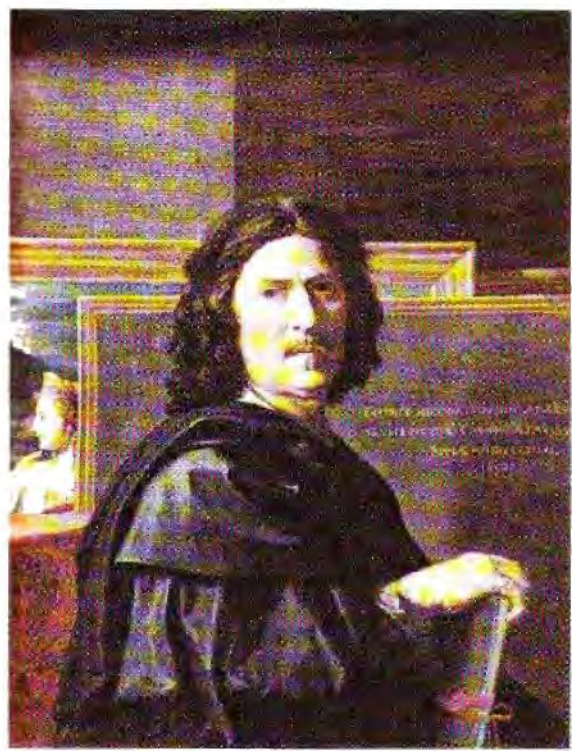
Но что же дает право художнику оценивать себя так высоко и почему, создав почти все свои произведения в Италии, он остается гордостью и славой французской культуры? Ответ, очевидно, следует искать в тех истоках, которые питали творчество мастера. Один из них – сама Франция и духовная атмосфера начала XVII в. Укрепление абсолютной монархии предполагало полную регламентацию всех сфер жизни. Никакой личной инициативы, никакой свободы, не чувству, а разуму должен подчиниться индивид, им руководствоваться в своих действиях и поступках. Долг, беспрекословное подчинение воле государства – вот главный принцип поведения, вот что теперь считается высшей добродетелью.

Источником творчества для деятелей французского классицизма была античная культура. Именно там, в Древней Греции и Древнем Риме, искали они гражданские и нравственные идеалы, там видели примеры глубоко содержательного искусства. Эти два истока – французский рационализм XVII в. и никогда не увядающие идеалы Античности – в творчестве Никола Пуссена соединились в неразрывное целое.

Подобно тому как греческая мифология своими сюжетами питала все искусство древних, так и множество произведений Пуссена были навеяны литературными источниками. Он черпал сюжеты отовсюду – из сочинений древних авторов, из римской истории, из стихотворных поэм итальянских гуманистов. Обдумывая замысел новой картины, он говорил: «Сюжеты не должны быть выбраны наудачу, но должны своим видом напоминать человеку о созерцании добродетели и мудрости, при помощи которых он сумеет оставаться твердым и непоколебимым под натиском судьбы». Именно эти человеческие качества увидел Пуссен в истории *Танкреда* и *Эрминии*, которую он нашел в поэме итальянского поэта XVI в. Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». В ней повествуется о том, что рыцарь Танкред, отправившись в крестовый поход, совершил много подвигов. В Антиохии он взял в плен Эрминию и, оказав ей почести, соответствующие ее царскому сану, отпустил на свободу. Попав в плен египетского войска, она случайно встретила слугу Танкреда, с которым ушла из плена. На пути в осажденный крестоносцами Иерусалим они увидели Тан-

крема, страдающего от многочисленных ран. Чтобы перевязать их, Эрминия отрезала свои роскошные волосы.

Если бы этот сюжет взялся писать художник барокко, какие эффектные позы придумал бы он для своих героев, какое множество погибших тел заполнило бы картину, как бы стусились в небе краски, создавая мрачное и тревожное настроение! Но Пуссен, подчинив чувства разуму, создал спокойную, до мелочей продуманную и уравновешенную композицию. В центре он поместил Эрминию, сделав ее героиней картины. По бокам изобразил двух коней, оградив ими место действия. Горизонтально лежащее тело Танкреда, склоненная над ним фигура Вафрина и отрезающая прядь своих волос Эрминия образуют невидимый треугольник, самую устойчивую геометрическую форму. Говорят, что так горит пламя свечи, прорываясь острым концом в самое небо. Краски, синяя, красная и оранжево-желтая, тоже чисты и спокойны, они образуют главный цветовой аккорд, повторяясь и взаимодействуя в виде оттенков и рефлексов. Даже линии рук и ног продуманы и взаимосвязаны так, что взгляд невольно возвращается к фигуре Эрминии, чтобы сосредоточиться на выражении ее лица, полного любви и сострадания. И все же главное у Пуссена выражено в движении фигур. Как бережны, ловки и одновременно нежны движения Вафрина, как бессильно откинута го-



▲ *Никола Пуссен. Автопортрет.*
Ок. 1649 – 1650.

▼ *Никола Пуссен. Танкред и Эрминия.*
1630-е гг.

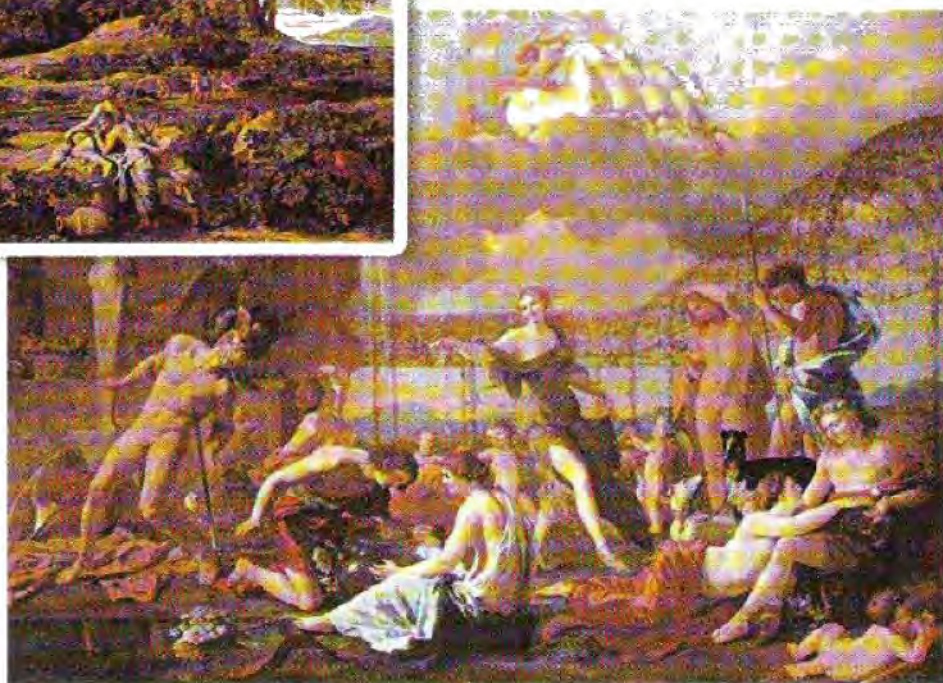


лова Танкреда, безжизненны его руки, и как слабо движение его ноги. Но как взволнован и в то же время сдержан эмоциональный порыв Эрминии, несмотря на переполняющие ее чувства. Ведь для нее возлюбленный – и ее отчизна, и ее вера, и ее жизнь. В интерпретации Пуссена светлая любовь Эрминии к рыцарю Танкреду уподобляется героическому подвигу. Совсем другая тема звучит в многофигурной композиции «Царство Флоры». Казалось бы, вот где разгуляться художнику, вот где дать волю своей фантазии. Но и в этой картине все подчинено разуму и строгому контролю, ведь главная идея полотна – гармония порядка, царящего во всем мироздании. Сюжеты, собранные на одной картине, Пуссен, как всегда, заимствовал из литературного источника. Теперь это были «Метаморфозы» Овидия. Но там они разбросаны по всему произведению без видимой последовательности, произвольно возникая по прихоти автора. Пуссен собрал их вместе, чтобы отдельные фрагменты мифологической истории представить в виде вечно совершающегося круговорота жизни. Около гермы Приапа падает на копье Адонис, неподалеку Нарцисс неотрывно смотрит на собственное отражение, а рядом сидит отвергнутая нимфа Эхо. Рядом с ней Клития. Она, подобно подсолнуху, неотрывно смотрит вслед Гелиосу. Рядом стоят два героя, два любимца богов – Гиацинт и Адо-



◀ **Никола Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649.**

Никола Пуссен. Царство Флоры. 1631 – 1632. ▼



нис. И совсем незаметные Крокус и Смилак, превратившиеся в скромные цветы. В этом правильно расчерченном пространстве регулярного сада и разворачивает все свое разнообразие живой «венки», сплетенный богиней Флорой. Трагизм гибели героев уходит на второй план, а их смерть дает начало новой жизни.

Но природа может быть и совершенно иной. Она величественна, как само мироздание, она самостоятельна в проявлении своих могучих сил. Человек не господствует в пейзажных композициях Пуссена, он часть природы, быть может, самая незначительная и самая смертная, но подчиненная все той же разумной закономерности обновления жизни. Эпическую силу природы Пуссен воплотил в сочиненном, идеальном или классическом пейзаже. Он выбирает наиболее прекрасные и возвышенные мотивы, организуя их так, что на первый план выдвигается грандиозность мироздания. В *«Пейзаже с Полифемом»* одноглазый циклоп, сидя на скале, играет на свирели песню любви морской нимфе Галатее.

После того как у ног положил он сосну, что служила
Палкой пастушьей ему и годилась бы смело на мачту,
Взял он перстами свирель, из сотни скрепленную дудок,
И услышали его деревенские посвисты горы,
И услышали ручьи. В тени, за скалы укрывшись,
С Акидом нежилась я и внимательным слухом ловила
Издали песни слова, и память мне их сохранила.

Заимствуя сюжеты своих произведений из литературных источников, Пуссен, однако, не был иллюстратором. Он был гениальным интерпретатором, соединяя в своем творчестве раздумья о времени, о себе, о жизни. Предостерегая от поверхностного отношения к своему творчеству, Пуссен написал однажды: «Вещи, отличающиеся совершенством, следует смотреть не второпях, но не спеша, рассудительно и внимательно».

- Какую роль сыграла Италия в творчестве Никола Пуссена и почему он остался французским художником?
- Рассматривая картины Пуссена, вспомни знакомые тебе сюжеты из античной мифологии и объясни, чем они привлекли художника.

§9. Живописцы реального мира, или О том, как появляются новые темы в изобразительном искусстве

*Я изучаю только одну книгу – книгу
повседневной жизни.*

Гербрант Бредеро



▲ Ян Вермер Делфтский. В мастерской художника. Ок. 1665.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Содержание первого раздела параграфа перенесет нас в одну из ведущих европейских стран XVII в. – Голландию и даст представление об особенностях архитектуры голландского города и мастерстве живописца Яна Вермера Делфтского, рассказавшего о нем в своих произведениях. Второй раздел параграфа познакомит с творчеством художников Голландии, темой творчества которых стало изображение пейзажа и предметов реального мира.



На что нужно обратить внимание. При изучении параграфа надо подчеркнуть, что появление реалистических тенденций в искусстве Голландии обусловлено особенностями ее экономического развития и утверждением бюргерского сословия. Читая описания произведений, необходимо одновременно рассматривать их изображения, обращая внимание на то, как художник передает пространство, материальность вещей и предметов, какие образы и темы его волнуют. При анализе произведений различных жанров следует выявить своеобразие композиционного построения картины, особенно если это касается натюрморта.

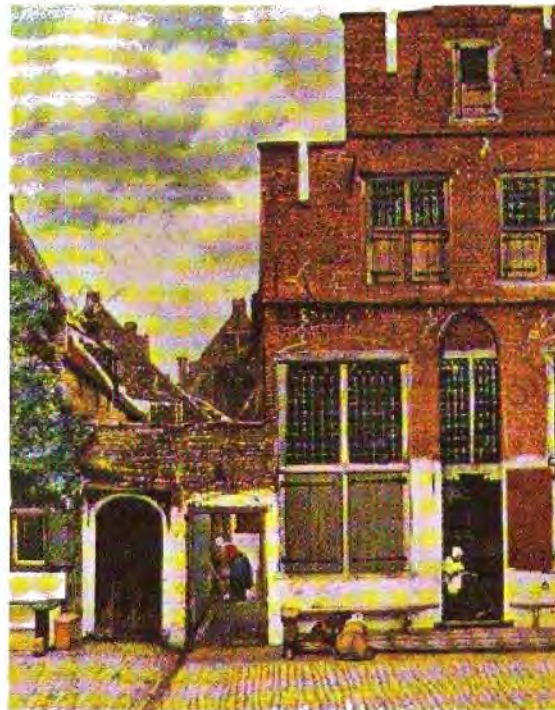


Что необходимо запомнить. Название новых жанров, появившихся в искусстве Голландии XVII в.: *бытовой, пейзаж, натюрморт*. Имена ведущих художников Голландии и названия их произведений.



К каким выводам надо прийти

- Искусство Голландии XVII в. развивалось в едином пространстве с ведущими европейскими странами – Италией и Францией.
- Главной особенностью искусства Голландии стало преобладание реалистических тенденций, возникших в связи с интересом художника к окружающему миру.



▲ Ян Вермер Делфтский. Уличка.
Ок. 1658.

1. Город и его обитатели. Страна, которая совсем недавно была под властью могущественной Испании и после освобождения официально именовалась Республикой Соединенных Провинций, в XVII в. больше известна как Голландия. Народу в ней было мало, а небольшая территория была похожа на обширное пастбище со множеством рек и ручейков. Поля этой страны были тщательно возделаны, а многочисленные водные потоки превращены в судоходные каналы. По этим водным коммуникациям, живописно прорезающим сельские пейзажи и городские улицы, летом сновали морские суда и лодочки. Зимой же, когда морозы превращали их в сплошное ледяное зеркало, по его поверхности лихо катили горожане, сменив обычную обувь на быстрые серебряные коньки.

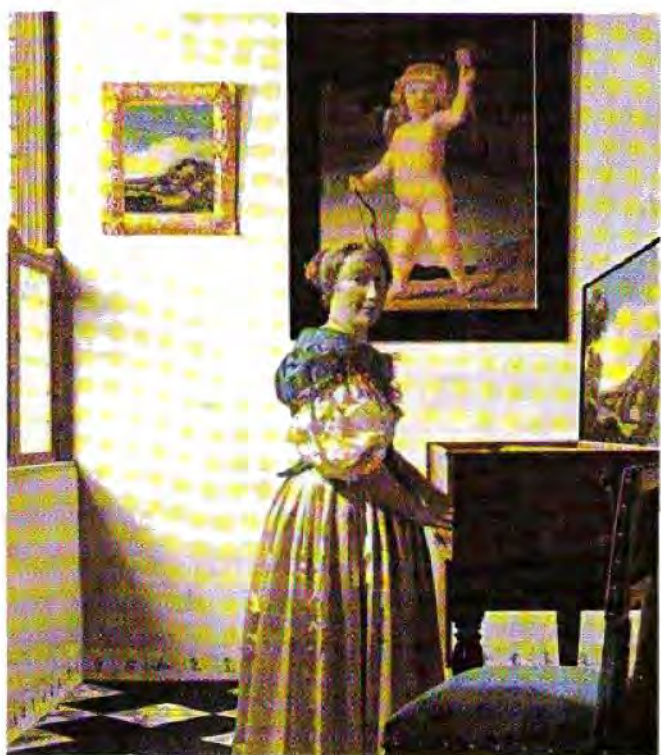
Основная часть населения сосредоточивалась в городах, распланированных так, чтобы в них было удобно жить и работать. Здания строились вдоль каналов сплошной линией в один ряд. Это были жилые дома с высокими фронтонами, узкими стрельчатыми крышами, решетчатыми окнами. Фасады некоторых из них спускались прямо к воде, отражаясь в ее зеркальной поверхности, около других разбивались небольшие проезды, образуя красивые набережные. Зеленые насаждения, сверкающая гладь воды, красный кирпич в сочетании с белым цветом, остроконечные крыши придавали голландским городам нарядность и живописность.

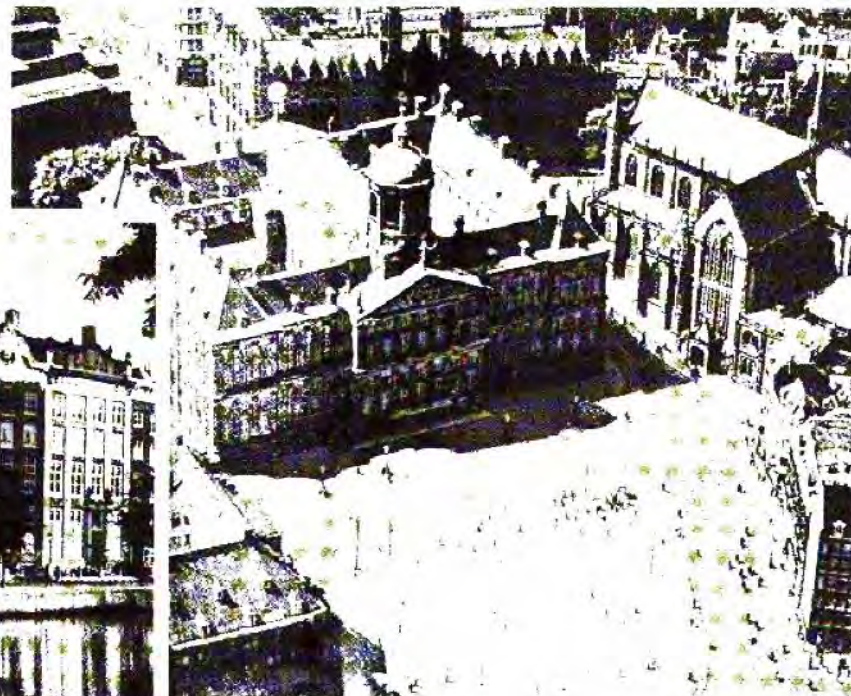
В крупных городах, таких, как Гарлем, Гаага и Амстердам, на рынках или в портовой части строились торговые и складские



▲ *Габриель Метсю. Завтрак. Ок. 1660.*

▼ *Ян Вермер Делфтский. Юная девушка у клавесина. 1670.*





▲ *Ратуша. Амстердам. 1648 – 1655.*



◀ *Патрицианские жилые дома. Амстердам. XVII в.*



▲ *Рыночная площадь в Антверпене. Конец XVI в.*

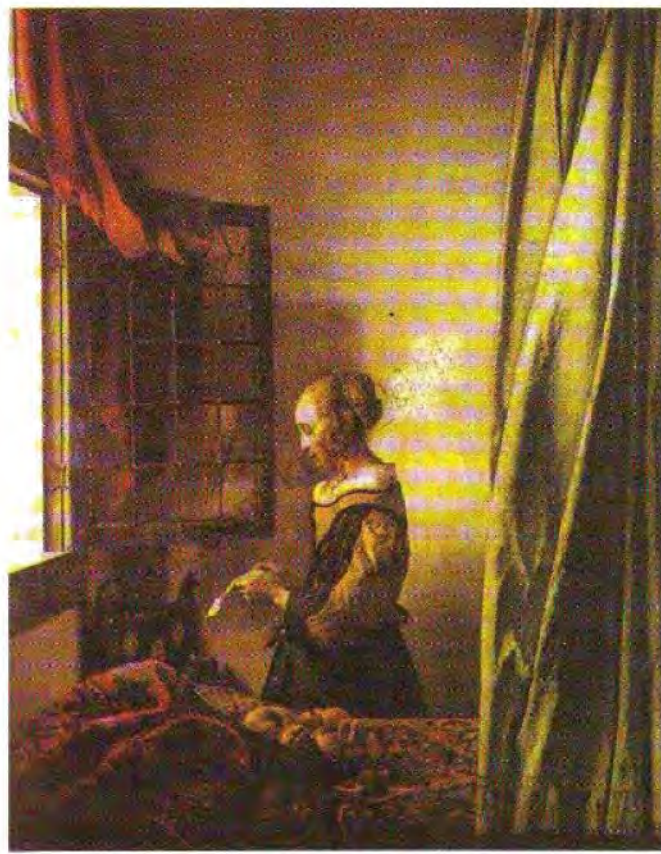
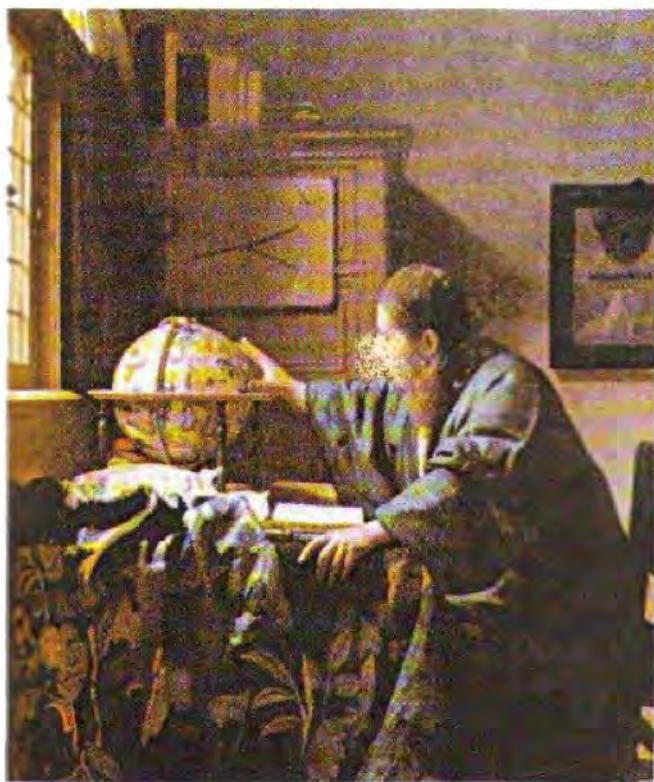
помещения, например мясные ряды или здания городских весов, образуя специальные комплексы – магазины. На центральной площади обычно возводилась ратуша – официальное здание города. В Амстердаме ратуша считалась одной из красивейших и крупных построек во всей Западной Европе. Для рядовых голландцев эта ратуша символизировала богатство и могущество всей страны. Весь облик голландских городов, разумно сочетающих рациональную планировку, простоту и удобство со строгой и неброской красотой, рождал ощущение власти человека над природными стихиями, был насыщен деятельным духом и напряженным ритмом жизни. Но как бы ни были велики успехи маленькой Голландии в торговом деле, ее всемирную славу все же составили не купцы и не политические деятели. Пока на территории Италии и Франции пышным цветом расцветали яркие и праздничные стили, в маленькой северной стране появились художники, имена которых скоро завоевали весь мир. Они трудились от зари до зари, проводя весь световой день в не слишком просторных и не очень удобных мастерских. Написав несколько полотен небольшого размера, они относили их на рынок и тем зарабатывали на хлеб и краски. Чтобы понравиться заказчику или покупателю, художники рисовали знакомые вещи и предметы, знакомые дома, знакомую природу, тщательно и добротнo отделявая каждую деталь так, что ее хотелось потрогать. Внутри этих изображенных на полотнах домов все было удобно, красиво и ухожено. Вдоль стен стояли шкафы и комоды из полированного дерева, висели большие зеркала, в которые по утрам смотрелись хорошенькие девушки, у людей побогаче были даже музыкальные инструменты. Везде царил образцовый порядок. Двери в таких комнатах не закрывались и видны были еще другие комнаты, такие же чистенькие и нарядные, а в распахнутые окна весной заглядывали ветки деревьев, покрытые свежей зеленью. Этот знакомый и любимый мир чрезвычайно нравился покупателям, и они охотно брали недорогие картины, чтобы украсить ими интерьеры своих домов.

Больше всего любили голландцы изображать бытовые сцены, иногда грубоватые, как на полотне Яна Стена *«Гуляжи»*, иногда незатейливые, как *«Бокал лимонада»* Герарда Терборха и *«Завтрак»* Габриэля Метсю. Особой любовью пользовались картины «кабинетного формата», на которых воспроизводились сверкающие чистотой комнаты бюргерского дома. Никакого действия в них почти не происходило, жизнь текла спокойно и неторопливо, и в этом голландцы видели особую поэзию. Такими, например, были по-праздничному яркие картины Питера де Хоха. На одной из них он изобразил ухоженный голландский дворик, тщательно вымощенный красным плиточным

кирпичом. По его краям растут подстриженные зеленые кусты, в углу стоит деревянное ведро, рядом с ним небрежно брошена метла с высокой ручкой. Так же аккуратна одежда вышедшей во дворик служанки, которая держит за руку чисто умытого и ухоженного ребенка. В другой работе художника действие развивается более активно. В деревенском кабаке собрались любители карт. Но страсти не кипят, игра идет не на деньги, а на интерес.

Однако среди всех бытописателей XVII в. первое место занял голландский художник *Ян Вермер Делфтский*, прозванный так по месту своего рождения. Город Делфт был в то время по-провинциальному тихим и спокойным. Жизнь в нем текла размеренно, бюргерский быт был далек от красочного многолюдья портовых городов или повседневной сутолоки промышленных центров. Если и случались события, как, например, взрыв на пороховом складе, уничтоживший чуть ли не половину города, то их последствия быстро устранились. Отец Вермера держал гостиницу, занимался изготовлением шелка, вел торговлю картинами. У кого и как учился юный Вермер, осталось неизвестным, но уже в 21 год он был принят в гильдию святого Луки. Так назывался цех живописцев, членство в котором свидетельствовало об определенной профессиональной под-

▼ *Ян Вермер Делфтский.*
Астроном. Вторая половина
1660-х гг.



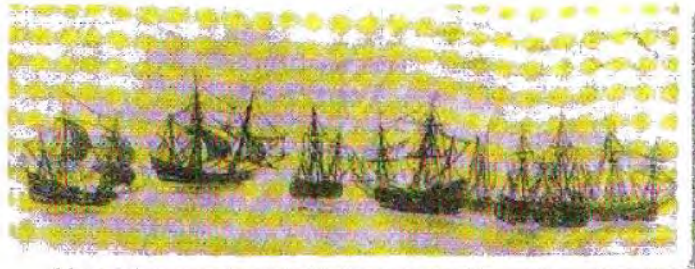
▲ *Ян Вермер Делфтский.*
Девушка с письмом. Ок. 1657.

готовленности. У Вермера была большая семья, занятия живописью не приносили ему большого дохода, и по примеру отца он занимался продажей картин. Он подолгу работал над своими произведениями, тщательно отделявая их. Среди братьев по искусству Вермер высоко оценивался как художник, пользовался неизменным уважением и неоднократно избирался на почетные должности своей гильдии.

Свой путь художника Вермер начинал с религиозных и мифологических сюжетов, в которых проявил себя как вполне зрелый мастер. В дальнейшем художник отказался от чуждых ему мотивов и сосредоточился на изображении той жизни, которую он знал досконально и бесконечно любил. На полотне «У сводни» Вермер не только изобразил незатейливый сюжет, но и попытался дать своим героям развернутую психологическую характеристику. Вся компания слегка захмелела, кавалер соблазняет девушку, а пронырливая сводня, устроившая это свидание, с жадным любопытством следит за развитием событий.

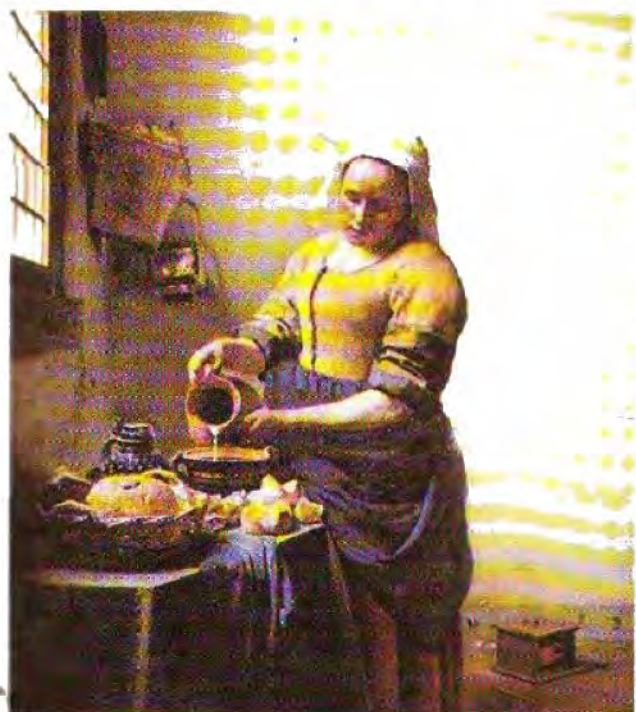
Художник не стремился к тому, чтобы отразить жизнь бюргера во всей полноте и многообразии. Он бесконечно варьирует несколько близких ему сюжетных мотивов, достигая в них особой пронзительной чистоты и выразительности. Действие почти всех картин художника происходит в комнатах патрицианского дома: вещи, наполняющие его, тщательно отобраны; лучи солнца, льющиеся из распахнутого окна, освещают одинокую женскую фигуру. Например, на картине «Девушка с письмом». Вокруг нее только светло-зеленая и красная занавеси, накрытый двумя коврами стол, на котором расположилось фаянсовое блюдо с фруктами, в углу стоит стул с резными львиными головками. Девушка изображена в профиль, но черты ее лица можно рассмотреть в отражении чисто вымытых стекол. Другая картина Вермера называется в соответствии с изображением «Спящая девушка». Кажется, что для художника эта девушка лишь повод, чтобы подробно описать ее комнату с немногочисленными, но добротными сделанными вещами. А вот на третьей – совершенно иной образ – «Служанка с кувшином молока». Действие из парадных комнат перенесено в кухню голландского дома. Служанка занята и совсем не смотрит на зрителя. Перед ней простой кухонный стол с глиняной посудой и плетеной вазой для хлеба. Никаких лишних деталей, отвлекающих зрителя, в картине нет, так же как нет ничего лишнего и в самой голландской кухне, чисто убранной и рационально устроенной.

Есть у Вермера картины, где в комнатах запечатлен молчаливый диалог между людьми. Обычно это господин и дама, юноша и девушка, кавалер и хозяйка дома. На одной из картин изящный кавалер угощает даму бокалом вина, на другой – только что прервался урок музыки. В обеих картинах сюжет лишь на-

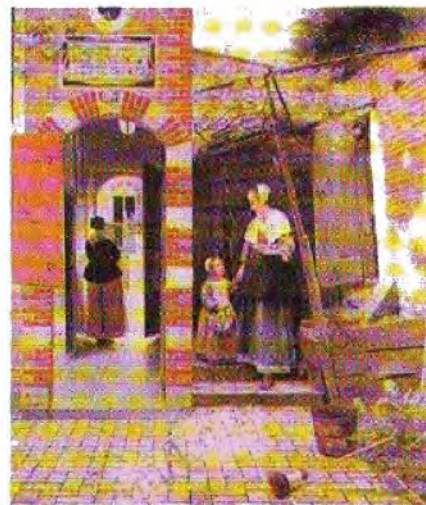
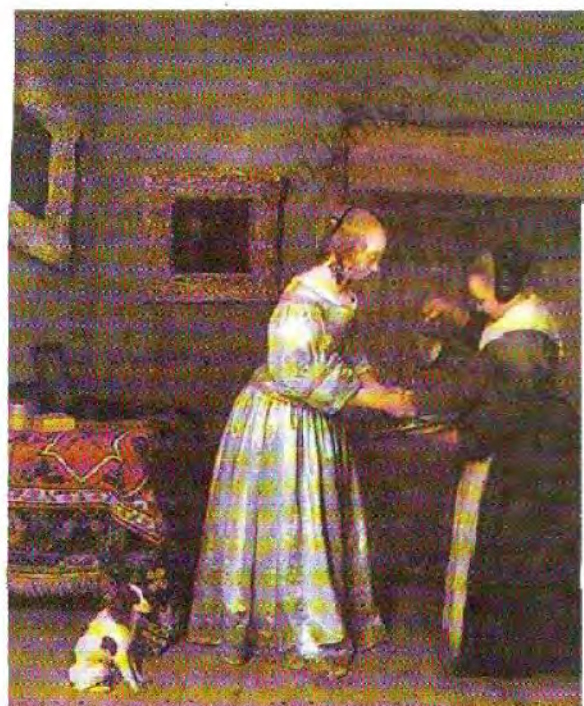


▲ Геркулес Сегерс. Малые корабли. Цветной офорт.

▼ Ян Вермер Делфтский. Служанка с кувшином молока. Конец 1650-х гг.



▼ Герхард Терборх. Женщина, моющая руки.



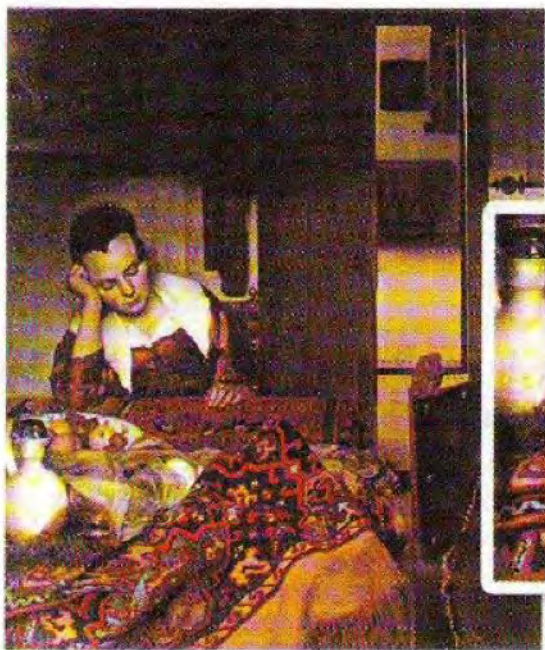
▲ Питер де Хох. Служанка с ребенком во дворике. 1658.



▲ Адриан ван Остаде. Живописец в мастерской. 1663.



▲ Ян Вермер Делфтский. Вид Делфта. 1659 – 1660.



