**НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«ВОСТОЧНАЯ ЭКОНОМИКО-ЮРИДИЧЕСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ (Академия ВЭГУ)»**

Кафедра\_ ОБЩЕНАУЧНЫХ ДИСЦИПЛИН\_\_\_\_\_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
|  | УТВЕРЖДАЮ  Ректор Академии ВЭГУ  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Е.К. Миннибаев  «6» февраля 2015 г. |

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ДИСЦИПЛИНЫ**

**МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

**Направления подготовки: 45.03.01 «Филология».**

**Квалификация (степень) выпускника: бакалавр**

**Профили подготовки: Отечественная филология (русский язык и литература)**

Уфа

2015

**НЕГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**«ВОСТОЧНАЯ ЭКОНОМИКО-ЮРИДИЧЕСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ**

**(Академия ВЭГУ)»**

Кафедра\_ ОБЩЕНАУЧНЫХ ДИСЦИПЛИН\_\_\_\_\_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
|  | УТВЕРЖДАЮ  Ректор Академии ВЭГУ  \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Е.К. Миннибаев  «6» февраля 2015 г. |

**РАБОЧАЯ ПРОГРАММА ДИСЦИПЛИНЫ**

**МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

**Направления подготовки: 45.03.01 «Филология».**

**Квалификация (степень) выпускника: бакалавр**

**Профили подготовки: Отечественная филология (русский язык и литература)**

Уфа

2015

**АННОТАЦИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ**

Дисциплина «Мировая художественная культура» является вариативной частью блока 1 по подготовке обучающихся по направлению 45.03.01 «Филология» (специализации: Отечественная филология (русский язык и литература).

Дисциплина «Мировая художественная культура» нацелена на формирование общекультурных и профессиональных компетенций по направлению подготовки – ОК-1, ПК-4.

- владением навыками участия в научных дискуссиях, выступления с сообщениями и докладами, письменного и виртуального (размещение в информационных сетях) представления материалов собственных исследований (ПК-4).

Преподавание дисциплины предусматривает следующие формы организации образовательного процесса: лекции, практические занятия, семинары, самостоятельная работа студента.

Программой дисциплины предусмотрены следующие виды аттестации:

Текущая аттестации – в форме зачета (тестирование), рубежная аттестация – в форме зачета (тестирование), промежуточная аттестация – в форме экзамена (тестирование).

Общая трудоемкость освоения дисциплины составляет 5 зачетных единиц, 180 часов.

**1. Цели освоения дисциплины**

Предмет «Мировая художественная культура» исследует смену исторических культур, стилей, движение в истории мировоззренческих принципов, воплощенных в художественных образах, культурных памятниках.

Программа курса ставит задачу проследить закономерности развития мирового художественного процесса. Каждая историческая эпоха имела свои ценности, на фоне которых формировались произведения искусства и культуры. Таким образом, в центре внимания курса стоит проблема изучения разных культур как форм общественно-духовного сознания в конкретную историческую эпоху. Именно таким путем выявляются общемировые духовные и нравственные ценности, запечатленные в предметах искусства, сохраняющих свое вневременное общечеловеческое значение.

Основная цель курса – формирование представлений о художественной культуре как части духовной культуры, приобщение студентов к общечеловеческим и национальным ценностям в различных областях художественной культуры, освоение художественного опыта прошлого и настоящего, воспитание художественного вкуса учащихся, повышение уровня их художественного развития.

Задачи дисциплины заключаются в развитии следующих знаний, умений и навыков личности:

* 1. знание характеристик основных этапов развития культуры в истории общества;
  2. усвоение сведений о специфике культуры России, ее места в системе мировой культуры и цивилизации;
  3. умение самостоятельно ориентироваться в культурных эпохах и стилях;
  4. навыками сравнения и обобщения материала о различных видах искусства, произведениях искусства и общечеловеческих ценностях;
  5. умение оценивать достижения культуры на основе знания исторического контекста их создания;
  6. владение навыками анализа современной социокультурной ситуации.

В результате изучения дисциплины студент должен:

**Знать:**

* характеристики основных этапов развития культуры в истории общества;
* основные культурно-исторические центры и регионы мира, закономерности их функционирования и развития;
* историю культуры России, ее место в системе мировой культуры и цивилизации;
* особенности культурных эпох и стилей на протяжении всей истории человечества;
* основные культурные ценности, накопленные человечеством;

**Уметь:**

- оценивать достижения культуры на основе знания исторического контекста их создания;

- применять полученные навыки в осуществлении художественно-творческих планов и программ в социокультурной сфере;

- различать исторические типы культур, типы культурно-исторического наследования и способы трансляции культурной информации;

- самостоятельно ориентироваться в культурных эпохах и стилях;

**Владеть:**

* пониманием значения культуры как формы человеческого существования;
* навыками определения структурных особенностей национальных культур с древнейших времен до наших дней;
* навыками анализа современной социокультурной ситуации;
* навыками сравнения и обобщения материала о различных видах искусства, произведениях искусства и общечеловеческих ценностях;

навыками самостоятельного освоения культурных ценностей.

**2. Место дисциплины в структуре ООП ВПО**

**Разделы дисциплины и междисциплинарные связи.**

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **№ п/п** | **Наименование обеспечиваемых дисциплин** | **№/№ разделов данной дисциплины** | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| **1.** | **История** | + | + | + | + |
| **2.** | **Всеобщая история (история мировых цивилизаций)** | + | + | + | + |
| **3.** | **Культурология** | + | + | + | + |
| **6.** | **Философия** | + | + | + | + |

**3. Структура и содержание дисциплины**

**3.1 Тематический план дисциплины**

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| **Тема** | **Виды учебной работы, трудоемкость (в часах)** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| **ЛЗ** | | | | | **СЗ/ПЗ** | | | | | **ЛР** | | | | | **СРС** | | | | |
| очное | | заочное | | | очное | | заочное | | | очное | | заочное | | | очное | | заочное | | |
| СО | СПО | СО | СПО | ВПО | СО | СПО | СО | СПО | ВПО | СО | СПО | СО | СПО | ВПО | СО | СПО | СО | СПО | ВПО |
| Раздел 1. Художественная культура Древнего мира. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1. Истоки художественной культуры. | 2 |  | 2 |  |  | 2 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| 2. Художественная культура Востока. | 2 |  |  |  |  | 2 |  | 1 |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| 3.Античная художественная культура. | 4 |  | 2 |  |  | 4 |  | 1 |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 4. Художественная культура Средневековья. | 6 |  |  |  |  | 6 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 15 |  |  |
| 5. Художественная культура эпохи Возрождения. | 2 |  | 2 |  |  | 2 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| 6. Художественная культура Нового времени. | 4 |  |  |  |  | 4 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 8 |  | 15 |  |  |
| Раздел 3. Русская художественная культура | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 7.Художественная культура Древней Руси. | 2 |  |  |  |  | 2 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| 8. Художественная культура Московской Руси. | 4 |  |  |  |  | 4 |  | 1 |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 15 |  |  |
| 9. Русская художественная культура XVIII-XIX вв. | 4 |  |  |  |  | 4 |  | 1 |  |  |  |  |  |  |  | 8 |  | 15 |  |  |
| Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв. | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| 10. Западноевропейская культура XIX в. | 2 |  |  |  |  | 2 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 6 |  | 14 |  |  |
| 11. Мировая художественная культура ХХ в. | 4 |  |  |  |  | 4 |  |  |  |  |  |  |  |  |  | 8 |  | 17 |  |  |
| **ИТОГО** | **36** |  | **6** |  |  | **36** |  | **4** |  |  |  |  |  |  |  | **72** |  | **161** | **161** |  |
| **Экзамен** |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  | **36** |  | **9** |  |  |
| **ВСЕГО** | **Очное – 180 ч.**  **Заочное – 180 ч.** | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

**3.2. Содержание разделов дисциплины**

**Лекционные занятия**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Раздел** | **Тема лекционного занятия** | **План лекционного занятия** |
| **Раздел 1. Художественная культура Древнего мира.** | 1. Истоки художественной культуры. | 1. Первобытная художественная культура.  2. Художественная культура Древнего Египта.  3. Художественная культура Месопотамии. |
| 2. Художественная культура Востока. | 1. Художественная культура Индии.  2. Художественная культура Китая.  3. Художественная культура Японии. |
| 3.Античная художественная культура. | 1. Художественная культура Древней Греции.  2. Художественная культура Древнего Рима. |
| **Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени.** | 4. Художественная культура Средневековья. | 1. Художественная культура арабского Средневековья.  2. Художественная культура средневековой Европы. |
| 5. Художественная культура эпохи Возрождения. | 1. Социокультурные особенности эпохи.  2. Итальянское Возрождение.  3. Северное Возрождение. |
| 6. Художественная культура Нового времени. | 1. Особенности духовной культуры XVII в.  2. Классицизм и барокко.  3. Особенности духовной культуры XVIII в.  4. Рококо и сентиментализм. |
| **Раздел 3. Русская художественная культура**. | 7.Художественная культура Древней Руси. | 1. Художественная культура языческой Руси.  2. Художественная культура Киевской Руси.  3. Художественная культура периода феодальной раздробленности. |
| 8. Художественная культура Московской Руси. | 1. Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия.  2. Художественная культура XVI в.  3.Художественная культура XVII в. |
| 9. Русская художественная культура XVIII-XIX вв. | 1. Художественная культура эпохи Петровских реформ.  2. Изменения в архитектуре и изобразительном искусстве.  3. Художественная культура второй половины XVIII. Развитие русской литературы. Развитие портретного жанра в живописи. Русский классицизм.  4. Художественная культура XIX в. «Золотой век» русской культуры. Критический реализм в искусстве. Развитие музыки и театра. |
| **Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв.** | 10. Западноевропейская культура XIX в. | 1. Особенности художественной культуры эпохи.  2. Романтизм.  3. Реализм.  4. Импрессионизм.  5. Символизм. |
| 11. Мировая художественная культура ХХ в. | 1. Особенности духовной культуры ХХ в.  2. Модернизм в искусстве.  3. Конструктивизм. Фовизм. Экспрессионизм. Кубизм. Сюрреализм. Абстракционизм.  4. Культура постмодерна. |

**Практические занятия**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Раздел** | **Тема практического занятия** | **План практического занятия** |
| **Раздел 1. Художественная культура Древнего мира.** | 1. Истоки художественной культуры. | 1. Синкретизм первобытной культуры. Особенности мифологического сознания.  2. Происхождение искусства и его ранние формы.  3. Художественная культура Египта эпохи Древнего, Среднего и Нового царства.  4. Литература Древнего Египта. «Книга мертвых» и ее роль в искусстве Древнего Египта.  5. Художественная культура Месопотамии. |
| 2. Художественная культура Востока. | 1. Специфика социально-политического устройства Индии и ее влияние на художественную культуру.  2. Религии Индии и их влияние на художественную культуру.  3. Изобразительное искусство и архитектура Индии  4. Индийский театр.  5. Духовная культура Китая. Нормы и ценности китайской культуры.  6. Каллиграфия, поэзия и живопись в Китае.  7. Особенности духовной культуры Японии.  8. Архитектура и изобразительное искусство Японии.  9. Японская литература. Танка. Хокку.  10. Театральное искусство Японии. Театр Но. Театр Кабуки. |
| 3.Античная художественная культура. | 1. Общая характеристика древнегреческой художественной культуры (периодизация, архетипы, природные и историко-культурные особенности).  2. Архитектура и скульптура Древней Греции.  3. Греческий театр.  4. Древнегреческая литература.  5. Истоки и особенности древнеримской художественной культуры.  6. Архитектура и скульптура Древнего Рима.  7. Литература Древнего Рима. |
| **Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени.** | 4. Художественная культура Средневековья. | 1. Ислам и его влияние на художественную культуру. Основные формы мусульманской художественной культуры.  2. Архитектура и изобразительное искусство арабского Востока.  3. Литература арабо-мусульманского востока.  4. Особенности европейской культуры эпохи Средневековья.  5. Романский и готический стиль в европейском искусстве.  6. Рыцарская и городская художественная культура европейского Средневековья.  7. Средневековый театр. |
| 5. Художественная культура эпохи Возрождения. | 1. Социокультурные основы эпохи Возрождения и особенности художественной культуры этого периода.  2. Художественная культура итальянского Возрождения.  3. Художественная культура Северного Возрождения. |
| 6. Художественная культура Нового времени. | 1. Идеи Просвещения и их влияние на художественную культуру.  2. Барокко, его характерные черты, идеалы и изобразительные средства.  3. Классицизм, его художественный канон и идеалы.  4. Рококо, его характерные черты и особенности.  5. Сентиментализм как художественный стиль. |
| **Раздел 3. Русская художественная культура**. | 7.Художественная культура Древней Руси. | 1. Художественная культура языческой Руси.  2. Художественная культура Киевской Руси  3. Художественная культура периода феодальной раздробленности |
| 8. Художественная культура Московской Руси. | 1. Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия  2. Художественная культура XVI в.  3. Художественная культура XVII в. |
| 9. Русская художественная культура XVIII-XIX вв. | 1. Художественная культура эпохи Петровских реформ. Изменения в архитектуре и изобразительном искусстве.  2. Художественная культура второй половины XVIII. Развитие русской литературы. Развитие портретного жанра в живописи. Русский классицизм.  3. Русская литература XIX в.  4. Русское изобразительное искусство XIX в.  5. Русская музыка XIX в. |
| **Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв** | 10. Западноевропейская культура XIX в. | 1. Индустриальное общество XIX в. и его влияние на художественную культуру.  2. Романтизм как художественное направление.  3. Критический реализм XIX в. в художественной культуре.  4. Поиски художественного стиля в конце XIX в. (импрессионизм, символизм, декаданс). |
| 11. Мировая художественная культура ХХ в. | 1. Кризис культуры ХХ в. и его влияние на художественную культуру.  2. Европейская архитектура ХХ в.  3. Европейская живопись ХХ в.  4. Кино, музыка, театр в художественной культуре ХХ в.  5. Постмодернизм и его влияние на художественную культуру. |

**Самостоятельная работа студента**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **Раздел** | **Тема** | **Вид самостоятельной работы** |
| **Раздел 1. Художественная культура Древнего мира.** | 1. Истоки художественной культуры. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по определенным проблемам раннего этапа развития художественной культуры;  – подготовка списка литературы (библиографии)  - подбор источников по истории культуры древних цивилизаций. |
| 2. Художественная культура Востока. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
| 3.Античная художественная культура. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по особенностям античной культуры;  – подготовка списка литературы (библиографии);  – подбор источников для изучения культуры Древней Греции и Рима. |
| **Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени.** | 4. Художественная культура Средневековья. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка списка литературы (библиографии)  – подбор исторических источников по вопросам развития культуры в Средние века. |
| 5. Художественная культура эпохи Возрождения. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по особенностям эпохи Возрождения;  – подготовка списка литературы (библиографии);  – подбор исторических источников по истории развития искусства в эпоху Возрождения. |
| 6. Художественная культура Нового времени. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по духовным особенностям культуры Нового времени;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
| **Раздел 3. Русская художественная культура**. | 7.Художественная культура Древней Руси. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по раннему этапу развития русской культуры;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
|  | 8. Художественная культура Московской Руси. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по истории развития художественной культуры Московской Руси;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
| 9. Русская художественная культура XVIII-XIX вв. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по истории развития русской художественной культуры XVIII-XIX вв.;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
| **Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв.** | 10. Западноевропейская культура XIX в. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по особенностям духовной культуры XIX в.;  – подготовка списка литературы (библиографии); |
| 11. Мировая художественная культура ХХ в. | – проработка конспекта лекции;  – анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;  – подготовка к практическому занятию;  – выполнение тестовых заданий;  – подготовка к экзамену, зачету;  – подготовка к дискуссии по определенным проблемам основных направлений авангарда как художественного стиля;  – подготовка списка литературы (библиографии); |

**Интерактивные формы занятий:**

|  |  |
| --- | --- |
| **№ темы** | **Формы** |
| 2. Художественная культура Востока. | Дискуссия |
| 5. Художественная культура эпохи Возрождения. | «Мозговой штурм» (атака). |
| 6. Художественная культура Нового времени. | Дискуссия |
| 11. Мировая художественная культура ХХ в. | «Мозговой штурм» (атака). |

**4. Компетенции, формируемые в результате освоения дисциплины**

4.2. Процесс изучения дисциплины «Мировая художественная культура» направлен на формирование элементов следующих компетенций в соответствии с ФГОС ВПО по направлению **45.03.01 «Филология»**:

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Коды  компетенции | Наименование компетенции | Структурные элементы компетенции  (в результате освоения дисциплины обучающийся должен знать, уметь, владеть) |
| ОК-1 | способностью использовать основы философских знаний для формирования мировоззренческой позиции (ОК-1) | знать: основы философии  уметь: использовать эти знания в своей профессиональной деятельности  владеть навыками: формирования мировоззренческой позиции |
| ПК-4 | владением навыками участия в научных дискуссиях, выступления с сообщениями и докладами, письменного и виртуального (размещение в информационных сетях) представления материалов собственных исследований | знать:  характеристики основных этапов развития культуры в истории общества;  уметь:  оценивать достижения культуры на основе знания исторического контекста их создания;  владеть:  навыками научного мышления для обработки информации и выработки системного, целостного взгляда на проблемы общества;  навыками анализа современной социокультурной ситуации. |

**5. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

**5.1 Основная литература**

1. Мировая художественная культура : учебник / А. П. Садохин . - М.: , 2009. - 495 с.

2.Мировая художественная культура : учебное пособие / Л. Г. Емохонова. - "Академия", 2010. - 544 с.

3.Мировая художественная культура : учебное пособие. Т.1 / ред. Б. А. Эренгросс. - М. : Высш. шк., 2009. - 487 с.

4..Мировая художественная культура : учебное пособие. Т.2 / ред. Б. А. Эренгросс. - М. : Высш. шк., 2009. - 511 с.

5. [Толстикова И. И.](http://znanium.com/catalog.php?item=booksearch&code=%D0%9C%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B0%D1%8F%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0#none) Мировая культура и искусство: Учебное пособие / И.И. Толстикова; Науч. ред. А.П. Садохин. - М.: Альфа-М: ИНФРА-М, 2011. - 416 с. // znanium. com

**5.2 Дополнительная литература**

1. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
2. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. – М.: Наука, 1996. – 116 с.
3. Белецкий М. Забытый мир шумеров. – М.: Наука, 1980. – 326 с.
4. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
5. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.
6. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
7. Закс Л.А. Художественное сознание. – Свердловск: Изд-во Уральск. ун-та, 1990. – 212 с.
8. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
9. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
10. История зарубежного кино (1945-2000). Отв.ред.Утилов В.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
11. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
12. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
13. Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – 238 с.
14. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. – М.: Издательство политической литературы, 1980.– 272 стр.
15. Ле Гофф Ж.Л. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.
16. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. – М.: АСТ, 2002. – 240 с.
17. Наков А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. – М.: Искусство, 1997. – 416 с.
18. Оппенхейм А. Древняя Месопотамия. Портрет погибшей цивилизации – М.: Наука, 1990. – 320 с.
19. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.
20. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**5.3 Программное обеспечение и Интернет-ресурсы**

1. Виртуальный музей живописи <http://www.museum-online.ru>

2. Портал «Культура России» <http://www.russianculture.ru/>

3. Государственный Русский музей<http://www.rusmuseum.ru>

4. Archi-tec.ru – история архитектуры, стили архитектуры, мировая архитектура [http://www.archi-tec.ru](http://www.archi-tec.ru/)

5. Всеобщая история искусств. [http://www.artyx.ru](http://www.artyx.ru/)

6. Архив классической музыки <http://www.classic-online.ru>

7. История изобразительного искусства <http://www.arthistory.ru/>

**6. Материально-техническое обеспечение дисциплины**

Для проведения лекционных занятий необходимо следующее материально-техническое обеспечение: компьютерный класс, аудитория, оснащенная презентационной техникой (проектор, экран, компьютер/ноутбук и т.д.), рабочее место преподавателя, оснащенное компьютером с доступом в Интернет, рабочие места студентов, оснащенные компьютерами с доступом в Интернет, предназначенные для работы в электронной образовательной среде, пакеты ПО общего назначения (текстовые редакторы, графические редакторы и пр.), мультимедийное оборудование, комплекты электронных презентаций/слайдов.

Для проведения практических занятий необходимо следующее материально-техническое обеспечение: компьютерный класс, аудитория, оснащенная презентационной техникой (проектор, экран, компьютер/ноутбук и т.д.), рабочее место преподавателя, оснащенное компьютером с доступом в Интернет, рабочие места студентов, оснащенные компьютерами с доступом в Интернет, предназначенные для работы в электронной образовательной среде, пакеты ПО общего назначения (текстовые редакторы, графические редакторы и пр.), мультимедийное оборудование, комплекты электронных презентаций/слайдов.

**7. Методические рекомендации по изучению дисциплины**

**7.1 Методические рекомендации по организации и технологиям обучения для преподавателя**

Дисциплина «Мировая художественная культура» решает следующие задачи:

1. знание характеристик основных этапов развития культуры в истории общества;

2. усвоение сведений о специфике культуры России, ее места в системе мировой культуры и цивилизации;

3. умение самостоятельно ориентироваться в культурных эпохах и стилях;

4. навыками сравнения и обобщения материала о различных видах искусства, произведениях искусства и общечеловеческих ценностях;

5. умение оценивать достижения культуры на основе знания исторического контекста их создания;

6. владение навыками анализа современной социокультурной ситуации.

Освоение дисциплины «Мировая художественная культура» предполагает следующие формы работы: лекции, практические занятия, самостоятельная работа студентов, разбор конкретных ситуаций.

Отбор материала для лекционных занятий, его организацию рекомендуется производить в соответствии со следующими принципами:

- гражданственности;

- научности;

- воспитывающего характера;

- фундаментальности и прикладной направленности (связи обучения с жизнью, теории с практикой).

На практических занятиях рекомендуется использовать следующие виды работы:

- организация дискуссии;

- контрольные работы;

- доклады;

- решение кейсов (ситуаций);

- проведение мозгового штурма.

Рекомендуется использовать следующие виды самостоятельной работы студентов:

- проработка конспекта лекции;

- анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме (с указанием страниц), подготовка рецензий;

- подготовка к практическому занятию;

- проведение научных исследований;

- написание реферата;

- выполнение тестовых заданий;

- подготовка к экзамену;

- выполнение домашней контрольной работы, письменное или устное решение задач, разбор конкретных ситуаций;

- подготовка к дискуссии по определенной проблеме на базе прочитанной литературы, изучения нормативных актов, практики;

- подготовка списка литературы (библиографии) и подборка нормативных источников по определенной тематике, их изучение.

Для освоения дисциплины рекомендуется использовать следующие методы обучения: лекции, семинарские занятия, технология критического мышления, дискуссионные технологии; средства обучения: компьютер /ноутбук, мультимедийный проектор, раздаточный материал в электронной форме (сканированные источники), комплекты электронных презентаций/слайдов.

**7.2 Методические рекомендации по освоению дисциплины для студента**

Общая трудоемкость дисциплины «Мировая художественная культура» составляет 5 зачетных единиц, 180 часов.

В рамках дисциплины предполагается изучение следующих разделов:

1. Художественная культура Древнего мира.

2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени.

3. Русская художественная культура.

4. Художественная культура XIX-XX вв.

Ключевыми понятиями раздела 1 «Художественная культура Древнего мира» являются: первобытная культура; синкретизм; миф; мифологическое сознание; наскальная живопись; палеолитические венеры; мегалит; менгир; кромлех; дольмен; шумеро-аккадский культурный тип; зиккурат; пиктография; клинопись; «Дом табличек»; шумерский эпос; Вавилонская башня; кодекс Хаммурапи; древнеегипетская культура; культ фараона; заупокойный культ; художественный канон; пирамида; мастаба; индоарийская культура; Веды; варны; ведизм; брахманизм; «Махабхарата»; «Рамаяна»; буддизм; ступа; вихара; чайтья; ната; индоисламский тип культуры; китайская культура; холизм; иероглиф; каллиграфия; конфуцианство; даосизм; чань-буддизм; свитки; пейзаж «горы-воды»; цы; фу; сун; сюй; цзацзуань; японская культура; синтоизм; дзэн-буддизм; пагода; кондо; танка; хокку; бусидо; «сухой сад»; античная культура; космоцентризм; агонизм; ордер; калокагатия; катарсис.

Изучая раздел 1, студент познакомится с: первобытной художественной культурой, художественной культурой Древнего Египта и Месопотамии (шумеро-аккадской, вавилонской и ассирийской культурой), особенностями культур Древнего Востока (Индия, Китай, Япония), а также культурой Античности.

Выполняя практические задания раздела 1, необходимо придерживаться следующего алгоритма: анализ специфики данного культурного типа; выявление особенностей картины мира и ценностной системы данной культуры; установление взаимосвязи между формами религии и искусства; анализ основных периодов развития и основных достижений художественной культуры.

Ключевыми понятиями раздела 2 «Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени» являются: арабо-мусульманская культура; ислам; арабеска; книжная миниатюра; колонная мечеть; мавзолей; касыда; газель; рубаи; средневековая европейская культура; дуализм; символизм; аллегоризм; рыцарская культура; городская культура; народная культура; куртуазный стиль; фарс; поэзия вагантов; романский стиль; готический стиль; антропоцентризм; гуманизм; «титаны Возрожения»; национальные художественные школы; рационализм; классицизм; барокко; рококо; сентиментализм.

Изучая раздел 2, студент познакомится с художественной культурой арабского Средневековья, художественной культурой средневековой Европы; художественной культурой эпохи Возрождения, а также художественной культурой и стилями XVII и XVIII вв.

Выполняя практические задания раздела 2, необходимо придерживаться следующего алгоритма: анализ особенностей Средневековья как исторической эпохи; выделение мировоззренческих и ценностных основ средневековой культуры; характеристика основных жанров и стилей арабской и европейской средневековой художественной культуры; анализ смены духовных ориентиров в эпоху Возрождения; характеристика основных этапов развития культуры в эпоху Возрождения; анализ социально-культурных особенностей эпохи Нового времени; характеристика основных художественных стилей эпохи.

Ключевыми понятиями раздела 3 «Русская художественная культура» являются: бинарность культуры; соборность; крещение Руси; крестово-купольный храм; притвор; иконографический канон; знаменный распев; монодия; агиография; узорочье; парсуна; русский классицизм; русское барокко; «золотой век» русской культуры; передвижники; «серебряный век» русской культуры.

Изучая раздел 3, студент познакомится со спецификой русской культуры как особого культурного типа, с художественной культурой языческой, Киевской и Московской Руси, а также с основными достижениями и стилистическими особенностями русской художественной культуры XVIII-XIX вв.

При выполнении практических заданий, предусмотренных разделом 3, следует придерживаться следующей схемы: анализ основных этапов развития русской культуры и выделение их социокультурных особенностей; характеристика основных стилей и жанров художественной культуры; выявление фундаментальных мировоззренческих и стилистических особенностей русской культуры; анализ основных произведений искусства того или иного этапа развития культуры.

Ключевыми понятиями раздела 4 «Художественная культура XIX-XX вв.» являются: романтизм; реализм; импрессионизм; символизм; массовая культура; модернизм; авангард; конструктивизм; фовизм; экспрессионизм; кубизм; футуризм; сюрреализм; абстракционизм; постмодернизм.

Изучая раздел 4, студент познакомится со спецификой культуры XIX в., изменениями в культуре на рубеже веков, основными стилями и особенностями культуры ХХ в.

При выполнении практических заданий, предусмотренных разделом 4, следует придерживаться следующей схемы: анализ социокультурной специфики XIX в.; характеристика основных стилей в художественной культуре XIX в.; анализ переходного состояния культуры на рубеже веков; выделение основных стилей в художественной культуре ХХ в.; анализ современного состояния культуры.

По каждому разделу предусмотрено выполнение студентами различных видов самостоятельной работы.

По разделу 1 предполагается:

- самостоятельная работа во время основных аудиторных занятий (лекций, семинаров);

- самостоятельная работа под контролем преподавателя в форме плановых консультаций и творческих контактов;

- внеаудиторная самостоятельная работа при выполнении студентом домашних заданий учебного и творческого характера.

По разделу 2 предполагается:

- самостоятельная работа во время основных аудиторных занятий (лекций, семинаров);

- самостоятельная работа под контролем преподавателя в форме плановых консультаций и творческих контактов;

- внеаудиторная самостоятельная работа при выполнении студентом домашних заданий учебного и творческого характера.

По разделу 3 предполагается:

- самостоятельная работа во время основных аудиторных занятий (лекций, семинаров);

- самостоятельная работа под контролем преподавателя в форме плановых консультаций и творческих контактов;

- внеаудиторная самостоятельная работа при выполнении студентом домашних заданий учебного и творческого характера.

По разделу 4 предполагается:

- самостоятельная работа во время основных аудиторных занятий (лекций, семинаров);

- самостоятельная работа под контролем преподавателя в форме плановых консультаций и творческих контактов;

- внеаудиторная самостоятельная работа при выполнении студентом домашних заданий учебного и творческого характера.

По итогам освоения дисциплины предусмотрена рубежная и промежуточная, аттестация. После изучения раздела 1 «Художественная культура Древнего мира» (1-я рубежная точка) в форме тестирования, после изучения раздела 3 «Русская художественная культура» (2-я рубежная точка) в форме тестирования, после изучения раздела 4 «Художественная культура XIX-XX вв.» (3-я рубежная точка) в форме тестирования.

Промежуточная аттестация для направления подготовки предусмотрена в форме экзамена (тестирование).

Для подготовки к аттестации рекомендуется:

- изучить лекционный и практический материал;

- изучить материалы, представленные по данной дисциплине в библиотеке Академии ВЭГУ или воспользоваться электронной библиотекой;

- использовать самообучающие программы;

- контролировать уровень своих знаний тестами-тренингами.

Программа составлена в соответствии с требованиями ФГОС ВПО с учетом ООП ВПО для направления подготовки45.03.01 «Филология» (Отечественная филология (русский язык и литература))

Автор: Романова Е.А., канд. филос. наук, доцент кафедры общенаучных дисциплин Академии ВЭГУ

Рецензент: Гогузева Т.С., канд. филос. наук, заведующая кафедрой общенаучных дисциплин Академии ВЭГУ.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ**

**УММ лекционных занятий**

**Раздел 1. Художественная культура Древнего мира**

**Лекция №1**

**Тема** «Истоки художественной культуры»

**План**

1. Первобытная художественная культура.

2. Художественная культура Месопотамии.

3. Художественная культура Древнего Египта.

**Конспект лекции**

**1. Первобытная художественная культура.**

О художественной деятельности человечества на ранних стадиях развития известно не слишком много. Многочисленные произведения изобразительного искусства (наскальные росписи, скульптурные изображения из камня и кости) появились значительно раньше, чем сформировалось сознательное представление человека о художественном творчестве. Зарождение искусства восходит к первобытной эпохе, когда человек впервые попытался отразить свои представления об окружающем мире в искусстве, что способствовало закреплению и передаче знаний и навыков, возникновению еще одной формы общения между людьми.

Надо отметить, что в первобытном обществе художественная деятельность человека была неразрывно связана со всеми существовавшими формами духовной и материальной культуры: мифологией, религией, бытовым укладом. Художественная, духовная культура существует в тесном единстве с материальной, образуя единый культурный комплекс, который лишь спустя столетия распадется на самостоятельные сферы культуры: религию, искусство (во всем разнообразии его форм), науку. Изображения, воспроизведенные рукой первобытного человека, являются звеном единой цепи художественно-религиозно-театрального магического действа, отражающего синтез материальной и духовной культуры человека той далекой эпохи. Особенность первобытной культуры – **синкретизм**. Что предполагает, во-первых, единство человека и осваиваемой им природной среды; и во-вторых, неосознанность различий между реальностью и нереальностью.