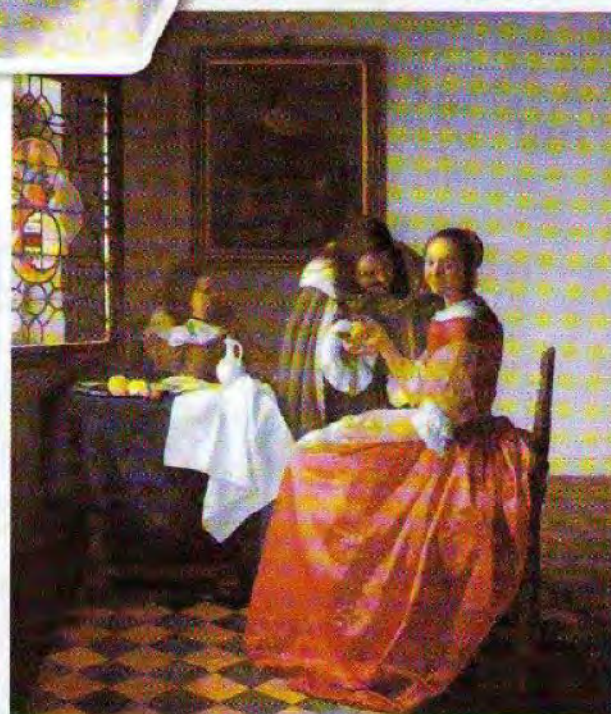
◀ Ян Вермер Делфтский. Женищина, уснувшая за столом. 1657.



▼ Ян Вермер Делфтский. Любовное письмо. 1667 – 1668.



▼ Ян Вермер Делфтский Девушка и кавалер. 1658.



▲ Ян Вермер Делфтский. Улыбающаяся девушка. 1659.

мечен. Все так же просто и строго обставлены комнаты, все тот же мозаичный пол, так же льется из окна боковой свет, и так же тяжела ковровая скатерть на столе. И хотя герои Вермера часто лишены активного, волевого начала и ярких индивидуальных характеристик, их внутренняя самоуглубленность подчинена общему торжественному покою и лирическому настроению. Именно такой быт крепко построенного бюргерского дома, обставленного добротными вещами и основательно устроенного, дал название новому жанру, который отныне стал ведущим в искусстве всех европейских стран.

Есть у Вермера и два изображения его родного города. В одном из них – *«Вид Делфта»* – художник охватил широкое пространство, в котором разместил остроконечные крыши домов, башни и башенки, взметнувшиеся ввысь шпили церквей. Чтобы избежать фотографической точности, Вермер выбрал сложный переходный момент состояния природы. Только что прошел дождь, сквозь разрывы облаков проглядывает солнце, его лучи падают на влажные черепичные крыши, одни озаряя ослепительным светом, другие оставляя в тени. Полотно *«Уличка»* представляет город совсем по-иному. Это всего лишь интимный уголок города в серый бессолнечный день. Однако и здесь все проникнуто ликующей радостью и полнотой жизни.

В конце своей недолгой жизни, а он прожил всего лишь сорок три года, Вермер создал своеобразный автопортрет. На картине *«В мастерской художника»* он изобразил самого себя сидящим спиной к зрителю. Его подлинный облик остался неизвестным, но обстановка мастерской рассказывает о многом. В ней, как изображается во многих работах мастера, есть массивный стол, отдернута тяжелая драпировка, свисает с потолка красивая бронзовая люстра. Перед художником стоит позирующая молодая девушка, ее голова украшена букетом цветов, а сама она держит в руках старинную книгу. Возможно, в этот момент художник работал над одним из аллегорических сюжетов, которыми он интересовался в последние годы. Так голландские художники, рассказывая о самих себе, создавали обширную панораму жизни своей страны.

- Почему Голландию называют родиной реалистического направления в живописи? Какие темы волновали ее художников?
- Рассмотрите произведения художников и попробуйте описать вещи и предметы, которые составляли жизнь и быт голландского бюргера.

2. Тихая жизнь вещей. Обращение к реальной жизни невиданно расширило возможности художников. Появляются жанры и темы, о которых до XVII в. даже не задумывались. Теперь сама действительность была источником любования и мерилom прекрасного. *Портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая картина* заменили собой традиционные библейские сюжеты. Но городская жизнь и своеобразие облика деловой Голландии, о которой рассказали художники в своих произведениях, оказались не единственным их завоеванием.

Совсем иную Голландию представляет, например, пейзажная живопись. Обычно это сельская местность, по которой катит тяжелая повозка, запряженная медлительными быками, долина реки со стадом коров на берегу. Иногда это деревенская кузница или водяная мельница. Среди голландских пейзажистов было много замечательных художников. *Ян ван Гойен* изображал широкие голландские реки с городами и селениями на низких берегах, отдавая предпочтение серым пасмурным дням, когда воздух особенно насыщен свежестью и влагой. Питер Сегерс, наоборот, выбирал голландские равнины с разбросанными на них селениями. Его необозримые дали захватывают широтой и грандиозностью.

Однако подлинным певцом Голландии стал *Якоб ван Рейсдал*, объездивший ее вдоль и поперек. Он пишет равнинные пейзажи, древние руины, море в ясную и бурную погоду, засыпанную снегом деревушку, многолюдную городскую площадь, сумрачные горы с водопадами. Оставаясь реалистом, он много фантазирует, насыщает свои пейзажи эмоциональным настроением, создавая как бы всеобъемлющий портрет родной страны. Нередко Рейсдал выбирает переходные состояния природы. В картине «*Водопад*» художник видит природу в сильном движении. Холмы и горы вздымаются к небу, деревья качаются от сильного ветра, грозовые тучи нависли над землей, а из узкого ущелья, стесненного каменными уступами, низвергается на землю бурный водный поток. Драматично и полотно «*Еврейское кладбище*». Вырываются из мрака белые надгробия в виде тяжелых саркофагов, вдали видны руины старого здания, тяжелые тучи придавливают землю, искривляя стволы деревьев причудливыми зигзагами. Все внушает тревогу и ужас. Контрастом наполнена и картина «*Зима*», еще один пейзаж Рейсдала, в котором чернота ночи подчеркнута белизной снега, ярко сверкающего в лунном свете. Непременной частью голландского пейзажа были ветряные мельницы, ставшие для многих художников символом их страны. У Рейсдала тоже есть пейзаж «*Мельница*». На картине она возвышается над остроконечной крышей стоящего рядом сельского домика и хорошо видна из любой точки окружающего пространства, приобретая черты подлинной монументальности. Пейзаж

стал еще одним самостоятельным жанром, получившим развитие в голландской живописи XVII в.

О своей родине можно рассказывать по-разному. В бытовых сценах показана мирная жизнь голландцев, текущая без каких-либо драматических событий и бурных страстей, а в пейзаже отражено все разнообразие природы их маленькой трудолюбивой страны, наряду с человеком мирно сосуществует всякая живность. К изображению окружающей жизни голландские художники подходили серьезно, ничего не возвеличивая и ничего не критикуя. Они лишь констатировали факты бытия своего современника и всего того, что его окружает. Особенно ценили голландские живописцы добротность и красоту вещей, созданных руками человека и скрашивающих его повседневную жизнь. Таких необходимых

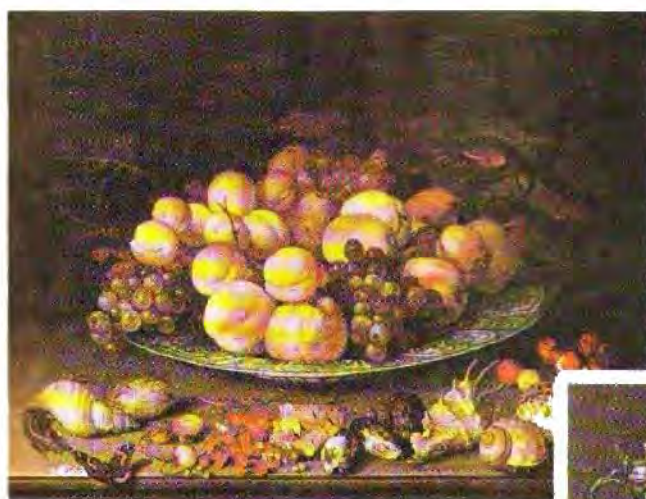


▲ Питер Клас.
Завтрак с ветчиной. 1647.



▲ Питер Клас. *Завтрак с рыбой.* 1653.

▼ Питер Клас. *Завтрак с индейкой.* Середина XVII в.



▲ Балтазар ван дер Аст.
Тарелка с плодами и раковины. 1630.



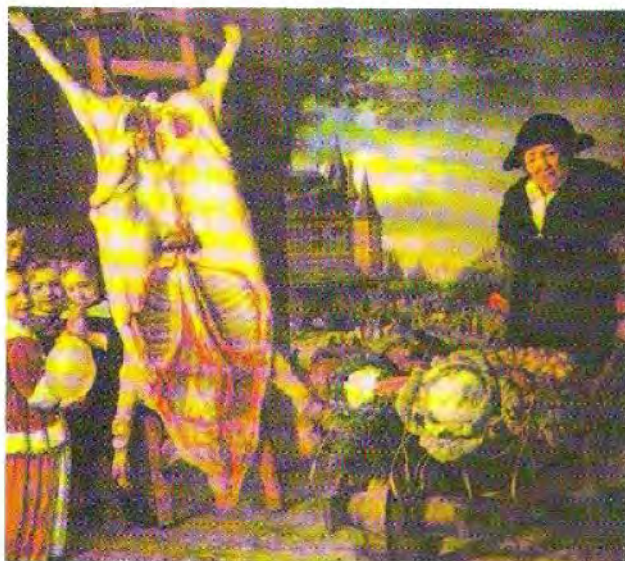
вещей в голландском доме всегда было много. Это всевозможная утварь, стекло, фарфор, это цветы и плоды, это, наконец, разнообразная снедь, будь то рыба или битая дичь, запеченный в духовке пирог или надрезанный лимон. Помещая их в интерьеры бытовых картин, художник как бы свидетельствовал о достатке и благополучии своих героев.

Но вещи могут существовать и самостоятельно. Они ведут тихую, скрытую от глаз жизнь, косвенно рассказывая о вкусах и привычках своего хозяина, о его занятиях, пристрастиях и даже о его положении в обществе. Эта любовь к вещам была характерной особенностью Голландии. Ни в одной стране не уделялось такого внимания изображению неодушевленных предметов, и только в Голландии эта область живописи завоевала право на самостоятельное существование, прославив в веках ее материальный мир.

Открыв для себя красоту окружающих вещей, голландские художники спешили поделиться своими впечатлениями. Для них интересно было все – цветы, фрукты, насекомые, корзины с рыбами, битая дичь. Они щедро раскладывали это богатство перед зрителем, радуясь вместе с ним и этому разнообразию, и собственному умению. Такими и были натюрморты одного из первых мастеров этого жанра *Балтазара ван дер Аста* – «*Натюрморт с фруктами*» и «*Тарелка с плодами и раковины*».

Постепенно мастера натюрморта стали отказываться от беспорядочного нагромождения предметов. Отбор их стал более строгим, количество вещей уменьшилось, их расположение теперь зависело от общей идеи. Так появляется тема «завтраков», признанными мастерами которых стали два живописца – *Питер Клас* и *Виллем Клас Хеда*.

«Завтраки» этих художников не отличаются ни роскошью, ни обилием снеди. Они составлены из очень небольшого количества предметов. Большой окорок, булочка на металлической тарелке, кусок масла, да еще лимон со свисающей корочкой – неперенные «герои» таких картин. Этот почти обязательный набор дополняется бокалом из тонкого стекла, наполовину заполненным прозрачным вином. Художники располагают предметы на белой скатерти, сдвигая их то влево, то вправо, нигде не придерживаясь строгой симметрии. Даже кухонный набор «завтраков» почти одинаков, кажется, что это личные вещи самого художника. Например, в натюрмортах Питера Класа «*Завтрак с омаром*», «*Завтрак с ветчиной*», «*Завтрак с рыбой*» изображен один и тот же широкий бокал с толстой пузырьчатой ножкой. В «*Натюрморте со свечой*» предметов совсем немного – всего лишь несколько книг, очки да бокал с легким прозрачным вином. Горящая свеча, стоящая на медной сковороде, отбрасывает на книги глубокие тени. Здесь же и медные щипцы, которые



▲ *Бартоломеус ван дер Хельст.
Новый рынок в Амстердаме. 1666.*



▲ *Якоб ван Рейсдал. Зима.
1660-е гг.*



▲ *Якоб ван Рейсдал.
Ветряная мельница
у Вейка. Ок. 1670.*



▲ *Франс Снейдерс. Торговец дичью
и птицей. XVII в.*

ми иногда снимают нагар с обгоревшего язычка пламени. Художник постарался создать впечатление беспорядка, легкой небрежности. Так бывает, когда хозяин зачем-то ненадолго уходит. Однако все линии и тени направлены так, чтобы подчеркнуть самостоятельность каждой вещи. Кажется, что все они образуют своеобразный хоровод вокруг бокала, который, наряду со свечой становится «главным героем» этого небольшого натюрморта.

У Виллема Клас Хеды другие пристрастия. Он любит медную или серебряную посуду с изящными очертаниями, как бы сравнивая ее прочность с хрупкостью легко бьющейся стеклянной посуды. Все эти предметы, то небрежно брошенные на белую скатерть, то поставленные рядом, объединены общей цветовой гаммой и мягким, обволакивающим светом. Предметы, хорошо очерченные на нейтральном фоне, сверкают, отражаются друг в друге, то приближаясь к краю картины, то уходя вглубь. Это богатство направлений, цветовых пятен, рефлексов, контрастов твердого металла и мягкой ткани создает для глаз настоящий праздник.

Натюрморты, которые создавали Питер Клас и Виллем Клас Хеды, состояли из самых простых вещей и обычно украшали скромные бюргерские жилища. Однако стали появляться и другие натюрморты. Большие, яркие, внушительные по размерам, они создавались для украшения больших комнат и парадных залов. Такие натюрморты принято называть роскошными. По этому пути пошел художник из Фландрии *Франс Снейдерс*, который писал своеобразные «жанровые» натюрморты, называя их «лавками». Он щедро заполнял их ошеломляющей роскошью битой дичи, сочащимися кровью мясными тушами, разнообразием форм речной и морской живности. Все у него было самое свежее, самое вкусное и самое сочное. В «лавках» Снейдерса всегда есть немного действия – в одну из них зашла кухарка, в другой беседуют продавец и покупатель, а в лавку, где продается дичь, забежала охотничья собака. Но продавцы и покупатели в этих лавках отступают на второй план, приглашая зрителя не только полюбоваться разнообразными дарами природы, но и разделить с ними свое искреннее восхищение ее формами и красками.

Созерцание вещей и предметов может навеять и другие мысли. Картина *«Рыбный завтрак»* религиозному человеку может напомнить о Тайной вечере, ведь рыба всегда была символом Христа, знаком его имени, а вино и хлеб заповеданы были ученикам как напоминание о его теле и крови. Важен не только внешний набор предметов, но и тот символический смысл, который они в себе несут. В Средние века многие из них были устойчиво связаны с мыслью о бренности

земного существования и часто скапливались в кабинетах алхимиков, отшельников и ученых. Такова картина «Ученый в своем кабинете» голландского живописца *Томаса Вейка*. На ней видны и череп, и глобус, и множество старинных фолиантов. Все это разбросано в таком беспорядке, что владельца почти не видно. Постепенно из этих предметов стали составлять особые натюрморты, названные впоследствии «vanitas» или «суета сует». Городом, в котором сформировалось это направление голландского натюрморта, был Лейден, крупный университетский и научный центр. В нем было развито книгопечатание, а вольнолюбивая мысль часто вступала в спор с религиозными ересями. В этой ученой среде сложные аллегорические композиции, в которых предмет утрачивал бытовое назначение, читались и разгадывались легко. Именно такие предметы отобрал для своего натюрморта художник из Антверпена *Питер ван дер Виллинген*. Череп, мыльный пузырь и песочные часы напоминают о бренности и скоротечности земной жизни. Кошелек, драгоценный кувшин, меч, барабан и фанфары напоминают о суетности богатства и мирской славы. А венок из соломы, обвитый вокруг черепа, намекает на возможность воскресения в другом мире. Однако подобные натюрморты большого распространения не получили, так как для своего созерцания требовали подготовленного зрителя.

В истории искусства Голландия XVII в. сыграла выдающуюся роль. Художники этой маленькой страны, обратившись к реальной жизни, по существу стали основоположниками нового реалистического направления, которое с XVII в. окончательно утвердилось во всех странах Западной Европы.

- Может ли предмет быть самостоятельной темой в искусстве и о чем собранные вместе предметы беседуют со зрителем?
- Рассмотрите живописные пейзажи голландских художников и составьте по ним описание этой страны.

§10. Художник и его модель, или О том, какой образ человека создавал художник XVII в.

*Портреты сочинять труднее
всего, тут нужен глубокий ум.
Ж.-Б. Мольер*



▲ *Диего де Сильва Веласкес. Менины. 1656.*



Что мы будем изучать в этом параграфе. На примере творчества выдающихся художников XVII в. будет рассказано о таком жанре изобразительного искусства, как портрет. Первый раздел параграфа посвящен творчеству испанского живописца Диего Веласкеса, второй раздел расскажет о творчестве голландского художника Харменса ван Рейна Рембрандта.



На что нужно обратить внимание. При изучении данного параграфа важно иметь в виду, что изображение человека всегда было одной из главных тем искусства. Полезно вспомнить об особенностях портрета, характерных для Древнего Египта и Древнего Рима, об идеализации ликов святых в древнерусской живописи, своеобразии портрета эпохи Возрождения. Рассматривая портретную галерею образов, созданных Веласкесом и Рембрандтом, надо обратить внимание на то, чем был обусловлен выбор модели и как художник передал внешний облик портретируемого и его внутренний мир. Следует отметить, что выбор библейских и евангельских сюжетов для художника XVII в. – это повод порассуждать о том, что есть человек и какие мысли и чувства лежат в основе его поступков и действий.



Что необходимо запомнить. Термины: *жанр, портрет, бodeгонес*. Имена художников, названия и сюжеты их основных произведений.



К каким выводам надо прийти

- В условиях формирования новых социальных отношений судьба художника и оценка его творчества часто зависит от вкусов заказчика, что порой приводит мастера к столкновению с окружающим его обществом.
- Истинное значение художника для развития мировой художественной культуры часто оценивается только в исторической перспективе.



▲ *Диего де Сильва Веласкес. Автопортрет. 1640.*

1. Придворный портретист. Придворный живописец и гофмаршал королевского двора *Диего де Сильва Веласкес* хотя и был из рода идалго, но наследства и богатства не имел и потому материально обеспечен не был. Родом из Севильи, он прошел обучение в мастерской знаменитого Франческо Пачеко, поэта, педагога и теоретика искусства, и сразу выделился и одаренностью и кругом тех сюжетов, которые избирал для произведений. Первые большие работы Веласкеса «Завтрак» и «Продавец воды в Севилье» показали, что люди, которые его окружают, оказались для него интереснее всего. Он всегда помещал их в центре полотна, окружая немногочисленными повседневными предметами. Подобно малым голландцам, живописец с любовью изображал медные и глиняные кувшины, чашки, плетеные корзины и простую снедь – луковицы, хлеб, яйца, рыбу, дыни или гранаты. Этот считавшийся второстепенным, но чрезвычайно интересный жанр по испанской традиции называется *бодегонес*.

Франческо Пачеко настойчиво советовал своему гениальному ученику поехать в Мадрид к молодому тогда королю Филиппу IV, чтобы там сделать карьеру придворного живописца. Однако остаться при дворе короля Веласкесу удалось только через год, благодаря протекции всемогущего графа Оливареса. Занимая должность премьер-министра, он изучал не дело, которым должен был заниматься, а характер своего патрона, чтобы благодаря умелому угождению его вкусам сделаться незаме-



▲ *Диего де Сильва Веласкес. Пряжи. 1657.*

◀ *Диего де Сильва Веласкес. Портрет Филиппа IV в военном костюме (Ла Фрага). XVII в.*



▲ *Диего де Сильва Веласкес.
Портрет Филиппа IV
с прощением в руке. 1625.*

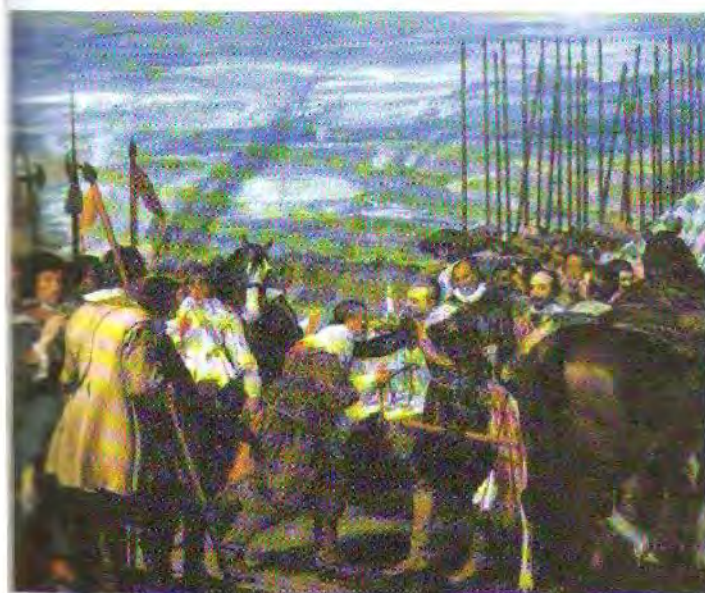
▼ *Диего де Сильва Веласкес.
Завтрак. Ок. 1617.*



▼ *Диего де Сильва Веласкес.
Триумф Вакха. 1629.*



▼ *Диего де Сильва Веласкес.
Портрет папы
Иннокентия X. 1650.*



▲ *Диего де Сильва Веласкес.
Сдача Бреды. 1634 – 1635.*

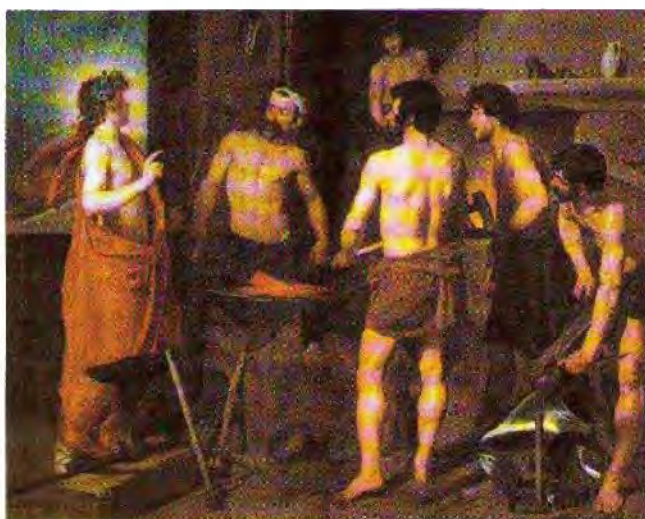
мым. Именно такую характеристику Веласкес дал Оливаресу в портрете, сделанном в последние годы его жизни.

При дворе испанского короля Веласкес занимал множество должностей. Но главной его обязанностью было писать парадные портреты членов королевской семьи и приближенных к ней лиц. Филиппа IV, например, Веласкес писал почти всю его жизнь. Историки сообщали, что это был король, которому «так же приелось управлять, как велика была его страсть к охоте, комедии и красивым женщинам». Он содержал огромную свиту, телохранителей, дворцовую челядь и всеми силами хотел слыть первым кавалером Испании. Придворные льстецы охотно называли его лучшим танцором, лучшим наездником, лучшим охотником. Тесно общаясь с королем, Веласкес был внешне почтителен и, ничего не говоря вслух, сумел дать ему в портретах собственную оценку. Веласкес изображал молодого Филиппа IV в черном костюме, с золотой цепью, с письмом в руке, в военных доспехах. В зрелые годы король представлен на охоте, верхом на лошади, в парадном зале для церемоний, в военном костюме. Все портреты королю очень нравились. Они передавали точное внешнее сходство, были красивы и импозантны. Последние портреты изо-



◀ *Диего де Сильва Веласкес.
Портрет графа Оливареса. Ок. 1640.*

▼ *Диего де Сильва Веласкес. Кузница
Вулкана. 1630.*



▲ *Диего де Сильва Веласкес.
Менины. Автопортрет.
(Фрагмент.) 1656.*

бражают Филиппа IV без всяких прикрас. Это усталый человек, с большим тяжелым подбородком, потухшим взглядом, но продолжающий сохранять тщательность в одежде и старательно закручивать кончики холеных усов. Эти портреты стали для многих поколений художников не только живописным откровением, но и настоящей школой правды.

Король Филипп воспринимал лишь внешнюю сторону своих портретов. Глава католической церкви Италии папа Иннокентий X оказался более проницательным. Хитрый, честолюбивый, упорный и беспринципный в достижении цели, будущий папа медленно и неуклонно шел к желанной должности. Когда он достиг ее, ему уже исполнился 71 год. Несмотря на возраст Иннокентий X обладал железным здоровьем и неутомимой энергией. Он всецело следовал своим желаниям, раздавал должности родственникам, разжигал религиозные войны, беззастенчиво грабил и разорял монастыри. Особое раздражение в общественном мнении вызывала его преступная связь с женой своего брата Олимпией, которая открыто вмешивалась в церковные дела папства. Столь же уродливой, как и характер, была и внешность – большая лысая голова, грубые черты лица, тяжелый лоб, вульгарный нос, помятое лицо, щеки, покрытые красными пятнами, почти зловещий взгляд, жидкая борода и огромный рот с желтыми зубами. На портрете Веласкеса папа с властной осанкой сидит в кресле-троне. Его высокая спинка, мерцающая золотом, подобно нимбу, обрамляет голову, в непринужденной позе чувствуется почти величие, руки небрежно опираются на подлокотники кресла. В одной из них белеет листок с надписью: «Его святейшеству, Нашему Господину Иннокентию X от Диего де Сильва Веласкеса». С портрета Веласкеса папа смотрит настороженно и подозрительно, как будто задавая немой вопрос: «Заметил ли зритель несоответствие между величественной осанкой и скрытыми чувствами, отравляющими его душу?» Веласкес заметил, и папа Иннокентий X, принимая свой портрет в подарок от великого художника, имел все основания сказать: «Слишком правдиво».

Но Веласкеса окружали не только лица придворных. В огромной свите Филиппа IV всегда было много лиц, которые назывались «труанес» или «человек для развлечений». Обычно это были различные уродцы, как «*Себастьян де Мора*», или карлики, как «*Дон Антонио-англичанин*», или даже просто слабоумные. Но среди них были и люди, тонко чувствующие, обладающие способностями и обширными знаниями. Обязанностью «труанес» было увеселять господ. Но под видом шуток они могли высказывать смелые мысли, оставаясь при этом безнаказанными. Изображая столь необычные модели, Веласкес не стремился показать их физическое уродство, над чем обычно и смеялись в королевской свите, а всячески подчеркивал их человеческую

индивидуальность. Таким карликом, занимавшим особое положение, был дон Диего де Аседо. По-видимому, он был благородного происхождения, за что сам король называл его «Кузен» или Эль Примо. Сопровождая короля во всех поездках по стране, Эль Примо готовил для подписи важнейшие документы. Он был хорошо образован, любил литературу, иногда трагически влюблялся. Веласкес постарался смягчить физические недостатки Эль Примо, посадив его так, что непропорционально маленькие руки и ноги заметны не сразу. Его умное волевое лицо выражает чувство собственного достоинства. Заложив пальцем страницы раскрытой книги, Эль Примо смотрит на зрителя тем немного рассеянным взглядом, который бывает у людей, находящихся под впечатлением только что прочитанного. Веласкесу удалось создать образ огромного человеческого содержания.

Однажды всемогущий граф Оливарес решил подарить королю новый загородный дворец. Чтобы украсить его стены, он заказал серию картин, прославляющих военные победы Испании. Одной из самых тяжелых была победа над голландской крепостью Бреда, которую испанские солдаты осаждали почти год. На огромном полотне *«Сдача Бреды»* изображен момент передачи ключей от крепости. Две страны, два войска, два генерала двумя массами противостоят друг другу. Испанские полководцы одеты в латы и светло-серые плащи. Длинные копья выявляют их плотную компактную группу. Совсем по-другому выглядят голландцы, недавние бюргеры, ремесленники, фермеры, крестьяне. Они стоят свободно и непринужденно, объединенные общей верой в грядущее освобождение своей страны. Столь же различны и характеры двух генералов. Высокий и худощавый Спинола с бледным аристократическим лицом одет в блестящие черные латы с золотой насечкой, облегающие его стройную фигуру. На голландском полководце Юстино Нассау широкая плотная одежда табачного цвета, белоснежные манжеты и воротник из дорогих голландских кружев. Загорелое лицо делает его похожим на бюргера. Тяжело ступая, он приблизился к испанскому полководцу, который в знак уважения к противнику спешил. Смягчая горечь минуты, Спинола положил руку на плечо Нассау. Взаимное уважение, проявляемое полководцами, — это уважение самого художника к человеку.

Написавший множество самых разнообразных лиц Веласкес не уделял внимания себе. Как выглядел этот человек, достоверно известно лишь по одному изображению, которое он оставил на одной из самых знаменитых своих картин под загадочным названием *«Менины»*. По-португальски так называли молоденьких девушек из знатных семей, служивших у принцесс фрейлинами. Сюжет картины внешне прост и незатейлив. Веласкес занят работой над портретом Филиппа IV и Марианны

Австрийской, их лица можно смутно различить в зеркале, висящем на стене за спиной художника. В центре инфанта Маргарита с развлекающими ее карликами, придворными и двумя фрейлинами – менинами. Посещение мастерской художника было приятным развлечением в строго регламентированной дворцовой жизни. Одна из менин согласно этикету подает инфанте Маргарите стакан с напитком, другая склонилась в почтительном реверансе. На стенах мастерской висят картины на мифологические сюжеты, взятые из «Метаморфоз» Овидия, – «Состязание Аполлона и пана», выполненная Йордансом, и «Соревнование ткачихи Арахны с Афиной Палладой», написанная самим Рубенсом. Оба сюжета повествуют о том, как боги наказывают тех, кто дерзнул с ними соперничать в художественном творчестве. Но Веласкес не согласен с такой трактовкой. Он стоит перед мольбертом, слегка отклонив туловище. Поза его уверенна, свободна и независима. Он одет в простой черный костюм, лишь в прорезях рукавов видна белая рубаша, камзол опоясан кожаным ремнем и не имеет украшений. Высокий лоб, почти черные усы, чуть полные губы и смутное лицо выдают его южное происхождение. Темные мягкие кудри падают на плечи. Взгляд его, рассматривающий, оценивающий, проникающий в самую суть модели, направлен прямо на зрителя. Художник охвачен творческим вдохновением, он сам творец, он полон человеческого достоинства и верит в безграничный талант человека. Художник в своем творчестве является богоравным – такова основная мысль картины, и Веласкес доказывает это качеством своей живописи. Переходы света, прозрачных теней и рефлексов выявляют все богатство цветовых отношений, из которых соткано это огромное, высотой более трех метров полотно.

Картина «Менины» написана Веласкесом уже в зрелом возрасте. В ней он как бы подводил итоги своей длительной творческой деятельности. Для художников следующих поколений это полотно явилось своего рода откровением. Недаром итальянский теоретик искусства Лука Джордано, желая пояснить достоинства картины сыну Филиппа IV королю Карлу II, сказал исчерпывающе кратко: «Сеньор, это теология живописи».

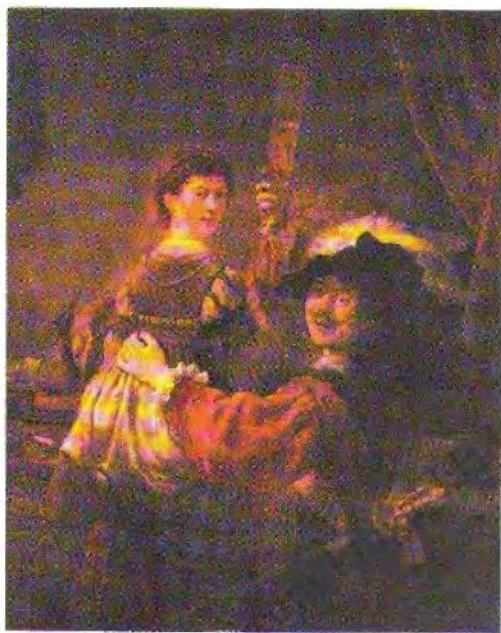
- Какую роль выполнял придворный живописец короля Филиппа IV и что значила такая должность для Диего Веласкеса?
- Рассмотрите произведения Веласкеса и найди те приемы и детали, которые говорят о нем как о художнике реалистического направления.

2. От забвения к бессмертию. В истории Нового времени XVII век называют веком гениев. Но даже среди них есть те, чья уникальная одаренность приводит в изумление всех, кто соприкасается с ними. Они, как высочайшие горные пики, пронизывают мощный пласт культуры, составляя законную гордость не только нации, но и всего человечества.

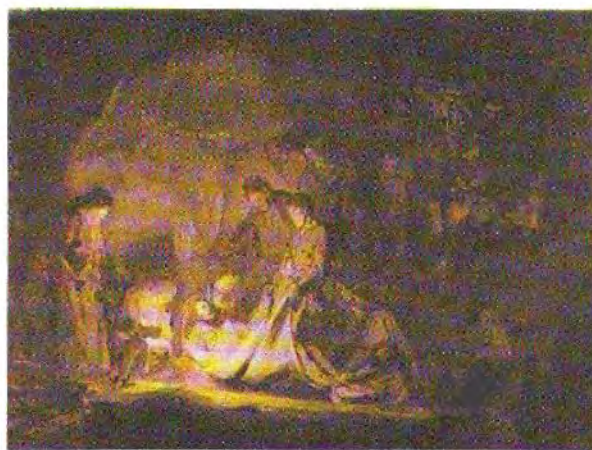
Голландский живописец *Рембрант Харменс ван Рейн* родился в 1606 г. в городе Лейдене. Отец его был владельцем мельницы, и образ вечно вращающихся огромных лопастей стал для него символом трудолюбивой Голландии. Говорят, что в детстве Рембрант не любил заниматься чтением и письмом, предпочитая накапливать зрительные впечатления, столь важные для его будущей деятельности. Несколько раз он переезжает из Лейдена в Амстердам и обратно, ища собственные темы для творчества и собственную манеру письма. Рембрант был, пожалуй, единственным художником, который отказался от традиционной поездки в Италию. Прожив всю жизнь в Голландии, он прекрасно знал и античность, и традиции Возрождения, и новые европейские стили, и творческие достижения своих великих современников. И как настоящий голландец, воспитанный и сформированный своей страной, он более всего тяготел к реалистическому постижению мира, вся сложность которого была сосредоточена в человеке, в его судьбе, в психологических мотивах его действий и поступков.