Синкретический характер первобытной культуры породил миф и мифологическое сознание.

1. Это такой вид сознания, при котором преобладает чувственное, эмоционально-образное восприятие мира. Первобытный человек как представитель типичного мифологического сознания в большей мере не объясняет мир, а переживает его. Ведь познание, объяснение предполагает отделение человека от мира, противопоставление себя миру, а переживание, напротив, характеризует факт слияния человека с природным бытием.

2. Человек мифологического сознания не выделяет себя из какой-либо общности – природы, общества, Космоса. Человек в этой системе измерения всегда лишь часть природы или даже часть божества. Более того, он не имеет принципиального отличия от других вещей или существ мироздания. Это достигается ощущением родства, некой однородности, единства всего сущего. Ярким выражением такой породненности является тотемизм. Тотемизм – это верование рода или племени в священную и кровную связь с конкретным животным – первопредком (тотемом). Это верование обязательно предполагало коллективность и вело к большему сплочению родовой общности первых людей не только друг с другом, но и со всем мирозданием.

3. Однородность и единство всего сущего в мифологическом сознании обеспечивается восприятием всего, что существует, как живого, одушевленного. Для первобытного человека нет ничего мертвого, все обладает жизнью, душою. Этой черте мифологического сознания соответствует такая ранняя форма верований как анимизм – вера в существование духов и душ у всех явлений природы, а не только у людей.

4. В мифологическом сознании предмет и его свойства, и его образ слиты воедино. Человек сам по себе не существует, ничего не значит. Имя, вещь, черты характера, поступки, социальные роли слиты с самою сущностью человека. Представление о предмете (каким бы фантастическим этот образ не был) и сам по себе предмет действительно неразрывны. Отсюда необычайная распространенность такого верования как фетишизм – обожествление предметов, явлений и обитателей природы, людей и их качеств. Именно фетишизм обеспечивает сознание и поклонение идолам, амулетам, талисманам, священным животным и т. п. Фетиш – это такой предмет, который уже в самом себе заключает некую духовную сущность или даже божество. Поэтому данная вещь обязательно обладает сверхъестественной силой.

5. Мифологическое сознание – это не теоретическое построение, не объяснение мира, а в большей мере практическое, поведенческое, активное состояние человеческого существования. Миф обязательно реализует себя через ритуал и магию. Ритуал (как священное, закрепленное в неизменной форме действие) призван воспроизвести, восстановить миф на практике. Через ритуал миф не только не забывается, но многократно повторяется и тем самым входит в «плоть и кровь» первобытного человека. Миф становится живой осязаемой реальностью именно благодаря ритуалу.

6. Магия же дает первобытному обществу и человеку ощущение материальной связи с духами, духовным миром. Через магию человек пытался упорядочить ход природно-духовных явлений, внести некоторую закономерность в хаос бытия, наконец, начать управлять природными процессами, даже подчинять их себе жертвоприношениями, заклинаниями и прочим волшебством.

Первобытные представления о мире основывались на убеждении, что все природные явления представляют собой результат действий каких-то невидимых сил.

Мироощущение первобытных людей было эмоционально напряженным, тревожным, драматичным. Окружающая реальность воспринималась ими как действие хаотических и неукротимых сил, где каждое мгновение их подстерегала опасность. И для того, чтобы выжить в этом неподвластном человеку мире, необходимо было породниться с грозными природными стихиями, воспринимать их как родственные, одушевленные существа, которых можно умилостивить, заговорить, а иногда и напугать. Поэтому сущность мифологического мироощущения основывается на уподоблении окружающей реальности человеку, перенесении внутренних свойств индивида на внешний мир. Под влиянием человеческих чувств солнце, луна, облака, звезды, реки, животные, растения становились одухотворенными, наделялись сознанием и волей. Поэтому миф можно рассматривать как попытку смыслового породнения человека с миром, при котором человек воспринимает психологические смыслы в качестве изначальных свойств вещей и рассматривает и переживает явления природы как одушевленные существа.

Итак, миф выступает как способ осмысления природной действительности, проявляющейся в очеловечивании окружающей среды, в одушевлении космоса, в стремлении гармонизировать отношения человека с миром и мира с собой, сделать его понятным и ясным для себя. Можно сказать, что возникновение и функционирование художественной культуры в определенном смысле есть ответ человека на потребность в равновесии и гармонии с миром.

Первые памятники изобразительной (художественной) деятельности человека относятся к эпохе **позднего палеолита** (ок. 33-го тыс. до н.э.). Согласно данным археологов в эту эпоху появились основные виды изобразительного искусства (скульптура, живопись, графика). Естественно, эти творения далеки от совершенства, но их ценность заключается в том, что они представляют собой первые попытки человека отразить окружающий мир в форме художественных образов.

Ключевая роль палеолита в формировании художественной культуры была обусловлена тем, что в эту эпоху закончилась биологическая эволюция человека и появился homo sapiens. При этом произошли важные социальные изменения: вследствие запрета инцеста и общественной регуляции брачных отношений возникают род и семья. Для становления художественной культуры важнейшее значение имело изготовление орудий труда. Освоение приемов обработки камня в дальнейшем позволяло перейти к его художественной обработке. Во время работы с камнем развивалась визуальная память человека, а также происходило накопление знаний о материале и особенностях его обработки. Постепенно вместе с камнем в обиход входили и другие материалы (дерево, кость), усложнялись технические навыки, появлялось избыточное мастерство: человек овладевал умением обработки материала настолько, что мог дополнить жесткую технологию придания материалу необходимых качеств деятельностью по его одухотворению и украшению.

Древнейшие сохранившиеся художественные произведения были созданы в первобытную эпоху, примерно шестьдесят тысяч лет тому назад. В то время люди ещё не знали металла и орудия труда изготовляли из камня; отсюда и название эпохи - каменный век. Люди каменного века придавали художественный облик предметам повседневного обихода - каменным орудиям и сосудам из глины, хотя в этом не было практической необходимости.

Самыми древними скульптурными изображениями на сегодняшний день являются так называемые **«палеолитические венеры»** – примитивные женские фигурки. Они ещё очень далеки от реального сходства с человеческим телом. Всем им присущи некоторые общие черты: увеличенные бёдра, живот и груди, отсутствие ступней ног. Первобытных скульпторов не интересовали даже черты лица. Их задача заключалась не в том, чтобы воспроизвести конкретную натуру, а в том, чтобы создать некий обобщённый образ женщины-матери, символ плодородия и хранительницы очага. Мужские изображения в эпоху палеолита очень редки. Помимо женщин изображали животных: лошадей, коз, северных оленей и др. В то время люди ещё не знали металла и почти вся палеолитическая скульптура выполнена из камня или кости.

Первые наскальные **изображения** чаще всего воспроизводили грубыми линиями голову или переднюю часть туловища животного, которое являлось объектом охоты. Со временем техника пещерной живописи совершенствуется, больше внимания уделяется деталям: косыми параллельными штрихами изображается шерсть; точные линии контура начинают играть подчиненную роль, на первый план выступают обобщенные цветовые пятна, нанесенные красной, коричневой, черной и желтой минеральными красками (в качестве пигмента используются измельчённые минералы).

Градации тонов, наложение одной краски на другую создает впечатление объема, ощущение фактуры шкуры зверя. Линия контура также изменилась: она стала то ярче, то темнее, отмечая светлые и теневые части фигуры, складки кожи и густую шерсть (например, гривы лошадей, массивные загривки бизонов), передавая таким образом объём. В некоторых случаях контуры или наиболее выразительные детали древние художники подчёркивали вырезанной линией. Тем не менее, творчество остается интуитивно-спонтанным: отсутствует фон, нет композиции в современном смысле, рисунки представляют собой отдельные образы.

Почти все изображения животных испещрены ударами заостренных предметов – видимо, каменными наконечниками копий и стрел. Это означает, что сами рисунки были сделаны не для получения эстетического наслаждения, а с более утилитарными целями. Изображения имели магический смысл. Первобытный художник, почти все время занятый поисками пропитания и охотой, высекал животных только для совершения магических обрядов, так как охотники племени были убеждены, что поразив изображение во время обряда, они удачно поразят животное на настоящей охоте.

В эпоху **мезолита** образ жизни в материальном плане не обнаруживает черт, резко отличающих его от предыдущего периода, чего нельзя сказать о духовной культуре. На перемены в отношении к жизни и смерти, происходящие в этот переходный период, указывают новые формы искусства.

Изменились задачи изобразительного искусства по сравнению с палеолитом - художник стремился показать движение, поэтому использовал новые выразительные средства.

Если прежде в центре внимания древнего художника были животные, на которых он охотился, теперь – фигуры людей, изображённые в движении. Если пещерные палеолитические рисунки представляли отдельные, не связанные между собой фигуры, то в наскальной живописи мезолита начинают преобладать многофигурные композиции и сцены военной борьбы, охоты, загона скота, сбора меда. Животные теперь даются силуэтом, залитым черной или красной краской, но, несмотря на это, сила выразительности образного решения не теряется, так как все сосредоточивается на передаче экспрессии движения. Теперь художник старается не только добиться внешнего сходства, а главное, показать внутренний смысл происходящих событий. Человеческая фигура изображена схематично, условно, отдельными штрихами, но всегда в живом движении. Видимо, прежде всего было важно изобразить действие человека, как он бежит, стреляет, борется, танцует, собирает плоды. Если изображения животного и человека эпохи мезолита менее правдоподобны, чем в предыдущую эпоху, то это говорит не о падении мастерства первобытных художников, а об изменении задач искусства. Создание динамичных сцен с определенным сюжетом свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека.

Особенностью мезолитических изображений является отсутствие жестких стереотипов, большое разнообразие сюжетов, композиционных схем, относительная мобильность изобразительных форм.

Нередко композициям и одиночным фигурам в наскальном искусстве сопутствуют схематические, абстрактные и геометрические формы. Один из наиболее распространенных сюжетов наскального и традиционного искусства - спираль. Этот символ, встречающийся уже в палеолите, фигурирует в Африке среди самых древних петроглифов.

Существенно отличаются от этой группы одиночных изображений простейшие парные композиции. Исключительное место среди них занимают двухфигурные композиции, изображающие животных одного вида в позе противостояния. В палеолитическом искусстве композиционная связь между фигурами встречается довольно редко.

Первобытный художник освободил фигуры от всего, с его точки зрения второстепенного, что мешало бы передавать и воспринимать сложные позы, действие, саму суть происходящего.

Итак, «мезолитические» признаки: сценичность, динамизм, изображение как воплощение функции, действия.

Движение в пещерной живописи передается через положение ног (скрещивающиеся ноги например, изображали животное набегу), наклон тела или поворот головы. Неподвижных фигур почти нет.

Искусство мезолита - шаг вперед. Художник нашел новые средства выражать действительность в движении.

Таяние ледников в **неолите**, или новом каменном веке (8-3 тыс. до н. э.), привело в движение народы, начавшие заселять новые пространства. В это время происходит т.н. «неолитическая революция»: одомашнивание животных, переход от охоты к земледелию и скотоводству. Наскальная живопись в эпоху неолита становится всё более схематичной и условной: изображения лишь слегка напоминают человека или животное.

Процесс производства, а значит, и духовная жизнь очень усложнились, и материальная культура стала иметь свои особенности в разных местах.

Древний художник пытается изобразить небо, солнце, воду, землю, огонь. Появляются условно-орнаментальные формы изображения, которыми украшались различные предметы. Петроглифы реалистичны, наносились на открытых скалах по близости от воды. Изображения человека уступают изображениям животных.

Большое значение приобрела мелкая пластика. Фигуры животных делались из глины, дерева, рога, кости, реже из камня. Они выразительны и реалистичны.

Одомашнивание животных привело к тому, что они заняли более скромное место в искусстве, человек же занял место центра и хозяина окружающего мира. В охотничьих сценах зверь теперь довольствуется положением, подчиненным по отношению к человеку. Но продолжает сохраняться контраст между манерой изображения животных, натуралистической и близкой к реальности, и человека, чья фигура подвергается сильной геометрической стилизации.

Наряду со стилизованными рисунками людей и животных встречаются разнообразные геометрические фигуры (круги, прямоугольники, ромбы и спирали и т.д.), изображения оружия (топоры и кинжалы) и средств передвижения (лодки и корабли). Воспроизведение живой природы отходит на второй план. Формируются многие виды декоративно-прикладного искусства (керамика, обработка металла, ткачество), распространяется связанное с ним искусство орнамента.

За каменным веком следовал **бронзовый** (3-нач. 1-го тыс. до н.э.). Бронзу было гораздо легче обрабатывать, нежели камень, её можно было отливать в формы и шлифовать. Поэтому в бронзовом веке изготовляли всякого рода предметы обихода, богато украшенные орнаментом и обладающие высокой художественной ценностью. Орнаментальные украшения состояли большей частью из кругов, спиралей, волнистых линий и тому подобных мотивов. Особое внимание уделяли украшениям - они были крупного размера и сразу бросались в глаза.

В III-II тысячелетиях до н. э. появились своеобразные, огромного размера сооружения из каменных глыб, обязанные своим появлением также первобытным верованиям – **мегалиты** (от греч. «мегас» – «большой» и «литос» – «камень»). К мегалитическим сооружениям относятся **менгиры** – вертикально стоящие камни высотой более двух метров. На полуострове Бретань во Франции на целые километры растянулись поля т.н. менгиров. На языке кельтов, позднейших обитателей полуострова, название этих каменных столбов высотой в несколько метров означает «длинный камень». Сохранились и иного рода сооружения – **дольм*е*ны** – несколько врытых в землю камней, перекрытых каменной плитой, первоначально служившие для погребений. К мегалитам относятся также и **кр*о*млехи** – сложные постройки в виде круговых оград диаметром до ста метров из огромных каменных глыб. Мегалиты были широко распространены: они найдены в Западной Европе, Северной Африке, на Кавказе и в других районах земного шара. Многочисленные менгиры и дольмены располагались в местах, которые почитались священными. Особенно знамениты развалины такого святилища – кромлеха в Англии недалеко от города Солсбери - т.н. Стоунхендж(II тысячелетие до н. э.)**.** Стоунхендж построен из ста двадцати каменных глыб весом до семи тонн каждая, а в диаметре составляет тридцать метров.

**Культура народов ранних цивилизаций**

Древний Египет, Месопотамия, Древняя Индия и Китай. Именно там складываются первые государства, возникают города, письменность, изобразительное искусство, техника, зачатки математики, астрономии, медицины, философии и многое другое, что позволило определить данные культуры как ранние цивилизации.

Все ранние цивилизации возникли в плодородных районах по берегам крупных рек: на севере Африки по берегам р. Нила (Египет), в междуречье Тигра и Ефрата (Месопотамия), р. Инд (Индия), р. Хуанхэ и Янцзы (Китай). В результате разлива реки разносили естественное удобрение – плодородный ил. Человек скоро убедился, что прибрежный ил способен давать сказочные урожаи, если научиться регулировать поступление воды: отводить ее от поля в период разливов и подавать ее во время засухи. Искусственное орошение полей стало экономической основой возникновения и существования всех ранних цивилизаций. Но создать сложную ирригационную систему можно было только при объединении усилий многих людей. Совместное проведение сложных работ порождало специальную организацию общества, особую систему управления, иными  словами, способствовало становлению первых цивилизаций. В то же время ученые полагают, что деспотическая форма правления в ранних цивилизациях возникла как следствие необходимости поддерживать в порядке ирригационные системы. Чтобы послать свободных людей на эти общественные работы, нужна была деспотическая власть.

Миросознание человека в тот период существенно отличается от первобытного. Переход к земледелию разрушил представления первобытного общества о синкретичности мира. Он становится более сложным для восприятия человека. Земледелие гораздо продуктивнее охоты, но земледелец более уязвим и беззащитен перед силами природы, отсюда обожествление природной стихии (солнца, неба, земли и т. п.). В эпоху ранних цивилизаций люди по-прежнему верят в богов, но это уже настоящие боги, а не просто могущественные духи первобытной культуры. Наряду с функцией управления силами природы, они приобретают роль первостроителей и покровителей поднявшегося над человеком могущественного государства, которое воспринималось как продолжение космического порядка. Поэтому, сохраняя черты облика предшествующей архаической эпохи (остатки тотемистического сознания), боги периода ранних царств обретают черты людей, стоящих во главе управления государством и народом – царей, правителей, верховных жрецов. Сходство богов этой эпохи с царями и правителями определяется приобретением ими новой функции – обеспечения земного порядка.

Вместе с тем в этой культуре усложняется и понимание роли самого человека. Человек первобытной культуры зависел от духов, он не отвечал вместе с духами за жизнь и порядок на земле и на небе. Теперь совершенно другая ситуация: боги должны следить за исполнением раз и навсегда установленных законов, а человек обязан поддерживать их в этом. Человек культуры древних царств уверен, что мир, порядок поддерживается судьбой, богами, жертвой, законом. Живое олицетворение космического и земного миропорядка – фигура царя или верховного жреца, поскольку они связывают этот земной мир с миром божественным. Царь и жрецы поддерживают закон, регулируют жертвоприношения. До тех пор пока богам приносится жертва, соблюдаются законы, оказываются почести царю и жрецам, беспрекословно подчиняются им, мир существует, если же хотя бы одно из этих звеньев разорвется, мир обязательно погибнет. Такое отношение к миру во многом определялось способом коллективного выживания, единственно возможным для людей той эпохи и в тех природно-климатических условиях. Гарантией выживания было наличие мощного государства, получавшего свое оправдание в культуре и миросознании человека. Чтобы выжить, необходимо было создать сложную ирригационную систему и запасы зерна на случай неурожая. В основе восточной деспотии лежит идеал абсолютного единства, отрицающий любое проявление индивидуальности. Государство типа восточной деспотии управляется огромным бюрократическим аппаратом, а его единство олицетворено фигурой правителя, обладающего абсолютной властью над жизнью и смертью своих подданных.

**2. Художественная культура Месопотамии**

Земледельческий тип хозяйственной деятельности открыл широкие пути для перехода от первобытности к цивилизации. Одним из центров развития древнейших цивилизаций стала территория между двумя реками Передней Азии – Тигром и Ефратом, которую древние греки называли **Месопотамией**, а русские – **Междуречьем** или Двуречьем. История Двуречья представляла собой калейдоскоп сменяющихся народов и царств, связанных между собой лишь культурной преемственностью. На этой территории возникли, а затем исчезли с лица земли цивилизации Шумера, Аккада, Вавилонии и Ассирии.

В IV тыс. до н.э. в южную часть Двуречья пришли и расселились народы, получившие название **шумеров**. Несколько позднее царь Аккада, другого государственного образования Месопотамии, сумел подчинить себе весь Шумер, в результате чего сложилось единое государство с общими культурными традициями. Аккадцы, культурные достижения которых значительно уступали достижениям шумеров, восприняли разнообразные направления шумерской культуры, сформировав таким образом шумеро-аккадский культурный тип, который с своей основе имел шумерскую культуру.

Главной формой ведения хозяйства у шумеров было земледелие, основанное на искусственном орошении. В условиях сельскохозяйственной цивилизации, основанной на ирригации, обрабатываемые угодья были в меньшей степени зависимы друг от друга и поэтому здесь около 3000 г. до н.э. возникли первые города-государства, которыми правили цари-жрецы. Важнейшими из таких городов-государств были Ур, Эриду, Ниппур, Урук и т.д.

Все искусство того времени, как и мировоззрение, было окрашено культом. Заметим, однако, что, говоря об общинных культах древней Месопотамии, трудно делать заключения о шумерской религии как о системе. Правда, всюду почитались общие космические божества: «Небо» Ан (аккад. Ану), «Владыка земли», божество Мирового океана, на котором плавает Земля, Энки (аккад. Эйя); «Владыка-Дуновение», божество наземных сил, Энлиль (аккад. Эллиль), он же бог шумерского племенного союза с центром в Ниппуре; многочисленные «богини-матери», боги Солнца и Луны. Но большее значение имели местные боги-покровители каждой общины, обычно каждый со своими супругой и сыном, с множеством приближенных. Бесчисленны были мелкие добрые и злые божества, связанные с зерном и скотом, с домашним очагом и хлебным амбаром, с болезнями и напастями. Они по большей части были различными в каждой из общин, о них рассказывали разные, противоречившие друг другу мифы. Обожествление образов вождей осуществлялось в хвалебных песнях-гимнах и монументальных надгробных изваяниях. Объектами художественного творчества стали предметы, выполняющие функции атрибутов власти (жезлы, скипетры, оружие и т.д.).

Пожалуй, самым первым шагов выделения художественного сознания в самостоятельную сферу было строительство специального **«дома бога» - храма**. Храмы строились в городах и были посвящены одному конкретному богу. Основным типом храмовой постройки был **зиккурат** – высокая башня, опоясанная выступающими террасами и создающая впечатление нескольких башен, уменьшающихся в объеме уступ за уступом. Таких уступов-террас могло быть от четырех до семи. Божество должно было защищать город, который считался его собственностью, поэтому божеству полагалось проживать на большей высоте, чем смертным людям. Для этого в верхней части зиккурата строился золотой купол, который выполнял функцию святилища, то есть «жилища бога». Внутри этого купола не было ничего, кроме ложа и золоченого стола – предполагалось, что бог ночевал там. Зиккураты часто использовались для нужд ученых-жрецов, занимавшихся математикой и астрономией.

Единение земных и небесных миров, выраженное в формах ступенчатых пирамид, воплотилось в символ торжественного и постепенного восхождения к вершине мира.

Архитектурных памятников шумерской культуры до нашего времени почти не дошло. Это объясняется отсутствием на территории Двуречья строительного камня. Основным строительным материалом был необожженный кирпич, который очень недолговечен, и построенные из него здания почти не сохранились. Тем не менее, отдельные сохранившиеся постройки позволили установить, что именно месопотамские зодчие создали те архитектурные формы, которые легли в основу строительного искусства Греции и Рима. Основными элементами этой архитектуры были купола, арки, сводчатые потолки.

Еще одним шагом в развитии культуры Месопотамии была **разработка письменности**. Шумеры создали пиктографию и клинопись, древнейший вид смыслового письма. Постепенно передающие информацию рисунки (**пиктография**) теряли сходство с изображаемым предметом, приобретая условно-символическое значение. Таким образом, из пиктографии родилась **клинопись**, представляющая собой клинообразные знаки, наносимые на таблички из влажной глины. Клинопись не была алфавитом, то есть звуковым письмом, а содержала идеограммы, обозначавшие либо целые слова, либо гласные, либо слоги. Сложность заключалась в их многозначности. Чтение таких текстов было крайне затруднительным, и только опытный писец после многолетнего обучения мог читать и писать без ошибок. Чаще всего писцы пользовались специальными определителями, которые должны были исключить ошибки при чтении, поскольку один и тот же знак имел множество разных значений и способов чтения.

Искусство клинописи требовало большого мастерства и долгого кропотливого постижения его основ. И вполне естественно, что шумеры первыми создали школы, предвосхитившие школьные системы греков и римлян. Эти шумерские школы называли **«Домами табличек»**. Люди, окончившие «Дом табличек» со временем занимали высокое положение в обществе.

Благодаря клинописи сохранилось много памятников месопотамской литературы. Сюжеты шумерских эпических поэм тесно связаны с мифами, в которых описывается золотой век древности, появление богов, создание мира и человека. Наиболее выдающимся является **«Эпос о Гильгамеше»**. Ее герой, Гильгамеш – шумерский царь, попытавшийся даровать своему народу бессмертие. Кроме того, шумерская литература была представлена поэмами, лирикой, мифами, гимнами, легендами, эпическими сказаниями и другими жанрами. Особый жанр представляли так называемые плачи – произведения о гибели городов в результате набегов соседних племен.

Многие достижения культуры Месопотамии были ассимилированы и творчески переработаны соседними народами, в том числе греками и древними евреями. Некоторые легенды шумерского эпоса легли в основу Библии. Человек, согласно шумерскому эпосу, был создан из глины, так же как и библейский человек. В шумерском эпосе впервые содержатся сведения о всемирном потопе, о Ное с семьей (естественно, там он носит другое имя – Утнапишти), о Вавилонской башне и т.д.

Шумеро-аккадская держава просуществовала недолго. В XIX до н.э. завоеватели-амориты создают государство с центром в **Вавилоне** (Древневавилонское царство), достигшее своей вершины при царе Хаммурапи.

Столица Вавилонии – Вавилон (аккадское Бабилу, что означает – врата бога), по верованиям древних, была сначала создана на небе. Лишь после этого бог Мардук построил руками народов, живущих вдоль рек-близнецов, «земное подобие Вавилона», а в нем свой великолепный храм – **Вавилонскую башню**.

Вавилония, как и в своё время Аккад, оригинальной культуры не создала, но зато очень интенсивно и успешно развивала то, что перешло к ней в наследство от Шумера, начиная от строительных технологий до форм литературного творчества. Вавилоняне в школах учили шумерский язык, которым пользовались и при религиозных обрядах, развивали шумерскую астрономию, математику, медицину, архитектуру, различные ремесла. Переняли они и клинопись. Причем писали они, как и книжники исчезнувшего Аккада, и по-шумерски, и по-аккадски. Они продолжали почитать шумерских богов, хотя в большинстве случаев под другими именами.

До возвышения города Вавилон владыки этого царства называли себя царями Шумера и Аккада. Но новая столица была настолько прекрасна, что и государство стали называть в ее честь. В эпоху Хаммурапи Вавилон превратился в центр большого царства. Главным культурным достижением этой эпохи является свод законов, созданный царем Хаммурапи. **Кодекс Хаммурапи** представляет собой плод огромной работы по сбору, обобщению и систематизации правовых норм.

Об изобразительном искусстве Вавилона известно немного. Древние вавилоняне сооружали культовые статуи, покрытые золотом, слоновой костью и полудрагоценными цветными камнями, а также создавали мраморные статуэтки людей.

В XII веке до н.э. Вавилонию, наследницу шумеро-аккадской культуры, подчиняет себе издавна воевавшая за первенство в регионе **Ассирия**, ставшая наряду с Египтом «сверхдержавой» древности. Нравы Ассирии отличались суровостью. Дети, как и рабы, здесь причислялись к имуществу. Жены покупались и после смерти мужей переходили к их братьям, отцам или пасынкам. Вдовами женщины считались только тогда, когда в семье мужа не было мужчины старше 10 лет. В государстве существовало большое имущественное расслоение, постоянно ощущался недостаток рабов, что побуждало к завоевательным походам.

Ассирийские воины грабили главным образом города, ведь именно в них находилось золото, серебро и другие сокровища. Города, созданные кропотливым трудом множества людей, сотнями превращались в пепел, в развалины. Не избежал этой участи и Вавилон, несмотря на то, что сами ассирийцы всему – от умения читать и писать до высшего порядка математики, от различных ремесел до гаданий – научились именно у вавилонян. Вавилон был не только разграблен, но и затоплен, а ценности и памятники перемещены в новую столицу Ассирии, Ниневию.

Ассирийское искусство было исполнено пафосом силы, оно прославляло мощь завоевателей. Характерны изображения высокомерных крылатых львов и быков с надменными человеческими лицами. Знаменитые рельефы ассирийских дворцов всегда прославляли царя – могущественного, грозного и беспощадного. Таковыми были ассирийские владыки. Такой была и ассирийская действительность. Не случайно поэтому особенностью ассирийского искусства являются изображения царской жестокости: сажание на кол, вырывание у пленных языка и т.д. Жестокость нравов ассирийского общества сочеталась, видимо, с его невысокой религиозностью. В городах Ассирии преобладали не культовые сооружения, а дворцы и светские постройки, так же как и в рельефах и росписях ассирийских дворцов – не культовые, а светские сюжеты.

На ассирийских рельефах позднего времени передана последовательность событий: отдельные эпизоды составляют единое повествование, иногда довольно длинное, а ход времени задан расположением сцен. Создание таких рельефов было под силу только целой армии художников-профессионалов, которые работали по строго заданной установке. Единые правила изображения фигуры царя, место ее расположения, размеры строго лаконичны и подчинены идее – показать мощь царя-героя и его великие деяния. При этом изображение многих конкретных деталей на разных рисунках и рельефах оказывалось совершенно одинаковым. Даже изображения животных, как правило, «составлены» из стандартных деталей. Свобода творчества художника состояла лишь в том, чтобы изобразить как можно больше персонажей, показать несколько планов, совместить начало действия и его результат и т.п.

Итак, в культуре Месопотамии художественный смысл предметов был неотделим от их утилитарного назначения и от магической (или религиозной) функции. Месопотамское искусство было утилитарным. Неизвестно ни одного произведения месопотамской культуры, которое стремилось бы прежде всего продемонстрировать мастерство художника, в котором художественное совершенство было бы важнее практического назначения предмета.

Кроме того, в художественном сознании месопотамской культуры преобладало информативное начало. Информативность наиболее полно и ярко выражена в тех памятниках изобразительного искусства, которые содержали в себе различные формы рисуночного (пиктографического) письма.

Месопотамская культура оказала огромное влияние на развитие других народов. К этому истоку восходит эллинская античность, в нем черпают силы западные и восточные средневековые культуры. Ведь впервые в истории именно в Месопотамии установилась прочная художественная преемственность, формировались первые художественные стили.

**3. Художественная культура Египта**

Среди государств древности, возникших после распада родового строя, Египет первым достиг подлинного могущества, стал великой державой, первой империей, претендующей на мировое господство. Возвышение Египта было связано с тем, что на его территории имелись все необходимые ископаемые для хозяйственной деятельности, плодородная почва, и он занимал выгодное географическое положение: имел выход к Средиземному морю и был изолирован от внешних врагов песками пустынь. Древнее государство в нижнем течении реки Нил, в северо-восточной Африке сложилось к 3000 до н.э. в результате объединения царств Верхнего и Нижнего Египта.

Основные принципы древнеегипетского искусства начали складываться в период **Раннего царства** I и II династий (ок. 3000-ок. 2800 до н. э.). Ведущую роль приобрела архитектура, тесно связанная с заупокойным культом, в которой господствовали принципы монументальности и статичности, воплощающие представление о незыблемости социального строя.

В период **Древнего царства** (ок. 2800-ок. 2250 до н. э.) найденные ранее художественные приёмы обрели стилистическую законченность. В это время происходит образование централизованного государства. Централизация власти в Древнем Египте породила специфическую форму общественного сознания – культ фараона.

Вначале мир природы, как свидетельствует культура Древнего Египта, представлял для египтян неделимое целое с миром богов, и потому многие божества имели в древнеегипетской мифологии либо облик животного, либо – полуживотного-получеловека. Бог Луны Тот, например, представал то в облике павиана, то человека с головой ибиса. Богиня Солнца Мафдет – в виде самки гепарда. Один из древнейших богов древнеегипетского пантеона, Хор, изображался в виде сокола, бог Анубис – в виде человека с головой шакала (или собаки). Боги следующего поколения стояли гораздо ближе к человеку, изображались в виде людей, и существенно напоминали людей своими поступками. Убитый своим братом Сетом Осирис (старший сын бога земли и богини неба) с помощью сестер обрел новую жизнь, восторжествовал над смертью и стал правителем царства мертвых. Его сын Гор, рожденный после смерти отца, стал властелином Земли, победив родного дядю Сета, воцарившись над теперь уже навсегда упорядоченным миром.