В 1632 г. Рембрант окончательно переезжает в Амстердам. Первая крупная работа, групповой портрет амстердамской гильдии хирургов, слушающих лекцию доктора Тульпа по анатомии руки, приносит ему славу и успех. Он открывает мастерскую, к нему стекаются ученики. После женитьбы на Саскии ван Эйленбург его материальное положение укрепляется. Рембрант покупает большой дом и с пышностью солидного бюргера обставляет его. Теперь у него дорогая мебель, произведения художников эпохи Возрождения, в его коллекции ценнейшие персидские миниатюры, дорогие вазы, чучела экзотических птиц и фантастические раковины. Быть может, пышностью и великолепием художник хотел сравняться с голландской знатью, но прежде всего эта коллекция помогала ему творчески осваивать художественные принципы великих мастеров. Он, несомненно, наслаждается жизнью, во славу которой поднимает тонкий бокал с вином. Эту счастливейшую пору Рембрант запечатлел на своем *«Автопортрете с Саскией на коленях»* и ничто еще не предвещает трагического поворота в его судьбе.

Все началось с потери близких людей. Сначала умерли родители, потом трое детей, затем Саския. Около него остался только один сын Титус. Рембрантом овладевает трагическое осознание кратковременности всего радостного и светлого в жизни. Постепенно нарастает и конфликт с обществом, для



▲ Рембрандт. Автопортрет с Саскией на коленях. 1635.



▲ Рембрандт. Положение во гроб.



▲ Рембрандт. Мельница. 1630.



Рембрандт. Улыбающаяся Саския. 1633. ▲

▼ Рембрандт. Автопортрет, 1629.

Рембрандт. Даная. 1636. ▼



которого он так и остался всего лишь сыном мельника. Тщательно и много работая, художник принял заказ на исполнение большого группового портрета для парадного зала нового здания гильдии амстердамских стрелков. Заказчик этой картины, капитан отряда стрелков Франс Баннинг-Кок, изображен в центре, одетый в черный костюм. Рядом с ним, в нарядной богато расшитой одежде со шпагой, лейтенант Виллем ван Рейтенбург. Вокруг них плотной группой выступают стрелки, поднятые по тревоге. Они выходят из-под арки широкого моста, чтобы смешаться с толпой прохожих. Поэтому в картине много других персонажей, есть даже дети и собака, лающая на барабанщика. Группа ярко освещена солнцем, отчего лица многих стрелков оказались в тени. Поклонники искусства Рембрандта сразу оценили новую работу как шедевр. Другого мнения были заказчики. Стрелки, внесшие равные доли за свое изображение, были недовольны увиденным, особенно те, кто оказался на втором плане. Картину не приняли, уменьшили ее размеры, без согласия автора бесцеремонно обрезав ее по краям. Со временем она потемнела и стала ошибочно называться «Ночной дозор». Формальная нить, которая связывала художника с аристократическим обществом Голландии, порвалась навсегда.

Как и многие художники XVII в., Рембрандт писал картины на религиозные сюжеты. Но в отличие от Караваджо и Рубенса, обращавшихся к этой теме только по заказу церкви, голландский художник, прожив полную трагических противоречий жизнь,



▲ Рембрандт. Ночной дозор. 1642.

▼ Рембрандт. Портрет Хендрикье Стоффельс. 1652.

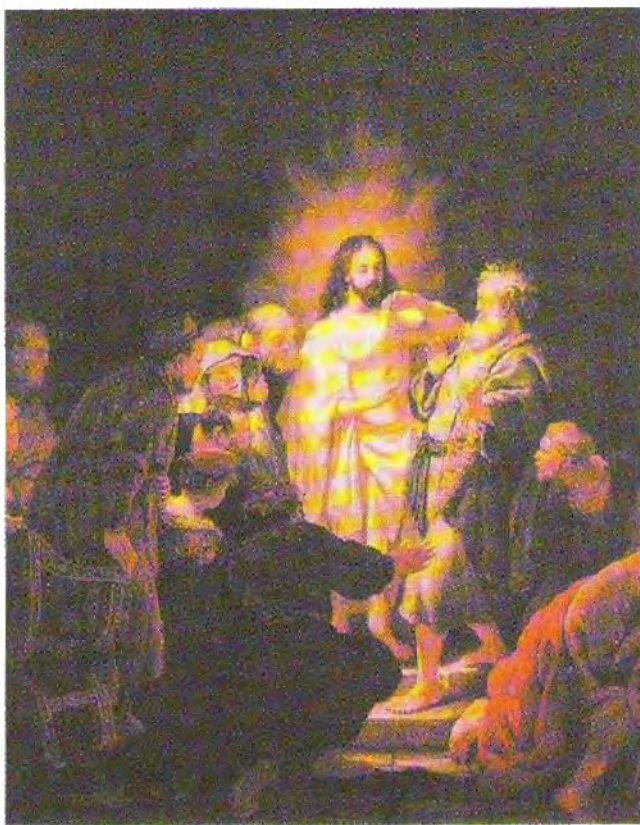


внес в традиционные сюжеты личностное начало. Окрашенные собственным житейским опытом, они наполнились глубоким философским и общечеловеческим содержанием.

Воссоздание эмоциональной среды, связанной с бытием человека и его внутренним миром, становится для Рембрандта главным. Одна из больших работ художника «Снятие с креста» рассказывает об этом событии как о трагедии глубоко личной. Тело Христа измученно, измождено. Богоматерь, что вполне естественно и по-человечески так понятно, при виде мертвого сына потеряла сознание, ее поддерживает и успокаивает группа женщин. Другая картина на евангельскую тему «Святое семейство» проникнута ощущением тепла и нежности материнской любви. Золотистый свет, пронизывающий полумрак крестьянской комнаты, мягко обволакивает лицо юной Марии, более похожей на простую голландскую девушку, нежели на Богоматерь. Оглянувшись на ребенка, спящего в плетеной корзине, она на минуту оторвалась от чтения древней книги, в которой, быть может, содержатся пророчества будущей судьбы ее сына. В глубине комнаты плотник Иосиф, занятый своим ремеслом. На то, что это святое семейство, а не простые люди, указывают лишь маленькие ангелы, незримо витающие над Богоматерью.

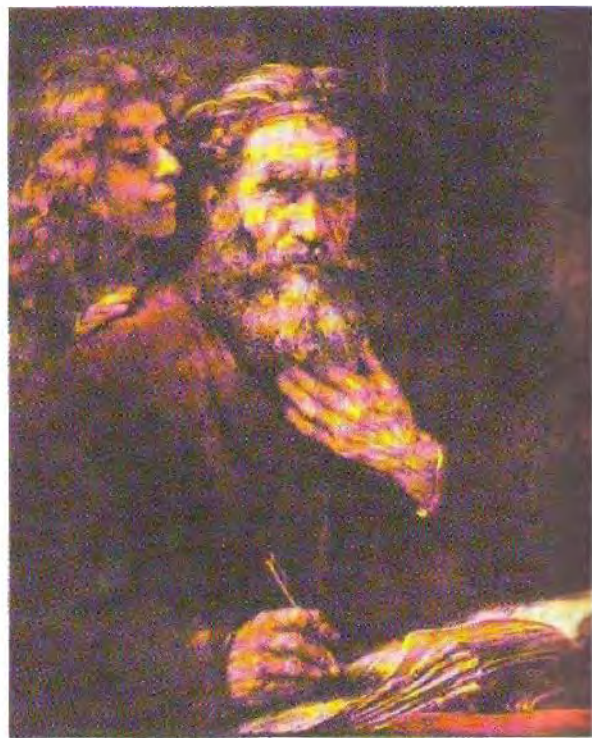
Самые знаменитые картины на библейские и евангельские сюжеты были созданы Рембрандтом в зрелые и поздние годы творчества. В них он размышляет о верности и предательстве, о любви и ненависти, о дружбе и коварстве. Эти картины создавались художником в разные годы жизни без видимой взаимосвязи. Но, собранные в «исторической» последовательности, они рисуют грандиозную фреску тех отношений, на которых из века в век строится человеческое общество.

Из библейских героев более всего Рембрандта привлекал царь Давид, образ которого овеян легендами. Одна из них – победа юного Давида над великаном Голиафом. Рембрандт создал живописный вариант этой легенды, показав, как *Давид представляет голову Голиафа*. После этой победы Давид был приближен к царю, сдружился с его сыном Ионафаном, а затем был помазан на царство. Годы его правления считаются для Израиля благоденственными, для преемников он стал идеалом мудрого и справедливого правителя. Но это лучезарное впечатление омрачается его личными качествами, о которых и размышляет Рембрандт. Всеобщее осуждение вызвал поступок Давида по отношению к своему полководцу Урии и его жене Вирсавии, описанный в Библии. В картине Рембрандта «Давид и Урия» запечатлен момент, когда Давид, прельстившись женой полководца, после дружеского приема отсылает его на театр военных действий, по существу, вынося ему смертный приговор. Персонажей в картине немного. На первом плане



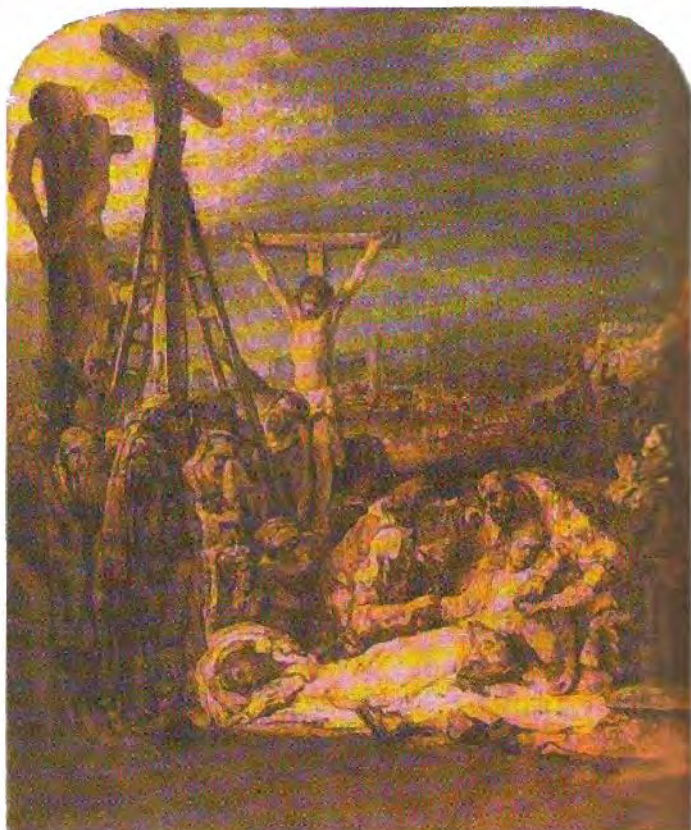
▲ Рембрандт. Неверие Фомы. 1634.

Рембрандт. ▼
Евангелист Матфей. 1661.



▲ Рембрандт.
Портрет Титуса. 1655.

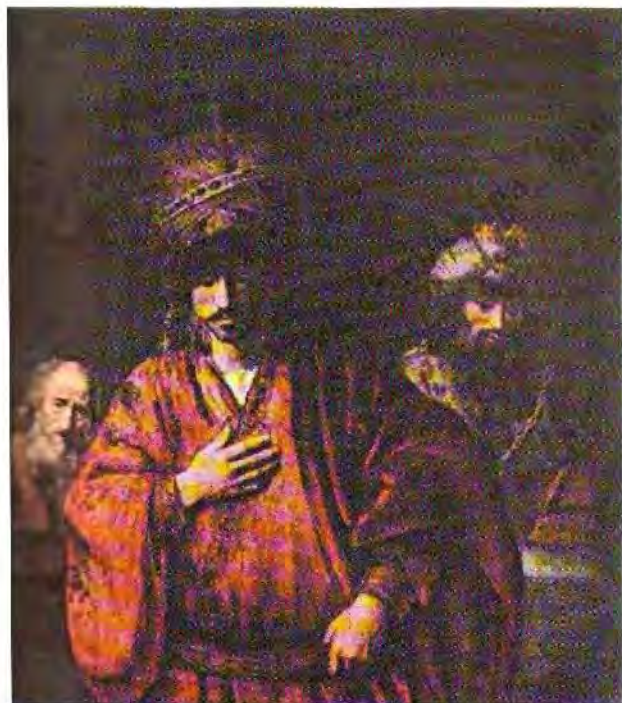
Рембрандт. Снятие с креста. ▼



стоит Урия, глаза его опущены, правая рука прижата к груди. Быть может, он знает о том, что Вирсавия была у царя, и, предвидя собственную судьбу, страдает от жестокой несправедливости. Давид уже испорчен властью, он не церемонится со своим подданным, его лицо спокойно, в нем нет и тени раскаяния. В глубине виден еще один персонаж – старик-писец, единственный свидетель преступного замысла. Он смотрит на Урию сочувственно и скорбно. Теме Давида Рембрандт посвятил несколько картин. Это «Давид и Саул», «Давид и Ионафан», «Вирсавия». Последняя работа в этом ряду «Давид и Урия» как бы завершает невеселые размышления художника о развращающей силе власти.

Евангельские заповеди Христа и его притчи также привлекали внимание Рембрандта. Многие из них он разрабатывал в течение всей жизни, сначала выполняя в технике офорта, потом в живописи. Известную притчу о виноградарях, в которой рассказывается о том, как хозяин, наняв работников в разное время дня – утром, днем и за час до окончания работы, вознамерился расплатиться со всеми одинаково независимо от проработанного времени, художник трактует как социальную несправедливость. Один из работников, который начал трудиться раньше всех, с возмущением показывает полученную мизерную сумму. Сидящий за столом хозяин, не

▼ **Рембрандт.**
Давид и Урия. 1665.



▲ **Рембрандт.**
Возвращение блудного сына.
Ок. 1668 – 1669.



▼ Рембрандт.
Жертвоприношение
Авраама. 1635.

▲ Рембрандт.
Торжество Балтасара. 1647.



◀ Рембрандт. Еврейская
невеста. 1666.

▼ Рембрандт.
Автопортрет. 1669.



▲ Рембрандт.
Портрет Яна Сикса. 1654.



желая считаться со справедливым требованием, решительным жестом отклоняет его ладонь.

Один из самых популярных сюжетов в мировой живописи – это притча о блудном сыне. Но, пожалуй, только Рембрандт смог создать произведение, эмоциональное воздействие которого оказалось столь интенсивным. Художник немногословен, детали скупы и тщательно отобраны, все погружено в мерцающий полумрак. На первом плане картины *«Возвращение блудного сына»* выхвачена мягким светом фигура сына, который, упав на колени, прижался к отцу. Его сандалии истоптаны, одежда изорвана, голова обрита наголо. Лица не видно, но всю степень раскаяния выражает его спина, жадно впитывающая давно забытое тепло родного дома, которое источают руки отца, мягко легшие на плечи сына. *Трагический путь познания жизни и всепрощающую силу любви* – вот что прочел Рембрандт в этой притче.

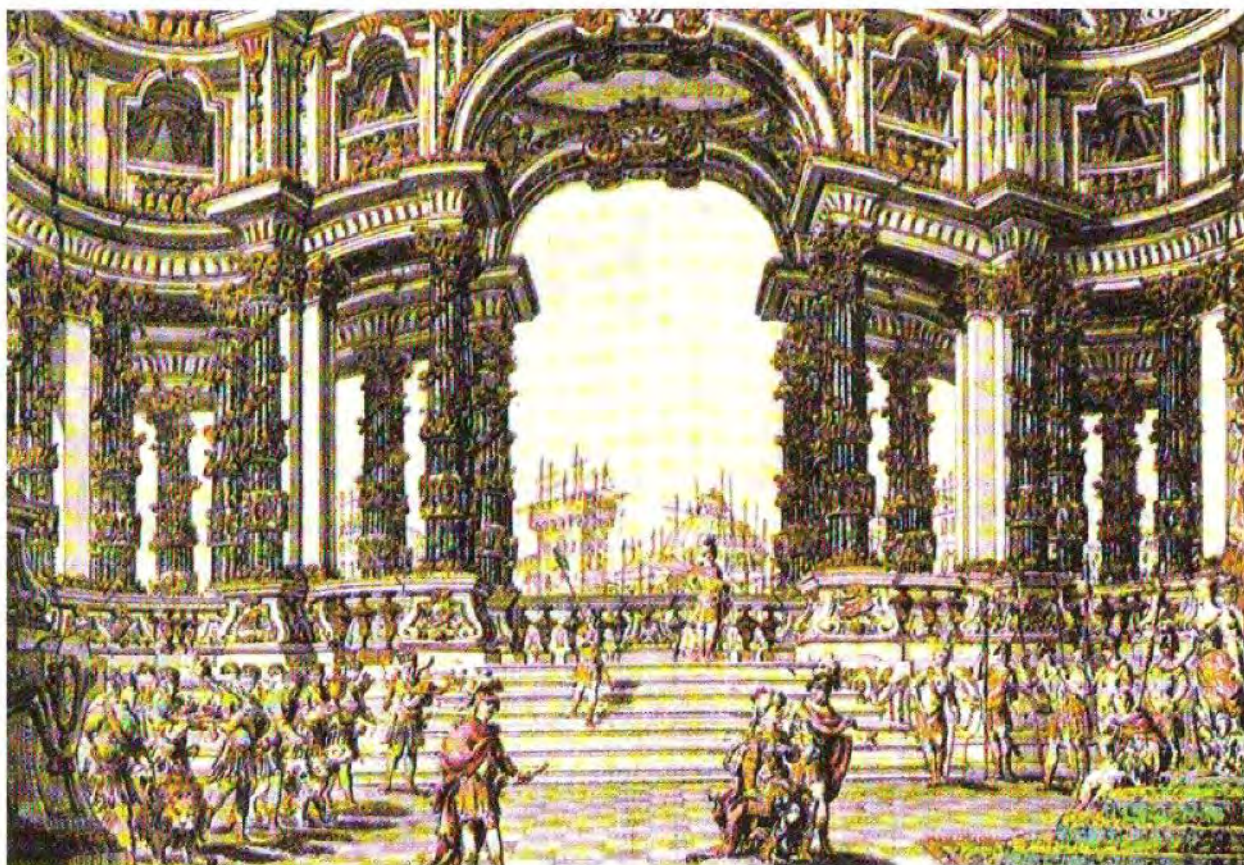
В последние годы жизни Рембрандт почти не имеет заказов. Обостряются даже его отношения с коллегами. Он углубляется в портретную живопись и, пристально вглядываясь в окружающие его лица, создает один шедевр за другим. Вот его любимый сын Титус. Сидя вполоборота, в темной одежде, в широком берете, он читает толстую книгу. А вот обаятельная крестьянская девушка Хедрикье Стоффельс, с которой он прожил всю оставшуюся жизнь. Шедевром художника современники считали *«Портрет Яна Сикса»*, друга Рембрандта. Его лицо отражает такую сложную духовную жизнь, словно он уже обладает высшей мудростью, которая свойственна лишь старцам.

К концу XVII в. Голландия стала терять экономическую независимость. Уменьшился и спрос на картины. Рембрандт, нерасчетливо тративший деньги, не мог расплатиться с кредиторами. За долги его дом и вся художественная коллекция были проданы с молотка. И все же художник стойко переносит все удары судьбы. С последнего *«Автопортрета»*, мягко улыбаясь, Рембрандт смотрит на зрителя, уверенный в том, что его художественные открытия и его творчество будут по достоинству оценены потомками во всех странах мира.

- В какой степени зависит художник от вкусов заказчика и может ли он быть свободен в своем творчестве?
- Рассматривая произведения Рембрандта, попытайся понять, с помощью каких приемов он достигает психологической достоверности.

§11. Рождение оперы, или О том, как был «изобретен» новый музыкальный жанр

*Io la musica son (Я – музыка).
Ария Музыки из оперы
Клаудио Монтеверди «Орфей»*



▲ Джузеппе Галли Бибиена. Сцена оперного спектакля. Ок. 1740.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Данный параграф завершает раздел, посвященный художественной культуре XVII в., и рассказывает о новом для культуры Западной Европы музыкальном жанре – опере. В первом разделе параграфа говорится о том, как в художественной среде Флоренции обсуждалась идея возрождения традиций греческой драмы, и излагаются основные факты биографии первого создателя оперы Клаудио Монтеверди. Второй раздел параграфа знакомит с историей создания оперы Монтеверди «Орфей», с ее кратким содержанием (либретто), с первыми отзывами современников, а также показывает, какое значение эта опера имела для развития нового жанра.



На что нужно обратить внимание. При изучении параграфа следует опираться на знания, полученные при изучении художественной культуры Античности и музыки эпохи Возрождения. Надо вспомнить греческие мифы о роли музыки и силе ее воздействия, а также то, какую роль играл театр в общественной жизни Древней Греции и каково значение эпохи Возрождения в становлении светского искусства и светской формы мышления.



Что необходимо запомнить. Новые термины и понятия: *камерата, трактат, мотет, опера, либретто.*



К каким выводам надо прийти

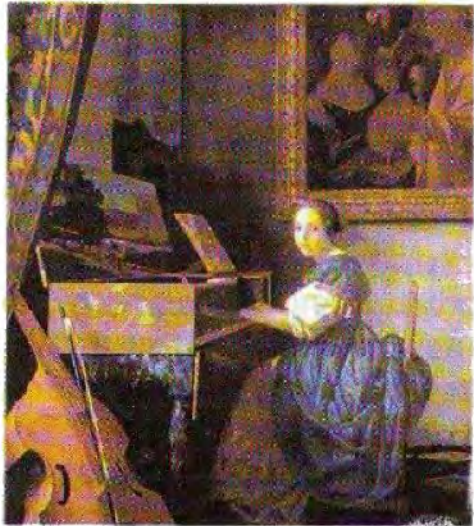
- Художественная культура итальянского Возрождения способствовала рождению нового музыкального жанра – оперы.
- Опера – это синтетический вид искусства, в котором соединились слово (литература), звук (музыка), цвет (искусство декораций), движение (театр).



▲ *М. да Форли. Ангел, играющий на музыкальном инструменте. Ватикан, Рим.*

1. Камерата графа Барди. Когда граф Джованни Барди гулял по улицам родной Флоренции, он на каждом шагу ощущал дыхание древности. Каждый флорентиец знал, что город заложили практичные римляне, которые так удобно распланировали центр, что в любой его уголок можно было пройти быстро и без помех. В Средние века город застраивали соборами, оставляя перед ними обширные площади, на которых в праздничные дни собирались толпы народа, чтобы поглазеть на «священные представления», разыгрывавшиеся на деревянных некрашеных помостах. Но не только средневековыми соборами любовался Джованни Барди. Со всех улиц города был виден великолепный купол *Санта-Мария дель Фьоре*, возведенный несравненным *Брунеллески*. А какие прекрасные скульпторы и живописцы работали во Флоренции, создавая ей славу! *Донателло* и *Мазаччо*, *Андреа дель Кастаньо* и *Андреа Пизано* украсили своими работами некогда суровые романские постройки. Далеко за пределы Флоренции разнеслась слава о *Давиде*, изваянном из огромного куска мрамора великим *Микеланджело* и установленном в самом центре. Кажется, что еще слышны шаги *Данте*, поднимавшегося по каменной лестнице к церкви Сан-Миньято, чтобы описать ее в своей «Божественной комедии». Повсюду царил дух Античности, отодвинувший в прошлое мрачное Средневековье.

Флоренция времени графа Барди была знаменита и своими музыкальными представлениями. Это были роскошные театральные постановки, в которых почти не было драматического действия, да и слова, произносимые со сцены, никого не занимали, их попросту не слушали. Все с замиранием сердца следили за волшебными превращениями и фантастическими картинками, которые сменялись одна за другой. Художники и техники театральных машин прилагали все свое мастерство, чтобы потрясти воображение публики сценическими чудесами. В воздухе проплывали облака с аллегорическими фигурами, из тумана и мрака возникали различные божества, высоко над землей порхали эфиры и танцевали небесные светила, внизу шествовали вереницы процессий с горящими факелами. Хор и оркестр использовали все возможности, чтобы достичь разнообразных звуковых эффектов, сопровождавших балетные сцены со сложными фигурами и красочными костюмами. Популярным был и другой вид театрального зрелища – изысканные пасторали, в которых пастухи и пастушки изъяснялись возвышенными стихами на фоне идеализированной сельской природы. Балетные и музыкальные сцены, сольные песни, вставные эпизоды постоянно прерывали действие. К сочинению музыки для подобных спектаклей никто серьезно не относился.



▲ Ян Вермер Делфтский.
Девушка за весами.
1673.

▼ Энристо Баскенис.
Музыкальные инструменты
и статуэтка. XVII в.



▼ Паоло Веронезе. Брак в Кане. (Фрагмент.) 1563.



Ян Минсе Молеран. ▼
Семейный концерт. XVII в.



Обо всем этом любил размышлять граф Барди во время пеших прогулок, чтобы потом поделиться своими наблюдениями с ближайшими друзьями, частенько собиравшимися в его великолепном доме. Это были известные во Флоренции артисты, музыканты, поэты, одинаково хорошо владевшие и словом и звуком. Для того чтобы удобно было беседовать, они проходили в один из уютных салонов, где хранилась небольшая коллекция музыкальных инструментов, на стенах висели картины, а на полках стояло множество редких книг. Такие небольшие салоны, предназначенные не для официальных приемов, а для дружеских встреч, назывались *камерата*. Чтобы обмениваться мнениями по самым разнообразным вопросам, в этот салон приходили поэт *Оттавио Ринуччини*, ученый *Якопо Корси*, певцы *Якопо Пери* и *Джулиано Каччини*, директор спектаклей и празднеств *Эмилио де Кавальери*, *Винченцо Галилей*, отец знаменитого астронома. Пристальный интерес вызывала культура Античности, особенно трактаты о музыке, которую присутствующие никогда не слышали. Свободно беседуя и рассуждая о достоинствах отдельных искусств, гости графа Барди постепенно приходили к общему убеждению, что главной в античные времена была поэзия, музыка лишь подчинялась ей, усиливая выразительность слов. Один из членов камераты Джулиано Каччини в трактате «Новая музыка» написал об этих беседах так: «Эти ученые дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка не что иное, как слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердце слушателей и производила там те поразительные аффекты, которыми восторгаются древние писатели и на которые неспособна наша современная музыка».

Пример такого единства друзей и единомышленники графа Барди видели в античной драме, которую и мечтали возродить на флорентийской сцене. Они знали, что актеры в античной трагедии пели, что там участвовал хор, что пение сопровождалось игрой на инструментах. Ошибочно думая, что весь драматический текст исполнялся вокально, исполнители стремились к тому, чтобы выработать нечто среднее между обычной речью и певческой мелодией. Первым это попытался сделать Винченцо Галилей, исполнивший под аккомпанемент нескольких виол жалобу Уголино из «Божественной комедии» Данте. Некоторым исполнение понравилось, другие

же откровенно посмеялись над необычной музыкой. Через некоторое время участники кружка в доме Якопо Корси, еще одного поклонника античной драмы, показали пьесу поэта Ринуччини «Дафна», музыку к которой сочинили Якопо Пери и Джулиано Каччини. Во время исполнения этой пьесы стихи декламировались под аккомпанемент ансамбля инструментов. Музыка к этому произведению не сохранилась. Но в 1600 г. по случаю свадьбы представительницы правящего флорентийского рода Марии Медичи с французским королем Генрихом IV те же авторы показали новое представление на сюжет об античном певце Орфее, назвав его «Эвридика». Поскольку ничто не должно было омрачать день свадьбы, трагический миф заканчивался счастливой развязкой – Орфей и Эвридика были причислены к лику богов и вознеслись на небо.

Эти музыкальные представления сначала назывались «Dramma per musica», потом «Melodramma», «Tragedia per musica», затем «Opera per musica» и, наконец, просто «Opera». Так появился совершенно новый музыкальный жанр, а *первое представление «Эвридики» считается днем рождения оперы.*

Однако только итальянскому композитору *Клаудио Монтеверди* удалось в полной мере использовать найденные идеи и превратить оперу в глубоко драматическое и психологически-выразительное искусство. Родился Клаудио Монтеверди 15 мая 1567 г. на севере Италии в городе Кремоне в семье врача, человека незаурядного ума, образованного и широких взглядов. Заметив раннюю склонность сына к музыке, отец отдал его на обучение композиторскому делу. Уже в пятнадцать лет юный ученик стал сочинять так хорошо, что его духовные песнопения, или, как они тогда назывались, *мотеты*, были опубликованы в одном из крупных нотных издательств Венеции. Вскоре один за другим появляются сборники его «Духовных мадригалов», которые привели в немалое изумление слушателей. Им казалось, что музыка, вместо того чтобы услаждать слух, терзает его, что она нарушает традиции, что звучание одного голоса, которое вместо возвышенного хора ввел Монтеверди в жанр *мадригала*, является великой дерзостью, ведь даже интимные лирические переживания по традиции передавались только хором. На все возражения Монтеверди спокойно отвечал, что он «следует только правде». Всеобщее признание к композитору пришло быстро, и с 1592 г. он по приглашению герцога Винченцо Гонзага переезжает в Мантую. Произведения, сочиненные им в этом городе, мгновенно покорили современников. Во время службы у герцога композитор совершил поездку во Флоренцию, где получил богатейшие музыкальные впечатления. Не исключено, что будущий создатель оперного театра присутствовал на первом представлении «Эвридики». По возвращении в Мантую Мон-

теверди стал пробовать себя в новом для него жанре. Первая его опера «*Орфей*», поставленная в придворном театре, вызвала особенное восхищение. Однако должность придворного музыканта не приносила удовлетворения – к нему относились как к слуге. Когда же в 1612 г. наследник герцогского престола пожелал избавиться от Монтеверди, тот был освобожден от службы в очень грубой форме. После этого композитор более тридцати лет жил и работал в Венеции, где ему была предоставлена полная творческая свобода и щедрое денежное вознаграждение. Он продолжал сочинять мадригалы и оперы, каждое исполнение которых собирало восторженные толпы. Пять раз обращались вельможи Мантуи к Монтеверди с приглашением вернуться к ним на службу, и каждый раз они получали категорический отказ. В конце жизни, как бы подводя итоги, прославленный композитор совершил путешествие по местам, где прошли его юношеские и зрелые годы. Вернувшись в Венецию осенью 1643 г., он умер.

Новый музыкальный жанр быстро завоевал популярность. Кроме Мантуи, оперные театры стали открываться во Флоренции, Венеции, Риме, Неаполе. У каждого города были свои пристрастия. Например, в Риме любили веселые оперные представления, называвшиеся *опера-буффа*, а в Неаполе предпочтение отдавали жанру *опера-сериа*,^{*} или серьезной опере. Казалось, что все города стали соревноваться между собой в пышности и количестве оперных постановок. Оперы на итальянском языке ставятся в столицах Австрии, Германии, Англии, Фландрии. Во многих из них появились собственные композиторы, утверждая на европейской сцене национальные музыкальные школы. Опера как жанр еще не раз будет заходить в тупик и вновь возрождаться. Она окажется способной потеснить театр и живопись, она будет совершенствовать свой музыкальный язык, усложнять оркестр, рождать новые жанры. И все же первая опера, сочиненная Монтеверди, и поныне остается в веках как образец произведения, совершенного по форме и неувядающего по красоте.

- Какую роль играла музыка в Древнем мире и в Средние века и почему только в эпоху Возрождения она обрела самостоятельность?
- Каковы были истоки формирования оперы, что сделало ее ведущим жанром среди других жанров искусства?

2. «Favola in musica» («Сказание на музыку»).

Когда Монтеверди получил заказ на новый театральный спектакль по мотивам легенды об Орфее, он согласился. Для работы над текстом Монтеверди привлек поэта *Алессандро Стриджо*, который хорошо знал специфику театральных постановок и умел насыщать мифы и легенды бытовыми деталями и подробностями. Обращаясь к либреттисту, композитор подчеркивал, что его привлекают не боги и олицетворения природы, а образы страдающих людей, которые способны тронуть до слез. Выбирая сюжет об Орфее для своей оперы, Монтеверди видел в нем не мифологического героя, а человека, испытывающего глубокие душевные потрясения, вместе с которым он «молил богов о жалости». *В этом «сказании» композитора привлекли две темы – сила страдания и сила искусства*, которые как бы соперничают между собой.

Первому представлению пьесы, в которой «все актеры разговаривают музыкально», предшествовало напряженное ожидание всех любителей музыки. Наследник Винченцо Гонзага герцог Франческо присутствовал почти на всех репетициях и проявлял самое восторженное отношение к предстоящему событию. Наконец, в карнавальный сезон 1607 г. во дворце Гонзага собрались все знатоки и ценители музыкального искусства. Перед началом представления все присутствующие обязаны поприветствовать герцога со свитой, который после торжественного оркестрового вступления милостивым движением руки разрешает начать спектакль. Давайте станем на время современниками Монтеверди и вместе с ним будем следить за событиями, которые вот-вот развернутся на сцене.

Пролог. Занавес открывается, и на сцене появляется Музыка. Она прекрасна и всесильна, ее «напевам покорны страсти и жизни пыл мятежный», она способна оживить любые события. Вот и сейчас перед слушателями предстанет история дивного певца Орфея, «чье пенье властно укротило зверя, пред чьей мольбой отверзлись ада двери».

Действие первое. Среди лесов и полей совершается торжественное празднество по поводу бракосочетания известного певца Орфея и красавицы Эвридики. Нимфы и пастухи, а вместе с ними и вся природа разделяют их безмерную радость. Хор пастухов молит богов о том, чтобы зависть не побудила их омрачить день великого счастья каким-нибудь зловещим поступком. Они обращаются к Гименею, покровителю влюбленных. Но сам Орфей в этот день не поет радостных песен, а о том, как он любит Эвридику, лучше узнать от Амура.