Этот миф послужил основой обожествления фараона. Появилась традиция отождествлять фараона с Гором. Культ опирался на представление о фараоне как родоначальнике всех египтян. Фараон рассматривался как наследник бога, создателя и владыки мира, поэтому он обладал властью над целым космосом. Благополучие страны было обусловлено наличием фараона, благодаря нему везде господствовали регулярность и порядок. Фараон своей собственной персоной сохранял равновесие мира, которому постоянно угрожал хаос. Но это вовсе не означало, что египетские  правители были деспотами, позволяющими себе все что угодно. Скорее наоборот. Вокруг плелись интриги, но сами правители на основании негласного кодекса чести не забывали о своей божественной миссии служить государству и народу. Не случайно в произведении «Наука фараона Мерикара», фараон выступает, прежде всего, как мудрый человек. Он делится опытом и дает советы своему сыну, которому предстоит стать его приемником в управлении страной: «богатый народ не восстает», «не гневайся – хорошо самообладание», «создай себе памятник любовью (окружающих) тебя», «язык – это меч (царя); речь сильнее любого оружия», «почитай сановников, способствуй преуспеванию народа твоего». Одним словом, быть фараоном учили как профессии.

Все египтяне считались равными перед богом. Мужчина и женщина были равны перед законом, хотя женщина обычно входила в дом мужа, где ей отводилась почетная роль «хозяйки дома», исполнение которой и становилось ее основным занятием. Культура Египта, правда, не запрещала женщине представлять государственные интересы. Известны несколько случаев в истории Египта, когда, женщины становились фараонами. Самой известной из женщин – фараонов была царица Хатшепсут. Египтяне ценили радости семейной жизни, что нашло отражение в рисунках и надписях на стенах гробниц и в литературных памятниках. В Египте существовали так называемые правила Маат, богини мирового порядка, которым обучали с детства. Они включали в себя основы культуры поведения, проповедовали сдержанность и внешнюю скромность, приучали к дисциплине. «Не имей злых намерений к другим людям, ибо боги покарают тебя»*, -* гласили правила Маат. Египтяне полагали, что если человек умеет приспособиться к законам, то он будет счастливым.

Важнейшей чертой мироощущения египтян было неприятие смерти, которую они считали противоестественной как для человека, так и для всей природы. В основе этого мироощущения лежало убеждение в регулярном обновлении природы и жизни. Ведь природа обновляется ежегодно, а Нил, разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождая на них жизнь. Но когда он уходит обратно в свои берега, наступает засуха, которая не является смертью, так как на следующий год Нил разольется снова. Именно из этих убеждений родилось вероучение о том, что смерть не означала конца существования человека, а в царстве Осириса, покровителя и судьи царства мертвых, его ждет все самое лучшее из того, что окружает при жизни. Египтяне создали уникальный **заупокойный культ** – комплекс представлений о посмертном бытовании человека и связанных с ними ряда предшествующих приготовлений и ритуалов (вместо слова «умерший» говорилось «утомившийся»). Итак, после смерти человека ждет воскрешение, которое предполагает соединение бессмертной души усопшего со своим телом. Поэтому живые должны позаботиться о том, чтобы тело умершего было сохранено, а средством сохранения тела было бальзамирование. Таким образом, забота о сохранении тела умершего привела к возникновению искусства создания мумий.

Полагая, что смерть есть не прекращение человеческого существования, а лишь переход его в другой мир, где своеобразно продолжается его земная жизнь, египтяне стремились обеспечить загробное существование всеми необходимыми предметами. Прежде всего, необходимо было позаботиться о строительстве усыпальницы для тела, в которой жизненная сила «ка» вернется в вечное тело умершего.

«Ка» был двойником человека, обладавшим теми же физическими качествами и недостатками, что и тело, вместе с которым «ка» рождался и рос. После смерти человека существование его «ка» зависело от сохранности тела. Но мумия, хотя и более долговечная, чем тело, тоже была бренна, поэтому для того чтобы «ка» мог после смерти найти свое тело и вернуться в него создавались точные портретные статуи из твердого камня. Обязательным условием было изображение фигуры целиком, стоящей с выдвинутой вперед левой ногой – поза движения к вечности. Мужские фигуры окрашивали в кирпично-красный цвет, женские в желтый. Волосы всегда были черными, а одежды белыми. Особое значение придавалось глазам. Египтяне считали глаза зеркалом души, поэтому фиксировали на них внимание путем сильного подкрашивания пастой, в которую добавляли толченый малахит. Глаза статуй делали из разных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую форме глаза, вставляли кусочки алебастра, имитирующего белок, и горного хрусталя – для зрачка. Под хрусталь подкладывали небольшой кусочек полированного дерева, благодаря которому получалась блестящая точка, придававшая живость зрачку и всему глазу.

Так из заупокойного культа родилось и искусство портрета, как живописного, так и скульптурного. Первоначально подразумевалось точное воспроизведение внешнего облика человека. Уже при жизни начиналась подготовка погребальной маски. С лица живого человека снимался слепок, затем изображение отливалось из металла, и далее художники «оживляли» лицо, используя цветную эмаль и инкрустацию полудрагоценными камнями. До египтян портретное искусство хотя и существовало, но имело гораздо более условный характер.

Поскольку загробная жизнь «ка» мыслилась как непосредственное продолжение земной, то после смерти умерших следовало обеспечить всем, чем они обладали при жизни. Рельефы, высеченные на стенах погребальных камер, воспроизводили сцены повседневной жизни умершего, заменяли для его «ка» то, что окружало его в обыденной жизни на земле. И хотя смерть признавалась одинаково противоестественной для всех египтян, надежные гробницы и недоступные склепы, снабженные «всем необходимым» для умершего, создавались только для богатых и власть имущих. Чтобы покойный мог наслаждаться отдыхом и ему не пришлось бы самому обрабатывать поля и пасти скот, в гробницу клали **ушебти** – деревянные или глиняные фигурки людей: писцов, носильщиков, жнецов и т. д. Богатым египтянам обычно клали в гроб 360 ушебти – по одному на каждый день года; беднякам же ушебти заменял папирусный свиток со списком 360 таких работников. Ушебти представляют интерес не только как доказательство веры египтян в реальность мифов и подтверждение их предусмотрительности, но и как первый образец бытовой скульптуры, – скульптуры, изображающей человека в момент совершения обыденных действий, – в истории изобразительного искусства.

Пирамиды строились только для фараонов, которые после смерти соединялись с богами. Ведь в жизни фараон был живым богом на государственном троне. Первоначально захоронения производились в гробницах, состоящих из подземной части, где стояли саркофаг с мумией и массивной надземной постройки – мастабы – в виде дома, стены которого были наклонены внутрь, а сверху завершались плоской крышей. Одной из основных задач при постройке гробниц фараонов была потребность произвести впечатление подавляющей мощи. Задача была решена, когда строители смогли увеличить надземную часть постройки в высоту и по диагонали. Так возникли знаменитые египетские пирамиды. Большое значение придавалось внутреннему декору гробниц. Стены покрывали цветными рельефами, прославлявшими фараона как сына бога и победителя всех врагов Египта, а также многочисленными магическими текстами, целью которых было обеспечение вечной счастливой жизни фараона.

Древнеегипетская живопись также развивалась в рамках заупокойного культа и должна была следовать **канонам** (совокупность обязательных художественных приемов и правил, определяющих нормы в изобразительном искусстве). Требования канонов передавались художниками из поколения в поколение. Существовали даже специальные руководства для художников, записанные на папирусе. Таким образом, древнеегипетские художники выступали в роли хранителей священных законов творчества. Что представлял собой канон? Все рисунки египетских мастеров были линейными и плоскими, в них не было объема, перспективы и светотени. Рисунки раскрашивались цветом без введения дополнительных тонов и цветных теней. Фигуры очерчивались резким контуром: мужские – черным, женские – красным. Особое внимание уделялось изображению человеческой фигуры. Был разработан специальный канон, созданный на основе изучения и измерения фигуры человека с математической точностью. Фигура изображалась так, словно на нее смотрят одновременно с разных сторон: голова – в профиль, глаза – в фас, а живот – в три четверти. Размер фигуры человека определялся его социальным положением. Например, фигура фараона или знатного человека изображалась в несколько раз крупнее приближенных и тем более рабов. Фигуры взрослого и ребенка отличались не пропорциями, а размером.

К концу периода Древнего царства в культуре египтян сформировались различные художественные ремесла. В гробницах сохранилось большое количество сосудов из различных пород камня, художественная мебель из дерева, декорированная костью, золотом, серебром. Каждому украшению придавался особый смысл. Так, например, ножки кресла выполнялись в форме бычьих ног либо крылатых львов, которые должны были охранять сидящего человека. Были многочисленные статуэтки, изображавшие людей, занятых повседневными делами, а также изображения египетских богов в виде зверей и птиц.

Однако к концу периода Древнего царства древнеегипетская культура пришла к кризисному состоянию. Междоусобные войны, распад государства, голод, усиление роли местных правителей – все это вело к упадку египетской культуры того периода.

В эпоху **Среднего царства** (ок. 2020–ок. 1700 до н. э.) пирамиды утратили грандиозность. Размеры их значительно уменьшились, материалом для строительства служили не монолитные двухтонные блоки, а кирпич-сырец. Сверху пирамиды облицовывались известковыми плитами.

В изобразительном искусстве усилились тенденции к правдоподобию. В стенных росписях гробниц изображения приобрели большую композиционную свободу, появились попытки передачи объёма, обогащалась цветовая гамма. В скульптурном портрете проявилось более индивидуализированное отношение к человеку. При сохранении канонов композиции фиксировались возрастные черты модели, появились элементы раскрытия характера (портретные головы и статуи фараонов Сенусерта III и Аменемхета III, 19 в. до н. э.); намеренно обращаясь к твёрдым породам камня (диорит, гранит), виртуозно преодолевая сопротивление материала, скульптор выявлял чёткую структуру лица, подчёркивал его суровость, придавал изображению драматическую экспрессию.

Яркий расцвет искусство Египта пережило в эпоху **Нового царства** (ок. 1580—ок. 1070 до н. э.). Успешные походы в Азию и приток богатств обусловили исключительную роскошь быта египетской знати этого времени. Суровые, драматические образы эпохи Среднего царства сменились утончённо-аристократическими. Усилилось стремление к изяществу и декоративной пышности.

Среди заупокойных храмов особое место занимал храм царицы Хатшепсут в Долине царей в Дэйр-аль-Бахри. Этот гигантский храм представлял собой три террасы, возвышавшиеся друг над другом. Храм великолепно сочетался с рельефом местности, сверкая белыми колоннами на коричневом фоне огромных скал. Внутренняя отделка храма была чрезвычайно богата: золотые и серебряные плиты пола, инкрустированные бронзой двери, статуэтки из полудрагоценных камней.

Наряду с пирамидами, заупокойными храмами и мастабами в Новом царстве сооружались святилища, не связанные с загробным культом. Это храмы, посвященные разным богам и прежде всего богу солнца Ра. К этому типу храмов относятся два прославленных храма в Фивах – Карнакский и Луксорский.

Строительство Карнакского храма началось в ХХ в. до н.э. и продолжалось около десяти веков. Уже в процессе строительства храм неоднократно перестраивался, но в результате было создано грандиозное сооружение: мощные пилоны (башнеобразное сооружение в форме усечённой пирамиды по бокам ворот) с гигантскими статуями фараона перед ними, огромный колонный двор, колонный зал с целым лесом колонн высотой 20 около 20 м. и диаметром 3,5 м. Поверхности стен и колонн были покрыты цветными рельефами.

В этот же период было завершено строительство Луксорского храма, второго по значению в стране. Храм Амона-Ра в Луксоре был наиболее гармоничным и совершенным. Он отличался четкой планировкой: два двора с портиками, культовые помещения и молельни со статуями богов в глубине здания. Аллеи сфинксов, монументальные статуи, многочисленные колоннады храма – все это создавало неповторимый облик Луксорского храма.

Важное место в истории Нового царства занимает период правления фараона **Аменхотепа IV**. Бросая открытый вызов жреческому культу, он сделал попытку покончить с многобожием как фактором, препятствующим централизации, укреплению и развитию государства. Он ввел поклонение новому и единому богу – Атону. Своё прежнее имя фараон меняет на новое – Эхнатон – «угодный Атону», и основывает новую столицу и религиозный центр – Ахет-Атон (Горизонт Атона). Единый Бог не имеет конкретного образа: символ его – солнечный диск, чьи лучи заканчиваются распростертыми ладонями. Эхнатон слагает вдохновенные гимны Солнцу - Атону. Он удаляет приверженцев старых культов, окружая себя художниками, поэтами. Не менее смело, чем традиционную веру, Эхнатон ломает и классические каноны придворного искусства: от живописцев и скульпторов он требует следования истине. Трехметровые изображения Эхнатона бросают вызов традиции: они лишены трафаретности, подчеркнуто, иногда даже гротескно, реалистичны. Мы видим узкое асимметричное лицо с раскосыми глазами и высокими скулами, субтильное тело с большой головой, короткими ногами и несоизмеримо большим животом. Создаются многочисленные портреты жены фараона и его дочерей, которые судя по всему, уже не предназначаются для захоронения в гробницах.

После завоевания страны Александром Македонским (4 в. до н. э.) искусство Египта включилось в сферу эллинистического искусства, позднее – искусства Древнего Рима.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. В чем проявляется синкретизм первобытной культуры?

2. Что собой представляет искусство первобытной эпохи? Какие этапы его развития можно выделить?

3. Какова периодизация развития культуры Месопотамии?

4. Какие памятники искусства и культуры Месопотамии дошли до нас?

5. Каковы основные черты культуры Древнего Египта?

6. Что собой представляет древнеегипетский канон искусства?

7. В чем особенности египетской культуры в эпоху Древнего, Среднего и Нового царства?

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Белецкий М. Забытый мир шумеров. – М.: Наука, 1980. – 326 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.

**Лекция №2**

**Тема** «Художественная культура Востока»

**План**

1. Художественная культура Индии.

2. Художественная культура Китая.

3. Художественная культура Японии.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура Индии.**

Первые центры культуры Индии существовали уже в III тысячелетии до н.э. в среднем и нижнем течении р. Инд – это города Хараппа и Мохенджо-даро. Это были крупные города с населением около 100 тыс. чел. Они были застроены удобными 2-3-этажными домами из хорошо обожженного кирпича, с устроенной водопроводной и канализационной системой. Сами города отличались строгой планировкой: прямоугольные кварталы разделялись главными магистралями, ширина которых достигала 10 м. В городах также четко выделялся нижний город, где располагались жилые постройки, и верхний город – цитадель, построенная на искусственном возвышении, отделенная стеной от остального города. Здесь, очевидно, находились административные здания. В ней также население города спасалось от наводнений, довольно частых в долине Инда.

В отличие от других древних культур в городах хараппской цивилизации не было обнаружено грандиозных памятников или каких-либо иных сооружений. В городах долины Инда были найдены только предметы художественного ремесла – изделия из бронзы, ювелирные предметы, узорчатая керамика, гравюры на печатях и мелкая пластика.

Культура Мохенджо-Даро и Хараппы погибла в середине 2 тысячелетия до н.э. в результате вторжения в долину Инда племен ариев, смешавшихся с коренным населением страны. Арии были кочевниками, но появившись в верховьях Ганга, они стали постепенно осваивать долину этой реки, оттесняя либо ассимилируя малочисленные племена аборигенов. Именно их язык и культура, включая ее религиозно-мировоззренческую первооснову, на долгие тысячелетия вплоть до наших дней определили исторический путь индийской цивилизации.

В арийском обществе ведущую роль играли жрецы-брахманы, а основой культуры были священные книги – Веды. Веды представляют собой сборник религиозных текстов – гимнов, песнопений и магических формул. Они написаны на древнейшей форме санскрита. В этих текстах содержатся гимны богам, рассказы о сотворении мира, жизни вселенной и т.д. Всего к высшим ведийским божествам принадлежали 33 бога, которые не составляли иерархического пантеона: главным становился тот, в котором более всего возникала необходимость. Характерным было также то, что за богами практически не закреплялось строго определенных функций.

Веды – не только религиозные, но и литературные памятники древнеиндийской культуры. Наряду с молитвами в них можно встретить описание борьбы добрых и злых духов, образные и поэтичные описания природы и человеческих переживаний – так что они по праву могут рассматриваться как поэтические тексты.

Веды содержат сведения о всех сторонах жизни древних индийцев. В частности, они сообщают нам о делении индийского общества на четыре варны («цвет»). Система варн считалась извечной, священной. По преданию, из уст первочеловека Пуруши (который был принесен в жертву богам и при этом возник весь мир) появилась варна жрецов-брахманов, из его рук – варна воинов-кшатриев, из бедер – варна простых земледельцев и скотоводов (вайшьи), из ступней – низшая варна неимущих и неполноправных шудр. Три высшие варны, генетически связанные с индоариями, считались почетными. Их представители назывались дваждырожденными, ибо по отношению к ним исполнялся обряд второго рождения, который производился в детстве и сопровождался надеванием на шею шнура, материал и цвет которого соответствовал варне. Обряд второго рождения давал право на обучение профессии и занятиям предков, после чего каждый мог стать домохозяином, то есть отцом семейства.

Четвертая варна шудр возникла и формировалась позже трех арийских в основном их подчиненных ариям аборигенных племен. Шудры не имели права изучать Веды и участвовать в обрядах и жертвоприношениях наряду с представителями высших варн. Поэтому шудра не мог претендовать на высокое социальное положение. Рождение человека в той или иной варне – результат его поведения в прошлых рождениях. Поэтому человек должен был смириться со своим местом в обществе, не стремиться к улучшениям и изменениям, но вести добродетельную жизнь, улучшая свою карму с расчетом на будущее. Система варн со временем не распалась, но стала еще жестче, разветвленнее и эффективнее. Укрепляясь, он обрастала новыми разрядами и подразрядами, превращаясь в ту систему каст, которая дожила до наших дней.

Начиная с эпохи Вед, в Индии складывается своеобразная мозаика религий. Первой из них стал ведизм – религия самих Вед. Примерно в I тыс. до н.э. ведизм трансформировался в брахманизм, представлявший собой более стройное учение о мире (изложено в «Упанишадах»). Характерной чертой брахманизма стало признание некоего мирового, космического принципа, Абсолюта, предшествующего существованию природы и человека, – Брахмы. Роль конкретных богов, которых в брахманизме насчитывалось довольно много, была не столь велика. По сути они были лишь индивидуализированным воплощением этого Абсолюта. На протяжении веков Веды передавались только в устной форме, заучиваясь наизусть жрецами-брахманами. Эти знания, необходимые ежедневно (индийцы сопровождали обрядами и ритуалами трудовые процессы, все события личной и общественной жизни), ставили брахманов в обществе на недосягаемую высоту.

Индийское искусство религиозно по своей сути. Но в силу того, что брахманизм не приветствовал изображение богов, живопись и скульптура в ведийский период практически не получили своего развития. Постройки в этот период в основном возводили из дерева, поэтому судить об архитектуре мы также не можем. О художественной культуре Индии ведийского периода мы судим в основном по литературе – Ведам, комментариям к ним, а также складывающимся в это время эпосам – «Махабхарате» и «Рамаяне».

Появление крупнейших эпических произведений Индии – «Махабхараты» (великая война потомков Бхараты) и «Рамаяны» (сказ о приключениях царя Рамы) произошло во второй половине I тыс. до н.э.

Сюжетной основой «Махабхараты» стало повествование о борьбе за власть потомков мифического царя Бхараты – древних родов Пандавов и Кауравов. Эта борьба принимает размеры грандиозной битвы, в которой участвуют все живущее на небе и на земле – боги и духи, люди и звери, а самой битве придается космический размах.

В основе повествования «Рамаяны» – рассказ о походе на остров Ланка царя Рамы для спасения своей возлюбленной Ситы, похищенной царем демонов Раваной. Каждый из героев является олицетворением одного из положительных качеств человека.

Художественная жизнь Индии достигла зрелости и полного расцвета во второй половине I тыс. до н.э. (приблизительно с IV в. до н.э.), когда для отражения похода Александра Македонского Индия оказалась объединенной в одной обширное государство Маурьев *(Чандрагупта Маурья, правил в 322—298 до н. э., — первый в истории объединитель Индии, основавший империю)*. Правители нового государства из рода Маурьев установили многочисленные торговые и культурные связи с разными странами – Цейлоном, Сирией, Египтом и т.д., что отразилось на культурном развитии страны. В новых социально-политических условиях брахманизм, который был строго кастовым знанием брахманов, устарел. Представители небрахманских каст (Чандрагупта был кшатрием) все активнее влияли на культурные процессы. Так возникли различные оппозиционные брахманизму религии, делавшие акцент на этику и нравственные стороны поведения человека.

Одной из таких религий стал буддизм. Основой буддизма стали 4 благородные истины: жизнь есть страдание; причиной страдания являются наши желания; можно прекратить страдания, погрузившись в нирвану; есть путь, ведущий к прекращению страданий. Этот путь (благородный восьмеричный путь) предполагал освобождение от всех земных страстей и, таким образом, освобождение от сансары.

Это учение стало очень привлекательным для большого числа людей, тем более, что спасение не зависело от принадлежности к высшей касте, а было результатом только собственных усилий. Кроме того, буддизм выступал против сложных ритуалов, местных вероучений и политической разобщенности, впитав в себя культы наиболее влиятельных индийских божеств.

Буддизм начинает широкое распространение во время правления царя Ашоки (правил с 273 года до н.э. по 232 год до н.э.). *Внук Чандрагупты, третий правитель империи. Завоевал государство Калинга Традиция считает, что, увидев множество трупов, причинённые страдания и разрушения, Ашока почувствовал сильное раскаяние, что привело его к принятию буддизма и укреплению веры.* *В своих эдиктах Ашока выступает за объединение всех сект, но не путём насилия, а в результате развития главных принципов их учений. Лишь в конце правления начал явно пробуддийскую политику.* Утверждение буддизма в качестве одного из главных течений в духовной жизни древнеиндийского общества, повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. В этот период в Индии впервые для строительства и создания больших скульптур стали применять камень. Одним из главных видов буддийских культовых памятников были ступы. Ступа – сооружение, воздвигаемое в честь лица, либо событий, чтимых буддистами, ведет свое происхождение от древних погребальных холмов. Обычно ступы представляли собой полусферические купола, сложенные из крупного кирпича, стоящие на круглом цоколе с террасой, предназначенной для ритуального обхода ступы. На вершине ступы ставился кубический «божий дом», или реликварий из драгоценного металла (золота и др.). Над реликварием возвышался стержень, увенчанный убывающими кверху зонтами – символами знатного происхождения Будды. Ступа символизировала нирвану. Назначением ступы являлось хранение священных реликвий. Наиболее ранним и ценным памятником является ступа в Санчи, выстроенная при Ашоке в III в. до н.э.

Ступа в Санчиимеет высоту четырехэтажного дома и была ранее облицована каменными плитами с рельефными изображениями сцен из преданий буддизма.

Здесь проявляется характерная черта древнеиндийской художественной культуры - идея единства жизни во всех ее проявлениях. Идея эта пронизывает и философские учения, и эстетику, и искусство. Поэтому столь велика в индийском искусстве роль синтеза — архитектуры и скульптуры, архитектуры и живописи, поэзии, живописи и музыки. Неотделимой от архитектуры становится скульптура. Выполненные с большим мастерством из камня произведения скульптуры, часто достигающие гигантских размеров, покрывают стены храмов, притягивая к себе внимание. Религиозная символика проявляется в каждом произведении архитектуры, и скульптура, прежде всего рельеф, занимает в индийском искусстве первое место.

В Индии каменная скульптура служила украшением архитектуры и чаще всего создавалась в виде декоративных горельефов. Каждая фигура в них была неразрывно связана с другими изображениями. Позы, движения и жесты людей на горельефах на редкость выразительны и изящны. В этом проявилось влияние на скульптуру искусства танца, широко распространенного и любимого в Индии с древнейших времен.

Яркий пример - ворота ступы в Санчи.

Ворота ориентировались по четырем странам света. Каменные ворота в Санчи сплошь покрыты скульптурой, почти нет ни одного места, где камень оставался бы гладким. Эта скульптура напоминает резьбу по дереву и слоновой кости, и не случайно резчиками по камню, дереву и кости в Древней Индии работали одни и те же народные мастера. Ворота представляют собой два массивных столба, несущих три пересекающие их наверху перекладины, расположенные одна над другой. На последней верхней перекладине помещались фигуры гениев-хранителей и буддийские символы, например колесо — символ буддийской проповеди. Фигура Будды в этот период еще не изображалась.

Вторым видом монументальных культовых сооружений были стамбха — монолитные каменные столбы, обычно завершенные капителью, увенчанной скульптурой. Это пример т.н. круглой скульптуры. На столбе высекались буддийские религиозные и моральные предписания. Вершина столба украшалась лотосовидной капителью, несущей скульптуры символических священных животных. Такие столбы более ранних периодов известны по древним изображениям на печатях. Столбы, возведенные при Ашоке, украшены буддийскими символами и по своему назначению должны выполнять задачу прославления государства и пропаганды идей буддизма. Такова знаменитая Львиная капит*е*ль*,* когда-то венчавшая огромную колонну, поставленную по велению царя Ашоки в городе Сарнатхе в память первой проповеди Будды. Эта капитель, изваянная в виде четырех львов, как бы сращенных спинами, служила опорой для большого Колеса Закона *—* символа учения Будды. *(Дхармачакра, 8 спиц символизируют восьмеричный путь: правильное намерение, правильное поведение и т.д.)* Все изображения, выполненные на ней, воспроизводят традиционные индийские мотивы. На абаке помещены рельефные фигуры слона, коня, быка и льва, символизирующие страны света. Животные на рельефе переданы живо, их позы динамичны и свободны. Фигуры львов наверху капители более условны и декоративны. Являясь официальным символом мощи и царственного величия, они значительно отличаются от рельефов в Санчи.

При Ашоке в скалах начали высекать пещерные храмыи кельи для отшельников. Пещерные храмы носят название чайтья. Буддийские храмы и монастыри высекались прямо в массивах скал и представляли подчас крупные храмовые комплексы *(хотя изначально были небольшими по размеру)*. Позднее, в I в. до н. э., в Карли(близ Бомбея) была создана самая большая в Индии чайтья.Этот буддийский храм имеет в длину 38 м.

Все чайтья имели один план: продолговатый зал делился двумя рядами колонн на три «корабля», или нефа*.* Из них средний — просторный, а два боковых — узкие и низкие, по ним можно было обойти вокруг зала. На дальнем конце зала, противоположном от входа, находилась ступа. Капители колонн чайтья в Карли изваяны в виде мужчин и женщин, парами восседающих на коленопреклоненных слонах. И все это высечено из цельного массива скалы с большим мастерством и по единому замыслу архитектора и скульптора.

Последний этап расцвета древнеиндийской художественной культуры приходится на IV-VI вв. н.э., когда Северная и отчасти Центральная Индия были объединены в большую централизованную империю под властью династии Гуптов. В это время вновь возросло значение брахманизма, обосновывавшего деление общества на касты и постепенно поглощавшего буддизм. Тем не менее, это время стало расцветом драматургии, поэзии, сценического искусства, музыки и храмовой живописи.

Одним из лучших художественных ансамблей были буддийские храмы Аджанты, находящиеся в центральной Индии. Там начиная со II в. до н. э. на протяжении девяти веков было создано 29 пещер*,* стены, потолки и колонны которых расписаны сценами из буддийских преданий и легенд и украшены скульптурой и резьбой. Фасады пещерных храмов, относящиеся к периоду Гупта, пышно декорированы скульптурой.

Внутренние помещения храмов Аджанты покрыты почти целиком монументальными росписями. Росписи в Аджанте — это наглядная энциклопедия жизни Древней Индии, созданная в высокохудожественной и поэтической форме. Сцены быта разных сословий, от князя до нищего, исторические события и предания буддизма изображены на материале окружающей художника жизни.

Бесчисленное количество статуй Будды, выполненных в горельефе, заполняют ниши стен. Пространство между большими скульптурами покрыто резным орнаментом и изображениями учеников и спутников Будды. Помимо буддийских сюжетов в храмах Аджанты встречаются скульптуры на традиционные сюжеты. К ним относится изображение змеиного царя Нагараджа, помещенное в нише одного из внутренних помещений храма.

В VII—VIII вв. рабовладельческий строй в Индии сменился феодальным, усилилась власть касты жрецов-брахманов, стремившихся с помощью искусства утвердить свое религиозное учение. Под их воздействием и в связи с новыми условиями жизни сильно изменилась храмовая скульптура Индии.

Все чаще стали появляться символические образы богов, поражающие своей фантастичностью, с несколькими головами и руками. Вместо Будды теперь стали изображать Брахму, Вишну и Шиву, а также многие второстепенные божества религии индуизма*,* сменившей буддизм.

В пещерном храме VIII в. на острове Элефанта близ гавани Бомбея высечен из скалы гигантский бюст трехликого Шивыпочти 6 м высотой. Три лика Шивы означают его троякую природу: его незыблемое бытие, ярость и милость.

Часто Шива представлен танцующим. Шива Натараджа(бог танца) изображается с одной головой, но с третьим глазом во лбу и с четырьмя руками, в одной — символический барабанчик, в другой — пылающий огонь. Ногами он попирает карлика — демона зла, своего врага. Натараджа изображается вечно танцующим. Он олицетворяет религиозное учение о том, что Вселенная вечно движется, а Шива — ее энергия и источник движения.

В этот же период строится храм Кайласанатха в Эллоре. Храм Кайласанатха в Эллоре является непревзойденным шедевром и одним из самых впечатляющих архитектурных сооружений. Это монолитный комплекс, высеченный из единой скалы огромных размеров. Храм Кайласанатха поистине грандиозен. Он занимает площадь в два раза превышающую площадь Парфенона в Афинах, по высоте превосходит его в полтора раза. При его строительстве было выдолблено 200 тысяч тонн горной породы. Храм посвящен богу Шиве, он представляет гору Кайласа — обитель Шивы в Гималаях.

В IX — конце XII в. традиция скальной и пещерной архитектуры заканчивается. Появляется тип шикхара - храм-гора в виде башни (олицетворяет священную гору Меру, мировую гору). Пример такой постройки храмовый комплекс Кхаджурахо - одна из основных достопримечательностей Индии. Построен в IX-X вв. Представляет собой комплекс индуистских и джайнистских храмов, некоторые из которых украшены снаружи скульптурными композициями, иллюстрирующими сцены из «Камасутры».

Театральное искусство Индии зародилось несколько тысячелетий назад. Бронзовая статуэтка танцующей девушки, найденная при раскопках в городе Мохенджо Даро, датируется III тысячелетием до н. э. Именно ритуальный танец стал тем стержнем, вокруг которого сформировался индийский классический театр. В Древней Индии театральные представления были обязательной частью праздников, посвящённых богам. Например, центральным событием праздника в честь Индры (бога громовержца) являлось водружение «знамени» Индры. Знамя символизировалось деревом, которое приносили из леса и украшали. После церемонии дерево торжественно топили в реке, чтобы придать силу воде и земле. В действе принимали участие борцы, фокусники, канатоходцы, музыканты и забавники, которых называли «ната» (в дальнейшем так стали именовать профессионального актёра). Упоминание о ната встречается в памятниках индийской литературы уже со второй половины I тысячелетия до н. э. Задолго до новой эры в Индии сложился народный театр, представления которого и сейчас пользуются в стране большой популярностью.

Сохранившиеся до нашего времени санскритские драмы многочисленны и разнообразны: от небольших одноактных произведений до неимоверно длинных пьес в десять актов. В них играли, как правило, профессиональные актеры обоих полов, но существовали также актеры-любители, упоминаются даже цари или их гаремные супруги, которые участвовали в представлениях во дворце. Обычно драмы разыгрывались на закрытой или полузакрытой сцене либо во дворцах и в домах богатых, либо публично – в храмах в праздничные дни.

Занавес отделял сцену от задней части сцены, из которой появлялись актеры. Занавеса же отделяющего сцену от публики не было. Декорации и бутафория были минимальны, их заменяла мимика, утонченность языка, поддерживаемая танцем: каждая часть тела участвовала в изложении истории, и публика, зная этот образный код, по условным движениям рук, ног и по мимике могла понять, что речь идет, например, о том, что царь восходит на колесницу или что героиня гладит свою любимую газель. Роскошные костюмы актеров соответствовали определенным правилам, поэтому герои, боги, демоны и предатели сразу идентифицировались публикой.

В труппу классического индийского театра непременно входили сухтрадхара (ведущий актёр, одно временно и постановщик, и руководитель театра), нати (жена первого актёра и ведущая актриса), стхапака (первый помощник, гримёр и костюмер), приперсвика (второй помощник, выполнявший различные поручения).

Пьеса начиналась с обращения к одному или нескольким божествам и пролога, по ходу которого главный актер и режиссер, беседуя со своей супругой (главной актрисой), излагал обстоятельства представления и характер пьесы. Большая часть диалогов была в прозе, но они свободно перемежались со стихами, которые чаще всего рассказывались или читались речитативом, но никогда не пелись.

Как и в других литературных жанрах Индии, театральные законы исключали трагический финал. В напряженных или душераздирающих сценах не было недостатка, но конец обязательно был счастливым. Индийцы древности, отвергая трагедию, предпочитали мелодраму. Даже если эмоция, которую индийский писатель пытался вызвать, навязывалась теорией, индийские пьесы изобиловали волнующими сценами, которые часто заставляли чувствительную публику плакать. Благородные герои, идя на казнь за преступления, которых они не совершали, признавались в своей невиновности перед своими женами и детьми, и только в самый последний момент получали спасение. Несчастные жены несправедливо изгонялись из своего дома мужьями, теряли детей и находили их только в последнем действии.

Самые известные драматурги – Бхаса, Калидаса и Шудрака. Авторство знаменитой «Глиняной повозки» приписывают царю Шудраке (предположительно IV в.). Пьеса намного пережила своего создателя: она шла на сценах театров мира да же в XX в. Сочинение рассказывает не о богах и демонах, не о царях и их верных женах (что традиционно), а об актрисе куртизанке. Героиня полюбила брахмана Чарудатту - человека, принадлежавшего к высшей касте и, кроме того, женатого. Много испытаний выпало на долю влюблённых, пока они не воссоединились.

В XII в. Северная Индия была завоевана мусульманскими феодалами, образовавшими Делийский султанат. Проникновение ислама в Индию вызвало новый, индоисламский период в культуре страны.

Господство ислама наиболее сильно отразилось на характере индийской архитектуры, т.к. требовало совершенно новых по своей конструкции культовых сооружений. Столкновение двух разных эстетических систем мышления привело к тому, что в архитектуре мусульманских областей Индии был почти полностью утрачен тот синтез архитектуры и скульптуры, который составлял основу зодчества прежних эпох. Однако индийские мастера научились искусно сочетать разные породы камня, придавая фактуре стен сочность и насыщенность, а также освоили искусство тонкой декоративной резьбы. Самый известный памятник индоисламской архитектуры – мавзолей Тадж-Махал (в память умершей жены Шах-Джана).

С XVIII колониальная зависимость от Англии и угасание культуры.

**2. Художественная культура Китая**

Китайская культура – одна из наиболее интересных и, безусловно, уникальных восточных культур. Она принадлежит к кругу великих речных цивилизаций, возникших в древности. Но если культуры Месопотамии и Древнего Египта уже давно канули в Лету, Китай продолжает существовать уже пятое тысячелетие, являясь одной из старейших цивилизаций на Земле.

Древнейший период китайской культуры, который можно изучить на основании письменных документов, начинается с XVIII в. до н.э. Он связан с правлением китайской династии Шан-Инь. Период Древнего Китая продолжается под властью династии Чжоу (XI-V вв. до н.э.), а также Цинь и Хань (III в. до н.э. – III в. н.э.). Именно в эпоху Древнего Китая формируются все основные элементы, идеалы и ценности китайской культуры. Дальнейшие периоды лишь развивают эти тенденции.

*Непрерывность развития* китайской культуры – одна из важнейших ее особенностей, неразрывно связанная с такими чертами этой культуры как традиционализм и замкнутость. Замкнутость китайской культуры основана на убеждении китайцев в своей исключительности, в том, что их страна является центром обитаемой земли и всего мироздания. Поэтому китайцы называли ее Срединной империей. Земля, по их представлениям, – это один большой континент, окруженный со всех сторон морской пучиной. В ее центре находился единственно цивилизованный мир, в котором жили китайцы – Поднебесная страна. Вокруг нее находились варварские земли, населенные полулюдьми. В глазах древних китайцев очевидным доказательством их культурного превосходства над всеми прочими племенами были письменность, календарь, своеобразие уклада жизни.

Итак, китайская культура была стабильной, самодостаточной, консервативной, склонной к четкой организации и порядку. Это предопределило исключительную роль традиций, обычаев, ритуалов и церемоний. В зависимости от социального положения каждому человеку предписывались строго определенные нормы поведения, широко известные как «китайские церемонии». Мифология и религия отступали перед этикой и ритуалом. Жестко фиксированные, усвоенные с колыбели каждым китайцем, этико-ритуальные ценности были обязательными для каждого члена общества, от императора до простолюдина. Каждый китаец твердо знал, сколько ему надо отдать поклонов, когда преклонить колени, как наклонить голову, как улыбнуться, как изменить голос. В китайских источниках зафиксировано триста видов церемоний и три тысячи правил достойного поведения. Существовало даже специальное учреждение – Палата церемоний, которая строго следила за выполнением правил, обрядов и процедур, унаследованных от прошлого.

Одним из главных факторов, объясняющих особенности китайской культуры, является тоново-изолирующий **язык**, создающий совершенно иное (по сравнению с европейским) семантическое пространство. Значение слова в китайском языке зависит от тона, которым оно произнесено. Поэтому одно слово может означать совершенно разные вещи. Слова записывались с помощью **иероглифов**, которые возникли из пиктографического (рисуночного) письма после его упрощения. Каждый иероглиф передает самую общую идею обозначаемого им предмета, явления, понятия. Общее количество иероглифов доходит до 80 тысяч. Столько огромное число объясняется тем, что на протяжении многих веков существования китайской письменности китайские писатели придумывали новые иероглифы, которые сохранялись только в их произведениях. Так что целый ряд знаков, встречающихся в китайских словарях, совершенно не употребляется. Знания трех тысяч иероглифов достаточно, чтобы понимать современную бытовую лексику и общественно-политические тексты. Для чтения классических текстов нужно знать не менее 7 тысяч иероглифов. Поэтому даже высокообразованные китайцы при чтении пользуются словарем.

Китайские иероглифы трудны для написания: каждый из них состоит из нескольких черт (от одной до 52). Чтобы выучить такое огромное количество иероглифов и запомнить порядок их начертания, требуется огромное напряжение памяти.

Именно поэтому Китай всегда был преимущественно неграмотной страной. Но поэтому же и уважение к письменному слову было очень велико. Считалось, что его знание открывает человеку глаза на мироздание, делает человека мудрым и даже святым. Иероглифы были своего рода сакральными знаками. Невозможно было представить, чтобы китаец бросил на землю исписанную бумагу или что-то в нее завернул. Ненужные тексты торжественно сжигались под наблюдением священнослужителей.

Многие китайские иероглифы существуют без изменения уже несколько тысяч лет, сохраняя в неприкосновенности обозначаемые ими понятия. Это стало одной из причин стабильности и неизменности китайской культуры.

Важной чертой китайской культуры является *холизм* – представление о целостности и гармоничности мира. При этом мировая целостность намного важнее, чем составляющие ее части. Мир в представлении китайцев – это мир абсолютного тождества противоположностей, где многое и единое не отрицают друг друга, а все различия относительны.

Основой этой картины мира служат сложившиеся в давние времена и зафиксированные в китайской «Книге перемен» представления о двух началах мира – инь и ян. Ян – это светлые, легкие частицы первоначального хаоса, из которых образовалось небо. Инь – тяжелые, темные частицы, из которых образовалась земля. Все предметы и явления мира (в том числе человек) произошли от взаимосвязи светлого и темного начала. Эта взаимосвязь порождает в природе и в жизни движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло. Не следует рассуждать о том, что лучше, что хуже, – и то и другое необходимо, одно немыслимо без другого, одно переходит в другое, поэтому может быть и тем и другим – в зависимости от времени и ситуации. Графическое изображение этих начал подчеркивают их взаимопроникновение. Вместе обе космические силы образуют дао – всеобщий закон вселенной.

К более глубокому осмыслению проблем бытия, человека и его места в мире китайская культура пришла в середине I тыс. до н.э. в философских школах конфуцианства и даосизма, сформулировавших основные ценности и нормы культуры.

**Конфуцианство** возникло на рубеже VI-V вв. до н.э. Основоположником является Учитель Кун (Кун-Фу-Цзы, в латинской транскрипции Конфуций).

Конфуций считал, что главная задача воспитания человека заключается в усвоении им строгих норм и правил отношений между равными и неравными, старшими и младшими, высшими и низшими, отцами и детьми. Выступая с критикой своего века и высоко оценивая века минувшие, Конфуций на основе этого противопоставления составил идеал совершенного человека или благородного мужа (цзюнь-цзы). Главными его качествами являются гуманность, человечность (жэнь), которая понимается как должное исполнение своих обязанностей на основе порядка, и чувство долга – моральная обязанность, которую гуманный человек в силу своих добродетелей накладывает на себя. Образ благородного мужа сыграл важную роль в китайской культуре, став эталоном для подражания, приблизиться к которому было делом чести и социального престижа. Этот образ включал в себя такие качества, как почтительность, обходительность, осторожность в разговоре, сдержанность, стремление придерживаться во всем золотой середины.

Конфуций сформулировал и основы социального порядка в Китае. За образец он взял отношения в китайской семье, ее строгую социальную иерархию и беспрекословное подчинение младших старшим. По мнению Конфуция, государство должно было стать такой же семьей, где император будет для всех отцом, чиновники – старшими братьями, а простолюдины – детьми и другими младшими членами семьи. Критерием разделения общества на верхи и низы должны были служить не знатность и богатство, а знание и добродетель, приближенность к идеалу благородного мужа. Именно эта конфуцианская идея послужила обоснованием формальной открытости чиновничьего сословия, членом которого мог стать любой образованный человек.

Несколько позже конфуцианства появилась другая философская система, с другим взглядом на мир – **даосизм**, обратившийся к тайнам мироздания и проблемам жизни и смерти. Его основателем стал Лао-Цзы – полулегендарная личность, старший современник Конфуция. Центральным понятием его философско-религиозной системы является дао – первооснова мира, его сущность и его закон. Бытие всех вещей и явлений мира мимолетно, они материализуются лишь ненадолго, чтобы затем вновь обрести покой в небытии. Поэтому знатность, богатство и слава не имеют подлинной ценности. Совершенномудрый человек (идеал даосизма) должен освободиться от сковывающей его привязанности к единичному и обрести ту подлинную гармонию бытия, которая не нуждается в искусственных ритуалах. Эта гармония содержится в дао – пути единой жизни, пронизывающей все сущее, принимающей различные формы и проявляющейся в бесконечной череде преходящих вещей и состояний.

Способом жизни, методом слияния с великим дао является недеяние (у-вэй). Это не пассивная созерцательность, а столь полное слияние с естественным ходом вещей, что отпадает необходимость в специальной нарочитой активности. Совершенномудрый человек не противопоставляет себя ситуации, а спокойно влияет на нее изнутри, через использование естественных возможностей, которые скрыты от непосвященных.

Бесстрастие даосов, «пустота сердца» означает, что сердце должно быть подобно чистому зеркалу, незамутненному страстями и отражающему гармонию дао. Такое мироощущение легло в основу искусства Древнего Китая, для которого характерно созерцательное, поэтическое отношение к природе.

В это же время в Китай проникает буддизм. Буддизм в Китае не стал прямым заимствованием индийской мысли, а, сплавившись с конфуцианством, образовал новое религиозное течение – **чань-буддизм** (японский дзэн). Один из его основателей Хуэй-нэн учил, что не следует стремиться к нирване, искать истину или ограничивать себя во имя перспективы стать Буддой. Чань-буддизм утверждает, что истина и Будда всегда с человеком. Они вокруг и во всем – в пении птиц, в шелесте листвы, в красоте гор и в радости труда. Постижение истины есть не что иное, как озарение, которое нисходит на человека внезапно, как внутреннее просветление.

В древнюю эпоху китайская художественная культура была представлена бронзовыми изделиями (блюда, сосуды, чаши, амфоры), украшенными орнаментом и игравшими важную роль в различных культах. В этот период развивается регулярное градостроительство, достигшее расцвета в III в до н.э. – III н.э. На протяжении всего периода Чжоу активно развивались принципы градостроительства с чёткой планировкой городов, обнесённых высокой глинобитной стеной и разделённых прямыми, пересекающимися с севера на юг и с запада на восток улицами, разграничивающими торговые, жилые и дворцовые кварталы.  
Значительное место в этот период занимает прикладное искусство. Широкое распространение получают бронзовые зеркала, инкрустированные серебром и золотом. Бронзовые сосуды отличаются нарядностью и богатством орнамента. Самым значительным архитектурным сооружением этой эпохи является Великая китайская стена, олицетворявшая собой мощь централизованной державы.

Периодом высшего расцвета китайской художественной культуры стало Средневековье (начавшееся с III н.э.). Именно в это время художественная культура Китая приобрела яркую самобытность и характерные особенности, которые отличают ее от всех других культур.

Своеобразие китайского искусства является то, что в нем живопись, поэзия и каллиграфия не знают тех границ, которые обычно разделяют эти виды искусства. Это позволяет говорить о своеобразном *синкретизме* китайского искусства. Три вида искусства вдохновляются и определяются природой иероглифического выражения и с помощью одного и того же инструмента – кисти – отражают глубину бытия. Как в живописи, так и в поэзии, каждый штрих, изображающий ветку дерева или что-то иное всегда должен быть живой формой, отражающей суть вещей.

Склонность к *символизации* – типичнейшая черта китайского искусства. Каждый элемент древнекитайской живописи символичен: сосна – символ долголетия, бамбук – стойкости, мужества, аист – одиночества и святости. Восприятие такого произведения требует особого умения обнаруживать контексты, объединяя символические образы в единую эстетическую систему.

Китайское искусство очень практично. Так, китайцу не придет в голову использовать колонну как декоративный элемент, она непременно будет частью несущей конструкции здания. Так же обстоит дело и с живописными произведениями, которые либо являются частью домашней утвари (например, экраны, разделяющие помещения по типу ширмы), либо несут в себе глубокий философский смысл и поэтому полностью лишены декоративного начала, не могут восприниматься с позиций любования, а требуют внимательного вглядывания и погружения в суть изображенного, являясь искусством для образованных людей.

Особое значение в Китае имела **каллиграфия**. Человек, мастерски владевший кистью, вызывал всеобщее восхищение. Знаменитые каллиграфы, как правило, были одновременно поэтами и живописцами. Их рукописи ценились наравне с самыми лучшими картинами, изучались, копировались.

В процессе развития художественной культуры была найдена интересная форма **живописи** – *свитки*. Эта форма получила свое развитие в IV-VI вв. Работы выполнялись на шелке или бумаге в виде свитков вертикальной или горизонтальной формы (настенные и ручные). Настенные свитки обязательно обрамляли тканями нескольких цветов. Ручные свитки были предназначены для того, чтобы смотреть их на столе. Размеры такого свитка составляли в ширину 20-25 см, а в длину достигали 10-15 м. Их смотрели, постепенно разворачивая, как любой рукописный текст – сверху вниз и справа налево. Созерцание свитка было целым ритуалом. Поскольку их нельзя держать все время натянутыми (они от этого портятся), свитки не были постоянным украшением помещений. Они хранились в свернутом виде в драгоценных шкатулках и вынимались только в торжественных случаях несколько раз в год. Горизонтальные свитки нужно было рассматривать в руках подобно ленте, чтобы вникнуть в их содержание. Подобные свитки-повести содержали различные каллиграфические текстовые вставки, дополнявшие и раскрывавшие смысл живописи.

Наиболее полно и ярко художественная культура Китая проявила себя во время эпохи Тан (VII-X вв.) и Сун (X-XIII вв.). Подъем испытывали архитектура и живопись, скульптура и прикладное искусство, поэзия и проза.

Живопись этих периодов охватила многие явления жизни и как никогда приблизилась к поэзии. Картины не мыслились без стихотворной строфы на полотне или свитке, а через стихи рождались зримые, живописные образы.

В период Тан произошло разделение живописи на жанры. Так, появляются портрет и бытовые сцены, изображения цветов и птиц, а также пейзаж.

Главной темой китайской живописи становится изображение природы как величественного образа Вселенной. В этом видно влияние даосизма на изобразительное искусство. Часто пейзажи дополнялись стихотворными строками. Именно так поступал знаменитый поэт, музыкант и художник Ван Вэй (699-759), сумевший найти адекватную зримую форму эмоциям, воплощенным в стихах. Пейзаж – это не только изображение реальных картин природы, но и отражение состояния души человека. Китайские пейзажные картины никогда не писались прямо с натуры. Они создавались по памяти и вбирали в себя самые характерные черты природы. Отсюда и название, данное пейзажу в Средние века – «*горы-воды*». Гора еще в древности олицетворяла светлые, активные, мужественные силы природы – «ян», а вода связывалась с темным, мягким и пассивным женским началом – «инь». Так, в самом названии пейзажа воплотились понятия древней натурфилософии.

Популярен был также жанр «цветы и птицы», зародившийся в IX в. и использовавшийся в качестве украшения интерьера, но также отражавший космологические принципы даосизма (единое – мир – реализуется через единственное – дерево или цветок).

Таким образом, живопись в Китае никогда не была искусством для искусства, она всегда содержала в себе задачу нравственного совершенствования личности, требовала не только ассоциативного мышления, но и непосредственного восхищения природой и работой мастера.

Помимо пейзажа сюжетами китайской живописи были образы буддийских божеств, сцены из жизни знати, и даже бытовые темы.

Требование отражения единства и гармонии мира, взаимопроникновение искусственного и естественного ярко проявились и в китайской **архитектуре**. Любое сооружение становится лишь частью архитектурного ансамбля, в котором природа активно используется как компонент художественного образа.

Террасы, галереи и мосты связывали здания в единый ансамбль с парками. Многоярусные крыши с огромными выносными кровлями, плавно изогнутыми кверху углами не только защищали здания от непогоды, но и придавали им своеобразные очертания, гармонирующие с очертаниями окружающих холмов и деревьев. Архитекторы, скульпторы и художники основные усилия направляли на создание идеального сочетания прелести природы с красотой искусственных сооружений. Так возникают комплексы ландшафтных садов.

Китайская **поэзия** была проникнута идеями конфуцианства и даосизма, объединяла разум и отрешенность, стремилась проникнуть в реальность и передать со всей остротой дух жизни, «неосязаемый трепет звуков», чему способствует музыкальность, присущая китайскому языку.

Наиболее древние образцы китайской поэзии дошли до нас в «Ши-цзин» (Книге песен). Они относятся к XI-VI вв. до н.э. В них был закреплен исторический, нравственный, эстетический, религиозный и художественный опыт китайской культуры.

Индивидуальная поэзия, описывающая мир человеческих чувств, появляется в IV-III вв. до н.э. Постепенно складываются основные литературные жанры: *цы* – стихи песенного типа, которые первоначально создавались как тексты песен на определенную мелодию; *фу* – стихотворения в прозе разных размеров, с рифмой или без нее; *сун* – ода с кратким выразительным слогом; *сюй* – предисловие к стихам и одам; *цзацзуань* – вид художественной литературы, метко, образно и остроумно повествующий о различных жизненных ситуациях, о поступках человека, его привычках, слабостях и т.д. Аналогом цзацзуань можно считать афоризм, однако по форме они отличаются от афоризмов в европейской литературе.

Под одним заголовком авторы группируют целый ряд высказываний, каждое из которых выделяется в самостоятельную строку. Перечисляются и объединяются как бы в общую рубрику ситуации или явления, поступки, мысли, эмоции, сходные по той реакции, которую они вызывают у автора, либо у стороннего наблюдателя, либо у людей, о которых говорит автор. Эта реакция формулируется в двух-трех словах (а порой – в одном слове), которые выносятся в заголовок. Вот пример:

**Невыносимо:**

лето – толстяку;

прийти домой и застать жену сердитой;

находиться в подчинении у взяточника;

иметь сослуживцев с дурными привычками;

путешествовать в жару;

долго беседовать с бесцеремонным человеком;

мокнуть в лодке под дождем;

ютиться в сырой и грязной лачуге;

жить в уезде, где начальник вечно к тебе придирается.

*(Ли Шан-инь)*

**Долго не удерживаются:**

деньги — в руках игрока;

плодородная земля — у нерадивого;

бедный чиновник — на выгодном посту;

цветы — под сильным дождем;

молодая жена — у старика мужа;

провалившийся на столичных экзаменах сюцай — в столице;

красивая служанка — у ревнивой хозяйки.

На протяжении всей эпохи Средневековья в китайской художественной культуре развивались различные виды и технические приемы художественных ремесел. Мировую славу китайской художественной культуре принесли изделия из фарфора, резного камня, лака, дерева и кости. **Прикладное искусство** в Китае было связано со всеми сферами жизни – с религиозными обрядами и торжествами, с церемониалом придворной жизни и с нуждами простых людей. Из всех предметов художественных ремесел более всего ценились изделия из фарфора, родиной которого стал Китай (цветной фарфор, роспись по фарфору).

**3. Художественная культура Японии**

Истоки искусства этой древней страны восходят к 8 тысячелетию до н.э. Но наиболее значительным этапом во всех областях её художественной жизни явился период феодализма, начавшийся в VI-VII веках н.э. и продолжавшийся вплоть до середины XIX века. Конечно, развитие японского средневекового искусства протекало неравномерно на протяжении этого грандиозного отрезка времени. И всё же оно не знало слишком крутых переломов или резких спадов. Ни один из этапов японской средневековой культуры, включая этап позднего средневековья, нельзя назвать временем упадка, каждый из них отмечен своими достижениями.

Японское искусство складывалось и развивалось в особых природных и исторических условиях. Япония расположена на четырех крупных островах (Хонсю, Хоккайдо, Кюсю и Сикоку) и многих мелких, со всех сторон омываемых морями. Это островное положение в древности было выгодным для Японии. Долгое время она была неприступной и не знала внешних войн (её миновало даже опустошительное для многих стран монгольское нашествие: монгольский флот, подступавший к её берегам, был уничтожен тайфуном и затонул). Близость Японии к азиатскому материку вместе с тем сказалась в установлении Японией уже в древние времена контактов с Китаем и Кореей. Это облегчило и ускорило развитие её собственной культуры.

Японское средневековое искусство выросло под сильным воздействием корейской и особенно китайской культур. Японией была усвоена китайская письменность и многие черты китайского мировосприятия. Произведения китайского и корейского искусства ввозились в Японию, японские писатели подражали китайским писателям. Но всё это нисколько не мешало японцам по-своему преломлять китайские идеи и приспосабливать их к образу своей жизни, своему бытовому укладу.

На развитие художественной культуры Японии оказали влияние два религиозных направления: синтоизм и буддизм. **Синтоизм** («синто» - путь богов) был национальной религией Японии. Основа синтоизма – вера в то, что у многих вещей есть своя духовная сущность – ками. В определённом значении всё, что нас окружает – ками. Ками есть у человека (душа), у отдельного дерева, камня или целой рощи (дух). *К примеру, камикадзе – первоначально имеет значение «духа ветра».*

Основные виды ками:

* люди, при этом незаурядные личности могут достигнуть особой силы героев и даже богов и демонов, однако цена этого, как правило, очень высока.
* духовные сущности мест (ками гор, рек, святилищ, мест особых событий)
* духовные сущности природных и особых явлений (ветра, дождя и т. д.).
* духовные сущности предков, которые могут прибывать в различном состоянии.
* духовные сущности богов и некоторых демонов и духов.

Главным духовным принципом синтоизма является жизнь в согласии с природой и людьми. По представлениям синтоизма, мир – единая естественная среда, где ками, люди и души умерших живут рядом. Ками бессмертны и включены в круговорот рождения и смерти, через которые всё в мире постоянно обновляется. Однако круговорот в нынешнем виде не бесконечен, а существует лишь до разрушения земли, после чего приобретёт другие формы. В синто не существует понятия спасения, вместо этого каждый сам определяет своё место чувствами и поступками.

В древнем синтоизме добро и зло обозначались терминами ёси (хорошо) и аси (плохо), смысл которых – не духовный абсолют, как в европейской морали, а наличие или отсутствие практической ценности и пригодности для использования в жизни. В этом смысле синто понимает добро и зло по сей день – как первое, так и второе относительно, оценка конкретного деяния целиком зависит от обстоятельств и целей, которые ставил перед собой совершающий его человек.

Если человек действует с искренним, открытым сердцем, воспринимает мир таким, каков он есть, если его поведение уважительно и безупречно, то он, вероятнее всего, совершает добро, по крайней мере, по отношению к себе и своей социальной группе. Добродетелью признаётся сочувствие к окружающим, уважение к старшим по положению, способность «жить среди людей» – поддерживать искренние и дружелюбные отношения со всеми, кто окружает человека и составляет его общество. Порицается злоба, эгоизм, соперничество ради соперничества, нетерпимость. Злом считается всё, что нарушает социальный порядок, разрушает гармонию мира и мешает служению ками.

Так как абсолютного добра и зла нет, отличить одно от другого может только сам человек, причём для правильного суждения ему необходимо адекватное восприятие действительности («сердце, подобное зеркалу») и союз с божеством. Такого состояния человек может достигнуть, живя правильно и естественно, очищая своё тело и сознание и приближаясь к ками путём богослужения.

В VI-VII вв. в Японию проникает **буддизм** и с IX века становится государственной религией, частично включив в себя синтоизм и трансформировавшись в новое направление: **дзэн-буддизм**.

Считается, что дзэну невозможно научить. Можно лишь подсказать путь достижения личного просветления. Дзэн – это способ ощутить свою естественную природу, течение и желания своей души. У каждого человека есть способности, данные ему природой при рождении. Это вовсе не обязательно способности к какой-то профессии или умению что-либо делать в обычном смысле. Это может быть способность чувствовать, понимать и впитывать, которую без понимания своей природы человек не хочет проявлять, проживая чужую для себя жизнь.

Точнее говоря, нет такой вещи, как просветление, которой можно было бы обладать, как каким-то устойчивым состоянием каждого дня. Поэтому дзэнские наставники («мастера») чаще говорят не «достичь просветления», а «увидеть собственную природу». Просветление – это не состояние. Это способность ощутить то, к чему рождена душа. Это ощущение очень индивидуально, и не поддаётся никаким формулировкам. Слова сразу же искажают те чувства, которые мы пытаемся словами выразить или передать другому человеку. Кроме того, путь к видению собственной природы – для каждого свой, поскольку каждый находится в своих собственных условиях, со своим багажом опыта и представлений.

Только при помощи медитации (дадзэн) возможно постичь свою изначальную природу, достичь состояния *сатори* («пробуждение», «озарение», «просветление»), постичь после этого истинную природу вещей, их сокровенную суть и осознать свою причастность всему сущему. В дзэн преобладает мгновенное, внезапное пробуждение, которое иногда возможно вызвать специфическими приемами. Самый знаменитый из них – коан (загадка, притча). Это некий парадокс, абсурдный для обыденного рассудка, который, став объектом созерцания, как бы стимулирует пробуждение.

***Ничто не существует***

*Ямаока Тесю, будучи молодым учеником дзэн, посещал одного учителя за другим. Однажды он пришел к Докуону из Сэкоку. Желая показать свои знания, он сказал: «Разум, Будда, чувственное бытие, в конце концов, не существуют. Истинная природа явлений — пустота. Не существует ни воплощения, ни заблуждений, ни мудрости, ни посредственности. Ничто нельзя дать, ничего нельзя взять.» Докуон ничего не сказал, и внезапно сильно ударил Ямаоку бамбуковой палкой. Юноша очень разозлился. «Если ничего не существует, — спросил Докуон, — откуда же эта злость?»*

Дзен оказал сильное влияние на все сферы культуры Японии, именно под его влиянием развивается японская живопись, искусство цветочной аранжировки – икебаны, чайной церемонии, каллиграфии, проектирования садов и т.д.

С буддизмом связано и развитие японской **архитектуры**. Началось быстрое сооружение буддийских храмов, монастырей и пагод. Тип этих построек, сформировавшийся в Китае и Корее, при перенесении на японскую почву получил свои особенности. Они ясно видны в облике самого старого из сохранившихся буддийских монастырей – Хорюдзи (конец VI – нач. VII в.). Хорюдзи состоял из пагоды («башня сокровищ», предназначенная для хранения буддийских реликвий) и кондо (главный храм в японском буддийском монастыре). Вокруг этих главных зданий возводились остальные постройки, галереи и пр.

В VIII в. начинается сооружение монументальных буддийских архитектурных ансамблей. Самым крупным сооружением Японии той поры был храм Дайбуцудэн («храм Великого (Большого) Будды») монастыря Тодайдзи («Великого храма Востока»), воздвигнутый в восточной части г. Нары.РИС3 Храм Тодайдзи широко известен по хранящейся в нем бронзовой статуе Будды (выс. 16 м., с пьедесталом 22 м.), являющейся самым большим изваянием Будды в Японии и одним из крупнейших в мире.

Новые сдвиги в развитии японской культуры начались в эпоху **Хэйан** (IX-XII вв.) Этот период вошел в историю Японии как время ослабления иноземных влияний и расцвета изысканной столичной японской культуры.

Период Хэйан можно назвать эрой стихосложения. Стихи умели слагать буквально все образованные люди. Короткие пятистишья – **танка** служили средством светского общения. Экспромты – картины, экспромты – пейзажные миниатюры, экспромты – психологические зарисовки возникали по каждому поводу.

*На осеннем поле*

*гнутся колосья риса,*

*в одну сторону гнутся.*

*К тебе лишь вся моя дума,*

*а ты ко мне безучастен.*

(из "Манъесю")

*Из-за тебя теперь, о государь,*

*Что управлять стал ныне*

*Небесами,*

*Не различая ни ночей, ни дней,*

*Полны тоскою бесконечной...*

*(на смерть принца)*

*Им бы сейчас,*

*Попивая сакэ, любоваться*

*Дивной картиной, -*

*Нет, бродит зачем-то народ,*

*Топчет на улицах снег!*

*(Таясу Мунотэкэ)*

Развивается и проза. В эту эпоху был написан один из самых известных японских романов **«Гэндзи моногатари»** («Повесть о принце Гэндзи»). Автор романа – придворная дама Мурасаки Сикибу. Роман представляет собой цепь новелл, каждая из которых излагает отдельный эпизод из личной жизни императорского сына Гэндзи – японского дона Жуана. Значение имело не столько развитие действия во времени, сколько выявление душевного состояния героев, поступки которых, как бы заранее предопределены судьбой, окрашены настроением поэтической печали. Общая идея романа – буддийская карма (возмездие).

Следующая эпоха в истории и культуре Японии носит название **Камакура** (конец XII-сер. XVI вв.). В Японии, вступившей в эпоху развитых феодальных отношений, с этого времени на многие века установился сёгунат – система военного управления государством, а вместо старой родовой аристократии к власти пришли воины-**самураи**. Они принесли с собой новые вкусы, взгляды, понятия красоты. Закалённым в жестоких сражениях воинам был чужд образ жизни хэйанской аристократии и её интерес к поэзии и музыке. Самураи ценили стойкость, простоту и мужество. Ближе, чем танка и роман, им стали героические эпопеи – гунки, повествующие о недавно пережитых трагедиях войн.