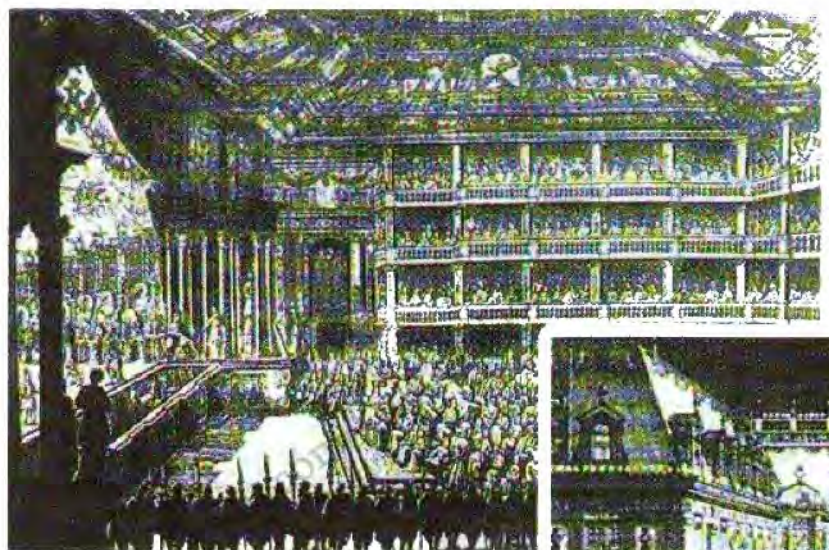
Действие второе. Чувство безоблачного счастья переполняет Орфея. Он исполняет песню, которой внимают восхищенные пастухи. «После твоего пения, о великий Орфей, сама природа становится пре-

красней!» – восклицает один из них. Среди праздничной толпы появляется нимфа с горестным лицом и рассказывает, что в то время, когда Эвридика собирала цветы, ее неожиданно укусила ядовитая змея.

Ее прекрасное лицо вмиг побледнело,
А очи, сиявшие как звезды,
Померкли и закрылись.
Тогда мы все в испуге и печали
К ней подбежали, оживить ее хотели,
Лицо ей sprыснули водою свежей,
Вернуть ей жизнь старались,
Но было все напрасно.
«Ах!» – глаза в тоске предсмертной она открыла
И стала звать «Орфей, Орфей!»,
И, вздохнув глубоко, на руках моих скончалась.

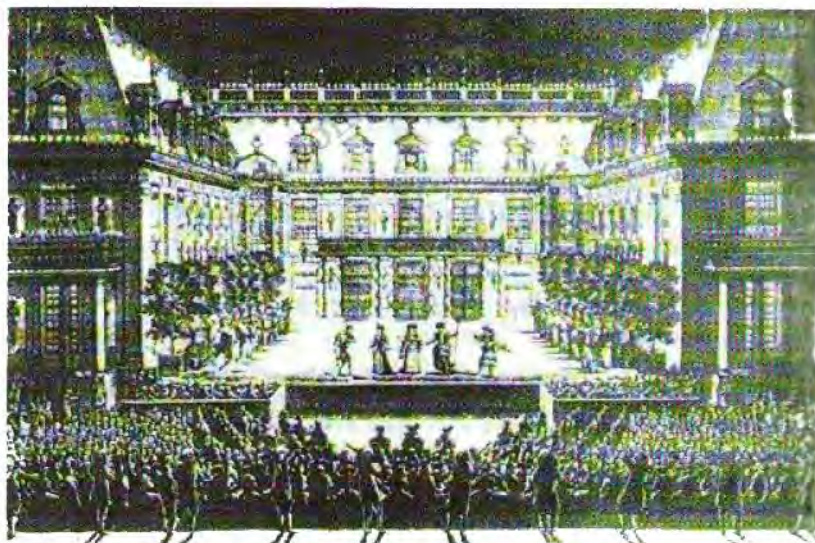
Пастухи и нимфы сочувствуют влюбленным, но горе и отчаяние Орфея беспредельны. Он не может пережить разлуки с любимой и решается сделать невозможное – проникнуть в царство Аида.

Разлучена со мною ты навеки
И не вернешься вновь, а я остался!
Нет! За тобой, слагая песни,



▼ «Альцеста». Опера Ж. Люлли в Версале. Гравюра. XVII в.

▲ Представление оперы Марко Честни «Золотое яблоко». Вена. XVII в.



Пойду без страха я, хоть в бездну ада,
И у царя теней смягчится сердце,
И мы с тобой увидим снова звезды!
Если ж в том мне судьба жестокая откажет,
Век с тобою я в царстве смерти буду!
Прощай, земля! Прощай, небо и солнце!

Хор оплакивает горькую участь влюбленных и напоминает Орфею, что смертный не должен доверяться богам.

Ах, не верь судьбе, о смертный!
Она изменчива: взнесет высоко,
А после в бездну ввергнет.

Действие третье. Сумрачная музыка вводит в атмосферу подземного царства, куда, бросая вызов богам, отправился Орфей, чтобы попытаться нарушить всеобщий закон смерти и вывести оттуда свою любимую Эвридику. Он обращается к Надежде с просьбой не покидать его. Но Надежда может довести его только до дверей Аида, ведь у входа начертано грозное предупреждение: «Оставь надежду всяк сюда входящий». Надпись не пугает Орфея, и он умоляет Харона перевезти его через реку забвения. Харон пытается удержать Орфея от дерзкого намерения, ведь ему надо выполнять законы богов. Тогда Орфей решает испытать силу своего искусства, и растроганный Харон соглашается перевезти его. Со всех сторон лодку обступают страшные существа, путь преграждает трехголовый пес Кербер, земля исторгает дым и пламя, зловещие фигуры Зависти, Ревности, Презрения мешают переправиться через Стикс. Но пение Орфея совершает чудо – впервые смертный получает возможность войти в царство Аида.

Действие четвертое. Аид и Персефона внимают пению и жалобам Орфея. Покоренная его искусством, Персефона умоляет мужа отпустить Эвридику. Аид соглашается, но при условии, что Орфей ни разу не взглянет на супругу, пока оба не выйдут на поверхность земли. Гордый силой своего искусства Орфей ликует, но страстно хочет обернуться и посмотреть, не обманул ли его Аид, идет ли за ним Эвридика.

Славу ты стяжала ныне, о, мощная кифара,
И адские твердыни смирили гнев свой,
Внимая звучным чарам.
Пока пою, я не знаю, идет ли Эвридика за мною,
В сердце страх и сомненье,
Надо мной тяготеет запрет Аида.
Любви ж необоримой веленья сильнее смерти.
Приму ее законы.

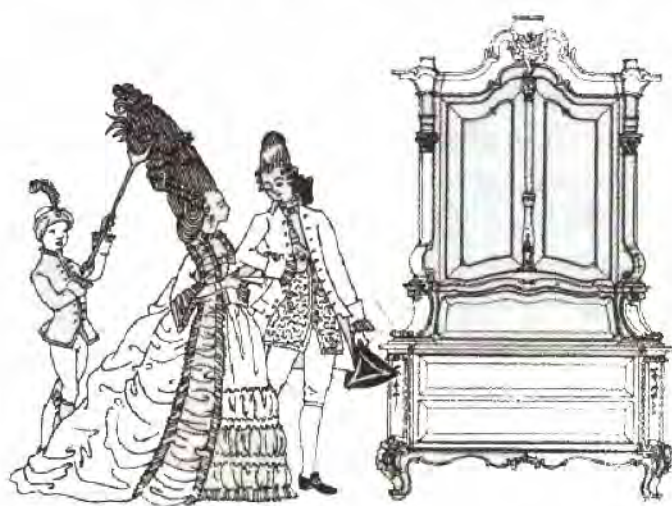
И все же Орфей, не в силах преодолеть собственных сомнений, оборачивается. С жалобным стоном: «Слишком меня любил ты. Утрата

безвозвратна!» – Эвридика тотчас же скрывается во мгле. Из глубин подземного царства слышен грозный возглас Аида:

Закон ты нарушил! Навек ее лишился!

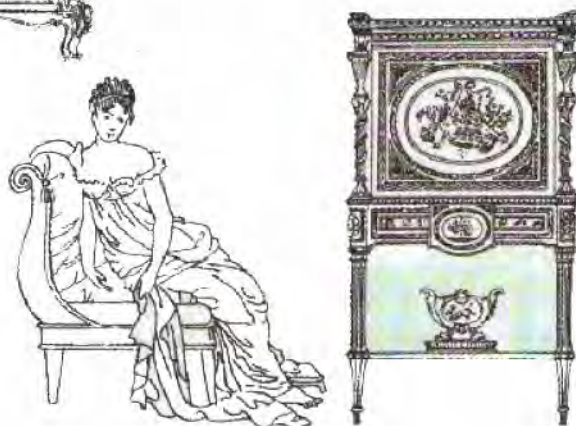
Действие пятое. Орфей блуждает один по пустынным лугам, изливая душу в скорбных песнях. Он поет о себе, великом музыканте с навеки разбитым сердцем, и умоляет природу разделить его скорбь. С неба спускается Аполлон и, объявляя Орфея своим сыном, увлекает его на небо, обещая будущую встречу с Эвридикой. Отныне Орфей навечно причислен к сонму богов. Приветствуя певца, обитатели неба исполняют радостный танец.

Оценка нового представления была самой высокой, и герцог Гонзаго дал распоряжение повторить оперу при дворе. Для широкого круга непосвященных содержание оперы было специально издано отдельным текстом. Впечатление было столь необычным, что слава о новом произведении Монтеверди мгновенно распространилась по всей Италии. Оперу исполнили почти во всех городах, а через два года была полностью опубликована ее партитура. «Орфей» Монтеверди сразу же и безоговорочно был признан выдающимся художественным явлением современности. Однако до конца осознать, что же так потрясло слушателей, современники еще не смогли. Один из критиков, восторгаясь стихами, сказал: «Музыка,



▲ *Костюм и мебель в стиле барокко.*

▼ *Костюм и мебель в стиле классицизма.*

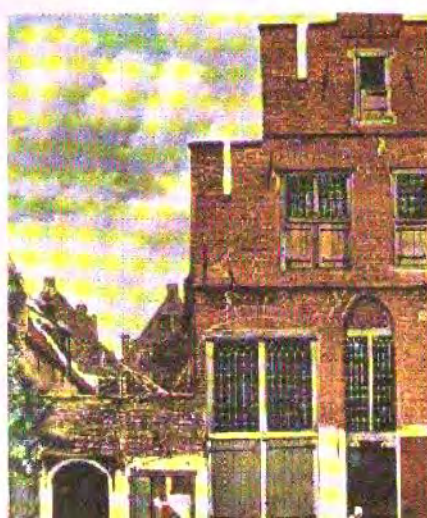
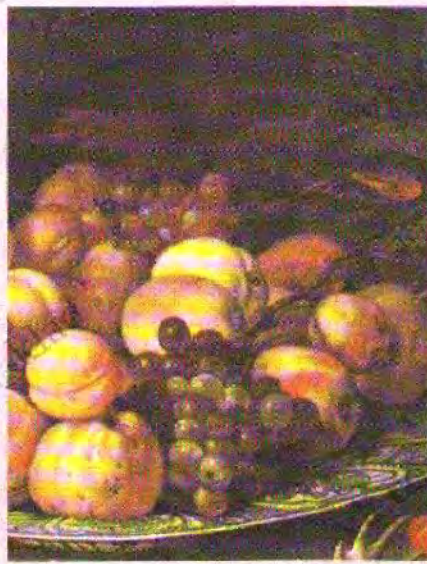


следует признать, нисколько не уступает поэзии. Она так удачно следует за стихотворным текстом, что ее нельзя было бы заменить другим, лучшим произведением». О том, что человеческие страсти и переживания заговорили полным голосом только благодаря музыке, критик даже не догадывался.

Но что же такое опера и почему этот музыкальный жанр стал популярным и любимым в творчестве почти всех композиторов? Сюжетную основу оперы, конечно же, составляет драматургическое действие, которое в кратком изложении называется *либретто*. Не менее важно и слово, в котором заключены необходимые для музыки образы и настроения. Созданный флорентийцами музыкально-декламационный стиль – *stile recitativo* – без слова и сцены не запомнился и не мог эмоционально воздействовать на слушателя. Лишь тогда, когда музыка оказалась способной самостоятельно выразить законченную драматическую идею, она сумела в новом жанре занять главенствующее положение.

Монтеверди, по-видимому, отчетливо сознавал собственное новаторство. Себя он называл создателем «взволнованного стиля» – *stile concitato* – и не раз пояснял, что до него музыка была «мягкой» и «умеренной», поэтому он стремился расширить границы ее выразительности, сделав способной воплощать «противоречивые чувства, а именно воинственность, мольбу и смерть». Все свое творчество Монтеверди посвятил главной задаче – максимально правдиво, многосторонне, а главное *художественно передать в музыке весь драматизм человеческих страстей*. Он первый воплотил в музыке не только выразительность речевых интонаций, но и само настроение поэзии, он первый осуществил слияние поэтического и музыкального, к которому так стремилась эстетика эпохи Возрождения.

- Вспомни античный миф об Орфее и сравни его с содержанием оперы Монтеверди. Скажи, какие человеческие качества подчеркнул композитор в своем герое.
- Какое театральное представление называют оперой? Опиши свои впечатления от увиденного оперного спектакля.





Проверь себя

Итоговые задания

Творческие задания

Сделай обобщение по темам раздела:

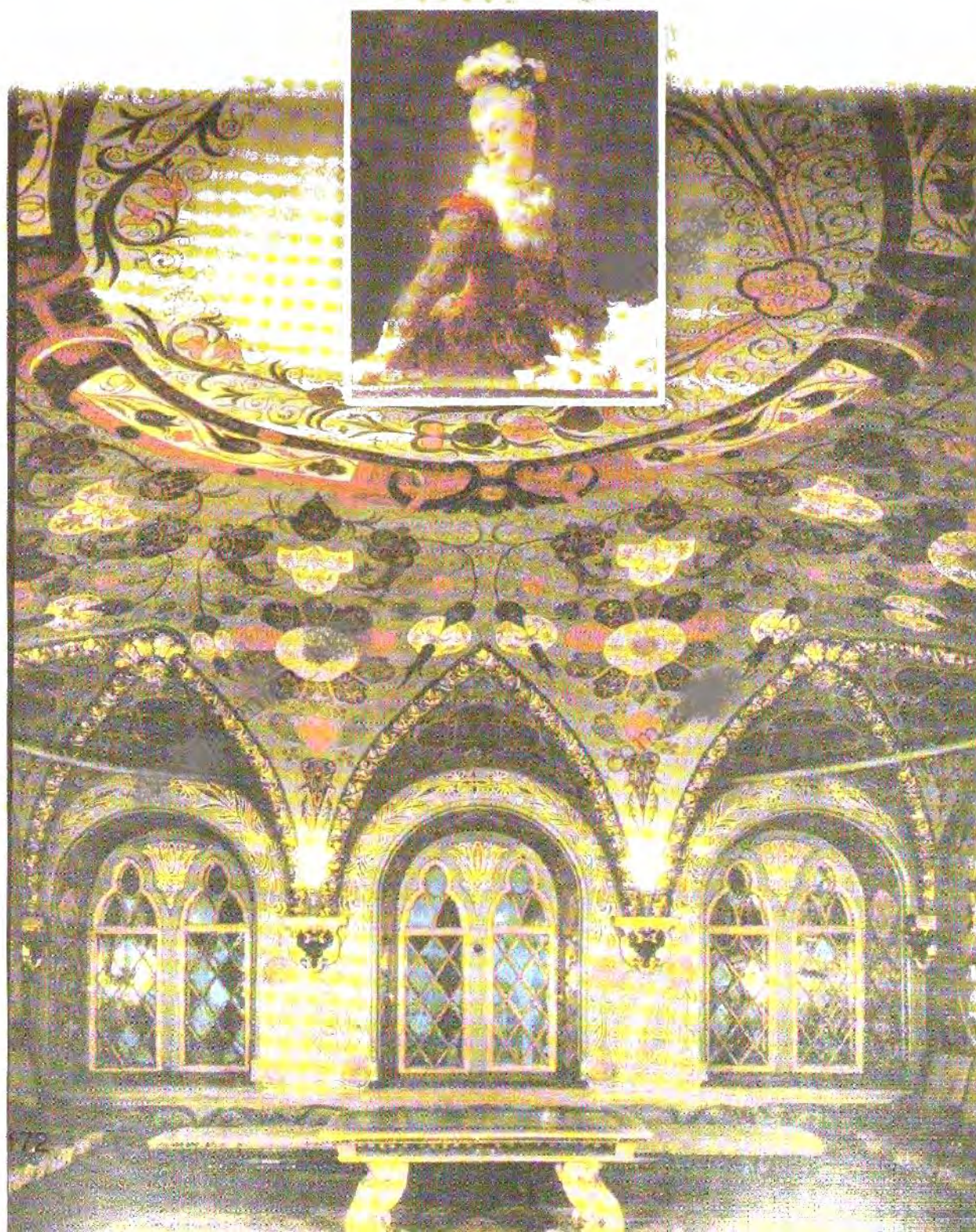
- Вспомни библейский сюжет о грехопадении Адама и Евы и расскажи об особенностях его интерпретации во фреске Микеланджело в Сикстинской капелле и в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай».
- Сделай сравнительный анализ произведений Микеланджело, Бернини, Рембрандта на тему Давида и Голиафа, дополнив его самостоятельно найденными примерами.
- Рассмотрите внимательно натюрморты голландских художников в картинах на бытовые темы и сравни их композиционные приемы с композицией натюрморта как самостоятельного жанра.

Тестовые задания

Отметь правильный ответ.

1. Что в изобразительном искусстве обозначает термин «барокко»?
а) Жанр б) Вид в) Стиль
2. Кто из античных героев эпоса Гомера «Илиада» изображен на картине Никола Пуссена «Царство Флоры»?
а) Аякс б) Гектор в) Ахилл
3. Какое архитектурное сооружение является признаком реалистического пейзажа Голландии XVII в.?
а) Замок б) Мельница в) Храм
4. Кого из художников называют по имени его родного города?
а) Вермер б) Рембрандт в) Веласкес
5. Какое из произведений можно отнести к историческому жанру?
а) «Царство Флоры» б) «Сдача Бреды» в) «Ночной дозор»
6. Какой из стилей и методов опирается на традиции Античности?
а) Барокко б) Реализм в) Классицизм
7. Какой портрет был популярен в искусстве Голландии XVII в.?
а) Кабинетный б) Групповой в) Парадный

Раздел третий
**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА XVIII в.**
Западная Европа
Россия



Что мы будем изучать в этом разделе. Завершающий раздел учебника знакомит с художественной культурой XVIII в., который называли веком Просвещения. Открывает раздел рассказ о художественной культуре России, а затем речь идет о художественной культуре стран Западной Европы, которая представлена Англией, Германией, Австрией и Францией. Предметом изучения станут три вида искусства – литература, музыка, изобразительное искусство, а также творческие портреты писателей (протопопа Аввакума, Свифта, Бомарше, Гёте), музыкантов (Баха, Моцарта) и художника Хогарта.

На что необходимо обратить внимание. При изучении раздела надо отметить, что эти виды художественного творчества – литература, живопись, музыка – утверждали одну главную идею XVIII в.: исправление нравов и устройство лучшего общества возможно только через Просвещение, под которым понималось объяснение, анализ и эмоциональное воздействие на человека через искусство. В зависимости от страны или национальной школы идеи Просвещения имели свою специфику. В России это был просветительский классицизм, в Англии Просвещение осуществлялось через критику нравов и сатиру, во Франции это было прославление положительных качеств человека третьего сословия, который добивался признания и успеха через собственную деятельность, а не благодаря знатному происхождению. Поэтому все параграфы раздела включают творческие портреты выдающихся деятелей этой эпохи.

Что надо запомнить. Значение термина *Просвещение*. Основные произведения XVIII в., их место в хронологической ленте времени.

К каким выводам предстоит прийти

- Просвещение – это художественное направление XVIII в., которое одновременно возникло в странах Западной Европы и России.
- Главной идеей Просвещения была вера в творческие силы человека, который занимает общественное положение благодаря собственным достоинствам, а не знатному происхождению.

◀ *Палаты Теремного дворца. Внутренний вид. 1635 – 1636.*

◀ *Фрагонар. Танцовщица. 1769.*

§12. Россия на пути к Европе,

или О том, как завершился переход к новому мышлению

*Старина и новизна перемешались.
Рукопись XVII в.*



▲ Церковь воинствующая. Икона. XVI в.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Содержание двух разделов параграфа посвящено русскому искусству XVII в. В первом разделе на примере фресок церкви Ильи-пророка в Ярославле и иконы «Троица» Симона Ушакова рассказано о тех процессах, которые происходили в древнерусской живописи. Второй раздел знакомит с выдающимся памятником древнерусской литературы – «Житие» протопопа Аввакума



На что нужно обратить внимание. Содержание данного параграфа связано с тем периодом в истории художественной культуры России, который называют искусством Древней Руси, унаследовавшим традиции средневековой религиозной культуры. Главной особенностью этого периода является процесс обмирщения искусства, который мировоззренчески нерасторжим с эпохой Возрождения в Западной Европе, но произошел на целое столетие позже. Поэтому основным инструментом изучения художественной культуры этого времени должен быть сравнительный анализ памятников иску-

ва, о которых рассказывается в параграфе, и тех произведений древнерусского искусства, которые были изучены ранее. Необходимо также помнить, что XVII век в искусстве Древней Руси находится в одной исторической ленте времени с культурой Западной Европы.



Что необходимо запомнить. Термины: *обмирщение, старообрядцы*. Имя пророка Елисея и фабулу его жития, рассказанную во фресках церкви Ильи-пророка в Ярославле. Имя и основные произведения Симона Ушакова.



К каким выводам надо прийти

- Русское искусство XVII в., находясь в русле средневековых традиций, под влиянием культуры Западной Европы повторяет процессы обмирщения, которые были характерны для эпохи Возрождения.
- Процесс перехода к новой форме мышления встретил сопротивление приверженцев старой веры, лидером которых был протопоп Аввакум.



▲ Церковь Троицы в Никитниках.
Москва. 1635 – 1653.

1. От символа к реальности. В то время как Западная Европа быстро и активно переходила к новому мировоззрению, Россия в XVII в. по сути, все еще оставалась древней. Она тщательно оберегала византийские традиции, строила храмы и монастыри, писала иконы и, часами выстаивая перед ними, не тово молилась Богу. Конечно, Древняя Русь не была абсолютно изолированной от Запада. Наоборот, греческие монахи приносили византийскую мудрость, западные строители и резчики учили каменному делу, изукрашивая русские соборы и церкви так, что они казались дворцами. Но «древнее благочестие» по-прежнему ценилось выше всего. И все же возросший интерес к окружающему миру, тяга к «внешней премудрости», наукам и накоплению знаний постепенно ломали традиционное мировоззрение, опуская его с «высот горних» в «мир дольний», в котором жизнь состояла из множества самых прозаических вещей. Эти прозаические вещи постепенно проникали во все сферы духовной жизни – культовое зодчество сближалось с гражданским, рушились строгие иконописные каноны, вместо назидательной благочестивой литературы теперь охотно читали всякие забавные житейские истории. Дальновидные государственные деятели все чаще стали всматриваться в то, как живут соседние страны, пытались многое перенести на русскую почву.

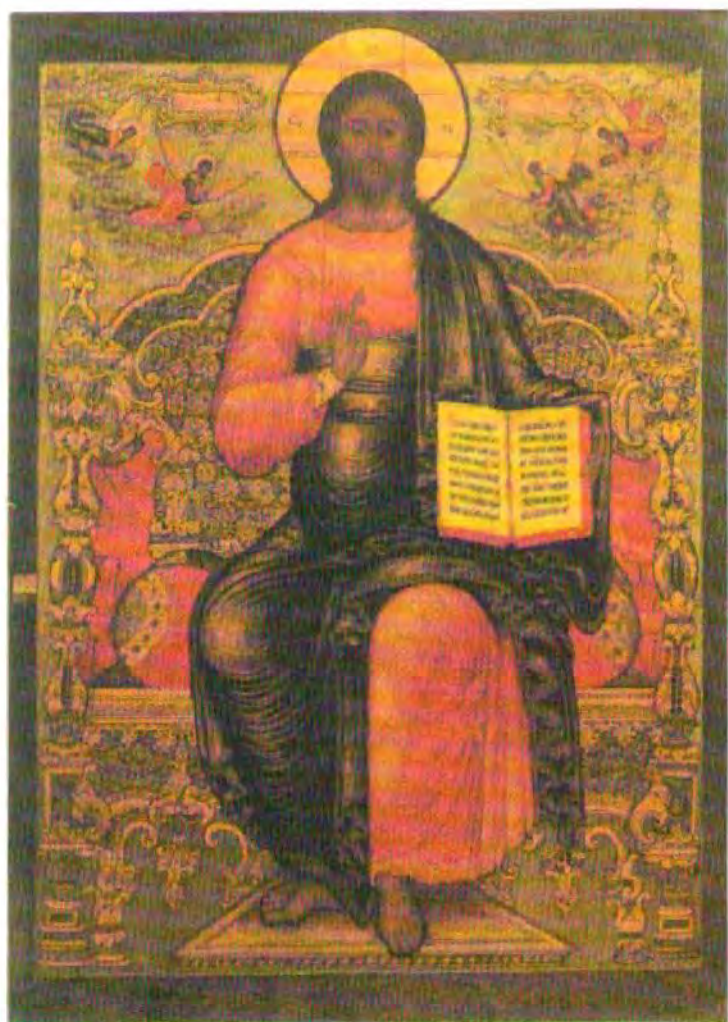
Начавшиеся процессы обмирщения русской культуры в XVII в. получили окончательное завершение. Искусство, даже оставаясь в рамках религиозных традиций, отражало теперь вкусы и пристрастия новых заказчиков – посадских людей и купцов, строивших и расписывавших церкви по всей России. Вдали от центра, не скованные «стеснительными правилами», новые тенденции проявлялись особенно ярко.

Множество таких церквей было построено в Ярославле, старинном поволжском городе, который радостно раскинулся вдоль великой реки, отражая в ее водах красоту и узорочье взметнувшихся в голубую высь каменных павильонов и колоколен. Но больше всего Ярославль прославился настенной живописью. Одна из церквей, посвященная святому Илье-пророку, расположена в центре города. Рядом с ней стоит звонница. Окружает этот архитектурный ансамбль изящная кованая ограда. Приглашенные из Костромы живописцы *Гурий Никитин* «со товарищи» покрыли стены церкви четырьмя рядами фресок необычайной красоты. В самом верху они изобразили события Пасхальной недели из *Деяний Христа* после его Воскресения. Ниже идет ряд событий его земной жизни. Под ними расположены фрески с *Деяниями апостолов*, а еще ниже разместились *композиции из сцен жизни Ильи-пророка*. Они начинаются с призыва Христа, который, указывая на подвергнувшегося гонениям Илью, произносит слова: «Нет пророка в отечестве сво-

ем». Заканчивается этот цикл огненным восхождением Ильи на небо. Оттуда он якобы бросил плащ своему ученику Елисею, которому и передал свой дар предвидеть будущее.

Имя ветхозаветного пророка Елисея в Древней Руси хорошо знали. Он был ревностным последователем своего учителя Илии, пережил шесть израильских царей, бестрепетно говорил им правду, обличая их нечестие и поклонение идолам. Он прожил в трудах и заботах длинную жизнь, совершая множество исцелений и чудес. В библейской Книге Царств пророк Елисей рисуется как человек глубоко прозорливый, сильный духом и верой. Одно из чудес пророка Елисея – исцеление сына сонамитянки.

Для Гурия Никитина с его ярославскими помощниками этот сюжет дал повод развернуть на стенах церкви множество самых разнообразных жизненных сцен. Сначала сонамитянка молит пророка Елисея о даровании ей сына. Вся ее сильная коленопреклоненная фигура выражает порыв отчаяния, который так понятен пророку. В бытовом плане решена и традиционная



▲ Гурий Никитин. Вседержитель на престоле. Икона. 1686.

Симон Ушаков. ▼
Богоматерь Киккская.
Икона. 1668.





◀ Школа царских живописцев.
Троица со сценами Бытия.
Икона. 1659.



▲ Гурий Никитин. Жатва. Фреска церкви Ильи-пророка. 1680 – 1681.

картина рождения. Молодая мать, поддерживаемая служанкой, приподнимается, чтобы взглянуть на купание новорожденного ребенка, рядом другая служанка, совсем по-домашнему подающая сонмитянке стакан воды. В духе бытового жанра изображена и сцена жатвы, в которой соединены несколько эпизодов – внезапный недуг отрока, его смерть и оплакивание. От взгляда художника не ускользает ничего: ни восточное узорочье ярких одежд, ни колоски пшеницы, связанные в крепкие снопы, ни сверкающие на солнце остро отточенные серпы, необходимый инструмент крестьянской работы. В сцене «Оплакивание» внимание вновь сосредоточено на переживаниях матери, переданных скупой и сдержанной женственностью и преисполнены душевного сочувствия девушки-служанки.

Затем на стене разворачивается подробный рассказ о том, как мать решила поехать к пророку Елисею с просьбой воскресить сына. Одно за другим следуют различные события: муж дает последние наставления жене, она уже сидит на ослике, которого ведет молодой и нарядный слуга, на поясе матери дорожный мешочек с золотом, в глубине стены мать, едва сойдя с ослика, припадает к ногам святого. Завершается это повествование чудом воскрешения сына сонмитянки, совершенным пророком.

Много внимания уделено архитектурным элементам с четко прорисованными деталями, траве и растительности, ярким цветам, блеску драгоценной утвари. Но художник не теряется в этом обилии подробностей. Все подчинено одной задаче – передать радость и красоту земного материального мира, в



▲ *Избиение Илией языческих жрецов. Фреска церкви Ильи-пророка. 1680 – 1681.*

▼ *Житие Елисея. Фреска церкви Ильи-пророка. 1680 – 1681.*



▼ *Симон Ушаков.
М. В. Скотин-Шуйский.*



▲ *Симон Ушаков. Троица
Ветхозаветная. 1671.*



▲ *Гурий Никитин. «Феодоровская Богоматерь» в чудесах.
(Фрагмент.) Церковь Спаса в Запрудне в Костроме. 1680-е гг.*

котором даже трагические человеческие чувства окрашиваются грустной поэзией.

Нарядность росписей церкви Ильи-пророка дополняется самыми разнообразными растительными мотивами и декоративными полотенцами. И все же по глубокому убеждению ярославских живописцев главным в этом царстве красоты является человек, щедро раскрывающий перед зрителем таящиеся в нем духовные и нравственные ценности.

Но как бы независимы и самостоятельны ни были иконописцы провинциальных городов, центром всей художественной жизни России XVII в. становится Москва. К ней притягиваются все взоры, и в нее стремятся попасть лучшие мастера. Старейшая сокровищница Москвы Оружейная палата со всей страны собирает лучшие силы, чтобы заново украшать дворцовые палаты, поновлять церкви, писать иконы и миниатюры. Для многих иконописцев Оружейная палата была своеобразной высшей школой мастерства. Работали здесь и приезжие иностранцы, обучившие русских художников новой для них технике масляной живописи. Возглавлял Оружейную палату царский изограф *Симон Ушаков*, поставленный царем «на досмотр» за иконописанием по всей России. Известно, что живописец «подносил» царю иконы своей работы и за то был «жалован» подарками. Впрочем, сохранились также и «челобитные» царского изографа, в которых он просит устранить нужду в деньгах и защитит от обидчиков, иначе ему «хоромишек построить для иконного письма и для учеников негде».

Отстаивая новые тенденции в иконописании, Симон Ушаков впервые взглянул на икону как на один из важнейших видов искусства, способного не только правдиво отразить действительность, но и нести в себе самостоятельную эстетическую ценность. В иконах его привлекали прежде всего лики, которые он писал так, как будто перед ним были живые реальные люди, а не отвлеченные образы. В них уже нет религиозной заданности, а применяемая светотеневая моделировка делает лики объемными и материальными. Созданное художником изображение *Киккской иконы Богоматери* трогает глубокой внутренней успокоенностью. В нем как будто проступают черты простой русской женщины, нежно склонившейся над головкой сына. Так же реалистичен и *Спас Нерукотворный*, который воспринимается не как грозное божество, а как земной человек, который смотрит на зрителя проникновенным испытующим взглядом.

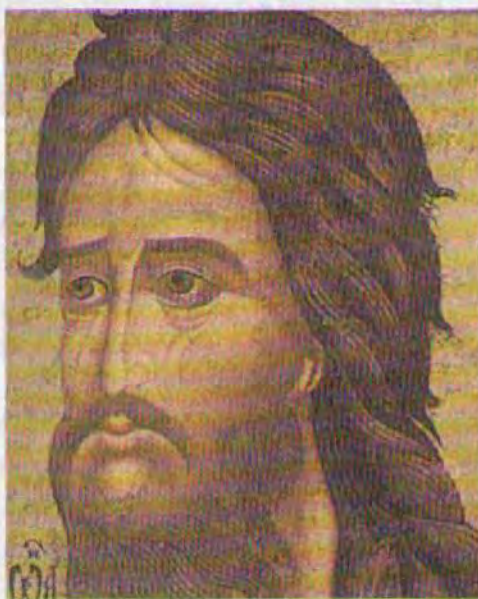
Самым полемичным произведением Симона Ушакова является, пожалуй, его знаменитая *Троица*, созданная по канону Андрея Рублева. Но как изменился мир этой иконы! Приветливы и безмятежны лица ангелов, красивыми складками спадают на плечи длинные светлые волосы, на столе с украшенным



▲ *София – Премудрость Божия. Икона. Начало XVII в.*



Симон Ушаков. ▲
Насаждение древа государства Российского. Икона. 1668.