Мировоззрение самураев отражено в **бусидо** (путь самурая) – кодексе поведения самурая в обществе, представлявшего собой свод правил и норм «истинного», «идеального» воина. Бусидо требовал: беспрекословной верности феодалу; признания военного дела единственным занятием, достойным самурая; самоубийства в случаях, когда опозорена «честь» самурая; запрет лгать; запрет прикасаться к деньгам. Самураев при этом нельзя считать просто солдатами. Обладающий лишь грубой силой не достоин звания самурая. Не говоря уж о необходимости изучения наук, воин должен использовать досуг для упражнений в поэзии и постижения чайной церемонии.

*Иногда люди, не разбирающиеся в японской культуре и истории, напрямую переносят свои представления о рыцарском кодексе чести на бусидо. Однако в силу культурных различий это не верно. Например, поступок, с точки зрения рыцарского кодекса чести рассматривающийся как хорошая воспитанность, с точки зрения бусидо может рассматриваться как лицемерие. Просьба дать «честное слово» рассматривалась бы японским воином как личное оскорбление, так как бусидо запрещало лгать и не исполнять данных обещаний. В то же время, с точки зрения бусидо, воин всегда должен быть готов к бою, и потому неожиданное нападение на ненападающего противника с использованием иай-дзюцу (мгновенное убийство противника с изначально спрятанным лезвием) соответствует бусидо, однако с точки зрения рыцарского кодекса чести подобное нападение считается бесчестным. Следует также отметить, что нападение с использованием иай-дзюцу могло быть и на нейтрально настроенного человека, в случае исключительной наглости последнего, причём сам факт начала нападения считался в таком случае объявлением войны. Истинный самурай, отправляясь в поход, давал три обета: забыть навеки свой дом, забыть о жене и детях, забыть о собственной жизни.*

Истинный смысл учения Бусидо заключается в том, что воин должен жить признавая тот факт, что он может умереть в любой день и час, что нужно ценить каждую минуту проведённую при жизни, ибо она может оказаться последней.

В архитектуре этого периода появляется камерность. Именно тогда сформировалось знаменитое японское искусство «сухого сада».

Различают два типа традиционного японского сада: холмистый и сухой. Назначение *холмистого* сада воссоздавать какую-нибудь территорию в миниатюрной форме. В таком саду натуральный камень символизирует гору, несколько маленьких деревьев или кустов – лес, ручей – реку, пруд – море. В пруду размещаются острова, к которым ведут дугообразные мостики. Если пруд маленький, то роль островов играют камни, в расщелинах которых насыпан грунт и посажены растения. Переход через ручей сооружается из нескольких плоских камней. Из малых архитектурных форм наиболее часто используются каменные фонари, башенки.

Японцы используют в своих садах необработанный природный камень. Каменные элементы размещают на поверхности либо частично зарывают в землю, устанавливают под наклоном, изображая нависшую скалу. Число камней должно быть нечётным. Камни могут стоять одиночно или группами, но не сваливаться в кучу. Они должны быть разноразмерными и отличаться один от другого собственной фактурой и формой.

Второй тип сада – *сухой* пейзаж. Обычно он устраивается на очень маленькой территории и предназначен не для прогулок, а для спокойного созерцания, медитации, философских размышлений. В нём не сажают деревьев, а роль воды играют белый гравий и песок. Для сухого сада камней выбираются несколько квадратных метров территории в сухом, защищённом от ветра месте. Площадку разравнивают и утрамбовывают.

На 15-сантиметровый слой гравия устанавливаются выбранные камни. Их ставят по одиночке и группами, прямо и наклонно. Гравийный слой разравнивают и бамбуковыми граблями наносят уникальный рисунок. Вокруг центра рисуют концентрические круги, как бы расходящиеся по воде от погружающегося камня. Ближе к краям сухого водоёма рисунок может быть волнистый. Берега обрамляют камнями.

Развитие садового искусства было связано с дзэнским учением о достижении истины путём познания природы – огромной, изменчивой, бесконечной. Художниками-садоводами были так же дзэнские монахи. Камни располагались с большим искусством. Не было двух одинаковых, но всегда был камень-хозяин, который господствовал над остальными, меньшие камни - гости, дополняющие и завершающие его композицию, камни "убегающие" и "приближающиеся" помогали создать глубину и пространность. В своей выразительности "сухой" сад приближался к монохромной живописи и строился по принципам картины.

Территория сада должна быть ограждена непроницаемой стеной, чтобы нескромные взгляды не мешали медитировать и философствовать.

Спокойствие и единение с природой хорошо ощущается в сооружённом в 15 веке здании **Гинкакудзи** («Серебряный павильон»), входивший в ансамбль дворца сёгуна Асикага Ёсимицу. Этот скромный деревянный неокрашенный деревянный дом как бы широко открывался в сад благодаря открытой веранде, не отделённой от комнат порогом и низко нависающей над прудом. Край этой веранды, обрывающийся у воды, делал для сидящего в комнате человека почти неощутимой границу между домом и природой.

Черты новой эстетики проявились и в расположенном рядом с Гинкакудзи одноэтажном павильоне Тогудо, своеобразном полухраме-полухижине. РИС 12 Это маленькое, скромное, предназначенное для уединённого размышления и чаепития, а потому вместившее в себя углублённую в пол жаровню для кипячения воды, незаметное сооружение положило начало целой серии однотипных построек. Именно в XV-XVI веках питьё бодрящего зеленого **чая**, завезённого монахами из Китая, превратилось в Японии в настоящий ритуал. Постепенно был разработан и специальный тип чайного павильона, намеренной простотой напоминающего хижину отшельника. Внутреннее помещение таких, спрятанных в глубине сада, хижин делалось очень маленьким и с таким расчётом, чтобы люди, сидящие в нём, чувствовали бы себя участниками общего обряда. Небольшие, затянутые бумагой окна, пропускали внутрь мягкий свет, но не позволяли выглянуть наружу, изолируя присутствующих при церемонии от мира суеты и забот. Этим же целям служил и пейзажный свиток в нише, и маленький сад с дорожкой из неровных камней, которая подводила участников ритуала к низкой двери. Настроение создавалось и непритязательной скромностью глиняной посуды, железных котелков для кипячения воды. В них порой вкладывались металлические пластинки. Когда вода закипала, сидящие в тишине вокруг жаровни люди как бы слышали свист ветра, шум дождя и шорох листвы. Так в чайной церемонии сливались поэзия и искусство.

Японское садово-парковое искусство развивалось одновременно с **пейзажем живописным**. Стиль монохромных росписей сложился вместе со стилем садов в XIV-XVI веках. Художники-садоводы и оформители интерьера были часто одними и теми же лицами. Превращая раздвижные перегородки в пейзажи, они старались и внутри дома создать для человека среду, настраивающую его на созерцание. Пейзажи создавались по типу китайских пейзажей дзэнскими художниками, обучавшимися в монастырях. Пропитанные влагой тумана безлюдные и бесконечные просторы гор поражали своей суровостью и были далеки от самой японской природы.

Первым, кто обратился к собственно японским пейзажам, был знаменитый мастер кисти и туши – Сэссю (1420-1506). В его пейзажах природа предстает в разных состояниях: она то улыбается летним зноем, то сияет осенними красками. Она поражает могуществом, энергией, внутренней силой. Картины Сэссю звучат как гимн красоте природы. Эти качества особенно ощутимы в свитке «Зима», композиция которого построена на ритме сильных, резких, словно ломающихся штрихов. Велико мастерство художника в изображении зимней стужи, сковавшей землю. Морозная тишина кажется хрупкой, а выступающие из тумана очертания горы напоминают застывшие острые кристаллы.

**Эпоха Эдо (конец XVI – сер. XIX века)**

Характеризуется как время установления диктатуры Токугава и как переход от средневековых междоусобиц к полностью контролируемой стране. В результате политики сакоку практически весь период Эдо страна находилась за железным занавесом, не ведя торговли и не сообщаясь с другими странами (редкое исключение — Китай и Голландия).

Период Эдо – золотой век литературы и японской поэзии. В эту эпоху в качестве самостоятельного поэтического жанра выделяется хокку (хайку, хайкай). Искусство написания хайку – это умение в трех строках описать момент. В маленьком стихотворении каждое слово, каждый образ на счету, они приобретают особую весомость, значимость. Сказать много, используя лишь немного слов, – главный принцип хайку. Хайку демократизировали японскую поэзию, освободив поэтическое творчество от свода правил и влияния героического и придворного эпоса. Поскольку хайку были новым явлением, не было ещё никаких канонических школ, и авторы хайку были намного свободнее в своём творческом поиске, чем поэты, писавшие пятистишия. Хайку привлекли в поэзию образованных горожан, как бы «спустив» творчество вниз по социальной лестнице, сделав его доступным тем, кто не входил в дворянское сословие.

Заслуга превращения хайку в ведущий лирический жанр принадлежит знаменитому поэту XVII в. Мацуо Басе.

Старый пруд.

Прыгнула в воду лягушка.

Всплеск в тишине.

В этом хайкай, как и во многих других лучших творениях Басе, ему удается соединить элементы вечного и мгновенного. Старый пруд вечен, но для того, чтобы мы прониклись сознанием его вечности, необходим некий мгновенный сдвиг. Прыжок лягушки, о котором мы знаем по всплеску воды, символизирует сиюминутное в хайкай, но пруд тут же вновь погружается в нескончаемую дремоту. Только возраст пруда, указание на его неизменную природу, по контрасту подчеркивает эфемерность жизни лягушки, благодаря чему раскрывается смысл бытия.

Ветер со склонов

Фудзи в город забрать бы,

Как бесценный дар.

\*\*\*

С треском лопнул кувшин:

Ночью вода в нем замерзла.

Я пробудился вдруг.

В XVII веке, как чисто городское зрелище, появился театр **Кабуки**. В театре Кабуки актеры выступали без масок (в отличие от театра Но), для создания традиционного облика героя здесь применялся грим, который позволял изменять лицо актера в соответствии с изменением его состояния, и каждый элемент грима был символичен. Например, красные полосы на лице изображали гнев, резко поднятые к вискам брови – решительность и т. д. В спектаклях Кабуки обращались к сильным человеческим страстям, рассказывая зрителям о подвигах героев и страданиях любви, в них соединялись друг с другом фарс и трагедия.

Кабуки отличается и особенным устройством сцены: актеры выходят на нее прямо из зрительного зала, по длинной дорожке, называемой «цветочной тропой». По ней же они покидают сцену. Традиционны для кабуки вращающиеся сцены, внезапно открывающиеся люки – эти технические изобретения были привнесены в театр в XVIII веке. Как и в других театрах, на представлениях кабуки декорации часто меняются прямо во время действия. В этом задействованы специальные работники сцены, условно «невидимые», то есть просто одетые в черные костюмы.

Сильнейшее влияние давней театральной традиции на исполнение актерами кабуки своих ролей наглядно проявляется в так называемых формах ката, т.е. в их стилизованных жестах и движениях. Поскольку от ката нельзя отойти по капризу актера, они способствуют поддержанию художественной целостности кабуки. К категории ката принадлежат татэ (стилизованные поединки), роппо (драматические уходы со сцены, сопровождаемые подчеркнуто преувеличенными жестами), миэ (принятие поз) и даммари (немые сцены).

*Сейчас кабуки почитается как благородное древнее искусство, и его несколько скандальное прошлое давно забыто. А ведь во всю историю театра вплоть до XX века его часто запрещали по тем или иным причинам. Основательницей кабуки была Идзумо но Окуни, храмовая танцовщица. В 1602 году она была послана храмом, чтобы собирать пожертвования, исполняя танец-молитву. Но широкий талант Окуни вышел из установленных рамок. Она стала давать представления-соло, избрав для этого очень экзотичное место – пересохшее русло реки. Представления собирали толпы, часто среди зрителей были бродяги и простолюдины. Главным сюжетом представлений Окуни были любовные истории. Она часто играла самурая с двумя мечами за поясом, пылающего страстью к куртизанке. Именно в таком костюме Окуни изображает установленный в наше время памятник в Киото.*

*Довольно быстро вокруг Окуни образовалась женская труппа, в репертуар включились комические и бытовые сценки. Театральные шоу такого рода вызывали недовольство властей: вместо героев прошлого персонажами были простолюдины. Уже это одно дискредитировало театр, а он к тому же служил пристанищем для всякого рода свободных нравов. Женщины-актрисы неизбежно становились популярны, и, намекает история, были легкодоступны.*

*Поскольку среди зрителей часто возникали    
конфликты (вплоть до драк) из-за артисток, занимавшихся в дополнение к основной   
профессии проституцией, токугавский сёгунат в 1629 г. запретил представительницам    
прекрасного пола участие в представлениях кабуки. Последующий грандиозный успех   
вакасю (юношеского) кабуки снова вызвал неодобрение властей, ибо спектакли   
продолжали провоцировать общественные беспорядки ввиду легкомысленного поведения   
актеров, торговавших, по примеру предшественниц, своими благосклонностями.*

*Только с 1653 года, когда его актерами стали исключительно взрослые мужчины, кабуки стал благообразен. К этому времени и относится период его расцвета – представления обрели тонкий символический смысл. Однако и в этот период с кабуки было не все гладко. Одна из талантливых пьес, исполняемых актерами кабуки, была посвящена чистой любви, и заканчивалась – обоюдным самоубийством влюбленных. Сюжет стал популярен. И – вот странности японского характера – не только на сцене. После того, как самоубийства влюбленных пар стали повторяться в жизни, сёгунат запретил постановку пьес о совместном самоубийстве влюбленных.*

*Примерно столетие с середины XVIII до середины XIX века история кабуки не отмечена ничем интересным – в этот период театр был почти забыт публикой. Однако в XIX веке кабуки возродился, и предстал обновленным. Теперь это – классический жанр театральных представлений, имеющий четкие жанровые рамки, династии актеров. Игра в кабуки считается делом посвященных.*

К этой же эпохе относится появление **нэцке,** миниатюрной скульптуры, выполнявшей функцию брелка.

*Традиционное японское кимоно не имело карманов. И если женщины могли еще что-то положить в застроченную часть мешкообразного рукава, то мужчины были лишены этого удобства – у мужской одежды рукава прямые. Поэтому японцы позаимствовали из Китая обычай носить мелкие вещи на поясе. Необходимый предмет привязывали к шнурку, а другой конец шнурка затыкали за пояс и, чтобы он не выскальзывал, прикрепляли к нему брелок нэцкэ.*

Впервые нэцкэ упоминаются в японской энциклопедии «Киммо дзуи», вышедшей в свет в 1690 г. Эти нэцкэ по форме были похожи на круглую лепешечку рисового печенья. Как правило, их изготовляли из дерева. Чуть позже, тоже в XVII в., появились нэцкэ, выполненные в виде лакированных коробочек.

Значительный толчок производству нэцкэ дало распространение в Японии курения. Возникла необходимость постоянно иметь при себе целый набор курительных принадлежностей: трубку, кисет с табаком, огниво и пр.

После снятия запрета на отношения с Китаем в XVIII в. возник интерес к искусству китайской резьбы, оказавший большое влияние на материал и тематику нэцкэ. Широко стала использоваться слоновая кость*,* брелоки приобрели характер миниатюрной пластики. Популярностью пользовались изображения на религиозные *–* буддийские и даосские *–* сюжеты и гротескные фигурки китайских и европейских купцов. Европейцев изображали в немыслимых шляпах, с огромными носами.

Размер нэцкэ обусловлен чисто практическими соображениями. Слишком мелкие не держались за поясом, а большие были неудобны в обиходе. Так что размеры от 2,5 до 15 сантиметров подсказала сама жизнь. Также для удобства ношения у трехмерных фигурок одну сторону делали плоской. С задней стороны брелоки имели сквозное отверстие для шнура или же для его продержки использовались детали самой фигурки.

**Мэйдзи** (1868—1912) *–* конец периода самоизоляции, начало капиталистического пути развития.

**Вопросы для самоконтроля:**

1.   Как особенности социально-политического устройства Индии повлияли на ее художественную культуру?

2.     Каковы основные религиозные системы Индии? Какое влияние они оказали на культуру и искусство?

3.     Каковы особенности духовной культуры Китая, ее основные идеалы и ценности?

4.     В чем проявляется синтетический характер китайской художественной культуры?

5.     Что повлияло на становление и развитие художественной культуры Японии?

6.     Какие этапы прошла японская художественная культура в своем развитии?

7. В чем специфика театрального искусства Японии?

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. – М.: АСТ, 2002. – 240 с.

**Лекция №3**

**Тема** «Античная художественная культура»

**План**

1. Художественная культура Древней Греции.

2. Художественная культура Древнего Рима.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура Древней Греции.**

Древнегреческой культуре исследователи отводят особое место. Художественные произведения, созданные древними греками в живописи, скульптуре, архитектуре, легли в основу чувства прекрасного эпохи Нового времени и по сей день считаются непревзойденными. К античной Греции восходят каноны архитектуры и скульптуры, основы астрономии, математики, естествознания. Но самым главным достижением древнегреческой культуры является открытие человека, прекрасного и совершенного творения природы как меры всех вещей.

В начале I тыс. до н.э. древневосточные цивилизации вступили в эпоху упадка и уступили свое место новому культурному очагу, возникшему в Средиземноморском регионе. Начиная с XVIII до н.э. центром развития культуры этого региона становится Греция. Культурному возвышению Греции способствовал ряд этнических и географических условий. Греция представляла собой ряд относительно изолированных невысокими горными хребтами районов. Многочисленные заливы и бухты имели удобные гавани, что способствовало развитию мореходства, обеспечивало интенсивный информационный обмен, взаимообогащение культур.

Особенности.

Греки называли вселенную **космосом** и считали его разумным, одухотворенным, целесообразным целым, которое противостоит хаосу. Космоцентризм – картина мира, в которой важнейшее место занимает космос, т.е. окружающий нас природный мир, а все остальное (люди, общество, боги) воспринимается как форма существования космического начала. Греческий космос означает буквально лад, гармония, порядок.

Фатализм. Учение, согласно которому все в мире подчинено всемогущему слепому закону, судьбе. Все происходящее в природном мире подичняется одному универсальному закону, высшему закону космоса. Это и есть слепая, неизбежная судьба, которой подчинены не только люди, но и боги. Особенность античного фатализма – героизм, т.е. требование к человеку не уклоняться от своей судьбы, но и не терять человеческого достоинства. Греческий фатализм это не призыв к бездействию, это призыв быть мужественным перед лицом судьбы, какой бы она не была.

Еще одна характерная особенность классической греческой культуры – это агонистика (состязательность). Агон охватывает все сферы жизни древних греков. Таков и спор-агон двух полухорий в классической комедии. Такова и форма традиционного философского трактата, разработанного как диалог. Состязания также проводились между музыкантами, риторами и драматургами. Особое значение спор-агон приобрел в спортивных состязаниях, получивших свое воплощение в существующих поныне Олимпийских играх.

Высокая оценка человека и человечской личности. Человек как мера всех вещей. Принцип калокагатии – гармонического единения внутренней и внешней красоты в человеке.

В своем развитии художественная культура Греции пережила несколько этапов.

Ко II тыс. до н.э. относится древняя минойская (или кносская) культура, названная так по имени легендарного царя Миноса и его знаменитого дворца в Кноссе на Крите. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н.э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной извержением вулкана, а Крит был захвачен ахейскими племенами. Развитие ахейского общества в XVI-XIII до н.э. проходило под влиянием минойской цивилизации, но по названию крупнейшего города того времени – Микены – эту древнейшую культуру континентальной Греции называют **крито-микенской**. Завершающим событием в существовании крито-микенской цивилизации стала Троянская война, которая облегчила проникновение на Балканский полуостров дорийских племен.

Дорийское завоевание Греции привело к гибели эгейской культуры и общему хозяйственному упадку. Поэтому период XI-IX вв. до н.э. в истории греческой культуры считается «темными веками, однако его еще называют **гомеровским** по имени древнегреческого поэта и сказителя Гомера, создавшего эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея». Хотя Гомер жил позже описанных в поэмах событиях (примерно в IX в. до нэ.), в них он отразил многие явления культурной жизни своих предшественников.

На время с середины VIII до конца VI вв. до н.э. приходится **архаический** период, культурными особенностями которого было возникновение в географически обособленных районах Греции самостоятельных городов-полисов. В этот же период рост численности населения и недостаток пахотных земель заставил большинство полисов развивать торговлю и начать широкую территориальную экспансию, получившую название «великая колонизация», сопровождавшуюся бурным развитием художественной культуры.

Наивысшего развития культура Древней Греции достигла в классическую эпоху, длившуюся в течение V-IV вв. до н.э. После победного окончания греко-персидских войн Афины становятся политическим и культурным центром Греции. Эта эпоха делится на периоды ранней классики (первая половина V в. до н.э.), высокой классики (средина V до н.э.) и поздней классики (конец V-IV вв. до н.э.)

Завоевание Александром Македонским могущественной персидской державы положило начало эпохе эллинизма, охватившей период III-I вв. до н.э. Этот этап представлял собой сложное переплетение культурных достижений греческой и восточной цивилизаций.

**Крито-микенская культура**

Древнейшая цивилизация на территории Греции.

Время возникновения критской культуры - рубеж III - II тыс. до н.э. Пережив периоды подъема и упадка, она просуществовала примерно до 1200 г. до н.э. Жители вынуждены были покинуть остров из-за ряда землетрясений, бросив свои жилища. Позже жизнь на Крите возобновилась, ничего великого с точки зрения культурных ценностей создано не было, а великолепные дворцы, построенные древними жителями Крита, пролежали в развалинах до начала нашего столетия, когда по воле судьбы туда попал английский ученый-лингвист Артур Эванс. Рассчитывая пробыть на Крите несколько недель (он занимался расшифровкой письменных памятников древнего Крита, созданных с помощью так называемого линейно-слогового письма), Эванс задержался там на два десятилетия. Почти в первозданном виде под насыпью из песка, пыли и щебня открылись его взору дивные строения, красочные фрески, удивительной красоты и качества керамические изделия. Эванс, не будучи сам профессиональным археологом, собрал группу профессионалов, и в результате на карте истории мировой культуры появился неповторимый мир культуры древнего Крита.

Вся жизнь на Крите сосредотачивалась вокруг так называемых дворцов. Первым из них в результате археологических раскопок под руководством Эванса был исследован и восстановлен огромный дворец - **город в Кноссе** (центральная часть острова). Следуя греческому преданию, Эванс назвал его **дворцом Миноса***,* потому что архитектурное устройство этого дворца поразительнейшим образом напоминало запечатленный в древнегреческих мифах знаменитый дворец-лабиринт. С этим дворцом связаны сказания об отважном Тесее и спасшей его из заточения во дворце-лабиринте Ариадне. РИС

Здесь же, если верить мифам, обитал минотавр - чудовище с человеческим туловищем и головой быка. Кстати, судя по имеющимся данным, образ Быка был особенно притягательным для жителей Крита. В честь него проводились игры и празднества. Его образ запечатлен на фресках и вазах. В образе бога-быка воплощались разрушительные силы природы. Символом же вечного обновления природы, материнства и женственности была великая богиня (владычица) -центральная фигура минойского пантеона богов.

Дворцы Крита действительно были похожи на лабиринты, они состояли из множества различных по отделке и назначению помещений. Здесь можно найти и великолепные тронные залы для торжественных мероприятий, и помещения более камерного плана. Сохранились разнообразные галереи и коридоры, открытые площадки для игрищ и театрализованных действ, лестницы и веранды. Внутренняя планировка отличалась беспорядочностью, и незнакомцу действительно было легко запутаться. Но, несмотря на это, дворцы все же воспринимаются как единый архитектурный ансамбль. Во многом этому способствовал занимающий центральную часть дворца большой прямоугольный двор, с которым были связаны все остальные помещения. Дворцы постоянно перестраивались и становились все более пышными и объемными.

Особого внимания заслуживает замечательная настенная живопись, украшавшая внутренние помещения, коридоры и портики. На фресках изображались экзотические животные, цветы, сцены из жизни обитателей дворца. Галерея, ведущая в тронный зал, была расписана фигурами юношей и девушек, изображенных в человеческий рост, чинно следующих на очередное празднество. Реальные люди сливались с изображенными. Таким образом, создавалось впечатление бесконечного множества людей и особой торжественности. Тронный зал, стены которого покрыты темно-красной краской, украшают фрески, изображающие спокойно и величаво возлежащих львов. Там же можно увидеть странной формы колонны, расширяющиеся кверху.

Наиболее известная фреска Кносского дворца - “игры с быком”, изображающая религиозный ритуал, связанный с одним из главных минойских культов. На спине огромного быка мы видим выполняющего стойку на руках юношу. Рядом изображены две девушки, как бы подстраховывающие юношу. Сюжет фрески, хотя и связан с религиозным праздником, но имеет крайне светское звучание. На Крите религиозные верования никогда не были связаны с чем-либо мрачным и устрашающим. РИС

Поскольку религия была органичной и неотъемлемой частью жизни Крита, там сложилась особая форма царской власти - **теократия,** при которой светская и духовная власть принадлежит одному лицу. Царский дворец выполнял универсальные функции, являясь одновременно религиозным, административным, хозяйственным центром. Критские фрески сохранили образ царя-жреца, прекрасного стройного юноши с приветливо улыбающимся лицом. Воплощен ли был идеал правителя, или же цари-жрецы действительно были молодыми, воплощающими расцвет жизненных сил и человеческой красоты людьми, сейчас наверняка сказать нельзя. Но несомненно, что образы культуры Крита воспевают красоту, молодость и радость бытия.

Среди памятников ремесел и искусств критской цивилизации, дошедших до нас, следует отметить, кроме прекрасных фресок, замечательные бронзовые статуэтки, оружие и великолепную полихромную (многоцветную) керамику. Именно на крите изобрели темную (темно-фиолетовую, почти черную) краску, которой покрывались вазы, становившиеся прочными и влагонепроницаемыми.

Развитие минойской культуры было прервано обрушившейся на Крит катастрофой. Почти все поселения и дворцы были разрушены в результате извержения вулкана. Воспользовавшись этим, на Крит вторглись воинственные греки-ахейцы. Из центра культуры Средиземноморья Крит превратился в провинцию ахейской Греции. Центр цивилизации переместился на материковую Грецию, где в это время расцветает микенская (или ахейская) культура.

Ахейцы, захватив в XV в. до н. э. Крит, переняли у минойцев письменность (линейное слоговое письмо А) и приспособили ее для передачи своего языка (линейное слоговое письмо Б). Глиняные таблички со слоговым письмом Б, содержащие записи на греческом языке, удалось расшифровать. Слоговое письмо А, которым пользовались не греки, а минойцы — доахейское население Крита, до сих пор не поддается расшифровке. Центрами микенской культуры также были дворцы, стены которых украшали фрески (более симметричные и схематичные, чем критские, но также прославляющие физическую силу).

Доминирование ахейцев в Эгейском море закончилось с появлением в XII в. до н.э. многочисленных народов, среди которых были и дорийцы. Это было частью очередного Великиого переселения народов, начавшегося в XIII в. до н.э. Множество центров микенской культуры было захвачено варварами. Ахейским государствам не удалось устоять перед ними. Судя по всему, причиной была внутренняя слабость этих государств, недовольство народа, истощение и растрата ресурсов в многочисленных войнах. Поэтому достаточно было малейшего внешнего толчка, чтобы эти государства развалились. Правда, островки микенской культуры существовали до конца XII в. до н.э. в Греции, а также в Малой Азии, войдя через несколько веков в ионийскую и эолийскую культуры. Тем не менее произошло общее понижение социально-экономического и культурного уровня Греции, которая вернулась к родоплеменному строю, потеряла письменность, а также многие другие культурные достижения предыдущей эпохи.

Следующий период греческой истории обычно называют гомеровским — по имени великого **Гомера*.*** Его прекрасные поэмы «Илиада» и «Одиссея», созданные в VIII в. до н.э., - важнейший источник информации об этом времени. В этот период происходит как бы накопление сил перед новым стремительным подъемом. В эту эпоху формируется мифологическая картина мира древнего грека (пантеон Олимпа). Тогда же возникает космологичность как характерная черта греческой культуры, ориентирующей все явления культуры на порядок, в основе которого лежал мировой закон (логос). Эти идеи в последствии воплотились в представлениях греков о красоте, мере, гармонии.

**Архаический период** греческой истории охватывает VIII - VI вв. До н.э. И характеризуется окончательным разложением родовой общины и формированием античного полиса - города-государства. В это время проходила **Великая колонизация** - освоение греками побережий Средиземного, Черного и Мраморного морей. В результате греческий мир вышел из состояния изоляции, в котором оказался после крушения крито-микенской культуры.

Греки научились многому у других народов: у лидийцев - чеканке монет, у финикийцев - алфавитному письму, которое они усовершенствовали, введя обозначения не только согласных, но и гласных. На зарождение и развитие науки, в частности астрономии и геометрии, оказали влияние науки Древнего Египта и Вавилона. На греческое искусство оказали сильное воздействие египетская и ближневосточная архитектура и скульптура. Эти и другие элементы чужих культур были творчески переработаны и органично вошли в греческую культуру.

В архаический период с окончательным разложением родовой общины происходит формирование **античного полиса** - города-государства, граждан­ской общине которого принадлежала и окружающая город сельскохозяйственная территория. Наиболее крупными полисами были Афины, Спарта, Коринф, Аргос, Фивы. В политическом отношении Греция делилась на множество самостоятельных городов-государств, однако именно в архаическую эпоху активное взаимодействие греков с другими народами пробудило в них сознание единства, появляются понятия **“эллины”, “Эллада”,** охватывавшие греческий мир в целом. Важными центрами экономических, политических, культурных связей между полисами становятся общегреческие святилища, возникновению которых способствовало создание единого пантеона богов в результате слияния местных культов.

Мифологические персонажи очеловечивались, абстрактные силы природы воплощались в человеческом образе бога или богоравного героя. Боги становились покровителями ремесел и искусств.

*В эпоху архаики наиболее развитой областью Греции была Иония**(западное побережье Малой Азии), именно там возникла первая философская система античности - натурфилософия. Ее представители пытались осмыслить природу и ее закономерности, выявить первооснову всего сущего, при этом они воспринимали мир как единое материальное целое.*

Греческая **архитектура** периода архаики отличалась явным культовым характером. Храмы были центрами политической, религиозной и экономической жизни полиса (там хранилась казна и художественные ценности). Храмы были небольшими по размеру, поскольку своими размерами они выражали мироощущение греков, в основе которого лежала идея о соразмерности сил человека и природы. Пропорции колонн, размеры капителей и баз рассчитывались исходя из пропорций человеческого тела: три ступени, проем между колоннами, сами колонны по своим пропорциям соответствовали его фигуре и длине шагов. И все же для реального человека они явно велики – храм все-таки предназначался для героя, титана. Поэтому архитектура поднимала человека до уровня героя, приобщала его к миру более высоких и могучих явлений. Основным типом греческого храма был **периптер** – храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкций и пропорций. РИС

Развитие архитектуры привело к возникновению в VII до н.э. архитектурных **ордеров** (лат. оrdo – порядок) – строгой система рациональных соотношений между несомыми и несущими частями здания, а также особенности его украшения. Ордерная архитектура отличается завершенностью своих форм и пропорций, гармоничностью. В архитектуре периода архаики сложилось два типа ордеров, дорический и ионический, получившим свое название по основным племенам – дорийцам и ионийцам, населявшим Древнюю Грецию наряду с ахейцами. В дорическом ордере преобладают четкие, резкие линии, некоторая тяжеловесность формы. Дорическая колонна по своей форме и пропорциям отличалась толщиной и массивностью, она не имела базы, вырастая непосредственно из основания, на котором стояла. Ее ствол по вертикали был разделен вертикальными желобками – каннелюрами, имеющими острые грани. Особенностью дорического ордера являлось также украшение рельефами перекрытий между колоннами (фриз). Рельефы раскрашивались красным и синим цветом.