▲ *Симон Ушаков. Иоанн Предтеча. Парсуна.*



▲ *Симон Ушаков. Спас Нерукотворный.*



◀ *Симон Ушаков. Тайная вечеря. 1685.*

резьбою подстольем раскинута тонкая белая скатерть, вся уставленная золотой и серебряной посудой. Даже символическое древо, раскинувшееся над головой ангелов, превращается в пышную крону, усыпанную крупными яблоками, а вместо светозарных палат воздвигнута арка, заимствованная из картины итальянского художника Паоло Веронезе. Сквозь эту арку видно уходящее вдаль пространство, выполненное уже по правилам линейной перспективы, как принято в европейской живописи. Интерес художника к передаче предметного мира превращает традиционный религиозный сюжет в бытовую сцену, наполненную покоем и умиротворением.

Осознавая свою причастность к преобразовательным процессам, Симон Ушаков считал себя призванным прославить идеи государственности. Его сложная по композиции икона *«Насаждение древа государства Российского»* – своеобразный групповой портрет тех, кто способствовал объединению русских земель вокруг Москвы. Символическое древо, корнями вросшее в твердыню русского православия Успенский собор Московского Кремля, поливают первый собиратель русских земель Иван Калита и митрополит Петр, перенесший свою кафедру из Владимира в Москву. В центре иконы овал с изображением Владимирской иконы Богоматери, а в двадцати круглых медальонах представлены видные деятели Древней Руси, среди которых особо почитавшиеся Александр Невский и Сергей Радонежский. В нижней части иконы с тщательностью архитектурного чертежа выписаны стены Московского Кремля, видные с Красной площади. На них стоят царь Алексей Михайлович с женой и двумя сыновьями.

Изображения реальных живых лиц стали называть «парсуной». Сохраняя иконописную «постановку», художники стремились передать портретное сходство, без какого-либо углубления в психологическую убедительность образа. Для них важно было передать материальную основу вещей и предметов, что делало их произведения похожими не на икону, а скорее на светскую картину. К концу века парсуна вытеснила икону, предвзяря развитие портретного жанра будущего столетия.

- Почему Россия XVII в. оставалась религиозной и какие процессы, происходившие в искусстве, можно уподобить процессам в культуре Западной Европы эпохи Возрождения?
- На примерах произведений архитектуры и живописи отметь и объясни изменения, которые произошли в русском искусстве XVII в.

2. Мятежный протопоп. Начавшиеся в русской культуре XVII в. процессы обмирщения рождались в быстро меняющихся социальных условиях. В этот период укрепилось дворянство, формировалась абсолютная монархия, новый для России вид государственности, духовная власть все больше подчинялась светской. С 1613 г. в России началось царствование династии Романовых. Сначала это был Михаил Федорович, а затем его сын Алексей Михайлович. Русскую церковь в этот период возглавлял патриарх Никон. Понимая, что в отрыве от Западной Европы Россия всегда будет отсталой страной, царь Алексей Михайлович и патриарх Никон провели ряд реформ, решительно менявших традиционный уклад церковной жизни. Царскими указами и постановлениями патриарха предписывалось исправлять богослужебные книги по греческому образцу, заменять «многогласие» одноголосным «истинным пением на речь», осенять себя троеперстным, а не двуперстным крестным знамением.

Изменения в общественной и духовной жизни России принимались не всеми. Сторонников старого уклада и старой веры называли старообрядцами. Многие из них уходили в леса, в скиты, чтобы вдали от мира, никем не видимыми и не потревоженными, вести сложившийся веками образ жизни.



◀ Священномученик протопоп Аввакум. Икона работы иконописца Олимпия. 1994.



▼ Протопоп Аввакум. Скульптор В. Клыков.

Но были и такие, кто открыто выражал свое возмущение, вступая в конфликт с самим царем и даже патриархом. Самым страстным и непримиримым борцом против неумолимо наступавшего нового был *протопоп Аввакум*. Он родился около 1620 г. в семье священника села Григорова за рекой Кудьмой в Нижегородской области. Отец Аввакума был «прилежащее пития хмельного», мать же была, наоборот, «постница и молитвенница». Увидев однажды у соседа гибель какой-то скотины, юный Аввакум начал молиться перед образом «о душе своей, поминая смерть». Мысли, направленные таким образом, стали для него постоянны, и Аввакум искал ответа на них в древних книгах. Впоследствии, выступая в роли проповедника, он проявлял редкую для того времени начитанность и образованность. Древние авторитеты стали для него непрекаемы, и, когда явственно обнаружились новые веяния, он решительно выступил против них. А пока повзрослевший Аввакум, поставленный сначала в дьяконы, а затем и в священники, принялся наставлять и поучать своих духовных детей. Он вел службу строго по уставу, требовал чистой нравственной жизни и от себя, и от прихожан. Многим, однако, казалось, что Аввакум слишком строг, и они были не прочь про-

▼ *Василий Ильин с товарищами. Нечестивые монахи в пасти сатаны. Фреска «Лестница» Троицкого собора. (Фрагмент.)* Калязин. 1654.





▲ Патриарх Никон с клиром.
Парсуна работы Даниила
Вухтерса. (Фрагмент.)
Ок. 1660.

▼ Портрет царя Михаила
Федоровича в Большом
наряде.



▲ Патриарх Никон. Ок. 1660.

▲ Неизвестный мастер.
Портрет царя Алексея Михайловича
в Большом наряде. 1670 - 1680.

тестовать против него. Такой протест облегчался еще и тем, что Аввакум неспособен был жертвовать тем, что считал истиной. За излишнюю суровость к исполнению церковных правил он даже бывал бит, но все эти мытарства только закаляли его дух. Когда в России начались Смута и Раскол, то именно Аввакум и стал одним из ярких его лидеров

За свою приверженность к старой вере и нежелание покориться он был посажен в заточение при Андрониковом монастыре, затем сослан в Сибирь. Оттуда он писал челобитные царю, призывая сохранять старые обычаи, рассылал обличительные грамоты против Никона, укреплял в вере своих единомышленников. Несколько раз его возвращали в Москву, предлагали примириться с патриархом, затем снова ссылали и вновь возвращали, но «неистовый протопоп» оставался непреклонным. В конце концов высшим судом вселенских патриархов его расстригли, предали анафеме и сослали в Пустозерск, где он был заключен в «земляную тюрьму». Условия содержания были тягостными, но Аввакум продолжал свою борьбу за старую веру. Его страстная речь звучала по всей Руси. Он обращался с увещанием к властям, сочинял послания своим единомышленникам, призывая их к страданиям за истинную веру. За «великия на царский дом хулы» протопоп Аввакум вместе с двумя своими подвижниками был предан огню. Здесь же в земляной тюрьме Пустозерска, чтобы не было «предано забвению дело Божие», написал он знаменитую книгу «Житие», в которой ярким, образным, подчас даже грубым языком, с исключительной страстностью описал все свои мытарства, все свои переживания, все свои грехи и слабости. Конечно, протопоп сознательно создавал образ страдальца за веру, используя все законы житийного жанра, — в его книге описано множество чудесных видений, а его дух и силы постоянно укрепляют ангелы. Но отличие «Жития» Аввакума от традиционной средневековой литературы в том, что его книга вся пронизана реальным бытом, реальными отношениями и реальными человеческими чувствами. Могущество личности, лишенной всего, ввергнутой в земляную яму, могущество человека, у которого вырезали язык, отняли возможность контакта со всем миром, тело которого гниет и заедено вшами и которому грозят самые страшные пытки, выражено с несвойственной ранее всей древнерусской литературе потрясающей силой.

Из «Жития» протопопа Аввакума

Таж меня взяли от всенощного Борис Нелединский со стрелцами; человек со мною шестьдесят взяли: их в тюрьму отвели, а меня на патриархове дворе на чеп посадили ночью. Егда ж розсветало в день неделный, посадили меня на телегу, и ростянули руки, и везли от патри-

архова двора до Андроньева монастыря, и тут на че́пи кинули в темную палатку, ушла в землю, и сидел три дни, ни ел, ни пил; во тьме сидя, кланялся на че́пи, не знаю – на восток, не знаю – на запад. Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно. Бысть же я в третий день приа́льчен, сиречь есть захотел, и после вечерни ста предо мною, не вем – ангел, не вем – человек, и по се время не знаю, токмо в потемках молитву сотворил и, взяв меня за плечо, с че́пью к лавке привел и посадил, и лошку в руки дал и хлеба немношко и штец дал похлебать – зело превкусны, хороши! – И рекл мне: «Полно, довлеет ти ко укреплению!» Да и не стало ево. Двери не отворялись, а ево не стало! Дивно толко человек; а что ж ангел? Ино нечему дивитца – везде ему не загорожено. Наутро архимандрит з братьею пришли и вывели меня; журят мне: «Что патриарху не покорисся?» А я от писания ево браню да лаю. Сняли болшую че́п, да малую наложили. Отдали чернцу под начал, велели волочить в церковь. У церкви за волосы дерут, и под бока толкают, и за че́п трогают, и в глаза плюют. Бог их простит в сий век и в будущий: не их дело, но сатаны лукавого. Сидел тут я четыре недели.

Еще вам побеседую о своей волоките. Как привезли меня из монастыря Пафнутьева к Москве, и поставили на подворье, и, волоча многажды в Чудов, поставили перед вселенских патриархов, и наши все тут же, что лисы, сидели, – от писания с патриархами говорил много; Бог отверз грешьные мое уста и посрамил их Христос! Последнее слово ко мне рекли: «Что-де ты упрям? Вся-де наша палестина – и серби, и альбанасы, и волохи, и римляне, и ляхи, – все-де тремя перьсты крестятся, один-де ты стоиш во своем упорьстве и крестисся пятью перьсты! Так-де не подобает!» И я им о Христе отвечал сице: «Вселеньстии учителие! Рим давно упал и лежит несклонно, и ляхи с ним же погибли, до конца враги быша християном. А и у вас православие пестро стало от насилия турьскаго Магмета, – да и дивить на вас нельзя: немощни есте стали. До Никона отступника в нашей Росии у благочестивых князей и царей все было православие чисто и непорочно, и церковь немятежна. Никон-вольк со дьяволом предали тремя перьсты креститца, а первые наши пастыри, яко же сами пятью перьсты крестились, такоже пятью перьсты и благословляли по преданию святых отец наших. И патриарьси задумалися; а наши, что вольчонки, вскоча, завыли и блевать стали на отцев своих, говоря: «Глупы-де были и не смыслили наши русские святые, не ученые-де люди были, – чему им верить? Оне-де грамоте не умели!» О, Боже святы́й! Како претерпе святых своих толикая досаждения? Мне, бедному, горько, а делать нечева стало. Побранил их, побранил их, колко мог, и последнее слово рекл: «Чист есьм аз, и прах прилепший от ног своих отрясаю пред вами, по писанному: лутче един творяй волю Божию, нежели тьмы беззаконных!» Так на меня и пущи закричали: «Возми, возми его! Всех нас обезчестил!» Да толкать и бить меня стали; и патриархи сами на меня бросились. Потом полуголову царь прислал со стрельцами, и повезли меня на Воробьевы горы; тут же священника Лазаря и инока

Епифания старца; острижены и обруганы, что мужички деревенские, миленькие! Умному человеку поглядеть, да лише заплакать, на них глядя. Да пускай их терпят! Что о них тужить? Христос и лутче их был, да тож ему, свету нашему, было от прадедов их, от Анны и Каиафы, а на нынешних и дивить нечева: с образца делают! Потужить надобно о них, о бедных. Увы, бедные никонияня! Погибаете от своего злаго и непорочного нрава.

Но как ни сопротивлялись сторонники древности, новые веяния все активнее входили в жизнь. В истории России XVII век занимает особое положение. С одной стороны, он продолжает традиции Древней Руси и поэтому целиком находится в рамках средневекового времени. И хотя это время не знало прямолинейного и направленного развития, подобно западному, в нем были и свои вершины, и свои точки спада. В Древней Руси практически не было ни науки, ни философии, ни самостоятельного богословия. Духовное развитие в ней совершалось импульсивно, в моменты высших духовных озарений. В ее истории не было периодов, на которые стоило бы оглянуться и которые стоило бы возрождать. По сути дела, XVIII век – это завершающая точка единой линии ее духовного развития. С другой стороны, этот век разительно отличается от предыдущих. Именно в этом веке проявился реальный интерес к человеку, к его внешности, к его мыслям и поступкам, к вещам, которые его окружают, и к миру, в котором он живет. Эти наблюдения множились, накапливались, подготавливая почву для качественного скачка, который осталось совершить, чтобы окончательно повернуть Россию лицом к Европе. Сделать этот решительный шаг на исходе столетия суждено было русскому императору Петру Великому.

- В чем сходство и отличия культуры XVII в. от культуры предшествующего развития России и можно ли сравнить этот период с эпохой Возрождения?
- Прав ли был протопоп Аввакум в своей борьбе против новых тенденций и похож ли его портрет на традиционный образ святого?

§13. «Парадиз не хуже версальского»,

или О том, как из России было
«прорублено окно в Европу»

Люблю тебя, Петра творенье.

А. С. Пушкин



▲ Алексей Зубов. Панорама Петербурга. Гравюра. 1716.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Параграф посвящен русской культуре XVIII в. В первом разделе говорится о деятельности Петра I и Екатерины II, при которых было начато строительство новой столицы – Санкт-Петербурга и формирование его классического облика. Второй раздел параграфа дает представление об изобразительном искусстве того времени. Подчеркнута роль Академии трех знатнейших художеств, дана характеристика основных произведений исторического и портретного жанров.



На что нужно обратить внимание. При чтении разделов параграфа надо понимать то, что их содержание объединено не только хронологическим временем XVIII в., но

и особенностями стиля. Определяющим стилем в первой половине века было барокко, а во второй – просветительский классицизм. Реалистические тенденции проявились в жанре портрета. В Россию эти стили и направления пришли из Европы XVII в., на русской почве изменили свое концептуальное содержание и развивались в русле демократических просветительских идей. Фактологический материал параграфа необходимо сверять с исторической лентой времени.

Что необходимо запомнить. Название стилей архитектуры – *барокко* и *классицизм*. Новые для русского искусства жанры – *историческая* и *мифологическая картина*, *интимный* и *парадный портрет*. Имена архитекторов, художников и названия их произведений.

К каким выводам надо прийти

- Переход России в XVIII в. на европейский уровень стал возможен благодаря открытию культурных границ между Западом и Россией.
- Деятельность иностранных архитекторов и художников, работавших в России, была тесно связана с ее национальными особенностями и стала подлинным достоянием русской культуры.



▲ Вид на Петропавловскую крепость.

1. «Медный всадник». Когда младший сын царя Алексея Михайловича Петр Алексеевич в 1689 г. был помазан на царство, до начала нового столетия оставалось всего одиннадцать лет. Срок для государства слишком маленький, но как резко все переменялось, как быстро пришло в движение, как впечатляющи были успехи! Недаром начинания Петра I называли реформами, а его самого величали Великим. Он отчетливо видел, что благосостояние Западной Европы зависит от уровня знаний и развития искусства. Ценил человека не за происхождение, а за ум и сноровку, царь многих посылает учиться за границу и учреждает Российскую Академию наук. Любя искусство, он привозит в Россию коллекции всяких редкостей, которые помещает в Кунсткамере, а пригородные дворцы украшает картинами голландских художников. Царь активно приглашает на службу иностранцев, поощряя тех из них, кто готов был принести немалую пользу для своей новой родины. И наконец, он резко изменяет уклад жизни, введя всевозможные ассамблеи и празднества на европейский манер. Старорусское общество не испытывало восторга от этой деятельности. Мало кто понимал, что Петр I сознательно брал у западной культуры только то, что пойдет на пользу России. Чтобы окончательно закрепить в русских умах и в русском обществе свои нововведения, Петру I необходимо было оторваться от старой Москвы. Ему нужен был морской простор, вольный ветер, прочные каменные дома и широкие проспекты. Лучшего места, чем устье Невы, для строительства новой столицы сыскать было невозможно.

В 1703 г. на том месте, где самая широкая часть реки делилась на два рукава, на небольшом Заячьем острове была заложена крепость, которую после постройки собора, посвященного святым Петру и Павлу, стали называть *Петропавловской*. День ее закладки считается днем рождения новой столицы, которую в честь небесного покровителя царствующего императора называли Санкт-Петербургом. Город строился очень быстро, и первые же здания стали формировать его будущий облик. Необходимая «тональность» была задана устремленной ввысь колокольной Петропавловского собора, лучшим творением *Доменико Трезини*. Задуманная как олицетворение величия русского государства, она была увенчана высоким золоченым шпилем с фигурой парящего ангела. Она была выше знаменитой звонницы Ивана Великого в Московском Кремле и стала архитектурной доминантой. Дельта Невы диктовала планировку будущего города. На ее берегах возникло первое общественное сооружение – здание 12 коллегий. Высокие, хорошо освещенные просторные помещения, их симметричное расположение, внутреннее устройство и наружное оформление символизировали несвойственный для старой России образ регулярного государства.



▲ В. В. Растрелли.
Бюст Петра I. Бронза.

▼ Петр I на фоне
Петропавловской крепости
и Троицкой площади
в Санкт-Петербурге. 1723.



▲ Иван Никитин. Портрет
Петра I. Начало 1720-х гг.

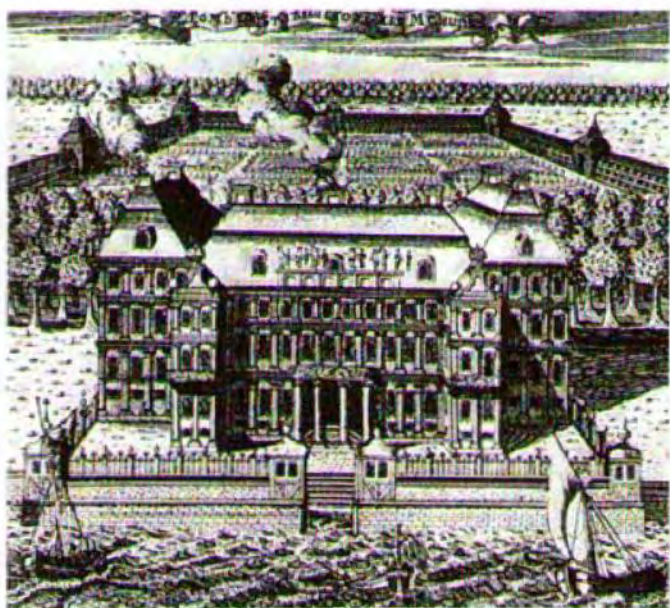


▲ Э.М. Фальконе.
Памятник Петру I. 1768 - 1782.

Понимая, как ценны будут исторические свидетельства, современники старались запечатлеть грандиозные изменения, разворачивавшиеся перед их глазами. Особенно старались рисовальщики и граверы. Ничто не ускользало от их внимания – ни новые набережные, ни каменные дворцы, ни завитые парики и сшитые по европейской моде костюмы, ни блестящие фейерверки, которые посвящались победе русского оружия. Все это с фотографической тщательностью было воспроизведено на огромных листах. Собранные вместе, эти листы создавали впечатляющую панораму, на которой весь Санкт-Петербург был виден как на ладони. И конечно же, на многих из них был изображен Петр I. Энергичный, деятельный, может быть слегка идеализированный, но всегда узнаваемый и всеми любимый, он занимал почти все пространство. Таким и запечатлел его в написанном при жизни овальном портрете первый русский живописец *Иван Никитин*.

Петр умер в 1725 г., не успев назначить преемника. Императорский трон переходил из рук в руки: сначала к жене Петра I Екатерине I, затем к его внуку Петру II; потом власть перешла к племяннице Анне Иоанновне, «императрице престопадного взору». Этот период считается временем упадка и разорения России. С воцарением дочери Петра I Елизаветы Петровны многие связывали надежды на возрождение России. Однако новая императрица не имела определенной программы и хотела лишь реставрировать забытые законы и реформы своего отца. Она любила роскошь, веселье, и скромные петровские особняки, даже именуемые дворцами, уже не соответствовали той пышности и блеску, которыми она себя окружала. Нужна была иная архитектура, яркая, праздничная и в то же время величественно-монументальная. Выразителем этих идей был итальянский архитектор *Растрелли*, которого на русский манер называли Варфоломеем Варфоломеевич. Лучшим его творением в Санкт-Петербурге стал построенный им *Зимний дворец*, известный как Эрмитаж.

Понимая, что здание должно быть центром в архитектурном ансамбле города, Растрелли задумал его как огромный прямоугольник, внутри которого находится большой парадный двор. Одной стороной этот огромный блок обращен в сторону Невы. Фасад тянется вдоль набережной сплошной, почти непрерывной линией, боковые части и вход лишь слегка намечены. Чтобы избежать монотонности, Растрелли применяет самые разнообразные приемы. Он разбивает стены декоративными колоннами, группируя их в самых различных ритмах. Они стоят попарно, поодиночке, то замедляя, то ускоряя шаг. Они отделяют цокольный первый этаж от верхней части здания, но соединяют в одно целое второй и третий этажи. Устремляясь вверх, они прорастают словно дере-



▲ *Алексей Зубов. Дворец князя Меншикова. 1717.*



◀ *Растрелли. Большой каскад и фонтаны в Петергофе.*

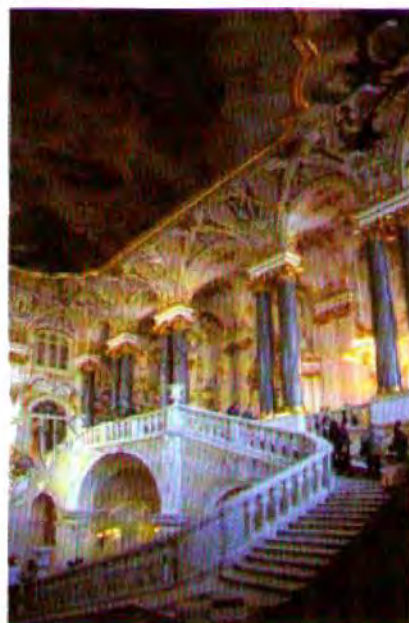


▼ *А. Кокоринов, Ж. Валлен-Деламот. Академия Художеств.*





▲ Дж. Кваренги. Здание 12 коллегий.



В. Стасов. Главная лестница (Посольская) Зимнего дворца. ▲



▲ Дж. Кваренги. Эрмитажный театр.

▼ В. В. Растрелли. Зимний дворец.



▼ В. В. Растрелли. Зимний дворец. Вид со стороны Невы.



во и превращаются в аллегорические фигуры, свободно парящие в воздушном пространстве. Южная сторона, перед которой раскинулась просторная дворцовая площадь, решена совсем по-другому. Огромные кованые ворота в центре фасада приглашали въезжающих к главному входу, за которым начиналась парадная лестница. Широкие мраморные ступени, малахитовые колонны, украшенная золотом лепнина, многократно отражающаяся в больших, от самого пола венецианских зеркалах, производили на поднимающихся по ней иностранных послов неизгладимое впечатление.

После смерти Елизаветы Петровны царем стал Петр III, а всего через 186 дней, с 1762 г. императрицей стала Екатерина II Алексеевна. Жена Петра III и немка по происхождению, она всегда жаждала быть не кем иным, как только русской императрицей. В честь ее коронации устроили большие торжества и празднества, и все, кто помог ей взойти на престол, были щедро награждены и обласканы.

Конечно, и царствование Екатерины II не было спокойным и безмятежным, поэтому она принимала все меры по укреплению законности власти, громогласно называя Елизавету Петровну своей теткой, а Петра Великого дедом. Она расширила территорию России, присоединяя все новые земли, и укрепила законодательство. При ней выдвинулись выдающиеся деятели русского государства – полководец Александр Васильевич Суворов, адмирал Федор Федорович Ушаков, граф и дипломат Александр Михайлович Голицын и другие. Стремясь быть просвещенной правительницей, Екатерина II переписывалась с Вольтером, интересовалась изданием Энциклопедии, приглашала в Санкт-Петербург Дени Дидро. Она основала закрытые учебные заведения для воспитания девиц благородного происхождения и купеческих дочек. За все ее благодеяния выборные люди просили Екатерину II принять титул «Великой Премудрой Матери Отечества». Русский художник Д. Г. Левицкий назвал созданный им *парадный портрет «Екатерина II – законодательница»*. Украшенная орденой лентой за заслуги перед Отечеством, она стоит перед алтарем правосудия и бросает в огонь зернышки мака, символизирующие сон.

Много внимания уделяла Екатерина II внешнему облику Санкт-Петербурга. Все свое долгое правление императрица что-нибудь строила. Она заказывала множество альбомов с гравированными видами Рима и всего того, что формировало художественный стиль ее времени, который называли *ранним* или *екатерининским классицизмом*. Для воплощения своих идей она приглашала в Россию множество иностранных мастеров, которые стали придавать Санкт-Петербургу новый облик. Одеваются в гранит берега Невы, границы Летнего

сада окружены изящной ажурной решеткой по рисунку архитектора *Фельтена*, рядом с постройками Петровской эпохи возникают совершенно новые ансамбли.

Всячески подчеркивая свои российские корни, Екатерина II давно задумала поставить величественный памятник Петру Великому, наследницей которого считала себя во всех делах. Она долго искала скульптора для осуществления своего замысла, пока ее советник по делам искусств Дени Дидро не указал на *Этьена Мориса Фальконе* («Вот человек, наделенный гениальностью»), который и прибыл в Санкт-Петербург 15 октября 1766 г. В это время ему уже было почти пятьдесят лет. О будущем памятнике он писал: «Памятник будет выполнен просто. <...> Мой царь не держит в руке жезла: он простирает свою благодетельную руку над страной, по которой он проносится».

Место для будущего памятника выбиралось долго и тщательно. Целых четыре года шло обсуждение, и лишь 5 мая 1768 г. был объявлен Сенату высочайший указ Екатерины II об установке монумента «на площади между Невы реки, от Адмиралтейства и дома, в коем присутствует Правительствующий Сенат». Работа над монументом растянулась на шестнадцать лет. Не дождавшись, пока все будет готово к открытию памятника, Фальконе покинул Санкт-Петербург осенью 1778 г.

7 августа 1782 г. исполнялось сто лет со дня вступления на престол Петра I. В этот день и было назначено торжественное открытие. С утра на площадь стекались тысячи жителей, съезжалась знать. Когда появилась императрица, повсюду царило глубокое молчание. По сигналу ракеты медленно опустили полотняные щиты, которыми был закрыт памятник, и всем показалось, что сам Петр I въехал на поверхность огромного камня с повелительно простертою десницею. Все войско отдало ему честь, а на кораблях были подняты флаги. На черном камне, соединившая в одно целое две личности, две эпохи, две России, сверкала краткая латинская надпись: «*Petro primo – Catarina secunda*».

- Вспомни, какую роль сыграли Петр I и Екатерина II в истории России и какое значение придавалось строительству новой столицы?
- Рассмотрите изображение памятника Петру I и объясни, почему А. С. Пушкин назвал его «Медный всадник».

2. Укротители злонравия. Как бы сильна ни была воля одного человека, стремительный прорыв, который совершила Россия на пути к Европе, был бы невозможен, если бы вокруг Петра I не было единомышленников. Один из них впоследствии говорил Екатерине II: «Мы, Петра Великого ученики, проведены им сквозь огонь и воду». В царствование Екатерины Великой Россия стремительно преображалась. Петровское варварство было забыто, и искусство в эту эпоху оказалось востребованным как никогда.

В 1758 г. в Санкт-Петербурге открылось новое учебное заведение, учрежденное Елизаветой Петровной. При Екатерине Великой оно получило окончательное оформление и стало торжественно называться Императорской Академией трех знатнейших художеств. Это было государственное учреждение, которое регулировало художественную жизнь страны и вносило в содержание искусства новые гражданственные идеи. Конечно, основная цель Академии заключалась в подготовке художников, но задача ставилась шире – воспитать «новую породу людей», представителей дворянской культуры. Как говорил *А. П. Сумароков* на открытии Академии: «К обучению художеств не избирает людей Екатерина II, но созидает их».

Для этого учреждения архитекторы *А. Ф. Кокоринов* и француз *Вален-Деламот* совместно построили специальное здание. Почти квадратное в плане, оно главным фасадом обращено к берегам Невы, растягиваясь вдоль ее течения. Скульптурные украшения немногочисленны и рассказывают о назначении здания. У главного входа, отмеченного небольшим античным портиком, на уровне второго этажа между колоннами поставлены копии с греческих статуй Геракла и Флоры, а над ними барельефные изображения различных атрибутов искусства – палитры, мольберты и прочие инструменты. Это было первое проявление принципов европейского классицизма на русской почве. Кокоринов гордился своим творением, ведь оно выгодно отличалось от пышного барокко своей строгостью, практичностью, продуманностью помещений. Именно таким изображен архитектор на портрете, выполненном русским живописцем *Д. Г. Левицким*.

Став центром художественной жизни, Академия изменила в русском обществе отношение к искусству. Теперь оно выполняло не утилитарные, а социальные задачи, стало проводником важнейших просветительских идей, облеченных в форму классицизма: «Известно каждому разумному, что Науки и Художества суть первые укротители злонравия в роде человеческого». С помощью искусства художник обязан был призывать к благородству и беззаветному гражданскому служению. Примеры для воспитания «геройства» рекомендовалось брать в «истории своего Отечества», гордость за которую,

▼ **Ф. С. Рокотов.**
Портрет Екатерины II. 1763.



▲ **Д. Г. Левицкий.** **Екатерина II – законодательница. XVIII в.**

▼ **Неизвестный художник.**
Портрет М. В. Ломоносова.



▲ **Неизвестный художник.**
Портрет Н. И. Новикова.
Копия с оригинала. 1797.

воспитанная еще Петром I, была характерной особенностью русской культуры XVIII в.

Просветительский классицизм, который начал складываться в России, в полной мере проявился в творчестве *А. П. Лосенко*, одного из первых выпускников Академии. Сюжет его большого полотна *«Владимир перед Рогнедой»* был взят из *«Повести временных лет»*. Для профессоров Академии, задававших программу, главным был «благородный» гнев Владимира, вызванный отказом «высокомерной» Рогнеды. Лосенко понимал заданную тему как проявление самых простых и обыкновенных человеческих чувств. Однако Академия настояла на своем, и художнику необходимо было добиться не только чувствительности, но и героизации образов. В окончательном варианте картины два главных героя почти приближены к зрителю. Рогнеда резко откинулась назад, слабым жестом руки отодвигая наклонившегося к ней Владимира. Его фигура выражает стремительность и великодушие. Спутники, пришедшие с Владимиром, бесстрастны и молчаливы. Лишь плачущая служанка да суровый взгляд молоденькой девушки хоть как-то выражают отношение к происходящему.

Другое крупное произведение художника написано на традиционный для классицизма сюжет из *«Илиады»* Гомера – *«Прощание Гектора с Андромахой»*. Продумывая композицию, Лосенко не следовал точности текста. Он вынес действие в условное пространство, напоминающее театральную сцену. Колоннада дорического ордера, словно задник декорации, окружает действующих героев, стоящих в центре. Скорбный профиль Андромахи с маленьким сыном на руках повернут к Гектору. Жест, с которым он, по-видимому, обращается к богам, полон героического пафоса. Вокруг находится множество людей: служанки, воины, юноши, ведущие коней, оруженосцы, протягивающие Гектору щит. Чтобы не отвлекать внимание зрителя на второстепенные детали, Лосенко погружает их в тень, выделяя лишь главных действующих лиц. Гектор оказывается самой освещенной фигурой. Его ярко-огненный плащ придает всей картине трагический оттенок. Однако в целом картина спокойна, движение в ней размеренно, фигуры и лица, располагаясь вдоль колоннады, напоминают движение барельефа на портике, а четкий объемный рисунок воскрешает античную скульптуру в треугольном фронте греческого храма.

Историческая картина, на которой будущие художники доказывали свое мастерство, считалась ведущим жанром. И все же главным достижением искусства XVIII в. стал *портрет*, который все активнее входил в жизнь русского общества. Именно в этом жанре был выражен всеобщий интерес к человеческой личности со всем богатством его внутреннего мира.



▲ А. П. Лосенко. Прощание Гектора с Андромахой. (Фрагмент.) 1773.

▼ И. Никитин. Портрет Петра I на смертном одре. 1725.



▼ В. Л. Боровиковский. Екатерина II на прогулке. 1794.



▲ Д. Г. Левицкий. Портрет П. А. Демидова. 1773.

Начало портрета связано с творчеством *Ивана Никитина* и *Андрея Матвеева*, получивших блестящее образование за границей. Никитину, любимому художнику Петра I, принадлежит виртуозный карандашный *«Портрет Петра на смертном одре»*, выполненный в первые же минуты после смерти. Подлинным шедевром художника считается *«Портрет напольного гетмана»*. Это типичный украинец с длинными усами, несущий воинскую службу в полевых условиях. Андрей Матвеев, так же как и Никитин, овладел искусством живописи за границей. В *«Автопортрете с женой»* он откровенно позирует перед зрителем, приглашая его вместе с ним выразить свое восхищение своей юной подругой.

Но если в начале века портретный жанр только набирал силу, то во второй его половине он достиг наивысшего расцвета. Три художника – *Рокотов*, *Левицкий*, *Боровиковский* – создали целую галерею лиц, в которых была представлена, по существу, вся Россия. Значительное место в их творчестве занимал *парадный портрет*. Особенно почетными были заказы на исполнение так называемых коронационных портретов. Первым из русских художников, кого удостоили чести писать портрет императрицы с натуры, был именно Ф. С. Рокотов. Он представил Екатерину II торжественно сидящей на троне под тяжелым занавесом, ее горделиво поднятая голова повернута в профиль, в протянутой руке она непринужденно держит скипетр. Портрет имел большой успех, и тотчас же последовало высочайшее предписание на его повторение.

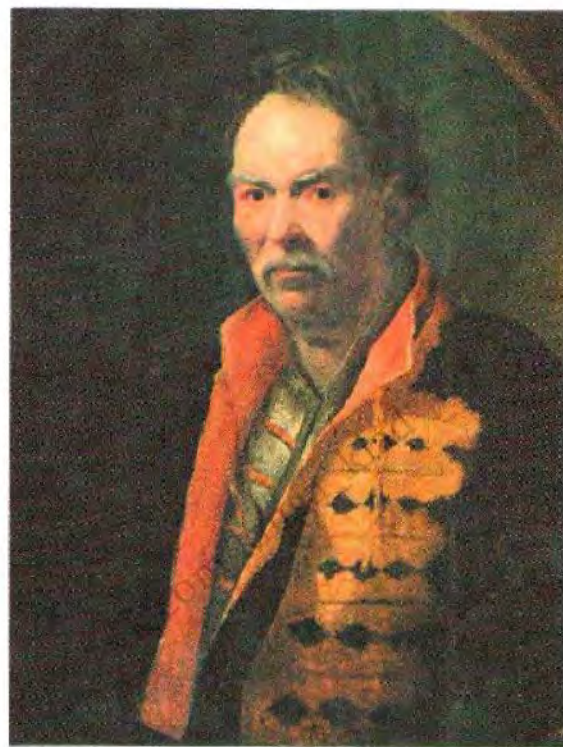
Парадные портреты для своих особняков заказывали многие вельможи екатерининского времени. Они стремились представить себя государственными людьми и подчеркнуть свои особые заслуги перед Отечеством, выработав для этого особый иносказательный язык. Много таких деталей в парадном портрете *П. А. Демидова*, исполненном художником Д. Г. Левицким. За традиционными античными колоннами угадывается силуэт Воспитательного дома, построенного на средства знаменитого заводчика. Но сам заводчик Демидов изображен с неожиданной простотой. Он одет в домашний халат, на ногах комнатные туфли, левой рукой он опирается на садовую лейку, правой указывает на горшки с цветами. И название построенного им дома, и возвращение цветов должны подчеркнуть его главную задачу – способствовать «воспитанию» нового государственного человека.

Отказ от декларативных признаков парадного портрета явственно виден и в портрете В. Л. Боровиковского, на котором он изобразил стареющую Екатерину II, прогуливающуюся в Царскосельском парке. Этот портрет нравился самой императрице, так как вполне отвечал создаваемому ею самой образу «простой казанской помещицы».



▲ **Ф. С. Рокотов. Портрет
А. Ю. Квашиной-Самариной.
Первая половина 1770-х гг.**

▼ **В. Л. Боровиковский. Портрет
М. И. Лопухиной. 1797.**



**И. Никитин. ▲
Портрет напольного гетмана.
1720-е гг.**

**Ф. С. Рокотов. Портрет ▼
неизвестной в розовом
платье. 1770-е гг.**



Так же естественны и вполне интимны парадные *портреты воспитанниц Смольного института*, учрежденного Екатериной II для девиц благородного происхождения. Они были выполнены по заказу императрицы художником Д. Г. Левицким. Его «Смолянки»: *Е. Н. Хрущева, Е. Н. Хованская, Е. И. Нелидова, Н. С. Борцова* и другие – это юные девушки, еще только играющие в тех взрослых светских дам, которыми они должны будут стать.

Однако личность в эту эпоху становится интересной и сама по себе. Ее внутренний мир, отношение к природе, тяга к размышлениям и раздумьям были свойственны другому типу портрета – *интимному*, в котором сохраняющаяся сословная принадлежность модели уходит на второй план, становится всего лишь второстепенным признаком. Особенно много таких портретов у Ф. С. Рокотова, жившего в Москве и не испытывавшего прямого давления со стороны Академии. В его «*Портрете неизвестной в розовом платье*», «*Портрете А. Ю. Квашининой-Самариной*», «*Портрете В. Е. Новосильцевой*» за внешней аристократичностью, граничащей иногда с чопорностью, мы видим живой, умный и открытый взгляд. Особенно обаятелен и поэтичен в этом ряду образ на «*Портрете М. И. Лопухиной*», созданном В. Л. Боровиковским. Молодая женщина изображена на фоне парковой зелени. Она одета в платье, напоминающее античный хитон, воротник раскинут, а кудри небрежно разметались, изгиб ее тела наполнен негой. Она как будто не в силах стоять прямо и опирается на мраморную подставку. Где-то в глубине глаз скрыты озорные огоньки, и поэтому ее томное выражение и нарочитая небрежность напоминают игру в простоту, которой она охотно предается перед рисующим ее художником.

Екатерина Великая умерла в 1796 г., и в то же время подошел к концу и XVIII век. Оценивая в перспективе времени значение Екатерины II, известный историк В. О. Ключевский сказал, что русские при ней «почувствовали себя не только людьми, но и чуть не первыми людьми в Европе».

- Какое значение для русского искусства имело основание Академии художеств и почему исторический жанр в XVIII в. считался ведущим?
- Объясни причины расцвета портретного жанра и создай собирательный образ человека XVIII в. на основе произведений русских художников.

§14. Исправление просвещением, или О том, что волновало гуманистов Нового времени

*О, как ты мне нужен, насмешник Хогарт.
Я слышал, что ты большой весельчак.
Рисуй этих скотов, как я их описываю,
Рисуй их черты, а я их буду высмеивать.*

Джонатан Свифт



▲ Уильям Хогарт. Суд. 1758.



Что мы будем изучать в этом параграфе.

Главная тема всего параграфа – особенности английского Просвещения. В первом разделе параграфа рассказано о главном произведении писателя и сатирика Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера», второй раздел посвящен творчеству художника Уильяма Хогарта и его живописному циклу «Модный брак».



На что нужно обратить внимание. Изучая оба раздела, надо постараться понять главную идею гуманистов XVIII в.: исправить современное общество можно путем просвещения народа, объяснив средствами искусства существующие недостатки и пороки. Главными искусствами, способными ярко и эмоционально «просветить» общество, гуманисты считали литературу, театр, живопись. При изучении произведений Свифта и Хогарта надо найти общие проблемы, которые каждый решал, исходя из особенностей своего искусства.



Что необходимо запомнить. Имена английских просветителей – писателя *Джонатана Свифта* и художника *Уильяма Хогарта*, названия их основных произведений.



К каким выводам надо прийти

- Главными литературными жанрами в эпоху Просвещения были памфлет и сатира, а самым эмоциональным, демократичным и массовым видом искусства – театр.
- Живопись находилась во взаимодействии с театром и литературой, которые оказывали влияние на выбор и композиционное построение сюжета.



▲ У. Хогарт. Автопортрет. 1745.

1. Подброшенная рукопись. XVIII век в истории культуры называется веком Просвещения. Это было мощное движение умов, охватившее Западную Европу. Идеи, рожденные в одной стране, прорывали границы и быстро становились всеобщими. То, о чем говорили Вольтер и Руссо во Франции, находило отклик в Германии, Англии и России. Убежденность в том, что путем образования и воспитания можно радикально изменить несовершенное общество, становилась всеобщей. Все хотели перемен, и все жаждали активного обновления. Английские просветители вполне разделяли взгляды своих европейских соседей, но их мало волновали героические поступки древних римлян, которые так вдохновляли французских и русских художников. Ведь то, о чем мечтали просветители Франции, в Англии уже совершилось – там был парламент, основанный на компромиссе между дворянством и буржуазией. Действенное средство воспитания английские просветители видели в сатирической критике, концентрируя свое внимание главным образом на быте и нравах, на личной практической деятельности человека. Большинство из них было удовлетворено достигнутыми результатами, и лишь немногие смогли разглядеть в формировавшемся буржуазном обществе его теневые стороны. Среди художников это был *Уильям Хогарт*, а из писателей такой прозорливостью обладал *Джонатан Свифт*.

В 1726 г. в один из промозглых и туманных дней в квартире лондонского книжного издателя раздался звонок. Когда он вышел, то увидел на пороге дома бумажный сверток, а вдали удаляющийся кэб. Рукопись была подписана именем капитана многих кораблей доктора Лемюэля Гулливера и содержала описание его путешествий в дальние и совсем неведомые страны. Путешествия были настолько забавны, что в том же году они были опубликованы. Книга действительно оказалась весьма занимательной. Ведь Гулливер сначала попал в страну лилипутов, очень маленьких людей, которые воевали из-за того, что не могли решить, с какого же конца разбивать вареное яйцо – с тупого или острого. Потом он попал в страну великанов, которым сам казался лилипутом. В третьем путешествии Гулливер увидел множество ученых, занимающихся самыми различными исследованиями. Один из них изобрел способ пахать землю с помощью свиней, другой лечил все болезни путем вдувания и выдувания воздуха из организма человека, третий работал над усовершенствованием языка, упраздняя все длинные и многосложные слова. Четвертое путешествие Гулливера было самым удивительным. Он попал в страну, где было два рода существ – грубые и неопрятные йеху и благородные гуигнгнымы. Необычным было то, что йеху оказались подобными человеку, но не умели членораздельно говорить, а гуигнгнымы – лошадьми, но обладали разумом.

Простодушные читатели поначалу принимали рассказы Гулливера за чистую монету. Но более проницательные читатели сразу догадались, что эта книга принадлежит известному всей Англии автору злободневных сатир и памфлетов Джонатану Свифту.

Ирландец по происхождению, он получил образование в дублинском Тринити-колледже и даже был удостоен степени бакалавра искусств. Оказавшись в центре религиозных и политических распрей между Ирландией и Англией, он начал свою общественную и литературную деятельность в Лондоне, а в конце жизни вернулся в Ирландию, став настоятелем собора Святого Патрика в родном городе Дублине.

Книга о путешествиях Гулливера была написана Свифтом, когда ему было уже почти шестьдесят лет. По существу, это итог его постоянных раздумий над проблемами той эпохи, в которую жил сатирик, над формами государственного управления, над своим собственным жизненным опытом и, в конце концов, над тем, что же такое сам человек.

Но какие же проблемы волновали Свифта? С какими типами общественного устройства познакомился Гулливер? О чем старается он рассказать своим слушателям? В чем хочет убедить их? Чтобы понять это, обратимся к нескольким эпизодам книги.

Читатели помнят, что после страны лилипутов Гулливер оказался среди великанов. Быстро выучившись незнакомому языку, он рассказывал королю о своей стране и об английском парламенте, стараясь представить их в самом выгодном свете. Король великанов внимательно слушал Гулливера, делая какие-то пометки. Однако он усомнился в справедливо-

◀ Джонатан Свифт.
1667 – 1745.



«Путешествие Гулливера». Рисунки Жана Гранвиля.

сти общественного устройства Англии, высказав автору целый ряд замечаний и возражений.

Джонатан Свифт. Из «Путешествия Гулливера».

Затем король пожелал узнать, какая система практикуется при выборах тех депутатов, которых я назвал членами Палаты общин: разве не случается, что чужой человек с туго набитым кошельком оказывает давление на избирателей, склоняя их голосовать за него вместо их помещика или наиболее достойного дворянина этой местности? Почему эти люди так страстно стремятся попасть в упомянутое собрание, если пребывание в нем, по моим словам, сопряжено с большим беспокойством и издержками, приводящими часто к разорению семьи, и не оплачивается ни жалованьем, ни пенсией? Такая жертва требует от человека столько добродетели и гражданственности, что его величество выразил сомнение, всегда ли она является искренней. И он желал узнать, нет ли у этих ревнителей каких-нибудь видов вознаградить себя за понесенные ими тягости и беспокойства путем принесения в жертву общественного блага намерениям слабого и порочного монарха вкупе с его развращенными министрами. Он задал мне еще множество вопросов и выпытывал все подробности, касающиеся этой темы, высказав целый ряд критических замечаний и возражений, повторять которые я считаю неудобным и неблагоприятным.

Словами мудрого философа-великана Свифт дает истинную оценку всей политической системе английского общества. В другой стране, где, как помнит читатель, наблюдался «расцвет науки», главным изобретением ученых был летающий остров, который оказался в руках монарха. Управляя островом, он карал этой страшной машиной те города и области, которые посмели оказать неподчинение. И если бы не корысть министров, у которых были собственные интересы, он мог бы стать властителем мира. Свифт делает неутешительный вывод о том, что в науке может процветать шарлатанство, а приход к власти какой-либо одной касты или партии не сулит ничего хорошего.

В последнем путешествии Свифт попытался нарисовать, каким должно быть человеческое общество. Перед читателем возникает царство разумных гуманных лошадей, под присмотром которых трудятся отвратительные существа йеху. Интересно, что Гулливер, впервые увидевший йеху, проникся к ним таким отвращением, что даже не распознал в них себе подобных. Только разумные гуигнгны, сравнив анатомию йеху и Гулливера, доказали ему, что он и йеху принадлежат к одной породе. Вот как это произошло по описанию Гулливера.

Джонатан Свифт. Из «Путешествия Гулливера». Наконец я увидел в поле каких-то животных. Голова и грудь у них были покрыты густыми волосами – у одних выющимися, у других гладкими; бороды их напоминали козлиные; вдоль спины и передней

части лап тянулись узкие полоски шерсти; но остальные части их тела были голые, так что я мог видеть кожу темно-коричневого цвета. Хвоста у них не было. Эти существа сидели, лежали и часто становились на задние лапы. Вооруженные сильно развитыми крючковатыми и заостренными когтями на передних и задних лапах, они с ловкостью белки карабкались на самые высокие деревья. <...> В общем, я никогда еще во все мои путешествия не встречал более безобразного животного, которое с первого же взгляда вызывало бы к себе такое отвращение. Хозяин-конь приказал своему слуге отвязать самое крупное из этих животных и вывести его во двор; поставив нас рядом, хозяин и слуга произвели тщательное сравнение нашей внешности, после чего несколько раз повторили слово «йеху». Невозможно описать ужас и удивление, овладевшие мной, когда я заметил, что это отвратительное животное по своему строению в точности напоминает человека.

Общество гуигнгнмов, в котором три года прожил Гулливер, показалось ему идеальным. Основным правилом их жизни является совершенствование разума и полное подчинение его руководству. Главными добродетелями у них считаются дружба и доброжелательство, они строго соблюдают приличия, хотя совсем незнакомы с этикетом, а такие слова, как «ложь» и «обман», вовсе отсутствуют в их языке. У молодого поколения они воспитывают умеренность и трудолюбие, а физические упражнения и опрятность обязательны для всех. Один раз в четыре года в день весеннего равноденствия они собираются для решения важных дел. Правда, у них нет ни литературы, ни искусства, ни философии, они не знают борьбы мнений, они дорожат своим порядком и не стремятся ничего менять. И чем больше рассказывал Гулливер гуигнгнмам о человеческом обществе, тем больше убеждался в самой неизменной природе человека. Не сумев понять Гулливера и не зная, к чему приведет его пребывание в их стране, гуигнгнмы на всякий случай предложили ему покинуть их владения. Вновь оказавшись среди людей, Гулливер испытал такое отвращение, как будто бы вновь попал в страну йеху. Пережив вместе с Гулливером его необыкновенные путешествия, проницательный читатель постепенно понимает, что, по мысли Свифта, общество йеху – это грядущее будущее человечества, если в нем возобладают низменные, эгоистические начала.

- Почему XVIII в. назвали веком Просвещения и какие искусства выражали новые общественные идеи?
- Назови проблемы, волновавшие Джонатана Свифта, и подумай, чем его книга так интересна для современников.

2. Театр на мольберте. Как художник, который пишет свои автопортреты, *Уильям Хогарт* часто смотрелся в зеркало. Но сейчас, когда ему исполнилось пятьдесят восемь лет, он рассматривал себя особенно пристально. Он с удовольствием отметил, что, несмотря на возраст, выглядит еще молодо. Что лицо излучает уверенность и удовлетворенность и что его взгляд по-прежнему умен и проницателен. К этому времени он уже был автором множества картин, гравюры с которыми охотно раскупались, английская буржуазия только ему заказывала собственные изображения, а недавно вышедшая книга «Анализ красоты» заставила говорить о нем как о крупном теоретике искусства. Но как сделать так, чтобы все это сразу было видно тому, кто через несколько лет мимоходом взглянет на него и, быть может, впервые услышит его имя? Как заставить зрителя задержаться взглядом, как заставить его сначала усмехнуться, потом пристально взглянуться в лицо художника, а затем, быть может, и вовсе согнать улыбку с губ, чтобы побеседовать с ним о том, что составляло смысл его жизни? Он решает написать такой «Автопортрет», в котором угадывалось бы не только художник, любитель литературы и теоретик искусства, но и та склонность к иронии, насмешке и анализу, которая пронизывала все его творчество.

Вначале он отобрал своих любимых авторов, сочинения которых, изданные в роскошных кожаных переплетах, хранились у него дома. Первым он положил томик Уильяма Шекспира, ведь именно он считается основателем национального театра. И хотя его драмы были написаны в самом конце эпохи Возрождения, они до сих пор ставятся на английской сцене. Блистательный актер лондонского королевского театра Дэвид Гаррик буквально ошеломлял зрителей накалом страстей, когда перевоплощался в шекспировских героев. Вторым он положил томик с поэмой Джона Мильтона «Потерянный рай», ведь именно этот поэт, воспев право человека на собственное освобождение, был властителем дум почти целое столетие. И наконец, сверху лежит третья книга, знаменитое «Путешествие Гулливера», написанная старшим современником Хогарта Джонатаном Свифтом.

За этой-то стопкой книг и поставил Хогарт овальное зеркало из толстого стекла, чтобы каждому стали ясны истоки его творчества. Все эти авторы не просто любимые писатели художника. У Шекспира он учился законам театральной драматургии, у Мильтона постигал природу человека, а его любовь к деталям и наблюдательность были так же ярко выражены, как и у Свифта. Про Хогарта рассказывали, что, расхаживая по улицам Лондона, он любил делать быстрые зарисовки прямо на ногтях, чтобы потом дома перенести их в характеристики своих героев.



▲ У. Хогарт. Модный брак. 1744. 2. Вскоре после свадьбы.



У. Хогарт. Модный брак.
1. Брачный контракт.



У. Хогарт. Модный брак.
3. Визит к шарлатану



▲ У. Хогарт.
Модный брак.
4. Будуар графини.



▲ У. Хогарт.
Модный брак.
5. Дуэль и смерть графа.



▲ У. Хогарт.
Модный брак.
6. Смерть графини.



▲ У. Хогарт.
Автопортрет. Ок. 1731.

▼ У. Хогарт. Слуги Хогарта. 1760-е гг.



Рядом с книгами и овальным зеркалом расположил художник главные свои инструменты – гравировальный резец и палитру, на которой тщательно размешивал краски, чтобы потом, добившись особой насыщенности цвета, удивить зрителя своим умением передавать материальность вещей и предметов. Но в результате Хогарт прочертил на палитре светлую змеевидную «линию красоты», анализу которой посвятил целую книгу. Он страстно доказывал, что только линия способна передать характер предмета со всей точностью и что самые изящные предметы как раз те, в которых больше всего не прямых, а изогнутых линий.

Хогарт утверждал, что его искусство правдиво, как сама жизнь. Поэтому он и поставил зеркало, как бы уверяя зрителя, что он именно таков, ведь зеркало беспристрастно и не способно к лести. Но художник отлично понимал, что любое, даже самое правдивое искусство непременно в чем-то условно. Об этом он также рассуждает со зрителем и набрасывает на зеркало темную драпировку, которая сливается с его плащом, накинутым поверх кафтана. Кажется, что ткань перетекает из зеркального пространства в реальную жизнь и становится с ней одним целым.

Но Хогарт недаром слыл великим насмешником. Он издевался над высоким искусством сторонников классицизма, он вообще не признавал авторитетов. Так почему бы ему не поиронизировать и над самим собой? И вот рядом с зеркалом появляется его верный и любимый мопс Трамп, взгляду которого Хогарт придает почти человеческое усталое выражение. Зрители немало гадали, зачем понадобилось художнику это сопоставление. Можно, конечно, увидеть в собаке символ верности любимому делу и любимым идеям. Можно подумать, что Хогарт намеренно противопоставляет реальное пространство, в котором находится пёс, тому ирреальному, в котором живет сам. Скорее всего художник со свойственным ему скептицизмом напоминает о том, что искусство и жизнь всегда идут рядом и что даже самые высокие идеалы могут быть осмеяны и опознаны.

Слово и театр были ведущими искусствами в эпоху английского Просвещения. Поэтому и художник Уильям Хогарт называл себя прежде всего автором серий, а не живописцем. «Я решил создать на полотне картины, подобные представлениям на сцене, – говорил он. – Я старался трактовать мои сюжеты как драматический писатель: моя картина – моя сцена, а мужчины и женщины – мои актеры, которые посредством определенных действий и жестов должны изобразить пантомиму». Именно так и построена его самая знаменитая серия из шести картин *«Модный брак»*, которую он создал через семнадцать лет после появления романа Свифта.

Но представим сначала действующих лиц этой пьесы, которая идет не на подмостках сцены, а в театральном пространстве, волей Хогарта построенном на мольберте. Открывается воображаемый занавес, и перед зрителем возникает интерьер комнаты, стены которой увешаны модными картинами в тяжелых позолоченных рамах. Все главные действующие лица уже здесь. В одном углу комнаты под тяжелым и пыльным балдахином сидит старый больной лорд, хозяин поместья. Он хвастается своим родословным деревом и высокомерно смотрит на сидящего перед ним купца. Оба разыгрывают первую сцену – *«Подписание брачного контракта»*. Молодые, томительно ожидающие конца сделки, находятся в другой половине. Они совсем не интересны друг другу, поэтому будущая невеста с удовольствием слушает комплименты адвоката. Горка денег, лежащая на столе, проясняет смысл сцены: брачный контракт – всего лишь формальность, у графа нет денег, чтобы выкупить закладную, а незнатное семейство получает доступ в высшее общество. Действующие лица представлены, завязка пьесы состоялась.

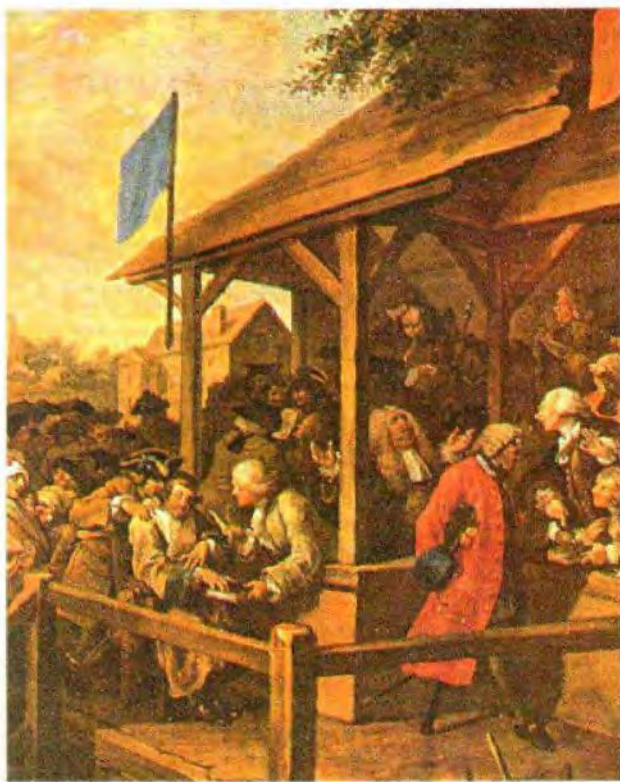
Вторая сцена серии *«Модный брак»* называется *«Вскоре после свадьбы»*. В интерьере богатых покоев всего трое: только что проснувшаяся хозяйка и вернувшийся после ночных похождений виконт, у которого шаловливая собачка вытаскивает из кармана женский чепец. В доме беспорядок, и возмущенный управляющий, пришедший к молодым с докладом, удаляется, воздев руки к небу. Далее следует третья, вставная сцена – *«У шарлатана»*. Хогарт не отказал себе в удовольствии высмеять модного врача и шарлатана. Чтобы убедить посетителя в своей «учености», кабинет эффектно обставлен.

В четвертой и пятой сценах серии *«Модный брак»* действие стремительно нарастает. Старый граф умер, и молодые наследуют его титул. Они перебираются в родовые покои, где новоиспеченная графиня устраивает прием (*«Будуар графини»*). В доме много гостей – модный оперный певец, музыканты и, конечно, знакомый адвокат. Он нашептывает все те же легкомысленные шуточки и, держа в откинутой руке театральную маску, назначает свидание где-то на маскараде. На то, что из этого выйдет, насмешливо указывает маленький карлик, сидящий перед статуэткой какого-то существа с ветвистыми рогами. В следующей сцене, *«Дуэль и смерть графа»* наступает кульминация. До этого художник невозмутимо рассказывал о пути, который прошла молодая пара, обреченная на неудачный брак. Теперь же он делает зрителя свидетелем кризиса их отношений. Любовник, застигнутый графом, смертельно ранит его и, боясь возмездия, выпрыгивает из окна. Неверная графиня, в отчаянии заламывая руки, бросается на колени, а в двери уже входит хозяин трактира с понатыми. Мерцающая



▲ У. Хогарт. Выборы в парламент. Серия из четырех картин. 1753 – 1754.
1. Предвыборный банкет.

У. Хогарт. Выборы в парламент. ▼
2. Вербовка голосов.



▲ У. Хогарт.
Выборы в парламент.
3. Голосование.



▲ У. Хогарт.
Выборы в парламент.
4. Триумф избранных.



У. Хогарт. ►
Девушка с креветками.
1760-е гг.

свеча, единственный источник света, выхватывает лишь отдельные детали, усиливая выразительность происходящего. Шестая сцена серии «Модный брак» *«Смерть графини»* – закономерный финал: муж убит, любовник казнен, дочь вернулась в отчий дом. В отчаянии графиня принимает яд, врач выпытывает у лакея, как произошло несчастье, служанка протягивает к умирающей маленькую дочь, а скупой отец стягивает с пальца дочери золотое кольцо. Все вернулось к своему началу. Злободневная для английского общества социальная проблема обнажена до предела, но добродетель не торжествует, а порок не наказан. Пострадали лишь дети – пассивные жертвы безжалостных общественных отношений.

Джонатан Свифт и Уильям Хогарт не были знакомы. Они пересекались только в своих произведениях. В стихотворной поэме «Клуб легиона» Свифт восторженно пишет о Хогарте, а тот в свою очередь увековечил идеи Свифта в новой серии из четырех картин под названием *«Выборы в парламент»*. Разным оружием оба делали одно дело. Называя гуинггнмов «совершенством природы», Свифт, по сути дела, невесело усмехался, ибо не видел выхода из противоречий буржуазного общества. С искусством Хогарта в живопись проникли новые сюжеты, отчего такой реализм стали называть просветительским. Но в отличие от Свифта, назвавшего человеческое общество, в котором он не находил ничего положительного, обществом йеху, Хогарт видел вокруг себя и другие лица. Однажды на улицах Лондона он заметил задорно хохочущую миловидную девушку, торгующую креветками. Она поставила блюдо на голову так, что превратила его в модную шляпку. На другом холсте он написал *«Портрет слуг Хогарта»*, собрав на одном полотне как будто ничем не связанные лица. Они и различны, и вместе с тем обладают неуловимым сходством, как будто были членами одной семьи. Образы «челяди» написаны без слащавой идеализации и высокомерной снисходительности. Прорывающееся в простых людях здоровое начало, замеченное художником, быть может, и есть самое значительное завоевание английского Просвещения.

- Как проявляется взаимосвязь литературы и живописи и почему произведения Хогарта можно назвать «театр для мольберта»?
- В чем сходство и различие оценок человеческого общества, данных Свифтом и Хогартом, можно ли согласиться с ними?

§15. «Быть самим собой»,

или О том, как герой и авторы
отстаивали право на собственное
ДОСТОИНСТВО

*Достичь небес – это нечто прекрасное и возвышенное,
но и на любимой земле несравненно прекрасна жизнь!
Поэтому оставьте нас быть людьми.*

Вольфганг Амадей Моцарт



▲ Антуан Ватто. Актеры французской комедии. Ок. 1712.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Содержание этого параграфа – искусство европейского театра XVIII в. В первом разделе рассказано о выдающемся драматурге Франции Пьере Огюсте де Бомарше и его комедии «Безумный день, или Женитьба Фигаро». Второй раздел посвящен австрийскому композитору Вольфгангу Амадею Моцарту и его опере «Свадьба Фигаро».



На что нужно обратить внимание. Перед началом чтения и изучения параграфа надо отметить, что художественная культура Франции и Австрии XVIII в., так же как и в остальных странах Западной Европы, развивалась в русле идей Просвещения. Важно обратить внимание на отличительные особенности Просвещения в этих странах – в Англии идеи Просвещения утверждались через литературу (Джонатан Свифт) и живопись (Уильям Хогарт), во Франции через театр, в Австрии через оперу. Чтобы прийти к основным выводам, следует провести параллели в биографиях Бомарше и Моцарта, найти те черты их характера, которые в художественной форме отражены в образе Фигаро.



Что необходимо запомнить. Биографические факты жизни Бомарше и Моцарта, содержание комедии «Женитьба Фигаро».



К каким выводам надо прийти

- Как и в других странах Западной Европы, идеи Просвещения во Франции и Австрии были выражены в самом демократичном виде искусства – театре.
- Образ Фигаро и для Бомарше, и для Моцарта стал художественным воплощением их представлений о праве человека утверждать собственное достоинство через труд, а не через происхождение.



▲ *Иоганн-Иоахим Кендлер.
Кавалер в халате и дама с веером.
1736.*

1. Парижский часовщик. Европа XVIII в. жила одним духом, одними мыслями и общими устремлениями. Даже литературные герои, рожденные в одной стране, легко переходили в другую, так что подчас невозможно было определить их истинную родину. Они могли появиться во Франции, носить испанский плащ и шпагу, а говорить и петь на итальянском языке. И где бы такой герой ни появлялся, он сразу привлекал всеобщее внимание – одних он раздражал, другие его презирали, для третьих он становился любимцем. Таким интернациональным героем оказался цирюльник из Севильи по прозвищу Фигаро, «отцом» которого стал французский комедиограф *Пьер Огюст де Бомарше*.

Пьер Огюстен Карон, так звали первенца в семье Каронов, родился 24 января 1732 г. Получив начатки образования в церковно-приходской школе, он с тринадцати лет вооружился лупой часовщика и начал постигать отцовское ремесло. Вскоре он сумел настолько усовершенствовать часовой механизм, что это позволило делать часы плоскими и значительно уменьшить в размерах. Королевский часовщик попытался присвоить изобретение себе и был крайне изумлен, когда безвестный юнец посмел написать письмо о «нечестном поступке» в парижскую Академию наук с просьбой признать автором его, а почтенного господина публично объявить вором. В этом поступке как в капле воды отразился весь XVIII век, ведь ощущение непроходимой пропасти между людьми благородного происхождения и простолюдинами уже исчезало. Дворянская спесь больше не вызывала трепета, а дворянские грамоты и высокие должности покупались и продавались так же легко, как и все остальное.

▼ *Пьер Огюст Бомарше. 1732–1799.*



▲ *Антонио Переда. Натюрморт с часами. XVII в.*



История с часами сделала имя Каронов знаменитым. В числе клиентов этой семьи оказался король Людовик XIV. Молодой часовщик получает доступ в Лувр и, к великому огорчению старого часовщика, решается променять верное отцовское дело на внешне блестящую, но весьма зыбкую карьеру придворного служащего. С этих пор будущий драматург начинает энергично действовать. Сначала он покупает должность «контролера королевской трапезы»; затем женится на богатой вдове и присваивает себе имя, звучащее совсем по-дворянски, – де Бомарше; потом становится, конечно оплатив и эту должность, королевским секретарем и судьей по браконьерским делам. Располагая огромными средствами, он едет в Испанию, где, на равных беседуя с послами и министрами, пытается купить монополию на торговлю хлебом. Занимаясь коммерцией, Бомарше ждет удобного случая, чтобы с головой окунуться в политику, а пока пробует силы на новом поприще – начинает писать для театра. Но до создания самых знаменитых комедий должно было пройти еще семнадцать лет.

Впервые парижане познакомились с героем Бомарше на сцене французского театра «Комеди Франсез» в 1775 г. Пьеса называлась *«Севильский цирюльник, или Тицетная предосторожность»* и прошла с большим успехом. В ней содержалось столько язвительных намеков на французское правосудие, что читавшие ее цензоры долго не решались давать разрешение на постановку. Через три года после премьеры была готова вторая пьеса Бомарше *«Безумный день, или Женитьба Фигаро»*, которую автор мастерски читал в литературных салонах. И хотя цензура была благосклонной к ее создателю, на этот раз постановку запретил сам Людовик XIV. Когда королю прочли пьесу, он возмущенно сказал: «Этот человек смеется надо всем, что следует почитать при известном образе правления». Запрет Людовика XIV был воспринят как посягательство на свободу, и определенные аристократические круги стали добиваться его отмены. Сначала новую пьесу показали на одном из придворных празднеств, а после трех цензурных просмотров Бомарше буквально вырвал у короля разрешение на ее постановку.

Но кто же такой этот герой Фигаро и почему его высказывания в пьесах были столь смелыми, что их долго не решались произносить вслух? История, рассказанная Бомарше в двух пьесах, кажется простой и безыскусной. Вот ее основные события.