Для ионического ордера были характерны тонкие и высокие колонны со сложной базой, глубокие, тонкие, стесанные по краям каннелюры, своеобразная капитель (фигурный верх) с завитками – волютами. В этом ордере колонна использовалась не только как опора, но и как декоративный элемент, создающий впечатление легкости, изящности, прихотливости линий. Ионический стиль отличался яркой раскраской, позолотой, обилием декоративных деталей. Рельефный фриз перекрытия между колоннами был двухцветным: желтым или золотым на темно-синем, фиолетовом или красном фоне. Капители украшались деталями из позолоченной бронзы.

Не менее важное значение в художественной культуре периода архаики играла скульптура, которая не только украшала храмы, но и была важной составной частью религиозных культов. В скульптуре проявился интерес к человеку, воспевание человека в единстве его телесной и духовной красоты. В это время появляются два основных типа скульптуры - обнаженного юноши **(куроса)** и целомудренно задрапированной женщины **(коры).**  В этих статуях чувствуется влияние монументальной египетской скульптуры, хорошо известной древним грекам. Статуям свойственная некоторая статичность, торжественность, руки опущены и прижаты к бокам, пальцы сложены в кулаки (как и у египетских изваяний). Но постепенно трактовка тела смягчается, формы его округляются, руки сгибаются в локтях, поза становится менее напряженной. На губах куросов появляется так называемая архаическая улыбка (первая робкая и условная попытка передать внутреннее состояние).

В **классический период** центром греческой культуры периода классики стали Афины. В Афинах в V в. до н.э. существовали наилучшие условия для свободного творчества и закономерно, что туда устремились ученые и художники из других греческих полисов и городов. Классический период - расцвет полисной организации общества. Свобода во всех сферах общественной жизни — особая гордость граждан греческого полиса.

В художественном творчестве на первый план выступает гармоническая соразмерность частей художественного произведения. На смену условности приходит конкретность. Новое мироощущение греческой культуры опиралось на формировавшийся антропоцентризм («человек – мера всех вещей»; равный среди равных), мифологическая система начала отходить на второй план. Однако в силу традиции вся человеческая деятельность продолжала осмысливаться и оцениваться как подвиг во имя усовершенствования общественного порядка. А художественная деятельность воспринималась как овладение формой, благодаря которой людям раскрывался идеальный божественный и космический мир.

Скульпторы ранней классики стремились к созданию реального образа, к точной передаче деталей. В их творчестве уже не чувствуется прежней скованности в изображении человека. Характерная черта скульптурных композиций данного периода – красноречивый язык жестов и поз. Классические скульптуры внутренне эмоциональны и страстны, но внешне сохраняют возвышенное спокойствие.

Пример: творчество скульптора Мирона, который первым сумел передать движение и внутренне напряжение фигуры. Мирон изображал энергичное действие, показывая при этом только завязку событий.

Монументальность и стремление к гармонии отличало творчество Поликлета, который первым из античных скульпторов достиг идеала «телесности». Все его произведения основаны на точном геометрическом расчете, принципы которого изложены в его знаменитом теоретическом труде «Канон». В точно рассчитанном художественном каноне крылась причина внешней бесстрастности статуй. Скульптура Дорифор (копьеносец) стал собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета и воина. РИС

Самым заметным произведением классической **архитектуры** стал афинский Акропль. Ансамбль зданий – парадные ворота, храм Ники Аптерос, Эрехтейон и главный храм Афин Парфенон (храмы Афины Парфенос – Афины девы). При создании Акрополя художественная мысль стремилась к облегченности сооружений, чтобы они не производили впечатление суровой мощи, а вызывали ощущение гармонической ясности и свободы, естественности усилия, чтобы человек, находясь с ними рядом, чувствовал себя выше, стройнее, увереннее. Архитекторы Парфенона учли даже несовершенство человеческого зрения: колонны храма отстоят друг от друга на неравном расстоянии, угловые колонны чуть массивнее внутренних и все немного наклонены внутрь к стенам здания – от этого они выглядят стройнее и выше. В Парфеноне все чуть-чуть изогнуто, чуть-чуть искривлено, но все рассчитано на то, чтобы отдельные части здания выглядели идеально правильными и гармоничными.

В период классики развивается и **театральное искусство**. Прообразом первых театрализованных представлений историки театра считают празднества в Афинах, посвященные богу виноделия Дионису. В честь бога Диониса устраивались веселые шествия, участники которых изображали сатиров – свиту Диониса. Они надевали на себя козлиные шкуры, плясали и распевали песни для своего хмельного бога, которого изображал один из ряженых. Весь обряд завершался жертвоприношением козла. Эти представления получили называние трагедии, что в буквальном переводе означает «песнь козлов». Первоначально хор состоял из 12 человек, певших и танцевавших поочередно: песни и танцы составляли главную часть представления. Позднее поэт Феспид добавил к хору одного актера, ведущего с хором диалог и руководившего хором (его называли корифеем). Тогда трагедия превратилась в драматическое действие.

Поначалу участники представления разыгрывали сцены из мифов только о самом Дионисе, позднее очередь дошла и до других мифов. После того как в первой половине V до н.э. Эсхил ввел в представление второго актера, Софокл – третьего, появилась возможность перейти к профессионально подготовленному представлению. Тогда древний «хор козлов» окончательно преобразился в драму и возникло театральное искусство.

Однако в дальнейшем хор играл в драме не меньшую роль, чем актеры. Это сближает греческую трагедию с нынешней оперой. Темы и сюжеты трагедий заимстовались из мифологии.

Греческая трагедия выполняла не только эстетическую, но и воспитательную функцию. Авторы трагедий стремились не только заинтересовать зрителя, но и устрашить, потрясти его, показать на примере жизни героев действие божественных законов. В трагедии получило наиболее полное выражение такое понятие греческой культуры, как катарсис (очищение), облагораживание людей, освобождение души от различных аффектов путем сострадания и переживаний. Расцвет трагедии связан с именами драматургов Эсхила, Софокла и Еврипида. Каждый из них ставил проблему человека, его судьбы, справедливости и блага.

Расцвет античной комедии связан с творчеством Аристофана. Само слово «комедия» означает «песни космоса» - праздничного деревенского шествия. Соединение этих песен с драматическими сценками веселого, забавного содержания и дало новый жанр – комедию. Грубоватый юмор и политическая сатира. Особенно это было свойственно для Аристофана, который в своих комедиях в аллегориях и символах представлял реальные политические драмы Афин. Такова его комедия «Лисистрата», в которой дело мира в свои руки берут женщины, решившие не подпускать к себе мужчин, пока те не положат конец войне.

Театральные представления проходили в форме состязания (агона). После просмотра всех представленных произведений зрители определяли лучшую постановку, лучшего актера (в трагедии играло не больше трех актеров) и лучшего организатора представления. В заключительный день праздника они получали награды и их имена заносились в специальные архивы города.

Завершение классического периода в греческой культуре было обусловлено целым рядом социально-экономический причин, породивших кризис греческой культуры. Непрерывные войны и сложные конфликты как между отдельными греческими полисами, так и внутри их, привели к распаду связей между полисами и политической нестабильности. Кризисное состояние общества усугубилось поражением Афин в Пелопонесской войне со Спартой, а затем долгим противостоянием и окончательным подчинением Македонии. Общество, классическим образцом которого были Афины, уходило в прошлое.

**Эллинизм**

Во второй половине IV до н.э. резко усиливается окраинная область Балканского полуострова – Македония. В 338 г. до н.э. македонская армия Филиппа II разгромила соединенное войско греческих полисов. Его сын Александр после прихода к власти в 336 г. до н.э. продолжил завоевательные походы отца, создав гигантскую империю. Классической Греции как совокупности независимых городов-полисов пришел конец. Греция стала маленькой провинцией в громадной империи, простиравшейся от Италии до Индии.

После создания империи греческая культура распространилась на новые территории. В процессе экспансии происходило ее соединение с восточными культурами, что и породило эллинизм – синтез греческой и восточной культур.

В эту эпоху формируется новый общественный идеал, которым стала не гражданская норма или отвлеченный собирательный образ, а конкретная выдающаяся личность (т.к. от таланта полководца могла зависеть жизнь целой страны). Греки начинают обожествлять своих царей и полководцев, создавая им статуи и алтари, учреждая ежегодные празднества в их честь и т.д.

С образованием эллинистических монархий рухнула греческая полисная демократия, определявшая многие культурные ориентиры, нормы и ценности Древней Греции. Граждане утратили то чувство защищенности, которое давало им гражданство их полиса. Отныне люди жили в больших самостоятельных государствах, подчинявшихся единым для всех законам. Но обретя весь мир, греки лишились своей родины, своего полиса, мысль о котором поддерживала человека даже на чужбине. Космополитизм, еще одна характерная черта эллинизма привел к тому, что отдельный человек стал чувствовать себя беспомощным в огромном мире.

Взаимодействие культур Греции и стран Ближнего Востока выразилось в архитектурной и скульптурной гигантомании. Фаросский маяк (135 м в высоту, на вершине статуя бога Посейдона высотой 7 м). Статуя бога солнца Гелиоса при входе в гавань острова Родос – высотой более 35 м, известна как «Колосс Родосский».

В портретной скульптуре первоочередное внимание уделяется выражению мира человеческих переживаний. Они запечетлевают эмоциональный порыв, момент напряжения воли, стремления вперед. Такова статуя Ники Самофракийской, созданная в честь победы греков на море. Богиню победы мастер изобразил в момент ее приземления на нос корабля, запечатлев настроение борьбы, острое и радостное чувство победы. Завихрения одежды и могучие расправленные крылья создают впечатление только что завершившегося полета.

Древняя Греция оказала огромное влияние на всю мировую художественную культуру. Без нее не было бы современной Европы. Основы классицизма в искусстве также были заложены культурой Греции.

**2. Художественная культура Древнего Рима.**

Эпоха эллинизма существовала сравнительно недолго. Большинство эллинских государств довольно скоро было завоевано Римом. Примерно с III в. до н.э. центром античной культуры становится территория современно Италии и все дальнейшее ее развитие происходило в рамках тысячелетней истории «вечного Рима».

Формирование римской культуры проходило под влиянием культур завоеванных народов и племен, прежде всего этрусков и греков. С самого начала ее отличала способность отбирать и перерабатывать в соответствии с римской системой ценностей все лучшее, что было присуще покоренным народам. Этим объясняется большое разнообразие и пестрота форм римской культуры.

Если греки были одаренным народом в области художественного творчества, то римляне имели наибольше способности к практической деятельности.

Римляне не разделяли греческих представлений о свободной личности, допускавших нарушение установленных законов общества. Напротив, они всячески возвышали роль и ценность закона, непреложность его соблюдения и уважения. Для них общественные интересы были выше интересов индивида. В то же время римляне значительно увеличили социальную дистанцию между свободнорожденным гражданином и рабом, считая недостойным для первого не только занятие ремеслом, но и деятельность скульптора, живописца, актера и драматурга.

Греки больше всего ценили гармонию, соразмерность и красоту, в то время как римляне не признавали ничего, кроме могущества силы.

В первые века Римской республики ее культура формировала под влиянием культуры этрусков. У этрусков римляне позаимствовали искусство портретной скульптуры, а также архитектурную идею купола (символ мощи и единства империи).

Римляне, как греки и этруски, были язычниками. От этрусков они заимствовали многие религиозные представления и обычаи, более суровые, чем греческие, а также некоторые основы строительной техники. Уже в эпоху республики римляне создали свой прекрасный театр, острую комедию, мемуарную литературу, строгие исторические сочинения, выработали кодекс законов (римское право явилось основой всей европейской юриспруденции). После завоевания Римом Греции началось более тесное знакомство с греческим искусством, которое римляне почитали за образец.

С конца I в. до н.э. с угасанием эллинистических государств ведущее значение в античном мире приобретает римское искусство. Впитав в себя многое из достижений культуры и искусства Греции, оно воплотило их в художественной практике колоссальной римской державы. В основе римской художественной культуры лежат точность и историзм мышления.

Хронологические рамки древнеримской культуры охватывают почти тысячелетие. Начало римского искусства относится к периоду Республики - конец V - конец I вв. до н.э. Оно достигло своего наивысшего расцвета в так называемую эпоху Римской империи - конец I в. до н.э. - V в. н.э.

Художественная культура Рима отличалась большим разнообразием и пестротой форм. В ней отразились черты, свойственные искусству покоренных римлянами народов, которые нередко стояли на более высоком культурном уровне. Римское искусство сложилось на основе сложного взаимопроникновения самобытного искусства италийских племен и народов, среди которых особое место занимали этруски, обладатели высокоразвитой самобытной и древней художественной культуры. Именно этруски познакомили римлян с искусством градостроения, настенной монументальной живописью, скульптурным и живописным портретом. Большой вклад в формирование римской культуры внесли греческие колонисты Южной Италии и Сицилии, никогда не порывавшие культурных связей с метрополией. Именно греческая архитектура и греческие ордерные системы, и принципы декора перерабатывались римлянами.

Не меньшее значение позже приобрело для римской культуры и эллинистической искусство, склонное к грандиозности и масштабности. Вбирая разнообразные и наиболее ценные для него элементы римская художественная культура сохраняла, тем не менее, свою самобытность и оригинальность.

Состояние римской **архитектуры** было тесно связано с усложнением общественных отношений, развитием урбанизма, ростом потребностей городского населения; оно находилось под греческим и этрусским влиянием. Ранний город строился без плана, беспорядочно, имел узкие и кривые улицы, примитивные жилища из дерева и сырцового кирпича. Крупными общественными зданиями были лишь храмы, например храм Юпитера на Капитолийском холме, построенный в VI в. до и. э., небольшой храм Весты на форуме. Внутри города сохранились пустыри и незастроенные участки, дома знати окружали сады.

Пожар Рима после взятия его галлами в начале IV в. до н. э. уничтожил большую часть городских зданий. После пожара Рим застраивался стихийно, сохранив основные линии прежних улиц и площадей. Рост населения Рима привел к застройке пустырей, к уплотнению построек. Некоторые улицы были вымощены булыжником. Была реконструирована старая система клоак (канализация). Растущее население требовало хорошей воды, для подведения которой были построены два водопровода, прорытые под землей, длиной в несколько десятков километров.

Новый этап городского строительства начался со II в. до н. э.: застраиваются не только пустыри, но и свалки, городская земля поднимается в цене. Вместо примитивных жилищ из сырца и дерева возникают в I в. до н.э. многоэтажные дома, виллы знати, построенные из обожженного кирпича и бетона и даже из мрамора. Несколько новых водопроводов подводят за много километров хорошую питьевую воду. Благоустраивается центр города - римский форум, он расширяется, вокруг него строят новые общественные здания и храмы, портики его мостят плиткой. Появляются новые типы общественных зданий. Очень плотная застройка городской территории, скученность и теснота не могли не вызвать необходимости в специальных зеленых зонах - парках, расположенных на окраинах города. Так появились роскошные сады Саллюстия и Лукулла. Город был разбит на кварталы, кварталы группировались в районы.

В результате римских завоеваний разного рода богатства потекли в Рим и италийские города. Это вызвало подъем римской архитектуры. Римляне стремились подчеркнуть в своих зданиях и архитектурных сооружениях идею силы, мощи и величия, которые подавляют человека. Отсюда родилась любовь римских архитекторов к монументальности и масштабности их сооружений, которые поражают воображение своими размерами. Другой особенностью римской архитектуры является стремление к пышной отделке зданий, богатому декоративному убранству, к множеству украшений, больший (чем у греков) интерес к утилитарным сторонам архитектуры, к созданию преимущественно не храмовых комплексов, а зданий и сооружений для практических нужд (мосты, акведуки, театры, амфитеатры, термы). Римские архитекторы разработали новые конструктивные принципы, в частности широко применяли арки, своды и купола, наряду с колоннами использовали столбы и пилястры.

В отличие от греческих архитекторов, которые составляли план зданий, не следуя сухой геометрии его разных частей, римляне исходили из строгой симметрии. Они широко применяли греческие ордера - дорический, ионический и коринфский, причем самым излюбленным был у них пышный коринфский ордер. В отличие от греческой классической архитектуры, в которой ордера представляли собой органическое сочетание декоративного убранства с конструкцией здания, римляне использовали греческие ордера лишь как декоративный, украшательный элемент. Однако римляне развили ордерную систему и создали собственные ордера, отличающиеся от греческих. Такими ордерами был композитный, т. е. представляющий соединение элементов всех греческих ордеров в одном, ордер и так называемая ордерная аркада, т. е. совокупность арок, опирающихся на столбы или колонны.

Римская архитектура в IV-I вв. до н. э. прошла два периода своего развития. Первый период охватывает IV-III вв. до н. э., когда Рим был относительно бедным и небольшим городом. Римская архитектура этого времени развивалась под сильным влиянием этрусской архитектуры: например, формы римского раннего храма и его декоративные убранства, применение арки и свода были заимствованы от этрусков. Ведущим типом сооружений являются военно-инженерные (оборонительные стены, например стена Сервия, построенная в IV в. до н. э.; некоторые части стены восходят к VI в. до н. э.) и гражданские (первые водопроводы и дороги - конец IV в. до н.э.). Второй период (II-I вв. до н.э.) характеризуется широким применением бетона и сводчатых конструкций. Появляются новые типы зданий, например базилики, где совершались торговые сделки и вершился суд (первая базилика построена во II в. до н. э.), амфитеатры, где давались гладиаторские бои и бои со зверями, цирки, где происходили ристания колесниц, термы - сложный комплекс банных помещений, библиотеки, места для игр, для прогулок, окруженные парком. Возникает новый тип монументального сооружения - триумфальная арка. Потребности торговли вызвали к жизни строительство складов (например, громадный портик Эмилиев - II в. до н. э.), специальных рыночных помещений.

Появились здания для нужд управления: канцелярии, архивы (центральный сенатский архив Табулярий был построен в 80-х годах I в. до н. э.), судебные помещения. Завоевание Италии и Средиземноморья вызвало к жизни интенсивную по стройку постоянных военных лагерей, многослойных дорог, опоясывающих всю Италию и продолженных в провинции.

Рим в I в. до н. э. превращается в мегаполис с почти миллионным населением, многоэтажными домами, плотно застроенный многочисленными зданиями общественного назначения, живущий напряженной, нервной жизнью.

Не только Рим, но и небольшие города (например, Помпеи) превращаются в I в. до н. э. в благоустроенные культурные центры с разнообразными зданиями, прекрасными площадями, мощеными улицами, каменным театром и амфитеатром, цирком, многочисленными лавками и тавернами.

В этот период складываются основные типы римской архитектуры. Суровая простота жизненного уклада в условиях постоянных войн нашла отражение в конструктивной логике монументальных инженерных сооружений. В них раньше всего проявилось своеобразие римского искусства. В первую очередь следует упомянуть о древних оборонительных стенах Рима, которые отличаются особой грандиозностью, будучи выложены из камней больших размеров. Их постройка относится к VI в. до н.э.

Особое место занимали римские дороги, которые были вымощены камнем и сохранились до нашего времени. Первой из сети дорог, позднее покрывших всю Италию, была так называемая Аппиева дорога, построенная в IV-III вв. до н.э.

В республиканскую эпоху начинается постройка мощных мостов и акведуков, своеобразных водопроводов, подающих воду в Рим и другие города Италии. Так, акведук Аппия Клавдия был построен в 311 г. до н.э. и протяжённость его составляла 16.5 км.

Столкновение с греческим искусством привело к некоторым изменениям в римской архитектуре. Проявилось это в первую очередь в обращении к ордерной системе. Однако в то время как в греческой архитектуре ордер играл конструктивную роль, в Риме он использовался главным образом в декоративных целях. Опорные функции в римской архитектуре выполняла обычно стена. Большое место, поэтому принадлежало арке, опиравшейся на массивные столбы. Колонны не могли нести на себе нагрузку многоэтажных сооружений со сводчатыми и купольными перекрытиями и лишь в аркадах сохраняли свою конструктивную роль. Причём, чаще всего здесь применялись заимствованный у греков пышный коринфский ордер, а также так называемый тосканский, который считался строгим и был унаследован римлянами у этрусков.

Основным типом общественного здания в республиканскую эпоху являлся храм. Он сложился постепенно в результате скрещивания преобладающих местных, италийско-этрусских традиций с греческими, приспособленными к местным условиям. Строились как четырёхугольные, так и круглые в плане храмы с входом лишь с главного фасада.

Своеобразие римской архитектуры сказалось в создании нового типа частного жилого дома богатых римских граждан. Римские особняки - это большей частью одноэтажные дома, в которых уютность быта сочеталась с приспособленностью к деловой жизни.

Дом состоял из официальных парадных и хозяйственных помещений, которые окружали центральное или так называемый атриум, а также открытого двора, характерного для греческого дома.

Атриум освещался прямоугольным отверстием в перекрытии. По скатам крыши через это отверстие дождевая вода стекала в расположенный под ним мраморный бассейн.

Замкнутые глухими стенами, римские дома внутри были украшены красочными росписями, мраморной мозаичной скульптурой и цветниками.

Начав покорять мир, римляне знакомились с все новыми способами украшательства домов и храмов, в том числе с фресковой **живописью**.

Что касается живописи римлян, то самый ранний фрагмент росписи, уцелевший до наших дней, датирован 3 в. до н. э. Речь идет о детали фрески из гробницы, открытой на холме Эсквилин в Риме. Роспись, скомпонованная в три яруса, представляла сцену битвы (с крепостной стеной и вождями враждующих племен). Стоит признать, что работа не поражает виртуозностью исполнения, однако это вовсе не умаляет ее исторической ценности. От более ранней римской живописи сохранялись только письменные рассказы, из которых известно, что в конце 4 в. до н.э. в Риме жил популярный живописец Фабий, покрывший фресками стены храма богини Спасения.

Захватив греческие полисы, римляне свезли себе в город чуть ли не все произведения искусства, какие им удалось погрузить на корабли. Кроме, того, они понаделали со скульптур Лисиппа, Праксителя, Скопаса и других греческих мастеров более или менее удачные копии, а также попробовали сами создавать кое-что подобное.

С перенесением акцента на интерьер и появлением парадных комнат в римских домах и виллах на основе греческой традиции разрабатывается система высокохудожественных стенных росписей. С традициями эллинистических фресок тесно связан первый римский стиль живописи - так называемый помпейский, изученный по фрескам обнаруженных в раскопанных археологами провинциальных Помпеях и в других городах Кампании (II-I вв. до н. э.). Помпейские росписи уцелели благодаря сильному извержению вулкана Везувий (79 г. н. э.).

В доме Саллюстия в Помпеях сохранился прием росписи стен, получивший название в науке «первый помпейский стиль». Возник он как подражание станковой живописи, из желания создать впечатление развешенных по стенам картин. Суть его заключается в том, что все архитектурные детали стены сначала лепятся на поверхность стены объемно из штукатурки (карнизы, квадраты облицовки, цоколь и другие детали), а потом еще и расписываются. Помпейские росписи знакомят нас с основными чертами античной фрески. Римляне применяли росписи также и для украшения фасадов, используя их как вывески торговых помещений или ремесленных мастерских. Первый стиль - инкрустационный, был распространён во II в. до н.э. и до 80-х годов до н. э. после чего его сменил так называемый «второй стиль».

«С 80-х гг. до 20-х гг. до н.э. применялся второй из помпейских стилей - архитектурно-перспективный. Стены оставались гладкими и расчленялись живописно-иллюзорными, расписанными колоннами, карнизами, нишами и портиками. Интерьер приобретал нарядность благодаря тому, что между колоннами часто размещали большие многофигурные композиции на мифологические сюжеты. Стены покрывались также изображениями перспективно переданных улиц, площадей, храмов, садов, сельских равнин и гор. Это позволяло римлянам как бы расширять внутреннее пространство помещений. Второй стиль отличался от первого полным отсутствием лепных украшений. В оформлении стен вводятся настоящие живописные картины, чаще всего греческие классические. Эллинистический пейзаж со множеством фигур на тему «Одиссеи» сохранился на стенах дома богатого римлянина (понятное дело, что бедные римляне на стены картин не заказывали) на холме Эсквилин. Что до портретных аллегорических изображений, то их можно видеть на вилле в Боскореале (середина I в. до н. э.), а также на стенах помпейских вилл, среди которой самой знаменитой считается «Вилла мистерии».

«Вилла мистерий», насчитывает 60 комнат, получила свое название по росписи стен одного из залов. Считается, что образом для подражания римскому художнику послужила греческая композиция, иллюстрирующая праздник (мистерию) в честь Диониса и Ариадны.

Третий стиль - ориентализирующий - больше характерен для периода империи. В противоположность некоторой пышности второго стиля, этот стиль отличает строгость, изящество и чувство композиции. Иногда, посредством воспроизведения какой-нибудь знаменитой картины известного мастера, выделяется центральное поле стены. Орнамент в виде тонких колонн, гирлянд из цветов подчёркивает уют комнаты.

Четвёртый или декоративный стиль распространяется с середины I в. н.э. Своей пышностью и декоративностью он продолжает традиции второго стиля. Вместе с тем, богатство орнаментальных мотивов напоминает росписи третьего стиля.

По преданию, первые **скульптуры** в Риме появились при Тарквинии Гордом, который украсил глиняными статуями по этрусскому обычаю крышу построенного им же храма Юпитера на Капитолии. Первой бронзовой скульптурой была статуя богини плодородия Цереры, отлитая в начале V в. до н. э. С IV в. до н. э. начинают ставить статуи римским магистратам и даже частным лицам. Многие римляне стремились поставить статуи себе или своим предкам на форуме. Во II в. до н. э. форум был настолько загроможден бронзовыми статуями, что было принято специальное решение, по которому многие из них были сняты. Бронзовые статуи, как правило, отливались в раннюю эпоху этрусскими мастерами, а начиная со II в. до н. э.- греческими скульпторами. Массовое производство статуй не способствовало созданию подлинно художественных произведений, да римляне к этому и не стремились. Для них самым важным в статуе представлялось портретное сходство с оригиналом. Статуя должна была прославить данного человека, его потомков, и поэтому было важно, чтобы изображенное лицо не спутали с кем-нибудь другим.

Появлению первых скульптурных портретов римляне обязаны культу предков, который был среди них весьма распространен. Каждый уважающий себя римлянин стремился иметь в специальном шкафчике, помещавшемся рядом с домашним алтарем, бюст уважаемого прадедушки, а еще лучше, целую галерею скульптурных портретов представителей своего семейства, по преимуществу покойных. Спрос, естественно, породил предложение, однако мастерство древнеримских скульпторов в тот момент оставляло желать лучшего. Дело в том, что римляне, заказывая бюст предка (обычно только что скончавшегося почтенного пожилого мужчины), неукоснительно и с завидной настойчивостью требовали от мастера соблюдения единственного правила - бюст должен быть как можно более похож на оригинал.

Соблюсти это условие оказалось, судя по всему не так уж просто: и греки, и этруски предпочитали изображать какой-нибудь обобщенный тип красоты, не особо заботясь о детальном сходстве. Поэтому учиться римским скульпторам было, в общем-то, не у кого. Однако они нашли выход! Промаявшись, какое-то время с капризными заказчиками, римские мастера начали просто снимать со своих моделей гипсовые маски (понятное дело, посмертные), по которым специально обученный раб и изготавливал точно повторяющие их мраморные бюсты. Естественно подобная технология не прибавляла изображению жизненности, зато досконально передавала портретные особенности.

Снятые с умерших восковые (или гипсовые) маски, которые затем хранились в главной комнате (tablinum) римского дома. Эти маски выносились из дома во время торжественных празднеств, и чем больше было таких масок, тем знатнее считался род. При скульптурных работах мастера, видимо, широко использовали эти восковые маски.

Восковые (гипсовые) маски, снятые с лиц умерших членов рода, украшали атриумы, их выставляли на семейных торжествах, в них выступали актеры, сопровождавшие похоронные процессии. Позднее эта традиция питалась практической потребностью сохранения для потомства точного изображения индивидуального лица, а также прославление участников исторических событий. Римские мастера работали в камне, мраморе и бронзе.

В области монументальной скульптуры римляне не создали памятников столь значительных, как греческие. Однако они обогатили пластику раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф с характерным для него документально точным повествовательным началом. Рельеф составлял неотъемлемую часть архитектурного декора.

В республиканский период древнейшие произведения так называемой круглой или объёмной скульптуры еще часто исполнялась этрусскими мастерами из бронзы и терракоты. Обращаясь к образам греческой мифологии, этруски наделяли богов действенной силой и решительностью характера. Поздний памятник этрусской скульптуры на римскую тему, исполненный в первые десятилетия жизни Римской республики - бронзовая "Капитолийская волчица" - символ Рима - отличается именно остротой реализма и превосходной техникой литья.

С конца III в. до н. э. на римскую скульптуру начинает оказывать могущественное влияние замечательная греческая скульптура. При грабеже греческих городов римляне захватывают большое количество скульптур, которые вызывают восторг даже у практичных и консервативных римлян. В Рим буквально хлынул поток греческих статуй. Например, один из римских полководцев привез в Рим после своего похода 285 бронзовых и 230 мраморных скульптур, другой вез в триумфе 250 телег с греческими статуями. Греческие статуи выставляются везде: на форуме, в храмах, термах, виллах, в городских домах. Несмотря на обилие подлинников, вывезенных из Греции, рождается большой спрос на копии с наиболее известных статуй. В Рим переселяется большое число греческих скульпторов, которые копируют подлинники знаменитых мастеров. Обильный приток греческих шедевров и массовое копирование тормозили расцвет собственной римской скульптуры. Под влиянием греческих мастеров римский портрет освободился от наивного натурализма, свойственного этрусской школе, и приобрел черты художественной обобщенности, то есть подлинного произведения искусства.

Стиль римских портретов эволюционировал, последовательно отражая изменения облика людей, их внутреннего склада, нравов и идеалов. Портретам республиканской эпохи при документальной точности воспроизведения индивидуальных черт лица свойственны некоторое упрощение форм и резкая жёсткость линий. К числу немногих памятников ранне римской портретной скульптуры относится "Брут" (конец III - начало II вв. до н.э.).

По мере того, как римское государство развивалось и богатело, росли и его эстетические запросы. Для прославления знаменитых ораторов, удачливых политиков и победоносных военачальников обычных бюстов оказалось недостаточно, и в моду вошли статуи выдающихся людей в полный рост. Такие статуи помещались на высоких пьедесталах в общественных местах, а поскольку изображавшийся человек непременно являлся официальным лицом, то скульптурный портрет изображал его одетым в почетное римское облачение - тогу. Статуя римлянина, закутанного в тогу, получила даже специальное название - «тогатус», а обычай изображать в таком виде дипломатов и полководцев сохранился в европейских странах до середины XIX в. Скульпторы эпохи республики создавали не только портретные бюсты и статуи отдельных римлян, но и групповые портреты родственников, объединённые единой композицией. В большинстве случаев - это надгробные стелы.

Римская цивилизация была эпохой наивысшего расцвета античной культуры и оказала огромное влияние на последующее культурное развитие человечества.

Латынь, язык древних римлян и всех подвластных им народов, сделалось основой романских языков, а также языком науки и католической церкви. Латинский алфавит был усвоен в Западной Европе, а греческий лег в основу славянских языков.

Римская строительная техника и архитектура оказали большое влияние на западноевропейскую архитектуру, особенно Испании, Франции, Италии. В основе архитектуры христианских церквей лежала римская базилика.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Каковы особенности античной картины мира? Какое влияние они оказали на культуру и искусство?

2. Какие достижения греческой художественной культуры крито-микенского периода можно выделить?

3. Каковы особенности греческой культуры эпохи архаики?