Графу Альмавива приглянулась Розина, красивая девушка из богатой семьи. Граф думает о легкой интриге, но Розина любит графа и, сломив его аристократическое упорство, заставляет жениться на ней. Добиваться желаемого графу помогает его личный цирюльник из Севильи по прозвищу Фигаро, который становится его доверенным слугой. После женитьбы на

Розине граф не перестает ухаживать за хорошенькими девушками. Вот и сейчас ему приглянулась служанка графини Сюзанна, невеста Фигаро. Граф хочет сделать ее своей возлюбленной. Фигаро очень хорошо понимает непрочность положения слуги и ведет с графом скрытую яростную борьбу, заставляя его при свидетелях признаваться в любви к своей жене, переодетой для такого случая в платье Сюзанны. Граф посрамлен, а торжествующий Фигаро женится на любимой девушке. В конце пьесы он произносит тот самый монолог, который вызвал столь сильное негодование у короля:

Нет, ваше сиятельство, вы ее не получите. Думаете, что если вы – сильный мира сего, так уж, значит, и разумом тоже сильны? Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности – от всего этого не мудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего. Вообще же говоря, вы человек довольно-таки заурядный. Это не то что я, черт побери! <...> Какая у меня, однако, необыкновенная судьба! Неизвестно чей сын, украденный разбойниками, воспитанный в их понятиях, я вдруг почувствовал к ним отвращение и решил идти честным путем, и всюду меня оттесняли! Я изучил химию, фармацевтику, хирургию, и, несмотря на покровительство вельможи, мне с трудом удалось получить место ветеринара. В конце концов мне надоело мучить больных животных, и я увлекся занятием противоположным: очертя голову устремился к театру. Я состряпал комедию из гаремной жизни. Я полагал, что, будучи драматургом испанским, я без зазрения совести могу нападать на Магомета. И вот мою комедию сожгли в угоду магометанским владыкам.<...> Ум невозможно унижить, так ему отмщают тем, что гонят его. Тут начались споры о происхождении богатств, а так как для того, чтобы рассуждать о предмете, вовсе не обязательно быть его обладателем, то я, без гроша в кармане, стал писать о ценности денег и о том, какой доход они приносят. Вскоре после этого, сидя в повозке, я увидел, как за мной опустился подъемный мост тюремного замка, а затем, у входа в этот замок, меня оставили надежда и свобода. Как бы мне хотелось, чтобы когда-нибудь в моих руках очутился один из этих временщиков, которые так легко подписывают самые беспощадные приговоры.<...> Когда им надоело кормить неизвестного нахлебника, меня отпустили на все четыре стороны, а так как есть хочется не только в тюрьме, но и на воле, я опять заострил перо и давай расспрашивать всех и каждого, что в настоящую минуту волнует умы. Мне ответили, что была введена свободная продажа любых изделий, вплоть до изделий печатных, и что я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадежных корпораций, оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, – обо всем же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трех цензоров. Я был на краю отчаяния. Оставалось идти воровать. Я пошел

в банкометы. И вот тут-то, изволите ли видеть, со мной начинают носиться, и так называемые порядочные люди гостеприимно открывают передо мной двери своих домов. Я уже начал понимать, что для того, чтобы нажить состояние, не нужно проходить курс наук, а нужно развить в себе ловкость рук. Но так как вокруг меня хапали, а честности требовали от меня одного, то пришлось погибать вторично. Я снова заделался бродячим цирюльником и зажил беспечной жизнью. В один прекрасный день в Севилью прибыл некий вельможа, он меня узнал, я его женил, и вот теперь, в благодарность за то, что я ему добыл жену, он вздумал перехватить мою! Почему случилось именно это, а не что-нибудь другое? Кто обрушил все эти события на мою голову? Что такое, наконец, «я», которому уделяется мною так много внимания: молодой человек, жаждущий удовольствий, созданный для наслаждения, ради куска хлеба не брезгающий никаким ремеслом, сегодня господин, завтра слуга – в зависимости от прихоти судьбы. В минуту опасности – оратор, когда хочется отдохнуть – поэт, при случае – музыкант, порой – безумно влюбленный. Я все видел, всем занимался, все испытал.

Премьера «Женитьбы Фигаро» состоялась в «Комеди Франсез» в 1784 г. и прошла с оглушительным успехом. Бомарше понимал, что истинный смысл его пьесы поймут далеко не все. Ведь главные выводы, следующие из обеих комедий, заключаются в том, что представители третьего сословия могут и должны бороться с несправедливыми притязаниями дворянства. Вот какую оценку дает великий комедиограф той части французской нации, которую считает активной созидательной силой: «Все выдающиеся люди выходят из третьего сословия. В империи, где существуют только великие и малые, нет никого, кроме наглых господ и гнусных рабов. Одно третье сословие, занимающее промежуточное положение между знатью и чернью, рождает искусства, просвещение и все великие идеи, полезные человечеству».

После премьеры «Женитьбы Фигаро» Бомарше наконец смог заняться политикой. Он активно участвует в подготовке к революции, издает за границей полное собрание сочинений опального Вольтера. Но после революции он стал менее популярен. Умер Бомарше 18 мая 1799 г.

- Какое значение играл театр во Франции XVIII в. и чем он отличался от театра предшествующего XVII в.?
- Прочти внимательно биографию Бомарше и монолог Фигаро и отметь черты характера, которые объединяют автора и героя пьесы.

2. Гений из Зальцбурга. Пока нувориш Пьер Огюст Карон де Бомарше увеличивал свое состояние и одновременно занимался театром, по всем европейским странам с триумфальным успехом разъезжало семейство Моцартов. Глава семейства Леопольд Моцарт был хорошим музыкантом и сочинял церковную музыку. Его дочь Мария Анна, которую в семье называли Наннерль, в двенадцать лет играла как настоящая клавесинистка и прекрасно пела. Но всеобщее изумление вызывал сын Леопольда Моцарта, седьмой по счету ребенок, родившийся 27 января 1756 г. Шестилетний *Вольфганг Амадей Моцарт* не только превосходно играл и прекрасно импровизировал, но уже сочинял как вполне взрослый композитор. Его выдающийся талант в этой области безоговорочно признали все музыканты Западной Европы. Королевские дворы Италии, Англии, Франции, Германии неизменно оказывали радушный прием. Музыкальное дарование юного Моцарта, который в пять лет уже пытался записать звучащую в нем музыку, первым распознал его отец. Внимательно взглядевшись в каракули сына, он восхищенно воскликнул: «Как все здесь стройно и красиво!» Тонкость его слуха также была удивительной. Когда четырнадцатилетний Моцарт прибыл в Рим, он сразу же отправился в Сикстинскую капеллу, чтобы послушать знаменитое «*Мизерере*» композитора *Аллегри*. Как известно, это произведение разрешалось исполнять только в Риме и только в этой капелле. После исполнения Моцарт пришел домой и записал всю партитуру, не сделав ни одной, даже самой маленькой, ошибки. Поездки по Европе чрезвычайно расширили кругозор Моцарта и обогатили его музыкальные впечатления. После гастролей все семейство возвращалось в Австрию, где под руководством отца младший сын приводил в порядок и систематизировал полученные знания и навыки, изучал основы композиторской техники, писал множество самых различных упражнений.

В музыкальном отношении город Зальцбург был австрийской провинцией. Всем заправлял местный архиепископ, у которого Леопольд Моцарт, а затем и его сын Вольфганг Амадей находились на службе. Умный отец хорошо понимал, что восторги, расточаемые чудо-ребенку, скоро перейдут в равнодушие, а его гениальная музыка покажется слишком смелой для провинциальных ушей. Он хотел обеспечить сыну материальное благополучие и твердое общественное положение, стремился опекать его во всем, даже в его развлечениях. Леопольд Моцарт постоянно напоминал сыну: «Нужно стараться предвидеть тысячу самых разнообразных вещей, иначе сядешь вдруг в грязь, в безденежье, а где нет денег, там нет и друзей». И еще: «Я рекомендую тебе во время работы думать не только о музыкальной, но также и о немусикальной публике. Ты знаешь, что на 10 истинных знатоков при-

ходится 100 невежд, так что не забывай о так называемом *populare* (популярном), которое щекочет длинные уши».

В Зальцбурге повзрослевший Моцарт занял должность концертмейстера и придворного органиста и вынужден был исполнять массу скучных обязанностей. Помимо этого, ему надо было в короткие сроки писать церковную музыку, музыку для местного театра, музыку по случаю торжеств. Гениальный Моцарт легко справлялся с этим кругом проблем, но их было так много, что свободного времени почти не оставалось. К тому времени он уже был автором симфоний, скрипичных и фортепианных концертов, нескольких опер, и все же настроение было тяжелым. О местной публике, посещавшей его концерты, он высказывал невысокое мнение: «Когда я играю в Зальцбурге или исполняется что-либо из моих произведений, то мне кажется, что в зале вместо слушателей находятся сплошь столы да стулья». Хозяин Моцарта архиепископ не разрешал ему выезжать из города, был с ним груб и заносчив, часто унижал и оскорблял музыканта. К этому добавилось раздражение против мелочной опеки отца, разрыв с которым становился неизбежным.

В конце концов произошло то, что и должно было случиться. Моцарт вынужден был в полном одиночестве прокладывать свой путь, который как художника вел его к высочайшим вершинам гениальности, а как человека ввергал в нищету. Он решил окончательно покинуть Зальцбург и обосноваться в Вене. В письме к отцу Вольфганг Амадей писал: «Я еще молод, как вы говорите, и это правда. Однако если человек свои молодые годы вынужден проводить в таком жалком нищенском месте в бездеятельности, то это довольно печально и в то же время – потеря». Моцарт был первым музыкантом, решившимся порвать устоявшиеся традиции зависимого положения городского органиста и целиком рассчитывать только на свое творчество. «Мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добыть, чем вам сделаться таким, как я, даже если бы вы дважды умерли или воскресли». «Сердце облагораживает человека, и хоть я не граф, но чести во мне, может быть, больше, чем в ином графе; все равно – слуга или граф – если он меня обругал, значит, он каналья». Эти высказывания говорят о высокоразвитом чувстве собственного достоинства и о пренебрежительном отношении к тем, кто достиг высокого общественного положения благодаря происхождению, а не таланту.

С лета 1781 г. Моцарт уже окончательно обосновался в Вене. Сам император Иосиф II обратил на него благосклонное внимание и принял живейшее участие в его судьбе. Композитор избрал независимый путь и в условиях, с которыми мирились сотни современных ему музыкантов, проявил себя человеком

новой формации. Через год, опять же против воли отца, Моцарт женился на Констанции Вебер, которая стала ему хорошей подругой до конца жизни. Она была достаточно музыкальна, обладала легким характером и разделяла довольно беззаботное отношение мужа к материальной стороне жизни.

Для австрийского музыканта Вена была одним из самых привлекательных городов. Музыка звучала всюду и во всякое время суток. Жизнь могла показаться вечным праздником. Однако Моцарт, как всегда, много работал. Он давал большое количество публичных выступлений и по-прежнему не имел себе равных. Но главные интересы композитора были сосредоточены на оперном жанре. Однако знаменитый французский сюжет еще не был сочинен. До встречи в искусстве двух авторов оставалось несколько лет.

Когда Вольфганг Амадей Моцарт стал подыскивать сюжет для своей новой оперы, он остановился на комедии Бомарше «Свадьба Фигаро», которая после парижской премьеры волновала умы Европы. Это был смелый шаг, так как осторожный Иосиф II запретил ставить пьесу французского драматурга на венской сцене. Либретто к опере написал *Лоренцо да Понте*, человек авантюрного склада и разносторонних способностей. Он обладал гибким несколько циничным умом и умел приспосабливаться к любой ситуации. Понте мастерски переделал пьесу так, что все острые политические намеки, язвительные замечания и колкости были сняты и сюжет приобрел человеческий, интимный характер. Моцартовский Фигаро более обаятелен, он несравненно сильнее любит Сюзанну, чем в пьесе Бомарше. Когда его начинают мучить подозрения ревности, он искренне негодует. Для него граф Альмавива и опасный соперник, и человек, к которому он привык, с которым сжился и слабости которого очень хорошо знает. Любовь, а не интрига становится главной характеристикой героев. По существу, Фигаро, Сюзанна и даже граф Альмавива в опере Моцарта – это те же простодушные венцы. Однако за веселой суетой «безумного дня», за обилием комедийных событий, за поэтичностью светлых образов оперы Моцарта ненавязчиво, но с полной определенностью выявляется обличительный смысл всего произведения.

Премьера «Свадьбы Фигаро» состоялась в Венском оперном театре 1 мая 1786 г. Один из современников вспоминал: «Никто никогда не имел более блистательного триумфа, чем Моцарт со своей «Свадьбой Фигаро». Театр был битком набит, многие пьесы пришлось повторять, так что оперу играли почти вдвое дольше, чем она должна была бы идти».

Судьба пьесы Бомарше и оперы Моцарта сложилась по-разному. Со временем политические реалии пьесы потеряли свою остроту, но, в образе одного и того же героя, драматург и компози-

тор вместе высмеяли и прославили все, что до сих пор так волнует современного зрителя – человеческую несправедливость, человеческую глупость и человеческие страсти. До начала Французской революции оставалось всего три года.

Однако ни величайшие произведения, ни многочисленные заказы, ни блестящая концертная деятельность, ни служба при дворе не принесли Моцарту спокойствия и материальной обеспеченности. Он вечно бился в поисках заработка, никогда не уверенный в завтрашнем дне. Но даже измученный непосильной работой, он продолжал легко относиться к жизни. Тревожные мысли в его письмах перемежаются с почти детской шаловливостью.

Жизнь Моцарта окончилась трагически. Последние годы прошли в неустанном труде, он много писал. Но его гениальная музыка слишком опережала свое время, чтобы безусловно нравиться всем. Говорят, что однажды к нему пришел незнакомец, одетый в черное, и, не открывая своего имени, заказал *заупокойную мессу*. Это сочинение музыки по традиционному католическому тексту. Моцарт теперь пребывал в сфере иных образов – одновременно страшных и потрясающих, печальных и трогательных. Впечатлительный Моцарт был уверен, что «*Реквием*» он писал для себя. В письме другу он признавался: «Я перестаяю радоваться моему таланту. А как прекрасна была жизнь! Она началась при самых счастливых обстоятельствах, но никому не дано изменить предназначенной судьбы. Итак, я заканчиваю свою погребальную песнь. Я не вправе оставить ее незавершенной». Моцарт умер 5 декабря 1791 г. Констанция была больна и лежала в постели. Лишь несколько друзей провожали траурные дроги, но сильная буря с дождем заставила их возвратиться. Когда гроб опускали в могилу, около него никого не было.

- Как изменилось положение художника в XVIII в. и почему он стремился к независимости и творческой самостоятельности?
- Может ли совпадать биография автора и биография его героя и как это можно доказать на примере жизни Бомарше, Моцарта и проделок их героя Фигаро?

§16. «Служить имени своему»,

или О том, как жили и работали величайшие гении Германии

*И после смерти я буду служить Богу:
миру и доброму имени моему.*

Генрих Шютц



▲ Ханс Мемлинг. Христос и хор ангелов. Центральная часть триптиха. Ок. 1490.



Что мы будем изучать в этом параграфе. Содержание параграфа – это рассказ о двух гениях немецкого Просвещения – композиторе Иоганне Себастьяне Бахе и крупнейшем поэте и философе Иоганне Гёте. В первом разделе параграфа главными произведениями Баха для изучения и слушания станут «Токката и фуга ре-минор», которую он сочинил для исполнения на органе, и величественная музыкальная фреска «Страсти по Иоанну», или «Пассионы». Второй раздел параграфа познакомит с основным произведением Гёте – поэмой «Фауст», написанной поэтом на основе народных легенд.



На что нужно обратить внимание. Надо отметить, что Германия XVIII в. состояла из различных независимых областей, называемых по имени крупного города. Несмотря на раздробленность, эти земли были объединены одним языком и одной культурой. Как и во всей Западной Европе, под знаменем идей Просвещения в Германии XVIII в. шел процесс активизации искусства. Для выражения новых идей часто использовались традиции средневековой культуры. Для Баха это были церковные музыкальные жанры, для Гёте – образ средневекового ученого-алхимика.



Что необходимо запомнить. Названия главных земель Германии: *Тюрингия, Саксония*, и городов, которые были крупными культурными центрами: *Веймар, Дрезден, Лейпциг*. Название музыкальных форм и жанров: *прелюдия, фуга, токката, Пассионы*.



К каким выводам надо прийти

- Использование музыкальных жанров и образов средневековой культуры было одной из форм выражения гуманистических идеалов.
- Главной идеей немецкого Просвещения было прославление человека и его стремления к познанию мира.



▲ Ханс Мемлинг. Богоматерь с Христом и музицирующие ангелы. 1480-е гг.

1. Органист из города Веймара. Германия XVIII в. состояла из множества самых различных областей, или земель. Они различались по ландшафту, по богатству, по климату и т. п. Некоторые земли, вернее их города, были известны на всю Германию, другие были ничем не примечательны, кроме своей принадлежности к одному языку и одному государству. Особенно живописной была *Тюрингия*. Там были заливные луга с сочной ярко-зеленой травой, густые леса, воспетые поэтами, холмы и горы, по которым можно было даже физически неподготовленному человеку бродить без всяких трудностей. Земля была тесно заселена жителями уютных деревенок и сел, в которых из века в век устойчиво сохранялись добрые крестьянские обычаи. Рядом с ними располагались города с множеством ремесленных лавок. По-немецки чистые и опрятные, они были небольшими. В каждом из этих городов непременно была церковь, а в каждой или почти каждой из них стоял орган, на котором местные музыканты сопровождали богослужение или импровизировали перед почтенными прихожанами. Тюрингские земли считались певческими. Музыка буквально пронизывала всю их жизнь. Школьники в церквах пели *хоралы*, а потренировавшись под руководством церковного музыканта, исполняли даже сложную многоголосную музыку.

Ремесло музыканта было тяжелым. К каждому празднику он был обязан сочинить новый хорал или новую мессу, а затем исполнить ее перед прихожанами. По воскресеньям или иным торжественным дням он импровизировал, или, как тогда говорили, *прелюдировал*, то есть играл *прелюдии* между отдельными частями богослужения. Получали такие музыканты немного, дополняя скудный заработок обслуживанием частных заказов. С возрастом и приобретением авторитета кантор или органист мог стать «директором музыки», который руководил всей церковной музыкальной жизнью города. Словом, деятельность музыканта в Германии XVIII в. считалась ремеслом и поэтому, передаваясь из поколения в поколение, становилась даже признаком семейной традиции и фамилии.

Такой музыкальной фамилией издавна был род Бахов, представители которого трудились по всей Германии. О родоначальнике всех Бахов известно, что тот был булочником, любившим играть на сестре под непрерывный стук жерновов. Его сын, второй из Бахов, также поначалу занялся пекарским ремеслом, но тяга к музыке была столь сильной, что он сменил профессию пекаря на ремесло музыканта и стал родоначальником знаменитой семьи музыкантов. У него уже было три сына, у тех, в свою очередь, тоже было много детей, так что к концу XVII в. представители этого семейства были уже хорошо известны. Один из них, Иоганн Амвросиус Бах,

обосновался в Эйзенахе, где работал придворным и церковным органистом. 31 марта 1685 г. у него и родился восьмой по счету ребенок Иоганн Себастьян. По семейной традиции его с раннего детства стали обучать игре на скрипке, несколько не сомневаясь в том, что он тоже станет музыкантом. Но родившись в конце XVII в., *Иоганн Себастьян Бах* достигнет вершин славы уже в следующем столетии.

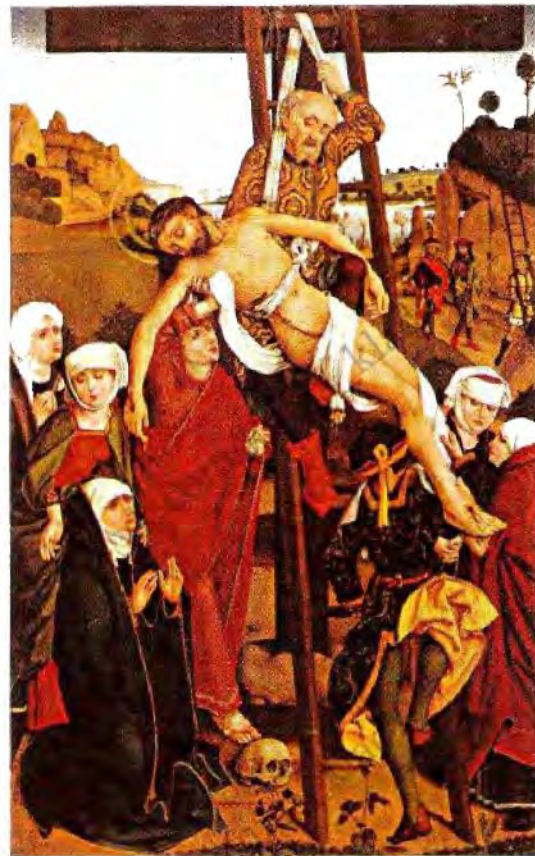
Самостоятельная и независимая жизнь композитора началась в городе Арнштадте, куда он после предварительных испытаний был приглашен на должность органиста Новой церкви. Однако он мало походил на почтенного служителя церкви, был груб, заносчив, по городу расхаживал в камзоле и при шпаге, раскуривая при этом трубку с крепким сильно пахнущим табаком. Городская консистория, наблюдавшая за благонадежностью церковных служителей, неоднократно осуждала подопечного органиста за нерадивое отношение к службе. С некоторых пор он стал приглашать в церковь «постороннюю девушку», чтобы поиграть ей на органе. Бах никак не хотел сглаживать эти конфликты. Однако известность его как музыканта росла, и вскоре он уехал в «вольный имперский город» Мюльхаузен, а затем в 1708 г. по приглашению герцога Вильгельма Эрнста в *Веймар*, за которым еще с XVII в. установилась слава одного из важнейших центров немецкой культуры. Как написал Бах в прошении об отставке, он едет туда, чтобы «осуществить высокие цели».

Приглашение в Веймар было для Баха счастливым стечением обстоятельств. Он попал в среду музыкантов, с которыми установил дружеские отношения, слушал произведения модных итальянцев, например *Вивальди* и *Торелли*. Сделавшись придворным композитором герцога, Бах получил возможность беседовать с просвещенными людьми о политике, искусстве, культуре. Творческая деятельность Баха в этот период была интенсивной. Он писал музыку для органа и клавира, создав одно из самых знаменитых органных произведений «*Токката и фугу ре-минор*», поразившую всех эмоциональным размахом и напряжением.

В эти годы он много гастролировал как исполнитель-органист, укрепляя творческие контакты с композиторами других городов. Его известность неуклонно росла. Выступая перед веймарской публикой, Бах много импровизировал. Его умение прямо в зале бесконечно варьировать на заданную музыкальную тему было непревзойденным. Однажды его пригласили в *Дрезден*, предлагая встретиться в совместном концерте с французским органистом, виртуозом-импровизатором и композитором Луи Маршаном. За день до назначенного выступления Маршан и Бах встретились на одном из дворцовых концертов. Оба играли и импровизировали на клавире,



▲ *Неизвестный среднерейнский художник. Месса святого Георгия. Вторая половина XV в.*

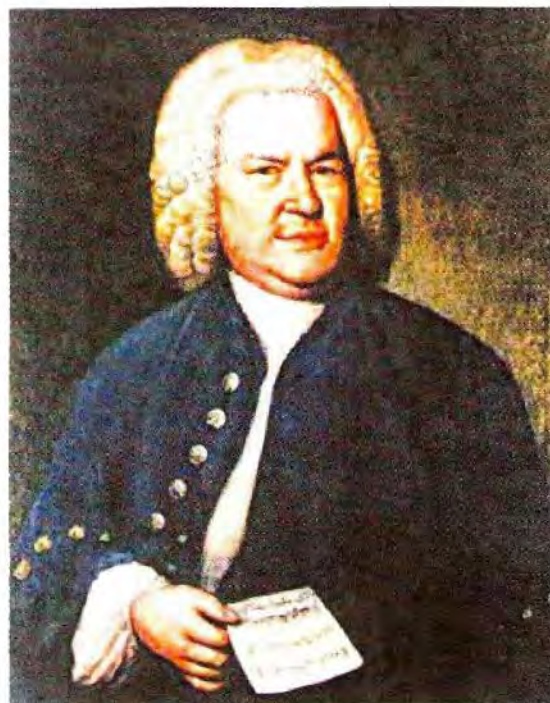


▲ *Ханс Плейденвуфф. Снятие с креста. Диттих Левенштейна. (Фрагмент.) Базель. Ок. 1458.*



▲ *Орган. 1754 – 1756.*

Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750). ▼



после чего Маршан спешно уехал, и победа Баха в этом состязании была признана полной и сокрушительной. Молва об искусстве веймарского виртуоза облетела всю округу. Слава его росла, материальное положение улучшилось, но служба у герцога стала тяготить его, и он подал прошение об отставке. Герцог счел подобное прошение непочтительным и посадил Баха под арест. Вскоре он выдал ему «немилоостливое» разрешение уйти со службы, и музыкант был отпущен.

Город Кеттен, куда переехал Бах со своей разросшейся семьей, был следующей страницей в его скитальческой биографии. Обстоятельства как будто были благоприятными, но увлечение музыкой местного герцога оказалось поверхностным, подходящего органа для творчества композитора не нашлось, и ожидания Баха не оправдались. К тому же внезапно умерла жена, оставив ему четырех малолетних детей. Это испытание побудило его искать новое место службы, и он принял предложение пройти конкурсные испытания на место органиста при церкви Святого Иакова в городе Гамбурге, одном из крупнейших музыкальных центров Германии того времени. За несколько дней до конкурсного испытания Бах дал двухчасовой концерт перед избранной гамбургской аудиторией. Вдохновенная игра виртуоза увлекла и покорила всех. Разумеется, музыкант оказался сильнейшим и на конкурсе. В избрании Баха не должно было быть никаких сомнений, однако место досталось не ему, а человеку, сумевшему заплатить за получение этой должности 4000 талеров. Про него потом говорили, что он «умел хорошо прелюдировать не пальцами, а талерами». Бах вновь ищет новое место и новый город.

Впрочем, не все было так мрачно. Бах вторично женился на своей ученице Анне Магдалине, которая стала заботливой помощницей на его трудном жизненном пути. Для нее Бах написал несколько музыкальных произведений, изданных потом под названием *«Нотные тетради Анны Магдалины Бах»*. Эти перемены в личной жизни не изменили решения Баха покинуть опостылевший Кеттен. Нужно было думать о серьезном образовании для подростков детей в более крупном культурном центре. Такая возможность представилась, и Бах не без внутренних колебаний решил принять должность кантора церкви Святого Фомы в *Лейпциге*.

Сомнения и колебания не были лишены оснований, ведь его все еще считали «музыкантом среднего достоинства», и он опять становился зависим от церковных правил. 13 августа 1723 г. Бах вынужден был подписать «обязательства кантора», которые лишали его свободы действий, диктуя ограничительные нормы в творческой деятельности и личной жизни. Очень скоро музыкант понял, что подписанное им обязательство связало его по рукам и ногам. В школе царили

запустение и постоянные беспорядки, грубость и развращенность нравов сочетались с ханжеством и лицемерием. С каждым годом работать становилось все труднее, но другого места нигде не было, и Бах вынужден был оставаться в Лейпциге. Но именно в этом городе им было создано самое зрелое произведение – монументальные *«Пассионы»*, которые в русской традиции называются *«Страсти»*.

«Страсти», или «Страдания», Иисуса Христа – это описание трех последних дней его жизни перед казнью, о которых повествуют евангелисты. Чтобы передать весь накал страстей, настроения толпы и отдельные реплики, Бах в 72 сценах использует два хора и два оркестра, которые звучат то попеременно, как диалог, то вместе, как единая толпа.

Наступило последнее десятилетие жизни Баха. У него было много детей, и все они стали профессиональными музыкантами. В 1747 г. он совершил путешествие ко двору прусского короля Фридриха II. Это была высшая точка признания его как исполнителя. Однако современники, аплодировавшие его непревзойденному таланту импровизатора, не смогли по достоинству оценить его композиторское дарование. Гений Баха, мощь его произведений прошли мимо них. Многие даже не издавалось и после первого исполнения почти никогда не повторялось. Сам Бах, однако, не очень огорчился этим. Он сумел отстоять самое главное – творческую самостоятельность и тогда, когда был придворным музыкантом, и тогда, когда служил церковным органистом. Он напряженно работал, стараясь во всем, что делал, добиваться наивысших результатов. Его могучее здоровье больше не могло выдерживать такого напряжения. О его смерти в некрологе было написано: «28 июля 1750 г., вечером в четверть десятого на шестьдесят шестом году жизни во имя Спасителя тихо и благостно почил». В последние годы жизни композитор приводил в порядок свои рукописи, как будто зная, что его музыка уже принадлежит будущему.

- Почему в Германии XVIII в. были сильны традиции церковной религиозной музыки и каково было положение музыканта?
- Найди возможность прослушать произведения И.-С. Баха и постарайся понять, что заставляет слушать его музыку в наши дни.

2. Легенда о докторе Фаусте. Английский джентльмен, приехавший в Германию, чтобы учиться в университете города Виттенберга, был конечно же наслышан о необыкновенном человеке, который называл себя доктором Фаустом. Одни говорили, что его никогда не существовало, другие уверяли, что не только знали о нем, но и лично беседовали с ним. К тому времени доктор Фауст уже умер, и студент не мог знать наверное, что из этих рассказов правда, а что нет. Однако, видя, что всякий немец даже ни на минуту не сомневается в правдивости существования Фауста, он сам посетил все места, связанные с его именем, и опубликовал, как ему кажется, самые бесспорные доказательства его реальности.

Из этих заметок известно, что между 1507 и 1540 гг. доктора Фауста видели в разных городах Германии. Был он в Гейдельберге, Базеле, Веймаре, ездил в Баварию и Саксонию, посещал, как говорят, Париж, Венецию, Прагу и Зальцбург. Там он показывал свое искусство врачевания, знание магии, умение беседовать с духами, гадание на кристаллах и даже пытался летать, правда неудачно. Предполагают также, что Фауст родился недалеко от Веймара и числился в списках студентов университета в Гейдельберге. Впрочем, кое-кто говорит, что ученое звание он присвоил себе не совсем законно, но ввиду его обширных познаний во всех науках того времени титул доктора почти всегда был приставлен к его фамилии. Хотя Фауст имел свой дом, он по большей части вел жизнь бродячего школяра, переезжая с места на место. Он постоянно был окружен студентами, мелкими торговцами и ремесленниками, а также крестьянами, завсегдатаями подвальных кабачков и народных харчевен, которые охотно слушали его речи и были восторженными зрителями его чудес. О Фаусте говорили даже тогда, когда его самого в компании не было. Тогда рассказы о нем дополнялись различными бродячими фольклорными анекдотами, от которых тот при встрече и не думал отказываться. Ходили слухи и о том, что все его проделки были связаны с нечистой силой. Впрочем, и эта легенда была совершенно в духе времени и никого не удивляла, ибо как мог человек достичь таких успехов в магии и чернокнижии, как не с помощью духа. Легенды о докторе Фаусте множились, и когда прошел слух о его смерти, последовавшей около 1540 г., стали записываться, чтобы память об этом необыкновенном человеке не исчезла вместе с его телом. Наконец в 1587 г. некий книгоиздатель Иоганн Шпис собрал все сведения о Фаусте в одну книгу, которая переиздавалась в Германии несколько раз и вскоре приобрела международную известность. В XVII в., когда научное мировоззрение стало вытеснять религиозное, образ доктора Фауста привлек особое внимание. Из прозаич-

ческих сочинений он постепенно переходит на театральные подмостки. Многочисленные бродячие труппы показывали легенду о докторе Фаусте, используя театральную «машину» для создания эффектного и феерического зрелища.

С середины XVIII в., когда немецкое бюргерство укрепило свои позиции, народная основа легенды о докторе Фаусте стала интересовать многих. В представлении гуманистов Просвещения Фауст теперь не чернокнижник и маг, а философ, ищущий истину. Однако мысль о том, что *вечное искание истины – это и есть удел человека*, до конца воплотить удалось лишь одному Гёте. Созданный им образ доктора Фауста приобрел в этом контексте общемировое человеческое значение.

Иоганн Вольфганг Гёте родился в 1749 г., почти в самой середине XVIII столетия, в городе Франкфурте-на-Майне в семье имперского советника, образованного бюргера, гражданина городской республики. Это был век расцвета просветительских идеалов, поэтому к собственному образованию и развитию детей относились с должной серьезностью. Получив начальное образование, молодой Гёте продолжил его в университетах Лейпцига и Страсбурга, изучая юриспруденцию в качестве будущей специальности. Но пытливость и стремление к фундаментальному знанию не удовлетворялись университетскими программами, и Гёте самостоятельно расширяет круг своих занятий. Он слушает лекции по философии, занимается естественными науками, изучает основы медицины. Выделившись среди своих сверстников деятельной энергией и одаренностью, он получает приглашение в Веймар и с 1782 г. становится главой правительства этого карликового феодального государства на территории Германии. Наивно уповав на собственные силы, Гёте хотел претворить идеи Просвещения в своей практической деятельности, но был глубоко разочарован ее результатами. Через четыре года, в 1786 г. он отказывается от своих обязанностей и целиком отдается литературной деятельности, создавая баллады на народные темы, прозаические произведения, драмы и комедии. Гёте почти сразу же становится ведущим поэтом Германии, а роман «*Страдания юного Вертера*» приносит ему мировую славу. За свою долгую жизнь Гёте был свидетелем многих событий: французской буржуазной революции, Наполеоновских войн, о которых постоянно размышлял во всех своих сочинениях. Умер он в 1832 г.

Трагедию «*Фауст*» Гёте всегда считал главным своим произведением. Ее замысел в виде отдельных сцен возник еще в юношеские годы, но лишь в конце жизни он был завершен как единое художественное целое.

Но как же относится Гёте к своему герою, ведь его Фауст, хотя и имеет много общего с Фаустом историческим, должен быть



▲ Иоганн Генрих Тишбейн.
Гёте в Кампанье. 1787.



Харменс ван Рейн Рембрандт. ▲
Доктор Фауст. Офорт. XVII в.



▲ Э. Делакруа.
«Фауст». 1825.



▲ Э. Делакруа. «Фауст».
Соблазнение Маргариты. 1825 – 1827.



Э. Делакруа. ▼
«Фауст». 1825 – 1827.

▲ Э. Делакруа. «Фауст».
Фауст и Маргарита
в тюрьме. 1828.



героем не XV или XVI в., современником которого тот был, а ученым века Просвещения, в который живет его автор? Сохранив общую канву народных преданий о Фаусте, Гёте не просто воспроизводит их в новой художественной форме, а вкладывает в его образ новое содержание. В жизненном пути его Фауста сосредоточен не личный опыт, а весь путь познания, который суждено было пройти человечеству в поисках истины.