4. Как развивалась греческая архитектура и скульптура в период классики?

5. Что нам известно о греческом театре и литературе?

6. Что такое «эллинизм»? Каковы его особенности?

7. В каких условиях формировалась художественная культура Древнего Рима?

8. В чем проявляется сходство и различие между культурой Древнего Рима и Древней Греции?

9. Каковы особенности римской архитектуры?

10. Как развивалось искусство скульптуры в Древнем Риме?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.

**Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени**

**Лекция №4**

**Тема** «Художественная культура Средневековья»

**План**

1. Художественная культура арабского Средневековья.

2. Художественная культура средневековой Европы.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура арабского Средневековья.**

В эпоху Средневековья арабо-мусульманская культура процветала на огромной территории от Индии до Испании, включая Ближний и Средний Восток, Северную Африку, Среднюю Азию и Закавказье. Эта культура была создана арабскими племенами, населявшими Аравийский полуостров. Основное население Центральной и Северной Аравии составляли скотоводческие кочевые племена – бедуины. Их цивилизация была сосредоточена в оазисах, которые были торговыми центрами для кочевых племен. Каждое племя верило в своего бога-покровителя, совершая жертвоприношения его каменному идолу. Арабы обожествляли силы природы, небесные светила, камни, деревья, ручьи. Одним из таких оазисов была Мекка, в которой располагалось общеарабское святилище Кааба (небольшое квадратное здание, в стену которого был вмурован черный камень – метеорит, особо почитаемый арабами).

В VII в. происходит разложение родоплеменного строя и формирование единого государства. В этом процессе одним из средств объединения многочисленных арабских племен в единое государство стала новая мусульманская религия или **ислам**.

Начавшиеся при Мухаммеде походы были продолжены его преемниками – халифами, каждый из которых был **имамом** (духовным главой мусульман) и **эмиром** (то есть обладал светской властью). Завоевания приняли грандиозный характер. С 632 г. по 750 г. арабы подчинили себе Сирию, Палестину, Иран, Среднюю Азию, Закавказье, Северную Африку, Испанию. Несколько раз они пытались захватить Константинополь, но им это не удалось сделать. Однако арабы завоевали значительную часть Византийской империи. Как единое целое Арабский Халифат существовал недолго; в течении IX-X веков происходит постепенный распад его на ряд халифатов и эмиратов. Но все территории, входившие ранее в состав Халифата, продолжали оставаться мусульманскими.

Образование арабо-мусульманского государства не сразу и не везде изменило культурный облик покоренных народов, тем более что первоначально завоеватели противопоставляли себя завоеванным. Но поскольку завоевание шло параллельно с исламизацией, это влекло за собой резкое изменение ранее сложившихся культурных традиций, в том числе и в странах высокой и древней культуры (Сирия, Египет, Иран и др.). В ряде случаев исламизация сопровождалась арабизацией, то есть привела к ассимиляции местного населения арабами, к замещению местных языков арабскими диалектами (Месопотамия, Сирия, Палестина, Египет).

Распространение ислама неразрывно было связано с распространением арабского языка. Это был не только язык завоевателей, но и язык священной книги мусульман – Корана. Для всех мусульман, независимо от их родного языка, арабский язык был священным, его надо было знать, чтобы читать Коран и богословскую литературу. Всякий образованный мусульманин – иранец или тюрок, житель Индии или Испании – стремился к тому, чтобы овладеть арабским языком – не разговорным, а литературным, языком Корана. Со временем арабский язык стал не только языком богословия, но и науки, философии, литературы. Арабский язык способствовал сближению народов, возникновению того комплекса мусульманских культур, который и называют «арабо-мусульманской культурой». Это культурно-языковое единство не распалось с распадом Арабского Халифата на множество государств. Арабский язык обеспечивал взаимосвязь всех образованных людей мусульманского мира и способствовал накоплению общего культурного фонда.

Важнейшей особенностью арабо-мусульманской культуры было то, что она складывалась как сложный результат синтеза различных культурных традиций. Основой этого синтеза была культура арабского этноса. Но приход арабских кочевников в районы древнейших цивилизаций (Месопотамия, Египет, Индия) способствовал культурному развитию завоевателей. Многочисленные культурные контакты способствовали обогащению арабо-мусульманской культурной традиции. Все эти культурные влияния определили быстрые темпы развития арабо-мусульманской культуры, расцвет которой приходится на VIII-XII века. В этот период по уровню развития, блестящим достижениям науки и философии арабская культура намного опережала средневековую Европу.

Исключительная любовь к книге является одной из характерных черт средневековой арабской культуры. В арабо-мусульманском мире утвердился высокий престиж грамоты и книги, что создавало благоприятную атмосферу для сочинения, переписки и распространения книг. Это отразилось и в народном сознании, и в памятниках литературы. Во многих из них можно встретить специальные разделы, где собраны афоризмы, пространные высказывания в похвалу книге и письму. Книга (писание, письмо) представляет ценность как источник знания, служит для преодоления ограниченности человеческого знания. Грамотность представлялась почти что религиозной добродетелью.

С VIII по XI века были переведены на арабский язык все основные труды древнегреческих учёных по самым различным отраслям знания - философии, логике, медицине, математике, астрономии, фармакологии, географии, музыке. Особый интерес вызывали сочинения Платона и Аристотеля, многие из которых переводились по несколько раз разными переводчиками. Много раз переводили трактаты по медицине (Гиппократ, Гоген), астрономии (Птолемей).

На Арабском Востоке работа по переводу велась шире, чем в средневековой Европе, предназначалась для гораздо более широкой аудитории средневековой мусульманской «интеллигенции» и носила светский характер. Произведения античных авторов не служили пропаганде ислама (как это было в Европе с христианством). Но если европейские средневековые учёные довольно широко переводили самые разнообразные произведения различных авторов (в том числе и литературные), их арабские коллеги переводили греческие сочинения по практически полезным отраслям знаний и игнорировали почти всё, что выходило за пределы науки и философии. Греческое влияние, столь плодотворное в области точных и естественных наук, философии, в меньшей мере коснулось арабской поэзии и художественной прозы.

Ортодоксальная мусульманская идеология не могла мириться с языческим духом греческой литературы, а практические потребности арабо-мусульманского общества толкали к известному прагматизму - желанию позаимствовать у предшественников лишь то, из чего можно было извлечь практическую пользу. Вот почему арабы в средние века так и не познакомились ни с Гомером, ни с великими драматургами Греции. В первую очередь переводчиков интересовали сочинения по астрологии, алхимии, медицине. Искусство перевода рассматривалось как специальность, требующая особых навыков и хорошего знания языков, причем, как и во всяком средневековом ремесле, тонкости этого искусства передавались из поколения в поколение. Важную роль в переводах научных сочинений на арабский язык сыграл знаменитый Дом мудрости в Багдаде. В задачу этого учреждения входили организация и осуществление переводов греческих научных сочинений, которые, согласно преданию, снаряженная халифом специальная экспедиция привезла из Византии. При Доме находился значительный штат переплетчиков и переписчиков. В результате деятельности переводчиков и переводчиков образовалась большая библиотека. С Домом мудрости были связаны две астрономические обсерватории, в которых ученые составили новую карту звездного неба, исправляющую некоторые ошибки Птолемея.

Основные отрасли научного знания сформировались под непосредственным влиянием переводов. Сюда можно отнести философию (араб. «фалсафа»), географию, математику и астрономию, медицину, ветеринарию, ботанику, зоологию, фармакологию, минералогию и некоторые другие науки.

Изобразительное искусство как средство выражения религиозных идей было исключено их сферы ислама. Силу своего воздействия новая религия основывала на слове, а не на изображении живых существ. Поэтому главными святынями в ней стали не иконы и статуи, а старинные рукописи. Эквивалентами живописи и скульптуры в европейском искусстве у арабов стали каллиграфия и книжная миниатюра.

Особым почетом в арабском мире пользовалось искусство **каллиграфии**, которое было языком не только религии, но и поэзии, философии, науки. Оно имело функции, аналогичные функциям икон в христианском искусстве, так как материализовало божественное Слово. Также каллиграфия широко использовалась в архитектуре и как средство передачи текста, и просто для украшения. Архитекторы порой покрывали целые стены дворцов и мечетей затейливой арабской вязью наряду со стилизованными мотивами из растительного мира и геометрическими узорами. Так появились **арабески** – вид орнамента, состоящего из геометрических и растительных элементов, иногда включающий стилизованную надпись. Арабески обычно составляли «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большой протяженности и любого очертания. Таким образом, для мусульман арабески были возможностью создания искусства без картин.

Бога в странах ислама нельзя было изображать, но можно было обозначать буквами и знаками. Поэтому в искусстве получил распространение геометрический орнамент, нередко состоявший из знаков и мотивов имевших символическое религиозное значение. Например, слово «Аллах» обозначалось четырьмя вертикальными линиями, которые схематически выражали буквы этого слова. Составленные в квадрат, они становились символами Каабы. Два пересеченных квадрата образовывали восьмилучевую звезду – самый распространенный элемент мусульманского орнамента. Разнообразное умножение квадратов рождало сложный многоугольный рисунок. Треугольник обозначал «око» Бога. Пятиугольник символизировал пять основных заповедей ислама (вера в единого бога, пятикратная молитва, милостыня, пост, паломничество в Мекку). Пронизанный символизмом, орнамент в средневековом мусульманском обществе читался как открытая книга.

Также широко было распространено искусство **книжной миниатюры**, обусловленное почтительным отношением арабов к книгам. Поскольку в запретах Корана она не упоминалась, то на страницах каллиграфических рукописей мы видим изображения эпических героев, пиров, батальные сцены. Вообще искусство оформления книги достигло на арабском Востоке исключительной высоты. Благодаря мастерству каллиграфа-переписчика и миниатюрам, иллюстрирующим текст, книга воспринималась как единая художественная целостность: от переплета, то завитков орнамента.

Художественный язык арабских миниатюр прост. Им свойственен плоскостной характер изображения, хотя художники и пытались передать объемность фигур при помощи цветовых оттенков. Центральные фигуры миниатюр выделяются цветовыми пятнами. Связь между отдельными фигурами почти не выражена. Лица фигур сходны между собой и мало выразительны. Отсутствуют индивидуальные черты. Фигуры изображаются в условном положении, позы их малодинамичны. Характер действия обычно обозначается движением руки. Но жест, передающий состояние говорящего (изумление, страх, негодование) также условен. Художник с тщательностью изображает одежду, корабли, здания и оказывается равнодушным к индивидуальным чертам человеческого лица.

Персидская живопись носила традиционный характер, поэтому в ней часто использовались трафареты. Для этого брался какой-либо признанный образец миниатюры, из которого изготавливался трафарет: контуры рисунка прокалывались иглой, после чего он накладывался на чистый лист, художник брал мешочек с измельчённым углём и тряс его над трафаретом. Таким образом, контуры переносились на новый лист. Потом мастер обводил их кистью и раскрашивал. Перед раскраской обязательно накладывалась подгрунтовка, сквозь которую контуры были едва видны.

В крупных (шахского уровня) китабхане (библиотека-мастерская) кроме художников и каллиграфов работало множество других специалистов. Был глава всего проекта, который должен был решать, какие эпизоды произведения следует проиллюстрировать. Если поля страниц должны покрыть декоративные золотые брызги – эту задачу выполнял специальный мастер, пока бумага была ещё влажной. Каллиграф писал текст, оставляя место для иллюстраций. Художники приступали к своей работе вслед за позолотчиками и иллюминаторами. После того, как книга была готова, её сшивали и переплетали. Обложки делали из тиснёной кожи, покрытой узорами, а в XV-XVI веках – и резьбой. Но примерно в это же время в моду стали входить лакированные обложки. Персидские манускрипты были очень дорогими произведениями искусства, в которые вкладывался долгий труд целого коллектива.

В художественном наследии мусульманской культуры важная роль принадлежала произведениям **прикладного искусства** и **художественных ремесел**. На территории арабского халифата существовало множество центров, в которых производилась керамика, оружие, изделия из металла и стекла, ткани. Все изделия декоративно-прикладного искусства отличались высоким вкусом и изысканной красотой.

Всемирно известны персидские (иранские) ковры и ковровые изделия. В их декоре преобладают геометрические орнаменты, растительные узоры и надписи. Также часто художники изображали людей и животных. Для изготовления этих ковров требовался труд множества людей в течение долгих месяцев. Их ткали из лучших сортов овечьей, иногда верблюжьей шерсти, а самые дорогие – из шелка. При их изготовление применялись натуральные красители: кожура грецкого ореха, гранат, кашениль, индиго. Образ каждого ковра был сугубо индивидуален, имел свой тон. Господствующим элементом в узоре был сложнейший растительный орнамент с гибкими, мягко переплетающимися формами. Узор или покрывал густой сеткой все поле, или был построен по принципу медальона.

Стремление к отражению красоты и гармонии мира присуще и **архитектуре** арабского Востока: и культовым, и светским сооружениям.

Основным культовым зданием является мечеть. Считается, что ее прототипом послужил дом пророка Мухаммеда в Медине, имевший огороженный двор с укрепленным на пальмовых стволах навесом с южной стороны. Классический тип арабской мечети, которую называют **колонной мечетью**, представляет собой прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом композиции является двор, окруженный оградой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов. В сторону киблы (направление на Мекку) они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная, украшенная надписями и орнаментом ниша – михраб.

Примером такого рода архитектурных памятников является мечеть в Кордове. В плане это огромный прямоугольник, окруженный каменной стеной с многочисленными входами. Небольшая часть площади отведена под открытый двор. Основное пространство занимал классический молитвенный зал, в котором было расположено свыше шестисот колонн, образующих 19 нефов. Колонны несут двухъярусные аркады, выложенные из белых и красных камней. Этот зал сравнивали с густым лесом, который терялся в темноте. Пространство казалось бесконечным и фантастическим. РИС

Рядом с мечетью возвышались минареты, представлявшие собой высокую, тонкую, круглую в сечении башню с балкончиком. Муэдзин, сообщавший о времени молитвы, поднимался туда по винтовой лестнице, заключенной внутри башни.

Сохранилось множество **мавзолеев**, возведенных над могилами особо почитаемых лиц и чаще всего увенчанных куполом. Среди них – мавзолей Гур-Эмир в Самарканде, построенный в начале XV в. Нижняя часть здания представляет собой восьмигранник. Над ним находится огромный ребристый купол, покрытый узором.

При всем богатстве архитектуры арабского Востока в ней все же ощущался недостаток пластических жанров искусства. Их место заняла **поэзия**. Это было неслучайно. Основной формой существования бедуинской культуры доисламской Аравии была поэзия. Кроме того, любые идеи в поэтической форме выражались и запоминались лучше, чем в прозе. Это прекрасно понимали и правители, содержавшие при себе целые армии придворных поэтов, которые должны были прославлять их. Арабская поэзия была издавна связана с исполнительским искусством, декламацией и пением. Она являлась главным средством развлечения знати и просвещенного общества. Удачные стихи становились популярными песнями.

Арабская поэзия имела свою особую композиционную форму – **касыду**. Она сложилась во второй половине VIII в. и представляла собой небольшую поэму в 15-200 строк – бейтов. Касыда обычно состояла из трех частей, различных по жанру и несвязанных ни сюжетно, ни стилистически, но образующих в сознании слушателя стройную, целостную картину. Композиция касыды следующая. Любовный зачин - поэт останавливается на том месте, где прежде жила его возлюбленная и где у них были счастливые свидания, узнает его по еле заметным местам, предается воспоминаниям и плачет. Затем следует пространная центральная часть касыды: поэт снова в пути и описывает своего коня или верблюда, виды аравийской природы, зверей и птиц. Заключение содержит самопрославление (ратные и пиршественные подвиги), или прославление лица, которому посвящена касыда, восхваление своего племени, или хула на враждебное племя.

Первая, лирическая часть, стала отправной точкой в создании любовной лирики и поэзии, воспевающей радости жизни. Вторая часть, описывающая трудную жизнь героя в пустыне, дала начало жанрам описаний, «охотничьей» поэзии и героическим произведениям. Третья часть касыды, посвященная воспоминаниям о покинутом любимом крае, вдохновила поэтов на создание жанров оплакивания и осмеяния.

Другими классическими жанрами стали: **газели** (лирические любовные песни) и **рубаи** (короткие изречения философского характера). Рубаи представляют собой стихотворный афоризм из четырех строк. Рифмуются первая, вторая и четвёртая (иногда и все четыре) строчки.

Чтоб мудро жизнь прожить, знать надобно немало.

Два важных правила запомни для начала:

Ты лучше голодай, чем что попало есть,

И лучше будь один, чем вместе с кем попало!

(Омар Хайям)

Ограниченная строгими рамками традиционной композиции и жанров, арабская поэзия развивалась за счет усложнения поэтической техники. Поэты увлекались чисто формальными задачами: украшали свои стихи сложными поэтическими фигурами, многостепенными метафорами, заботились не только о звуковом, но и о зрительном эффекте, подбирая в бейтах такие слова, начертание букв которых превращало стихотворения в рисунки.

*В VIII в. в мусульманстве появилось новое течение – суфизм (мусульманская мистика). Свое учении суфии излагали не только в специальных трактатах, но и в поэтической форме. Суфийская литература отличалась символизмом и метафоричностью. Суфийские стихи всегда многоплановы: за видимым «земным» планом, воспевающим любовь, чувственный восторг, блаженство опьянения, скрывается мистический смысл. Эта двойственность земного и мистического нашла отражение в знаменитом рубаи Омара Хайяма:*

*Мы источник веселья – и скорби рудник.*

*Мы вместилище скверны – и чистый родник.*

*Человек, словно в зеркале мир – многолик.*

*Он ничтожен – и он же безмерно велик!*

Всемирной известностью пользуются также творчество Абулькасима Фирдоуси, создавшего бессмертную эпопею «Шахнамэ» («Книга царей»), газели Хафиза, поэмы Саади.

К концу IX помимо поэзии и научных трактатов появилась **проза**. Именно тогда из устного народного творчества родились знаменитые сказки «Тысяча и одна ночь». Наиболее распространенными были малые прозаические формы – рассказы, легенды, анекдоты, притчи, афоризмы, речи и т. д. Оригинальный жанр арабской прозаической литературы – «макама», которая представляет собой рассказ или новеллу с драматизированным сюжетом. Главный персонаж макамы, плут и бродяга, попадает обычно в сложную, острую ситуацию, но благодаря какой-либо уловке выходит из затруднения, одурачив толпу. Герой демонстрирует хитроумие, красноречие, изворотливость и другие подобные качества.

Арабская художественная литература сыграла определенную роль в развитии европейской литературы средневековья и Возрождения. Так, первые латинские переводы сборников арабских новелл послужили своеобразной «кладовой сюжетов» для многих испанских и итальянских новеллистов, вплоть до Дж. Боккаччо.

**2. Художественная культура средневековой Европы.**

Собственно сам термин «Средние века» появился в XV в. в среде итальянских гуманистов, которые стали так называть эпоху, отделяющую их от времени классической древности. Позднее Средними веками стал обозначаться период от гибели Римской империи до эпохи Возрождения.

Средние века в истории европейской культуры охватывают период с V по XVI в. В основе средневековой культуры лежит взаимодействие двух начал: культуры варварских народов Западной Европы и культурных традиций Западной Римской империи.

Следует отметить, что варвары, расселившиеся в Римской империи, не были таковыми в полном смысле этого слова. Молодые, дикие народы прошли долгий путь развития во время своих вековых странствий. Прямо или косвенно большинство этих народов испытало влияние азиатских культур, восточного мира, восточных провинций Рима, ставших позднее Византией. В Европу они принесли тонкую технику обработки металлов, развитое ювелирное ремесло, технику обработки кожи, а также живописное искусство лесов и степей с его стилизованными животными мотивами.

Отношение Рима к варварам было двояким. С одной стороны, они были завоевателями и разрушителями культуры, намного более воинственными чем сами римляне, чьи военные успехи остались в далеком прошлом. С другой стороны, Рим подчас принимал наседавшие на него племена, селил их на своих границах и в этом случае уважал их традиции и нравы. Притягательность римской цивилизации для варваров была несомненной. Предводители варваров приглашали римлян в качестве советников, перенимали римские нравы и даже становились христианами.

Поэтому варвары выступали не столько в роли врагов Рима, сколько стремились к захвату власти в нем. Таким образом, два мира шли навстречу друг другу. Деградирующие, варваризирующиеся римляне опускались до уровня поднимающихся романизирующихся варваров.

Духовная культура Средневековья была сформирована прежде всего христианским вероучением и христианской церковью. Христианство влияло на все стороны жизни человека, его духовные ориентиры и художественные вкусы.

В соответствии с христианской картиной мира средневековый европеец представлял его себе в виде **иерархической** системы, напоминавшей пирамиду. На вершине ее Бог, ниже идут уровни священные персонажей: сначала апостолы, наиболее приближенные к Богу, затем архангелы и ангелы и другие существа, постепенно удаляющиеся от Бога и приближающиеся к земному миру. Еще ниже в этой иерархии находятся люди: сначала папа и кардиналы, затем клирики более низких уровней и, наконец, простые миряне. Затем еще дальше от Бога и ближе к земле размещаются животные, потом растения. В основании пирамиды – полностью неодушевленная земля. А еще дальше, в мире подземном, находятся силы зла, среди которых также существует своя иерархия.

Для средневекового мировоззрения было характерно представление о **дуализме** мира: в сознании средневекового человека он делился на видимый, осязаемый нашими чувствами земной мир и мир потусторонний, идеальный, небесный. Высший, небесный мир был главным, а земное существование рассматривалось лишь как отражение бытия небесного мира. С этим представлением были связаны **символизм** и **аллегоризм** средневековой культуры. Всякая вещь представлялась ценной не сама по себе, а постольку, поскольку является символом религиозных или моральных ценностей. Так, Луна становится символом церкви, ветер – Святого Духа и т.д. Отсюда столь частое в средневековом искусстве обращение к аллегориям. [Раннее христианство, катакомбное искусство]

Дуализм внешнего мира находил свое проявление и в человеке, в котором, согласно христианскому учению, присутствовало два начала: тело и душа. Тело мыслилось темницей души, которую следовало освободить для достижения высшего блаженства. Красота человека выражалась в торжестве его духа над телом. Поэтому усмирение плоти считалось высшей добродетелью, а идеалом человека была аскет, добровольно принимавший физические страдания.

Таким образом, главной чертой культуры Средневековья является ее **религиозность**. Почти все творения средневекового искусства служили религиозному культу, воспроизводя образы не реального, а потустороннего мира, используя язык символов и аллегорий. Наиболее распространенным и популярным жанром литературы стали жития святых, самым распространенным жанром живописи – икона, излюбленным персонажами скульптуры – образы Священного Писания.

В средневековой художественной культуре принято выделять три **подтипа**: рыцарская культура, городская (бюргерская) культура и народная (крестьянская, фольклорная) культура.

В **народной (крестьянской) культуре** на протяжении почти всего Средневековья были живы остатки дохристианской мифологии и культов, которые проникали даже в церковное искусство. Фольклор, одно из слагаемых средневековой художественной культуры, породил и народную поэзию, и сказки, и героический эпос. Самым древним по своему происхождению жанром светской литературы явился героический **эпос**. Он тесно связан с жизнью варварской эпохи, раннефеодальной военной поэзией, насыщен языческими образами и представлениями. Правда, записан эпос в поздних вариантах, подвергшихся влиянию христианства и рыцарской идеологии. Наибольшее внимание здесь уделено историческим деталям и всякого рода сказочным событиям и чудесам, так как эпос был и хранителем коллективной памяти народа, и фольклорным творчеством. В Северной Европе (Исландия, Скандинавские страны) сказания-саги создавались и исполнялись поэтами-скальдами, использовавшими материал древнегерманской мифологии. Похоже на них англосаксонское «Сказание о Беовульфе». Реалии военной истории раннего средневековья лежат в основе французской «Песни о Роланде» и испанской «Песни о моем Сиде». Героический эпос Германии – «Песнь о Нибелунгах» совмещает в себе воспоминания о деяниях бургундских королей и сказочные приключения богатыря Зигфрида. Все эти поэмы, народные по происхождению, подверглись литературной обработке в духе рыцарства, которое, впрочем, по происхождению было тесно связано с героями эпоса – варварскими вождями и их дружинниками.

**Рыцарская** **культура** начинает формироваться с X в. Понятие «рыцарь» стало синонимом знатности и благородства и противопоставлялось прежде всего низшим сословиям – крестьянам и горожанам. Сложился образ идеального рыцаря и кодекс рыцарской чести, согласно которому рыцарь должен быть отважным воином, хранить верность своему сеньору, защищать слабых и угнетенных. От рыцаря требовалась обходительность, умение играть на музыкальных инструментах и сочинять стихи, участвовать в турнирах и соблюдать правила куртуазности – безупречного воспитания и поведения при дворе (т.е. демонстрировать придворную светскость). Разумеется, этот образ чаще всего расходился с реальностью, но все же сыграл значительную роль в европейской художественной культуре, став основой так называемого **куртуазного стиля** в искусстве и жизни той эпохи (от французского слова куртуази – учтивость, любезность, вежливость). Этот стиль предполагал утонченность, торжественность и изысканность, проявившуюся в музыке и ритмике придворных церемоний.

Особым явлением рыцарской художественной культуры стала **рыцарская** **литература** в виде рыцарского романа и рыцарской поэзии.

Жанр **рыцарского** **романа** был широко распространен в XII в. Романы писались на национальных языках. Главным их источником стали кельтские сказания о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, о трагической любви Тристана и Изольды, о подвигах Ланселота, Персеваля, Амадиса, популярные во всей Европе рассказы о поисках Грааля – волшебной чаши с кровью Христа. Крупнейшим представителем этого жанра был французский поэт XII в. Кретьен де Труа. Хотя роман близок эпосу, его герои живут уже в совсем другой среде – при дворах королей и крупных феодалов зрелого средневековья. Здесь складывается особая культура поведения, общения, развлечений, служившая образцом всему рыцарству.

Культ прекрасной дамы – необходимая часть куртуазной культуры. Любовное «служение» стало своего рода религией высшего круга. Не случайно в это же время столь сильно развивается почитание Девы Марии. Мадонна царит в небесах и сердцах верующих подобно тому, как дама царит в сердце влюбленного в нее рыцаря. Именно с культа дамы сердца и началась **куртуазная поэзия**. Родиной рыцарской поэзии стала провинция Прованс на юге Франции, где получила распространение лирическая поэзия трубадуров (сочинителей), возникшая при дворах знатных сеньоров. Этой формой увлекаются и в других странах: на севере Франции появляются труверы, в Германии – миннезингеры. Куртуазная поэзия развивается в Италии и Испании. Сюжетами этой поэзии были не только любовные приключения рыцарей, но и их военные подвиги, описания турниров и праздников, восхваления сеньора. Часто устраивались состязания трубадуров с целью выявить сильнейшего в своем мастерстве. Поэтами были, как правило, мелкие феодалы, хотя не чуждалась этого искусства и знать. Так, король Ричард Львиное Сердце писал оригинальные стихи; впрочем, большая известность Ричарда объясняется скорее тем, что он был другом и покровителем многих трубадуров, прославивших его в своих песнях.

Помимо рыцарской культуры, витающей в призрачном царстве куртуазных правил и идеалов, в Западной Европе XII-XIII вв. распространилась **городская (бюргерская) культура**, антифеодальная и антицерковная по своей направленности, вольнолюбивая и сатирическая по своему характеру. Идеалы, цели и ценности городского быта были практичны и повседневны. Поэтому художественное сознание этого социального слоя не прибегало к идеализации, а воспроизводило жизнь с реалистическим правдоподобием. Городские поэты тяготели к изображению повседневного быта обитателей города – ремесленников, торговцев, феодалов, служителей церкви. Они ценили трудолюбие, практическую смекалку, хитроумие и пронырливость горожан. Излюбленными жанрами **городской литературы** становятся стихотворные новеллы, басни, шутки, выдвигающие нового героя – неунывающего, смышленого и ловкого типичного горожанина. Наиболее известное произведение этого жанра – французский «Роман о Лисе», переведенный на все европейские языки. *Находчивый и дерзкий Лис Ренар (горожанин) постоянно одерживает верх над Волком Изенгрином (рыцарем), Львом Ноблем (королем), Ослом Бодуэном (священником).*

Другим направлением художественной культуры Средневековья было городское **театральное искусство**, носившее динамичный карнавальный характер. *Площадной плебейский фарс выделяется в самостоятельный театральный жанр со второй половины XV века. Однако он до этого прошел долгий путь скрытого развития. Само название происходит от латинского farta ("начинка"). И действительно, устроители мистерий сплошь и рядом писали: "Здесь вставить фарс".*

Персонажи театральных постановок-фарсов выступали как типы-маски. Например, монах всегда изображался плутом, врач – шарлатаном, горожанин – хитрецом. Но при определенности сценических типов-масок была развита и импровизация-следствие живого общения фарсеров с шумной ярмарочной аудиторией. В XIII в. городской театр значительно удаляется от породившей его церковной мистерии и сближается с сохранившимися античными традициями разгульных карнавалов, сатурналий, вакханалий. Городские «игры» становятся сложными представлениями, состоящими помимо пьесы из выступлений жонглеров, акробатов, фокусников, певцов и т.п.

По иронии истории, театр в форме литургической драмы был возрожден в Европе Римской католической церковью. Когда церковь искала пути расширения своего влияния, она часто приспосабливала языческие и народные праздники, многие из которых содержали театрализованные элементы. В Х веке многие церковные праздники обеспечивали возможность драматизации: вообще говоря, и сама месса является не более чем драмой.

Определенные праздники были знамениты своей театральностью, как, например, шествие к церкви в вербное воскресенье. Антифонные или вопросно-ответные, песнопения, мессы и канонические хоралы представляют собой диалоги. В IX веке антифонные перезвоны, известные как тропы, были включены в комплекс музыкальных элементов мессы. Трехголосные тропы (диалог между тремя Мариями и ангелами у могилы Христа) неизвестного автора примерно с 925 г. считаются источником литургической драмы. В 970 году появилась запись инструкции или руководства к этой небольшой драме, включающая элементы костюма и жестов.

В течение последующих двухсот лет литургическая драма медленно развивалась, вбирая в себя различные библейские истории, разыгрывавшиеся священниками или мальчиками из хора. Поначалу в качестве костюмов и декораций использовались церковные облачения и существующие архитектурные детали церквей, однако вскоре были изобретены бо-лее церемонные детали оформления. По мере развития литургической драмы, в ней последовательно представлялись многие библейские темы, как правило, изображавшие сцены от сотворения мира до распятия Христа. Эти пьесы назывались различно -- пассионы (Страсти), миракли (Чудеса), святые пьесы. Соответствующие декорации поднимались вокруг церковного нефа, обычно с небесами в алтаре и с Адской пастью -- искусно сделанной головой монстра с разинутой пастью, олицетворявшей вход в ад -- на противоположном конце нефа. Поэтому все сцены пьесы могли быть представлены одновременно, причем участники действа передвигались по церкви с одного места на другое в зависимости от сцен.

Пьесы, очевидно, состояли из эпизодов, охватывали буквально тысячелетние периоды, переносили действие в самые различные места и представляли обстановку и дух различных времен, а также аллегории. В отличие от греческой античной трагедии, которая четко фокусировалась на создании предпосылок и условий для катарсиса, средневековая драма далеко не всегда показывала конфликты и напряжение. Ее целью была драматизация спасения рода человеческого.

Хотя церковь поддерживала раннюю литургическую драму в ее дидактическом качестве, развлекательность и зрелищность усиливались и начинали преобладать, и церковь начала выражать в адрес драмы подозрительность. Не желая терять полезных для себя эффектов театра, церковь пошла на компромисс, вынеся драматические представления из стен самих церковных храмов. То же самое вещественное оформление стало воссоздаваться на рыночных площадях городов. Сохраняя свое религиозное содержание и направленность, драма стала гораздо более светской по своему постановочному характеру.