Сначала Фауст предстает в своем рабочем кабинете. Это темная комната с высокими сводчатыми потолками. Свет слегка пробивается сквозь готические окна, украшенные цветными стеклами. Фауст уже стар и, по-видимому, устал от занятий, отчетливо осознавая, что так и не достиг поставленной перед самим собой цели познания. Размышляя об ограниченности человеческих возможностей, Фауст внимательно рассматривает начертанные в старинных фолиантах таинственные знаки макрокосма, пытаясь постигнуть скрытый в них смысл. Он надеется, что с помощью этого знака сможет увидеть «вселенную от края и до края». И хотя Фауст с восторгом восклицает: «В каком порядке и согласье / Идет в пространствах ход работ!», – он чувствует, что остается непричастным к этому великому круговороту природы. «Вот зрелище! Но горе мне: / Природа, вновь я в стороне / Перед твоим священным лоном!» И все же стремление постигнуть самые начала жизни не покидает его. В пространных ночных монологах Фауст подводит итоги всей своей жизни. Мысль его не увядает, она все так же пытлива, но возможности ее исчерпаны. Он решает обратиться за помощью к иным силам, и это ему удастся. К Фаусту приходит Мефистофель и в обмен на его душу обещает провести его по всем тайнам мироздания. Фауст, уверенный в том, что он никогда не найдет успокоения в познании, ставит единственное условие:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» –
Все кончено, и я твоя добыча...

Мефистофель принимает условие, и с этого момента Фауст отправляется в волшебное путешествие по свету. Сначала он оказывается среди веселой студенческой компании в «Погребке Ауэрбаха» в Лейпциге, а затем попадает в «Кухню ведьмы», где с помощью таинственного зелья к нему возвращается молодость. Мефистофель устраивает на пути Фауста различные искушения. Сначала с помощью Маргариты, миловидной девушки, он хочет, чтобы Фауст, опьяненный любовной страстью, захотел продлить этот миг. Но Маргарита оказывается всего лишь порождением слишком обыденной действи-

тельности, которую Фауст не хочет принять. Тогда Мефистофель переносит героя из бытия обыденного в бытие историческое. Фауст вдруг оказывается при дворе императора Священной Римской империи. Здесь Мефистофель задумал прельстить его мирскими почестями, славой и властью. Затем он отправляет Фауста в подземное царство. Там герой вступает в брак с дочерью Менелая, Еленой, той самой, из-за которой вспыхнула Троянская война. В царстве теней у Фауста даже рождается сын, но можно ли укрыться от времени, созерцая уже созданную однажды красоту? Ведь удел ученого и художника в том, что он всегда должен быть в своем времени. И Фауст вновь возвращается в собственную историческую эпоху. Но он уже стал слишком стар. Достигнув почти столетнего возраста, Фауст ослеп и не может видеть того, что делается на земле. И все же он нашел ответ на мучивший его вопрос – коллективный труд над общим, каждому одинаково нужным делом и есть главный смысл человеческого бытия. Только осознав это, Фауст не побоялся произнести роковые слова.

Мгновенье!

О, как прекрасно ты, повремени!
Воплощены следы моих борений,
И не сотрутся никогда они.

Так выиграл ли Мефистофель пари у Фауста или все-таки проиграл? Ответ на этот вопрос содержится в двух сценах, которые как величественные арки обрамляют трагедию. В первой поставлен вопрос, во второй получен ответ. Гёте работал над «Фаустом» всю жизнь, но чтение этой трагедии оказывается вовсе не простым делом. Даже в законченном виде она рождает огромное количество вопросов, по существу оставляя их открытыми. Однозначный ответ может лишь все запутать. Однажды в письме к другу Гёте признался, что в его трагедии все задумано так, «что все вместе представляет откровенную загадку, которая снова и снова будет занимать людей и давать им пищу для размышлений».

- Что делает исторические личности привлекательными в глазах писателей и почему они становятся литературными героями?
- Какие черты в образе народного Фауста привлекли внимание Гёте и что он считал смыслом человеческой жизни?





Проверь себя

Итоговые задания

Творческие задания

Сделай обобщение по темам раздела:

- Найди общие признаки обмирщения искусства, сравнив религиозную живопись эпохи Возрождения и Древней Руси XVII в.
- Раскрой смысл слов Петра I «Парадиз не хуже версальского» на примере сравнительного анализа Версаля и Петергофа. Привлеки дополнительные материалы.
- Создай обобщающий образ английского просветителя, сравнив биографии и творчество Джонатана Свифта и Уильяма Хогарта.
- Создай обобщающий образ человека третьего сословия на примере Бомарше, Моцарта и их общего героя Фигаро.

Тестовые задания

Отметь правильный ответ

1. Кто из русских поэтов назвал памятник Петру I «медным всадником»?

- а) Державин б) Пушкин в) Вяземский

2. Кто из русских художников является автором портрета «Екатерина II – законодательница»?

- а) Рокотов б) Левицкий в) Боровиковский

3. День закладки какого архитектурного ансамбля считается днем рождения Санкт-Петербурга?

- а) Петропавловской крепости б) Петергофа в) Собора Святого Петра

4. Кто из русских художников последним рисовал Петра I?

- а) Никитин б) Матвеев в) Аргунов

5. Каким произведением Уильяма Хогарта можно проиллюстрировать роман Джонатана Свифта «Путешествие Гулливера»?

- а) «Модный брак» б) «Выборы в парламент» в) «Карьера шлюхи»

6. В «Автопортрете» какого художника есть упоминание о Джонатане Свифте?

- а) Хогарта б) Рембрандта в) Веласкеса

Словарные статьи данного тезауруса собраны по разделам, соответствующим содержанию учебника. Внутри каждого раздела также есть своя логика: сначала идут общие сведения о типологии художественной культуры, приводятся краткие сведения о важнейших культурных центрах. Затем в алфавитном порядке расположены словарные статьи о терминах и понятиях, встречающихся в данном разделе, и краткие биографические справки о писателях, художниках, музыкантах. В отдельный блок выделены сведения о мифологических и библейских героях, изображенных в произведениях живописи или упоминаемых в литературных произведениях. Данная схематическая структура составлена в полном соответствии с культурологическими схемами и синхронистическими таблицами. Предложенная последовательность словарных статей значительно облегчит работу по освоению справочного аппарата и позволит четче ориентироваться в историко-культурном пространстве изучаемой эпохи.



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ Общие сведения

Возрождение – термин введен итальянским писателем, архитектором и художником Джорджо Вазари для обозначения стремительных изменений, происходивших в искусстве Италии в XIV – XVII вв. Искусством Возрождения называют деятельность писателей, художников и архитекторов, которые в поисках новых форм обратились к классическому наследию античной культуры. Идеи Возрождения, наиболее последовательно реализованные в Италии, охватили все страны Западной Европы. Поэтому в истории искусства различают итальянское Возрождение и Северное Возрождение, каждое из которых имеет свою специфику.

Итальянское Возрождение (ит. *rinascimento*, франц. *renaissance*) – переломная эпоха в развитии итальянского и мирового искусства, в которую писатели-гуманисты противопоставляли античное искусство варварскому искусству Средневековья. Античность представлялась им не образцом для подражания, а стимулом для соперничества. Однако идеи Возрождения выросли не только из античности. В равной мере истоком Возрождения может считаться и христианское Средневековье в лице теоретика и богослова Фомы Аквинского. Итальянское Возрождение последовательно прошло несколько этапов: Предвозрождение, Раннее Возрождение, Высокое Возрождение, Позднее Возрождение, Маньеризм (см. синхронистическую таблицу). Основные проблемы итальянского Возрождения следующие: отношение к человеку как к яркой творческой индивидуальности, отношение к окружающей действительности как эстетической данности, научно-теоретическая основа творческой деятельности.

Северное Возрождение – период в развитии стран Северной Европы: Нидерландов, Германии, Франции, в который в творче-

стве выдающихся мастеров происходило интенсивное формирование новых видов и жанров искусства. Северное Возрождение стилистически неоднородно, что определялось особенностью национальных традиций и более сильным влиянием религиозного мировоззрения. По сравнению с итальянским искусство Северного Возрождения отличается большей экспрессивностью и мистической экзальтацией.

Художественные центры итальянского Возрождения

Венеция — город возник в V — VI вв., с XI в. — сильнейшая торговая морская республика. Расположена на северо-западном берегу Адриатического моря на 118 островах. Имеет свыше 100 каналов и около 400 мостов. В связи с экономическим расцветом в XIV — XV вв. становится крупным художественным центром вплоть до XVIII в.

Падуя — основана в IV в. до н. э. Имеются остатки римских гробниц, мостов, амфитеатров, форума.

Рим — расположен на реке Тибр в Лацио. Основан в 754 или 753 г. до н.э. Сохранились архитектурные сооружения эпохи Римской Империи и Римской Республики. В Средние века античные памятники разрушались. Постепенное возрождение города началось в 1377 г. после возвращения пап из Авиньона в Ватикан. Как столица католической церкви и крупный культурный центр начал приобретать новый облик с XVI в., когда крупнейшими мастерами Возрождения были созданы важнейшие архитектурные ансамбли и сооружения.

Флоренция — город возник вв. III — II вв. до н. э. Сохранились следы регулярной римской планировки. В XIII — XIV вв. становится крупнейшим промышленным и торговым центром, является колыбелью культуры Возрождения.

Выдающиеся деятели эпохи Возрождения

Вазари Джорджо (1511 — 1574) — живописец, архитектор, автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» в 5 томах. Учился во Флоренции, в Риме изучал произведения Рафаэля и Микеланджело, у которого обучался рисунку и живописи. С 1532 г. во Флоренции руководил декоративными работами при дворе герцога Козимо Медичи, построил знаменитую галерею Уффици, в 1560 г. организовал «Академию рисунка». Много путешествовал по Италии, собирая материал для своей книги. Чтобы «украсить» биографию художника, он пренебрегал фактами, часто смешивая правду с собственными фантазиями, что было вполне естественно для писателей, а также историков Античности. Значение Вазари в том, что он впервые создал не науку об искусстве, которая возникла гораздо позже, а жанр литературы об искусстве.

Медичи — семейство богатых коммерсантов, представители которого были правителями Флоренции в период Возрождения. Политическая карьера семейства началась с Козимо Медичи, внук которого Лоренцо, прозванный Великолепным, сохранил за семьей ведущее положение. В период оккупации Италии французскими войсками

семейство Медичи покинуло Флоренцию. У Лоренцо было два сына – Пьеро и Джованни. Став кардиналом, Джованни вошел в доверие папы Юлия II, который помог семейству Медичи вернуться в родной город.

Лоренцо Великолепный (Медичи) (1449 – 1492) – внук Козимо Медичи. Прозвище Великолепный дано как за заслуги в государственной и политической деятельности, так и за покровительство искусствам. Собирал геммы и рукописи, сохранив наиболее ценные тексты греческих трагиков, дружил с видными гуманистами и литераторами. Некоторые из них жили в его доме и были наставниками его сыновей. Был писателем и поэтом. Сохранил в истории итальянской литературы эпохи Возрождения значение малого классика.

Папа Николай V (1447 – 1455) – первый папа эпохи Возрождения, покровитель искусств, начал строительство Ватиканского дворца и базилики Святого Петра.

Папа Сикст IV (1471 – 1484) – соединил в своем характере лучшие и отвратительные качества. Поддерживал многих художников и осуществил строительство новых церквей и зданий, разрушая при этом античные храмы, арки и гробницы. Самым замечательным памятником его времени является Сикстинская капелла.

Папа Юлий II (1443 – 1513) – самый большой покровитель живописи. Построил в Риме много прекрасных зданий, заказал Микеланджело гробницу («Моисей»), фрески Сикстинской капеллы, также по его заказу Рафаэль расписывал комнаты Ватикана (станции).

Сикстинская капелла в Ватикане

Художники, участвовавшие в росписи стен капеллы

Боттичелли Сандро (1445 – 1510) – выдающийся представитель искусства Флоренции, в которой прожил всю жизнь. Художественные образы Боттичелли и его живописная манера выделяют его из общей картины итальянского Возрождения. В 1495 – 1500 гг. под впечатлением проповедей Савонаролы сжег свои лучшие работы. Характерными примерами стиля Боттичелли могут служить «Весна» и «Рождение Венеры», навеянные аллегорическими стихами придворного поэта Лоренцо Медичи Анджело Полициано.

Гирландайо Доменико (1449 – 1494) – живописец Раннего Возрождения флорентийской школы. Работал по заказу семьи Медичи. Известен как автор фресок в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции и мастер профильного портрета. Выполнил множество рисунков с античной скульптуры и фрагментов древнеримских архитектурных сооружений, которые долгое время служили учебным пособием. В его мастерской начинал обучение гениальный Микеланджело.

Перуджино Пьеро (1448 – 1523) – живописец Раннего Возрождения. Работал в Перудже, откуда происходит его прозвище. Для произведений Перуджино характерна простота и поэтичность стиля, позже заимствованная его самым известным учеником Рафаэлем.

Пинтуриккьо Бернардино (1454 – 1513) – живописец Раннего Возрождения. Родом из Перуджи. Признанный мастер декоративной живописи, расписывал интерьеры дворцов и церквей, создавая образ богатства и праздничности. Известен и как портретист.

Россели Козимо (1439 – 1507) – живописец Раннего Возрождения флорентийской школы.

Синьорелли Лука (1450 – 1523) – живописец итальянского Возрождения. Известен как автор фресок собора в Орвьетто, отличающихся религиозной глубиной и драматизмом.

Потолок Сикстинской капеллы. Микеланджело

Пророки (евр. «наби» – призванный, зовущий; греч. *profetas* – говорящий, посланец) – посланники Яхве, которые излагают народу Израиля его слово и его волю. Некоторые пророки были авторами книг, вошедших в канонический текст первой части Библии Ветхого Завета. По объему написанного текста делятся на пророков малых и пророков больших. Для росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане Микеланджело избрал семь пророков, среди которых четыре больших (Исайя, Даниил, Иеремия, Иезекииль) и три малых (Захария, Иона, Иоиль).

Даниил – происходил из знатной иудейской семьи. Был переселен в Вавилон, где после трехлетнего воспитания в царской семье поступил на службу к царю Навуходоносор. Пророк был наделен способностью прорицать будущее, разгадывать сны и читать загадочные письмена. На пиру Валтасара прочел на стене пророческую огненную надпись и расшифровал ее смысл. Оказавшись в лавином рву, был чудесно спасен.

Захария – выступил как пророк во время правления персидского царя Дария Великого после возвращения евреев из вавилонского плена. Ратовал за восстановление Иерусалимского храма.

Иезекииль – происходил из семьи священника. В 1597 г. до н. э. по приказу Навуходоносора был вывезен в Вавилон. На пятом году плена, почувствовав наличие пророческого дара, возвестил пленным соотечественникам о разрушении Иерусалима и предрек скорое возвращение на родину. Рассылал угрозы в адрес соседей Израиля.

Иеремия – происходил из рода священников, жил в период до вавилонского пленения евреев. Уже в молодые годы признан пророком. В 587 г. был насильно увезен из Иудеи в Египет. В 580 г. находящиеся в плену соотечественники побили его камнями за несогласие с его толкованием исторических событий.

Иоиль – пророк в Иерусалиме после вавилонского плена. Описал нашествие саранчи и засуху, которые толкуются как предзнаменования близкого пришествия Христа.

Иона – действовал в Северном Израиле. Получил от Бога поручение отправиться в столицу Ассирии Ниневию и угрожать ей гибелью за грехи жителей. Желая уклониться от исполнения наказа, попытался бежать на корабле. Во время шторма был выброшен в море и проглочен «большой рыбой». Во чреве рыбы он молился Богу и

через три дня был «отрыгнут» на сушу. Уже в раннем христианстве выбрасывание Ионы в море и возвращение на сушу толковались как символы смерти и воскресения Христа.

Исайя – родился в Иерусалиме в аристократической семье. Принимал активное участие в исторических событиях. Выступал против социальной несправедливости, идолопоклонства, издания законов, направленных против слабых и бедных. Критиковал формальное богослужение.

Сивиллы (греч. Sibilla – женщина-пророк) – ясновидящая, получившая от божества дар предсказания, которое делает в состоянии экстаза. Сивиллы пришли с Востока. Всего известно 12 сивилл, живущих в разное время, в разных местностях и в разных городах. Считалось, что они здравствуют около 1000 лет и что их пророчества грозят бедой. В искусстве обычно изображаются пять сивилл: Дельфийская, Эритрейская, Кумская, Персидская, Ливийская. Как правило, сивиллы изображаются в виде молодых женщин, которые держат в руках книги с записанными в них предсказаниями. Такими они предстают на фреске Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы.

Кумская сивилла самая известная из всех. По преданию, выпросила у Аполлона бессмертие, забыв сохранить вечную молодость. Превратившись в старуху, молила Аполлона о смерти. Свои предсказания собрала в девять книг, которые в конце жизни предложила римскому царю Тарквинию Гордому. Когда царь отказался, она сначала сожгла первые три книги, затем еще три, прося за оставшиеся ту же цену. После долгих раздумий и консультаций со жрецами царь купил их и сложил в подземелье Капитолийской горы.

Сивиллины книги были записаны на пальмовых листьях и хранились в строгой тайне. После пожара капитолийского храма в 83 г. до н. э. римский сенат отправил послов для сбора сивилинских предсказаний. Новые книги подверглись тщательной критике. Подложные оракулы были сожжены, а остальные спрятаны в храме Аполлона. Последний раз к сивиллиным книгам обращались в V в. н. э. После распространения христианства и признания его в качестве государственной религии все книги в 405 г. были сожжены окончательно как пережиток язычества.

Термины и понятия

Капелла (лат. capella) – католическая часовня. Небольшое сооружение или помещение в храме для молитв одной семьи, хранения реликвий.

Фреска (ит. fresco – свежий) – живопись по сырой штукатурке красками, разведенными на воде. Применяются при выполнении стенных росписей.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА XVII – XVIII вв.

Общая характеристика – самостоятельные этапы в развитии художественной культуры, имеющие много общих социальных и художественных проблем.



Основные проблемы

Проблема жанров – с развитием новых тенденций исчезает деление жанров на высокие (мифология и история) и низкие (бытовой). Жанры искусства становятся равноправными, каждый из них приобретает самостоятельное значение (пейзаж, натюрморт). Становление бытового жанра, пейзажа, портрета, натюрморта как самостоятельных областей художественного творчества связано с развивающимся интересом художника к познанию действительности и со специализацией для сбыта на рынке своей продукции. Принятая в XVII в. система жанров остается ведущей вплоть до настоящего времени.

Проблема национальных школ – окончательно определились границы европейских государств, национальные особенности которых сформировали различные школы и направления в искусстве. Ведущие школы художественной культуры XVII в. – Италия, Фландрия, Голландия, Испания, Франция, что связано с ростом их экономического могущества. Ведущими школами XVIII в. стали Франция, Англия, Россия.

Проблема стилей и направлений – основными стилями данного времени были барокко и классицизм, вместе с которыми начал формироваться реалистический метод отражения действительности в искусстве. Данные стили и направления, возникшие в одной национальной школе, вскоре стали общеевропейскими, сосуществуя в одном временном пространстве и в творчестве одного мастера.

Проблема художника и общества – развитие капиталистического способа производства и товарно-денежных отношений сделало товаром и искусство, цена и востребованность которого диктовалась вкусами заказчика. Для достижения успеха художник должен был либо приспособливаться, что могло отрицательно сказаться на его таланте, либо вступать в конфликт с обществом, что приводило к материальной неустойчивости его положения. Истинное значение художника оценивается в исторической перспективе.

Основные стили и направления

Барокко (ит. *barocco* – странный, причудливый) – стилевое направление в искусстве Западной Европы, возникшее в Италии. Связано с церковно-католическим мировоззрением, игравшим важнейшую роль в итальянском государстве. Отразило формирующееся представление о многообразии, сложности и неустойчивости мира. Для стиля барокко характерно стремление к синтезу искусств – архитектуры, скульптуры, живописи. С конца XVII в. стиль барокко стал общеевропейским, приобретая в каждой стране национальные особенности. В России барокко получило распространение с конца XVII в. (нарышкинское барокко). Русское барокко XVIII в. называют екатерининским, расцвет его связан с творчеством итальянского архитектора В. В. Растрелли.

Барокко в архитектуре подчинено главной задаче поработить и ослепить пышностью и монументальностью. В трактовке внешних объемов здания в архитектуре барокко характерны преобладание декоративного начала над конструктивным, фронтальность и фасадность построения здания, асимметрия и неравномерное распре-

ление объемов, господство восходящей линии при наличии криволинейных и дугообразных форм, контраст света и тени. Главной задачей трактовки внутреннего пространства в архитектуре барокко является создание иллюзии огромного бесконечного пространства, что достигается анфиладным построением помещений, наличием декоративных зеркал, позолоты, лепнины, живописных плафонов, скрывающих реальную плоскость стены.

Барокко в живописи характеризуется стремлением к декоративности и размаху, величественностью и патетичностью образов, преувеличением и натуралистическими эффектами, динамизмом композиции, многофигурностью, сложностью ракурсов и поворотов, красочным богатством и свободой живописного мазка.

Барокко в скульптуре отличает выбор крайне напряженных драматических образов, мотив движения во времени, усложненность композиции, контраст света и тени, употребление в одном произведении дорогих, разных по цвету и фактуре материалов (бронза, гранит, мрамор, золото).

Классицизм (лат. classicus – образцовый) – европейский стиль в литературе и искусстве XVII – начала XIX в. Впервые сформировался во Франции как идеологическое оправдание средствами искусства монархической формы правления. Образцом для искусства классицизма служили идеалы высокой греческой классики и республиканского Рима, откуда заимствовались темы и сюжеты для литературных и живописных произведений. Классицизм XVII в. связывался с дворянской культурой, для которой были характерны рассудочные представления о человеке. Классицизм XVIII в. называют просветительским. В идейном плане классицизм основывался на идеях философского рационализма и разумности мира, на представлениях о прекрасной облагороженной природе и стремился к выражению общественных идеалов.

Классицизм в архитектуре характеризуется четкостью и простотой фасадов, использованием элементов античного ордера.

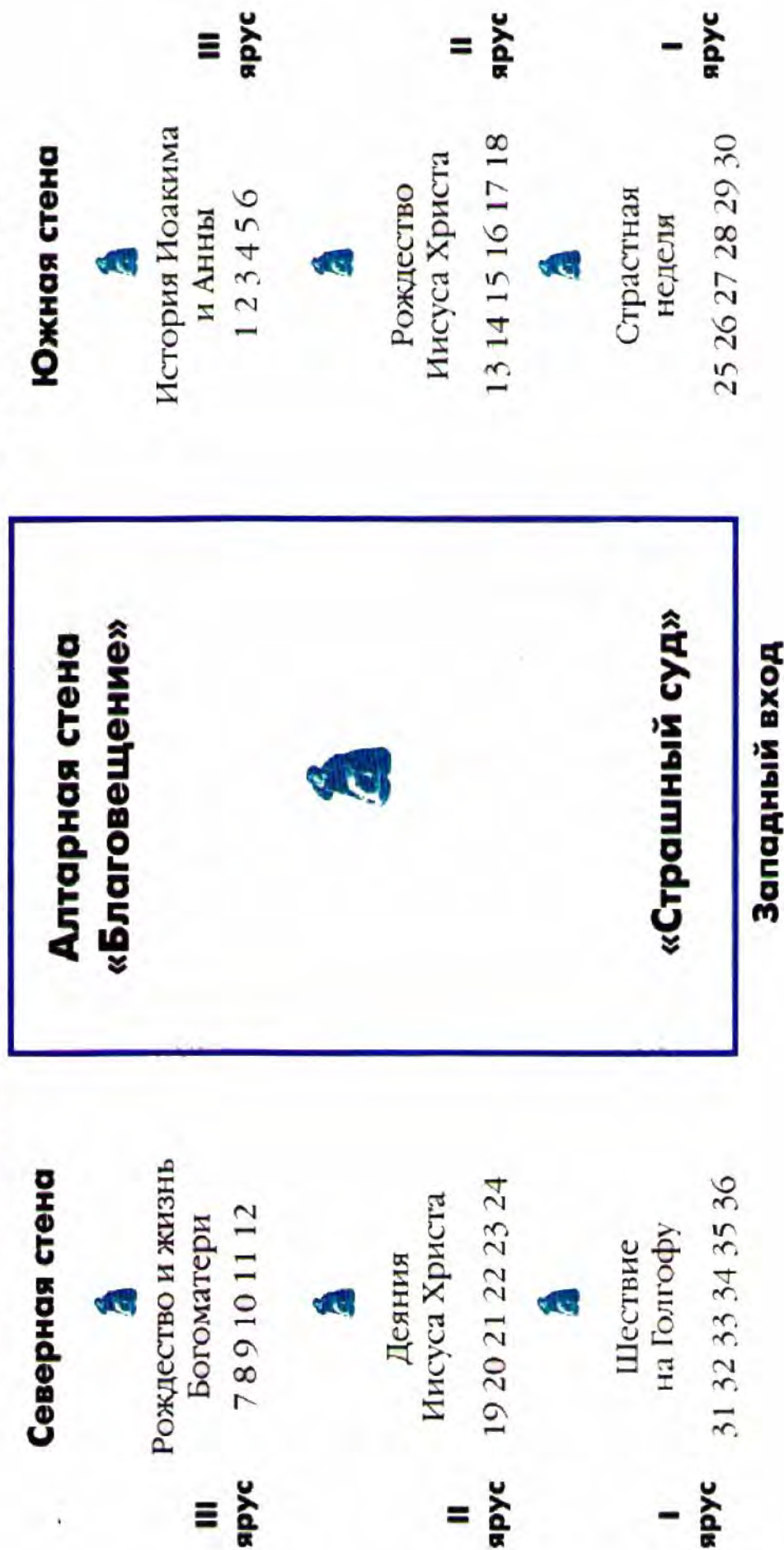
Классицизм в живописи выдвигает требование ясности, логики и простоты сюжетного развития, отказа от передачи индивидуального и бытового. Классицистическая живопись строилась по определенным композиционным правилам: замкнутость пространства, барельефность в построении изображения, наличие смыслового центра, уравновешенность группировок, изображение обнаженного тела, использование локальных цветовых пятен, наличие «академического треугольника».

Просвещение – идейное течение периода перехода от феодализма к капитализму, связанное с формированием класса буржуазии, стало идеологической основой подготовки ряда буржуазных революций. В эпоху Просвещения главная роль принадлежала искусству – литературе, театру, живописи, в которой ведущим стал бытовой жанр.

Реализм (лат. realis – вещественный) – понятие, характеризующее познавательную функцию искусства, способ художественного освоения действительности. Широко понимаемый реализм – основная тенденция исторического развития художественной культуры, присущая всякому большому искусству. Исторические формы реализма – ренессансный реализм, реализм XVII в., просветительский реализм XVIII в., критический реализм XIX в. и т. д.

Джотто ди Бондоне Фрески капеллы Скровеньи (дель Арена) в Падуе (1303 – 1305)

Схема расположения росписей на северной и южной стенах капеллы





Сикстинская капелла в Ватикане



Строительство (1473 – 1481), работа над росписью стен (1481 – 1483)

Схема расположения и содержание сюжетов фресок

Северная стена

ВЕЧНОЕ ВРЕМЯ

III
ярус
Изображения римских пап в виде скульптурных изваяний



ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

II
ярус
Ветхий Завет.
История Моисея

6 5 4 3 2 1



НУЛЕВОЕ ВРЕМЯ

I
ярус
Изображения занавесей из дорогих тканей

Алтарная стена



Южная стена

ВЕЧНОЕ ВРЕМЯ

III
ярус
Изображения римских пап в виде скульптурных изваяний



ИСТОРИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ

II
ярус
Новый Завет.
История Христа

1 2 3 4 5 6



НУЛЕВОЕ ВРЕМЯ

I
ярус
Изображения занавесей из дорогих тканей



Сикстинская капелла в Ватикане

Работа над росписью стен (1481 – 1483)



**Схема расположения и содержание сюжетов
фресок на северной и южной
стенах капеллы второго яруса
(с сопоставлением параллельных сюжетов)**

СЕВЕРНАЯ СТЕНА

История Моисея

Пинтуриккьо.
Перуджино.
«Путешествие
Моисея в Египет»



Боттичелли.
«Испытание Моисея»



Козимо Росселли.
«Переход через
Красное море»



Козимо Росселли.
«Моисей на горе
Синай»



Боттичелли.
«Наказание
бунтующих»



Лука Синьорелли.
«Смерть Моисея»

ЮЖНАЯ СТЕНА

История Христа

Пинтуриккьо.
«Крещение Христа»



Боттичелли.
«Искушения Христа»



Гирландайо.
«Призвание первых
апостолов»



Козимо Росселли.
Антонио Туччи.
«Нагорная проповедь»



Перуджино.
«Передача
ключей»



Козимо Росселли.
Антонио Туччи.
«Тайная вечеря»

1

2

3

4

5

6



Микеланджело Буонарроти



**Роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане
(1508 – 1512)**

**Графическая схема
«Страшный суд»**

**«МЕДНЫЙ
ЗМИЙ»**

«ПРОРОК ИОНА»

**«ПАДЕНИЕ
АМАНА»**

«Ливийская
сивилла»



«Отделение света от тьмы»

«Пророк
Иеремия»



«Пророк
Даниил»

**«СОТВОРЕНИЕ СОЛНЦА,
ЛУНЫ И РАСТЕНИЙ»**

«Персидская
сивилла»



«Отделение суши от воды»



«Кумская
сивилла»

**«СОТВОРЕНИЕ
АДАМА»**

«Пророк
Иезекииль»



«Сотворение
Евы»



«Пророк
Исайя»

**«ГРЕХОПАДЕНИЕ
И ИЗГНАНИЕ ИЗ РАЯ»**

«Эритрейская
сивилла»



«Жертвоприношение Ноя»



«Дельфийская
сивилла»

«ВСЕМИРНЫЙ ПОТОП»

«Пророк
Иоиль»



«Опьянение
Ноя»



**«ЮДИФЬ
И ОЛОФЕРН»**

«ПРОРОК ЗАХАРИЯ»

**«ДАВИД
И ГОЛИАФ»**





Микеланджело Буонарроти

«Страшный суд»

(1535 – 1541)



Графическая схема фрески алтарной стены
Сикстинской капеллы в Ватикане

Орудие казни:
крест распятия

Орудие казни:
колонна бичевания

ХРИСТОС

СУДЯЩИЙ

Адам
папа
Павел II

МАРИЯ

Андрей
Первозванный
с крестом

Петр с ключами
папа Климент VII

Лаврентий
с решеткой

Варфоломей с кожей

Себастьян со стрелами

Екатерина с колесом

АНГЕЛЫ

С ТРУБАМИ

Души спасенных,
устремляющиеся в рай

Души грешников,
увлекаемые в ад

Земля с покойниками,
обретающими
плоть и кровь

Харон
с веслом

Минос
со змеей

kurokamin

Художественная культура итальянского Возрождения (синхронистическая таблица)

Предвозрождение XIII – XIV вв.	Раннее Возрождение Конец XIV – XV в.	Высокое Возрождение XVI в.	Позднее Возрождение. Маньеризм Конец XVI в.
ФЛОРЕНЦИЯ	ФЛОРЕНЦИЯ	РИМ	ФЛОРЕНЦИЯ РИМ
 Данте Алигьери (1265 – 1321) «Божественная комедия»	 Филиппо Брунеллески (1377 – 1446) Купол собора Санта-Мария дель Фьоре (1420)	 Собор Святого Петра Сикстинская капелла. Ватикан	 Микеланджело «Страшный суд» Фреска Сикстинской капеллы. Ватикан. Рим
 Джотто ди Бондоне (1276 – 1337) Фрески капеллы дель Арена в Падуе	 Сандро Боттичелли (1444 – 1510)	 Леонардо да Винчи (1452 – 1519)	 Тициан (1474 – 1576)
	 Андреа Мантенья (1481 – 1506)	 Микеланджело (1475 – 1564)	ВЕНЕЦИЯ Паоло Веронезе (1528 – 1588)



Художественная культура XVII–XVIII вв.



Национальные школы

Англия

Италия

Франция

Голландия

Испания

Италия
Россия

Англия

Франция

Германия

Стили и направления

XVII век

Барокко

Классицизм



Реализм



XVIII век

Просветительский
классицизм



Просветительский
реализм



Мастера

Дж. Мильтон (1608 – 1674)

Караваджо (1574 – 1610)
Бернини (1598 – 1680)

Расин (1639 – 1699)
Пуссен (1594 – 1665)

Рембрандт (1606 – 1669)
Ян Вермер (1632 – 1675)

Веласкес (1599 – 1660)
Монтеверди (1567 – 1643)

Растрелли (1700 – 1771)
Фальконе (1716 – 1791)

Свифт (1667 – 1745)
Хогарт (1697 – 1764)

Бомарше (1732 – 1799)
Моцарт (1756 – 1791)

Бах (1685 – 1750)
Гёте (1749 – 1832)

Содержание

Предисловие	3
Раздел первый. Художественная культура эпохи Возрождения.	
Западная Европа	4
§ 1. Прорыв в действительность, или О том, как человек по-новому взглянул на окружающий мир	6
§ 2. Борьба за разум, или О том, как гуманисты Возрождения казнили несовершенства мира	24
§ 3. Титаны Возрождения, или О том, каких людей породила новая эпоха	38
§ 4. Sacra conversazione, или О том, какой стала картина мира в эпоху Возрождения	54
§ 5. Величайший переворот, или О том, как был подготовлен переход к Новому времени	70
Проверь себя	85
Раздел второй. Художественная культура XVII в. Западная Европа	86
§ 6. Право на познание, или О том, как был поставлен главный вопрос новой эпохи	88
§ 7. Бракованная жемчужина, или О том, как складывался новый стиль барокко в искусстве Италии	100
§ 8. Бессмертие старого мифа, или О том, как складывался новый стиль классицизм в искусстве Франции	114
§ 9. Живописцы реального мира, или О том, как появляются новые темы в изобразительном искусстве	126
§ 10. Художник и его модель, или О том, какой образ человека создавал художник XVII в.	142
§ 11. Рождение оперы, или О том, как был «изобретен» новый музыкальный жанр	158
Проверь себя	171
Раздел третий. Художественная культура XVIII в. Западная Европа. Россия	172
§ 12. Россия на пути к Европе, или О том, как завершился переход к новому мышлению	174
§ 13. «Парадиз не хуже версальского», или О том, как из России было «прорублено окно в Европу»	190
§ 14. Исправление просвещением, или О том, что волновало гуманистов Нового времени	206
§ 15. «Быть самим собой», или О том, как герой и авторы отстаивали право на собственное достоинство	218
§ 16. «Служить имени своему», или О том, как жили и работали величайшие гении Германии	228
Проверь себя	241
Тезаурус	242