В XIV веке театральные постановки связывались с праздником Тела Христова и развивались в циклы, включавшие до 40 пьес. Некоторые ученые считают, что эти циклы развивались самостоятельно, хотя и одновременно с литургической драмой. Они представлялись для общины в течение целого четырех-пятилетнего периода. Каждая постановка могла длиться один или два дня и ставилась один раз в месяц. Постановка каждой пьесы финансировалась каким-либо цехом или торговой гильдией, причем обычно старались как то связать специализацию цеха с предметом пьесы -- например, цех кораблестроителей мог ставить пьесу о Ное. Поскольку исполнителями были часто неграмотные любители, анонимные авторы пьес стремились писать легко запоминающимися примитивными стихами. В соответствии со средневековым мировоззрением, историческая точность зачастую игнорировалась, и далеко не всегда соблюдалась логика причинно-следственных связей.

Реализм использовался в постановках избирательно. Пьесы Полны анахронизмов, ссылок на чисто местные и известные лишь современникам обстоятельства; реалиям времени и места уделялось лишь минимальное внимание. Костюмы, обстановка и утварь были сплошь современными (средневековыми европейскими). Что-то могло изображаться сверхточно -- сохранились сообщения о том, как актеры едва не умирали вследствие слишком реалистического исполнения распятия или повешения, и об актерах, которые, играя дьявола, буквально сгорали. С другой стороны, эпизод с отступлением вод Красного моря мог обозначаться простым набрасыванием красной ткани на египтян-преследователей в знак того, что море поглотило их.

Свободная смесь реального и символического не препятствовала средневековому восприятию. Зрелища и народные пьесы ставились повсюду, где только возможно, и адская пасть обычно была излюбленным объектом приложения сил для мастеров механических чудес и пиротехников. Несмотря на религиозное содержание циклов, они все более и более становились развлечениями. Использовались три основных формы постановок. В Англии самыми обычными были карнавальные повозки. Прежние церковные декорации сменились тщательно разработанными передвижными сценами, такими, например, как маленькие современные суда, которые перемещались в городе с места на место. Зрители собирались в каждом таком месте: исполнители работали на площадках повозок, или на подмостках, построенных на улицах. В Испании делали также. Во Франции применялись синхронные постановки -- различные декорации поднимались одна за другой по сторонам длинного, приподнятого помоста перед собравшимися зрителями.

Наконец, опять-таки в Англии, пьесы иногда ставились «вкруговую» -- на круглой площадке, с декорациями, размещавшимися по окружности арены и зрителями, сидящими или стоящими между декорацией.

В тот же самый период появились народные пьесы, светские фарсы и пасторали большей частью анонимных авторов, которые упорно сохраняли характер мирских развлечений. Все это влияло на эволюцию пьес-моралите в XV веке. Хотя и написанные на темы христианского богословия с соответствующими персонажами, моралите не были похожи на циклы, поскольку не представляли эпизоды из Библии. Они были аллегорическими, самодостаточными драмами и исполняли их профессионалы, такие, как менестрели или жонглеры. Пьесы, такие, как «Человек» («Everyman»), обычно трактовали жизненный путь индивида. В числе аллегорических персонажей были такие фигуры, как Смерть, Обжорство, Добрые Дела и другие пороки и добродетели.

Эти пьесы местами трудны и скучны для современного восприятия: рифмы стихов повторяются, носят характер импровизации, пьесы в два-три раза длиннее драм Шекспира, а мораль объявляется прямолинейно и назидательно. Однако исполнители, вставляя в представления музыку и действие и используя комические возможности многочисленных персонажей пороков и демонов, создали форму народной драмы.

Значительное место в литературе XII-XIII веков занимала **поэзия вагантов** (от лат. Vagantes-бродячие), возникшая в Германии, Франции, Англии и Северной Италии. Расцвет поэзии вагантов совпал с развитием школ и средневековых университетов (Парижская Сорбонна 1160 г, Оксфорд 1167, Кембридж, Пражский, Болонский университеты); носителями этой поэзии были бродячие студенты.

Занятия не имели временных рамок, учился студент столько, сколько нужно, некоторые учились до 90 лет, явка была не обязательна. Образовывались группы бродячих студентов, переходивших из одного университета в другой. Их вольнодумная, озорная поэзия была очень далека от аскетических идеалов средневековья. Ваганты беспрепятственно путешествовали по миру, разнося в массы свои творения, часто анонимно. Основные темы: любовь, радость, свобода. Бродячие школяры - ваганты - слагали вольнодумные стихи на латинском языке, подвергая осмеянию католическую церковь, нравы её служителей (алчность, лицемерие, невежество) и воспевали радости жизни. Церковь преследовала и осуждала вагантов *(«Прощание со Швабией»)*.

В ХI в. художественная культура Средневековья смогла создать единый общеевропейский стиль, который получил название **романского** и господствовал в европейской культуре вплоть до конца XII века.

Термин «романский стиль» был введен в оборот в начале XIX в. французскими археологами, которые, изучая останки зданий в европейских городах, пришли к выводу, что эти сооружения напоминают постройки Древнего Рима. Именно отсюда происходит термин «романский», то есть «римский», «в манере римлян». Этот стиль подразумевал использование в средневековой архитектуре некоторых черт архитектуры и строительных приемов римлян.

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

Замок обычно строился на естественной возвышенности или на островах широких рек и озер. Чаще всего замки состояли из широких круглых башен, соединенных каменными стенами с зубцами и круговыми ходами наверху. Они были окружены широким рвом, имели подъемный мост и укрепленный портал. Замковый ансамбль также включал в себя высокую круглую или прямоугольную сторожевую башню – донжон, которая была меньше других объемом, но зато выше всех остальных. Под донжоном располагались подземелья, многочисленные кладовые и помещения для слуг и охраны. Замок воспринимался как воплощение незыблемой силы и несокрушимой надежности.

Храмовая архитектура этого периода также отражала особенности своего времени. Соборы строили с расчетом вместить в него все население города. Первоначально храмы возводили с плоскими потолками, а затем стали перекрывать внутренние помещения каменными полукружными сводами. Чтобы своды не обрушились, строили массивные, тяжелые стены.

В убранстве интерьера храма значительное место отводилось фрескам и витражам, заполнявшим оконные проемы. Главной целью художника было воплощение библейского начала, а из всех человеческих чувств предпочтение отдавалось страданию, ибо, по учению церкви, - это очищающий душу огонь. Постепенно в католическом искусстве основной темой становятся страсти и смерть Христа, вытеснив даже образ Христа как Вседержителя.

В XIII-XV вв. в художественной культуре Европы господствует **готический стиль**. Первоначально слово «готика» использовалось авторами итальянского Возрождения как уничижительный ярлык для всех форм архитектуры и искусства средних веков, которые считались сравнимыми только с произведениями варваров-готов. Позднее применение термина «готика» было ограничено периодом позднего, высокого или классического средневековья, непосредственно следовавшего за романским. В настоящее время период готики считается одним из выдающихся в истории европейской художественной культуры.

Переход от романского стиля к готическому был отмечен целым рядом технологических новшеств и новых стилистических элементов. Считается, что в основе перемен, лежит введение стрельчатой арки, появление которой связано с влиянием арабской архитектуры.

Готика перенимает у романского стиля базилику, но перерабатывает ее в деталях. Готический храм в отличие от романского имеет новую конструкцию свода, основой которого является строгая каркасная система. Стрельчатый свод соединяется с целой системой подпорок. Стены не несут тяжести. Давление бокового свода главного нефа полностью переносится на контрфорсы при помощи перекинутых через боковые нефы опорных арок (аркбутанов).

Благодаря новым конструктивным решениям готические соборы выглядят легкими, устремленными ввысь. Стало возможным сооружать огромные оконные проемы, которые заняли все промежутки между опорами. Окна украшались цветными витражами. Витраж открывал новые возможности для цветовых эффектов: свет во внутреннем пространстве храма благодаря цветным стеклам окрашивался в разные цвета. Снаружи готический собор обильно украшен скульптурой. Следуя романским традициям, в многочисленных нишах на фасадах французских готических соборов размещалось в качестве украшений громадное количество высеченных из камня фигур, олицетворявших догматы и верования католической церкви. Готическая скульптура в XII и начале XIII века была по своему характеру преимущественно архитектурной. Самые крупные и наиболее важные фигуры размещались в проемах по обеим сторонам от входа. Поскольку они были прикреплены к колоннам, они были известны как статуи-колонны. Наряду со статуями-колоннами были широко распространены свободно стоящие монументальные статуи, форма искусства, неизвестная в Западной Европе с римских времен.

Поскольку конструкция готических соборов предполагала большие оконные проемы, то место стенных росписей в них заняли витражи. Основной целью этих «картин в окнах» было показывать людям, не умеющим читать Священное Писание, во что они должны верить. Цвет в витражах играл серьезную символическую роль. Считалось, что естественным цветом готики является фиолетовый – цвет молитвы и мистического устремления души (как соединение красного цвета крови и синего цвета неба). Синий цвет также считался символом верности. Поэтому в витражах преобладали красные, синие и фиолетовые оттенки.

Таким образом, во всех произведениях готического искусства главное внимание уделяется созданию впечатления: для этого используются захватывающие дух театральные эффекты, усиливающие эмоциональное воздействие. Торжественно-театральный ход богослужения, сопровождаемый органной музыкой, эффектно сочетался с архитектурным обликом храма. Вместе они достигали своей основной цели – привести верующего в состояние экстаза.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Каковы условия формирования арабской культуры?

2. Как особенности арабской духовной культуры повлияли на искусство?

3. Охарактеризуйте архитектуру и изобразительное искусство арабского Востока.

4. Как развивалась арабская литература?

5. Дайте общую характеристику европейской средневековой культуры.

6. В чем разница между рыцарской и бюргерской культурой Средневековья?

7. Как развивался театр в эпоху Средневековья?

8. Какие художественные стили сформировались в Средние века? Каковы их особенности?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
5. Ле Гофф Ж.Л. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.

**Лекция №5**

**Тема** «Художественная культура эпохи Возрождения»

**План**

1. Социокультурные особенности эпохи.

2. Итальянское Возрождение.

3. Северное Возрождение.

**Конспект лекции**

**1. Социокультурные особенности эпохи.**

Термин «Ренессанс», или «Возрождение», обозначает период европейской истории от начала XIV до конца XVI столетия. Это буквальный перевод французского слова «renaissance» — «возрождение». Первоначально так называли возрождение основных ценностей и художественной культуры классической античности, начавшееся в то время в Италии. Учёные и мыслители XV-XVI веков поставили цель возродить античную образованность и мудрость после долгого культурного упадка и застоя.   
В XVIII столетии значение термина «Возрождение» было расширено. Вольтер определял итальянский Ренессанс как эпоху важнейших достижений в культуре. В XIX веке Жюль Мишле и Якоб Буркхардт ввели и распространили понимание Возрождения как особого исторического периода, предвещавшего современный век и  начавшего возвышение индивидуальности, рост научных и географических исследований, усиление значимости светских ценностей (секуляризацию).

Сегодня Возрождение рассматривается как культурное и интеллектуальное движение, которое произвело в европейской культуре XV и XVI столетий радикальные и всесторонние изменения. В их основе был подъём интереса к учениям и идеалам античности. Эти преобразования знаменовали упадок Средневековья и впервые воплотили ценности современного мира.

В эпоху Возрождения исчерпала свои политические, правовые и хозяйственные возможности феодальная система. Укрепилось сельское хозяйство, поскольку малоурожайные земли перестали обрабатываться. Возобновилась международная торговля; её лидерами были Венеция в Средиземноморье и Ганзейский союз на севере Европы. Реальный душевой доход европейцев, спасшихся от  Черной Смерти во второй половине XIV столетия,  как считают учёные, повысился. В эту же эпоху были открыты и исследованы новые континенты; Птолемеева система в астрономии сменилась коперниканской; европейцы изобрели или применили бумагу, печать, порох, морской компас — новшества, имеющие громадный культурный и цивилизационный потенциал.   
Более всего Возрождение прославлено небывалым расцветом художественной культуры. Оно установило каноны вкуса и создало в искусстве особый стиль, восходящий к античным образцам.

В последние столетия Средневековья, с конца XIII — начала XIV вв., в Италии сложилась новая общественная ситуация. Через её рынки шла торговля Европы с Востоком, и североитальянские города — Венеция, Генуя, Милан, Болонья, Флоренция и др. — стали крупными экономическими центрами. Вместе с тем в Италии сохранились многочисленные памятники античного мира, а через Венецию и Геную туда попадали рукописи греческих философов и учёных. И первое, что обращало на себя внимание при сопоставлении памятников античности и норм средневековья, были различия в понимании человека, его земной жизни. Если средневековая церковь предписывала умерщвлять плоть, бежать от земных соблазнов, считать красоту тела греховной и скрывать её, то античная скульптура изображала прекрасных, гармонично развитых людей, а философия учила, что человек есть мера всех вещей.   
Вспомним, что именно город является главной средой развития культуры. Средневековая культура порождала новую трансформацию: в XII столетии в европейском обществе возникло острое ощущение, что римско-католическая церковь и Священная Римская империя не могут обеспечить устойчивую организацию духовной и материальной жизни. Это вызвало в социальной, политической и духовных сферах культуры ряд преобразований, которые достигли кульминации вРенессансе. Они проявились, в частности, в усилении городов-государств и национальных монархий, в развитии национальных языков, разрыве старых феодальных структур.  
В Италии, в отличие от Англии и Франции, в XIV столетии не было одной доминирующей столицы, но развивалось множество небольших государств: Милан в Ломбардии, Рим в Папской области, Флоренция и Сиена в Тоскане и Венеция в северо-восточной Италии. В них, как и  в Ферраре, Мантуе и Урбино, вокруг блестящей жизни дворов возникли очаги культуры Возрождения. В городских коммунах северной Италии богатые образованные люди, адвокаты и нотариусы начали подражать древнему латинскому стилю и изучать римскую археологию. Ключевой фигурой в изучении классического наследия был Петрарка, который посвятил большую часть жизни попыткам понять античную культуру.  
Идея, что мудрость и красноречие покоятся в далёких веках и должны пробудиться, была создана непосредственно Ренессансом. Возрождение античной культуры — один из великих мифов, сопоставимых с идеей универсальной цивилизаторской миссии имперского Рима или с идеей  прогресса современного индустриального общества, которым эпоха определяет себя в истории. Подобно всем таким мифам, это — смесь факта и измышления.

Преобразования Возрождения, в том числе развитие искусства, поддерживали торговые слои Флоренции и Венеции. Они утверждались в эпохе, завоёвывали своё собственное место в обществе, занимая ключевые позиции в управлении городами.   
Наряду с блестящими достижениями в культуре, особенно художественной, Возрождение имело тёмную сторону. Постоянно велись какие-нибудь войны, в порядке вещей были эпидемии («моровая смерть») и насилие. Подавляющее число людей верили в оккультизм, волшебство и астрологию: официально санкционированное преследование колдовства, свирепство инквизиции началось именно в эпоху Возрождения. По сравнению с процветанием Высокого Средневековья период Возрождения по многим показателям мог считаться упадком. Черная Смерть (бубонная и лёгочная чума), которая опустошала Европу в середине XIV столетия, уменьшила её население более чем на треть. Найти работу стало трудно, производство сократилось, экономика пришла в застой.   
Поэтому многие образованные люди выражали серьёзную тревогу по поводу зла и коррупции в обществе. Это видно, например, в злых и беспощадных памфлетах гуманистов Джованни Франческо Поджо Браччолини (1380-1459) и Эразма Роттердамского. Сэр Томас Мор в своей «Утопии» предложил радикальное решение в форме бесклассового, коммунистического общества, лишенного христианства и ведущего к диктату рационального рассудка. Крупнейший мыслитель Возрождения Николо Макиавелли в книгах «Государь» и «Беседы» построил реалистическое учение о человеческой природе, направленное на реформу итальянского общества и создание безопасной гражданской жизни. Республиканские принципы Макиавелли, дополненные прагматическими взглядами на силовые меры в политике, на необходимость насильственных изменений, были самым оригинальным вкладом Ренессанса в современную политическую культуру.

Главным культурным достижением эпохи стало новое мировоззрение — гуманизм, установки и ценности которого прочно вошли в жизнь и определили дух эпохи.

**Гуманизм** (от лат. humanus — человеческий) — термин,  обобщающий разнообразные верования, философские учения и методы, которые сфокусированы на мире человека и считают человека высшей ценностью. Гуманизм создали не ученые клирики и монахи, доминировавшие в средневековой интеллектуальной жизни и развившие схоластическую философию, а светские образованные люди. Гуманизм возник в Италии. Его предшественниками были Данте и Петрарка; в число его главных создателей входили Джианозо Манетти, Леонардо Бруни, Марсилио Фичино, Пко делла Мирндола, Лоренцо Влла, Колуччио Салютти.

Гуманизм как мировоззрение взял своим предметом человеческую природу во всех её проявлениях и различных достижениях. Он встал на позиции гносеологического синкретизма, то есть настаивал, что истина одна, в какой бы философской и теологической школе она ни найдена. Наконец, он акцентировал достоинство человека. Вместо средневекового идеала жизни - епитимии[http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/lalet/08.php - \_ftn1](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/08.php#_ftn1) как самой высокой и благородной формы человеческой деятельности гуманисты ставили на первое место творчество, доказывали превосходство мастерства над природой. Гуманизм возвещал возрождение утраченного величия человеческого духа и мудрости; он должен был вернуть людям свободу от ментальных структур религиозной ортодоксальности, вдохновлять свободный поиск и критику, вселять новую веру в возможности человеческого мышления и творчества.

Гуманисты разработали свой идеал человека, названный универсальным человеком. По определению одного из наиболее известных представителей гуманизма, Леона Баттиста Альберти (1404-72), это «человек, который может сделать всё, если он будет».  «Универсальный человек» воплотил основные принципы возрожденческого гуманизма, который считал человека центром вселенной, неограниченным в способностях к развитию. «Универсальный человек» стремился охватить всё знание, развивать свои способностей настолько полно, насколько возможно, совершенствоваться в физическом развитии, в социальных достижениях и в искусствах. Такой идеал блестяще иллюстрировался Альберти — он был признанным архитектором, живописцем, знатоком античности, поэтом, учёным и математиком, а также гордился навыками наездника и спортивными достижениями — и Леонардо да Винчи (1452-1519), чья одарённость проявилась в искусстве, науке, музыке, изобретательстве и литературе. Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля и других гениев часто называют «титанами Возрождения».

Ранние гуманисты использовали гибкий подход к проблемам общества и активной жизни на службе человечеству. В интеллектуальной жизни Возрождения ни одна философия или идеология не доминировала. Усиливался, скорее, философский синкретизм: стремление соединять очевидно противоречивые философские концепции, находить точки соприкосновения для соглашения об истине, как это сделал Джованни Пико делла Мирандола в трактате «О достоинстве человека» (1486). Платон, хотя и чтимый гуманистами, в университетах не подавался как философ, стоящий выше Аристотеля.

Наука Ренессанса состояла главным образом в изучении медицины, физики и математики по рукописям древних мудрецов, таких, как Гален, Аристотель и Евклид. Экспериментальная наука (анатомия и алхимия) вела к открытиям в университетах и вне их.

Эмпирические основания физиологии установились в ходе исследования человеческого тела, которое велось ещё в средневековой медицинской школе и, как это блестяще иллюстрирует карьера Леонардо да Винчи, в среде художников Ренессанса, чей интерес к точности и деталям в живописи и скульптуре привел их к внимательному изучению анатомии человека.

Особенно сильными, буквально поразительными, были в эпоху Возрождения изменения в хозяйственной культуре, в технологии. Повысилась продуктивность сельского хозяйства. Всё шире использовался  порох, развивалось оружия и решались проблемы баллистики. Расширялась торговля, совершенствовались морские суда и искусство навигации, совершались великие географические открытия. В астрономии начали использовать телескопы. Заслуживает самой высокой оценки весь ряд механических искусств Ренессанса, таких, как архитектура, инженерное дело, оптика, конструирование ручных и башенных часов. Это значит, простые принципы механики, физики, астрономии и, со временем, химии начали пониматься практически и широко применяться. Ко времени Коперника и Галилея в XVI веке уже существовал достаточно широкий фундамент физических наук, но в основном эмпирический, без того сложнейшего теоретического аппарата, с помощью которого построено здание современной физической науки.

Самого полного выражения духВозрождения достиг в **художественной культуре**. Искусство стало рассматриваться как отрасль знания, ценного своей собственной истиной, способного дать человеку образы Бога и его созданий, постичь положение человека во Вселенной. В руках гения, подобного Леонардо да Винчи, оно было даже наукой, средством для исследования природы и фиксации открытий. Искусство должно было базироваться на наблюдении видимого мира и осуществляться согласно математическим принципам равновесия, гармонии и перспективы, которые были развиты в это время. Достоинство человека нашло выражение в искусстве в работах поэтов Данте и Петрарки, писателя Боккаччо, живописцев Джотто, Мазаччо, братьев Лоренцетти, Фра Анджелико, Боттичелли, Перуджино, Пьеро делла Франческа, Рафаэля и Тициана; скульпторов Пизано, Донателло, Вероккио, Гиберти и Микеланджело; архитекторов Альберти, Брунеллески, Палладио, Микелоццо и Филарете.

**2. Итальянское Возрождение**

«Возрождение» искусства в Италии было связано с переоткрытием древней философии, литературы и науки, с развитием эмпирических методов получения знаний. Классическая наука предлагала познавать мир путём прямого наблюдения, изучения природы. Следовательно, для художников становились всё более важными светские темы. Знакомство с античностью предложило новый репертуар сюжетов — из греческой и римской истории и мифологии. Принципы, заложенные в античных зданиях и различных произведениях искусства, вдохновляли на развитие новых художественных методов, пробуждали желание обновить формы и стили искусства. Главным для развития искусства Возрождения было появление художника как творца, востребованного и уважаемого за его талант и образованность. Искусство также стало ценимым — не просто как средство религиозной и социальной дидактики, но всё больше как способ личного эстетического выражения.

Процесс развития итальянского искусства Возрождения традиционно делится на четыре главных стадии: Проторенессанс (Предвозрождение), раннее, высокое и позднее Возрождение. Иногда их называют по первым двум цифрам годов, входящих в соответствующие века — 13, 14, 15, по итальянски треченто, кватроченто, чинквеченто.

В Италиисобственно Возрождению предшествовал в конце XIII и начале XIV (треченто) столетий **«проторенессанс»**, который опирался на идеи францисканского богословия. Св. Франциск критиковал схоластику и формальное благочестие преобладавшего тогда христианского богословия и выступил с похвалой красоты бедности и духовной ценности природы. Творчество самого известного художника периодапроторенессанса, Джотто (1266/67 или 1276-1337), демонстрирует новый живописный стиль. Он характеризовался ясной, простой структурой и глубоким психологическим проникновением; это резко отличалось от плоской, линейной декоративности и иерархических композиций его предшественников и современников, таких, как флорентийский живописец Чимабуэ и сиенские художники Дуччо и Симоне Мартини.

Приблизительно в то же самое время, что и Джотто, жил великий поэт Данте. Его поэзия показывает пристальное внимание к внутреннему миру человека, к тонким оттенкам и движениям человеческой души. Хотя его *«Божественная Комедия»* сюжетными и стилевыми особенностями и идеями принадлежит Средневековью, её субъективный дух и мощь выражения предвещаютВозрождение. Проторенессансу принадлежат также Петрарка и Боккаччо, которые изучали латинскую литературу, но писали не на латыни, а на родном языке.

Термин «Раннее Возрождение» характеризует фактически всё искусство XV столетия (кватроченто). В ходе осуществления идей гуманизма развернулась работа по обнаружению истинных законов пропорций в изображении человеческого тела, в архитектуре, в систематизации представлений изображаемого пространства. Основные представители первого поколения художников Возрождения — скульптор Донателло, архитектор Филиппо Брунеллески и живописец Мазаччо — имеют много общего. Главным в их взглядах было: вера в теоретические основы искусства; убеждение, что развитие и прогресс не только возможны, но и существенны в жизни; признание значимости искусства. Древнее искусство почиталось не только как вдохновляющая модель, но также и как память об испытаниях и ошибках, как сокровищница достижений великих художников прошлого.

Эти художники были тонкими наблюдателями природных явлений. Они стремились из отдельных явлений экстраполировать общие правила. В то же время они избегали прямого копирования природы, старались придавать произведению искусства идеальные, неосязаемые качества, наделяя изображаемые объекты большей красотой и более постоянным значением, чем в реальной  действительности. Данные характеристики — представление идеальных форм, а не буквальных явлений, понимание физического мира как средства для передачи или несовершенного воплощения монументальной духовной красоты — фундаментальны для характера и развития искусства итальянского Ренессанса.

Основателем живописиВозрождения был Мазаччо (1401-28). Интеллектуальность его концепций, монументальность его композиций и высокая степень реализма его работ делают Мазаччо основной фигурой в живописиРенессанса.   
Флоренция, колыбель возрожденческой художественной мысли, оставалась одним из ведущих центров новаторства. Ситуация во Флоренции была уникально благоприятна искусствам. Гражданская гордость флорентийцев нашла выражение в статуях святых покровителей, помещённых Гиберти и Донателло в нишах на бирже зерновой гильдии, известной как Ор Сан Микеле, и в самом большом со времён античности куполе, возведённом Брунеллески на Флорентийском соборе. Стоимость строительства и художественного оформления дворцов, церквей и монастырей была гарантирована богатыми торговыми семействами, возглавлявшимися семейством Медичи. Медичи торговали со всеми главными городами в Европе; один из самых известных шедевров Северного искусстваВозрождения,*«Алтарь Портинари»* Хьюго ван дер Гоэса (ок. 1476), был заказан их агентом Томмазо Портинари. Работа написана не темперой, как было тогда общепринято, а масляными красками — прозрачными, стекловидными. Они дают глянцевую поверхность и яркий, как бы светящийся цвет. Считается, что именно этот алтарный триптих впервые показал итальянским живописцам возможности масляной живописи.

Около 1450 г. во Флоренции выдвинулось новое поколение художников, включавшее таких мастеров, как Пьеро делла Франческа, Поллайоло, Вероккьо и Сандро Боттичелли. Они сделали упор на дальнейшее исследование линейной и воздушной перспективы и анатомии, развивая стиль научного реализма. Начали конкурировать в художественном  новаторстве с Флоренцией другие итальянские города — Милан, Урбино, Феррара, Венеция, Падуя, Неаполь. Работы Леона Баттиста Альберти в Римини и Мантуе представляли архитектуру нового гуманизма; картины Андреа Мантенья в Падуе демонстрировали передачу линейной перспективы, реалистическую технику и понимание античности; поэтический классицизм Джованни Беллини показывал силу венецианской школы.

К концу XV столетия дерзкая новизна первых новинок стиля Ренессанса сменилась общим принятием таких основных понятий, как пропорция, контрапост (contraposto — перекрёстная поза) и линейная перспектива.

Стиль **Высокого Возрождения** просуществовал только краткое время (ок. 1495-1520 гг.) и был создан несколькими гениальными художниками: Леонардо да Винчи, Донато Браманте, Микеланджело, Рафаэлем и Тицианом. В живописи стиль Высокого Возрождения завершает поиски XV века (кватроченто), когда высшей целью было достижение равновесия и гармонии. Движение важно и необходимо, однако всегда имеется фокус, точка отдыха для глаз. Композиция самодостаточна, она соответствует определению красоты, данному Альберти: «такая гармония частей, к который ничего нельзя добавить или убрать, не уничтожая целое». Движение подразумевается в позах фигур, но это движение всегда благородно, оно создаёт впечатление спокойствия. Стиль разнообразен и богат, но вместе с тем утверждает простоту и единство. По спокойствию и монументальности его часто сравнивают с греческим искусством V столетия до н.э.

**Леонардо** — образцовый пример ренессансного мыслителя («универсального человека»). Он увлечён всеми видами экспериментов, и от этого его искусству присущ дух беспокойного поиска: художник-исследователь стремится обнаруживать законы, управляющие природными явлениями. Он напряжённо исследовал анатомию человека, природу полёта птиц, структуру растений, жизнь животных. Всё это оставляло ему для живописи очень мало времени, но Леонардо был признан современниками как великий художник. Его известность опирается на немногие законченные работы; среди них – «Мона Лиза» (1503-05) и полуразрушенная «Тайная вечеря» (1495-98).  
Незаконченное «Поклонение волхвов» Леонардо да Винчи (1481) является первым образцом единой живописной композиции, реализованной затем полностью во фреске «Тайная вечеря» (1495-97 гг.). «Мадонна в скалах», нежное видение младенца Христа и Иоанна Крестителя с их матерями, была написана Леонардо ок. 1500 г. Работа иллюстрирует его стиль светотени, где виртуозное сочетание света и теней создаёт эффект объёмности.

**Микеланджело**, напротив, символизировал художника, одарённого необъяснимым, уединённым гением. Он излучал творческую мощь. Шедевры Микеланджело вдохновлены человеческим телом как совершенным средством для выражения эмоций. Ранние скульптуры Микеланджело, как «Пьета» (1499) и «Давид» (1501-04), показывают потрясающее умение использовать пространственную форму, пропорции и законы анатомии для достижения величайшей выразительности. «Давид» Микеланджело, великолепная мраморная статуя высотой 5,4 м., мощно выражает идею человеческой красоты и духовности. Хотя Микеланджело считал себя прежде всего скульптором, его самая известная работа — гигантская фреска на сводах Сикстинской капеллы в Ватикане. Она была написана за четыре года, с 1508 до 1512. Это невероятно сложная, но философски единая композиция. Произведения Микеланджело, в том числе гробница Юлиуса II (ок. 1510-15), часовня Медичи (1519-34), росписи сводов (1508-12) и Страшный Суд (1536-41) в Сикстинской капелле, купол собора Святого Петра (начат в 1546), считаются непревзойдёнными достижениями скульптуры, живописи и архитектуры.

**Рафаэль**, человек совершенно иного темперамента, образами Мадонн и великолепными фресками вызывал чувства не подавляющей силы, но возвышенной гармонии и лирической, изящной красоты. Его работы точно выражали дух классической античности. Самая большая работа Рафаэля, «Афинская школа» (1508-1511), была создана в Ватикане, в то же самое время, когда Микеланджело расписывал Сикстинскую капеллу. В этой большой фреске Рафаэль примирял представителей аристотелевской и платонических философских школ. Вместо плотно населённого, бурного шедевра Микеланджело, Рафаэль поместил свои группы спокойно разговаривающих  философов и художников в обширный дворец с анфиладой уходящих вдаль сводчатых залов.  Рафаэль поначалу находился под влиянием Леонардо, он использовал красиво моделированные лица «Мадонны в скалах» во многих из собственных образов Мадонны. Однако, в противоположность Леонардо, у него была потрясающая продуктивность. Рафаэль предпочитал классическую гармонию и ясность.  
Стилю Высокого Возрождения следовали и другие художники: Андреа дель Сарто и Фра Бартоломео во Флоренции, Корреджо в Парме, Джованни Беллини, Джорджоне и Тициан в Венеции. Наиболее прославлен из них Тициан.

**Тициан Вечеллио**, или **Тициан** (1488-1578) — крупнейший ренессансный живописец Венеции XVI века (чинквеченто), основатель венецианской колористической живописной традиции. Он считается одним из самых блестящих и влиятельных мастеров, входит в число ключевых фигур в истории западного искусства. Его творчество, которое постоянно влияло на развитие европейской живописи, представляло своеобразную альтернативу линейной и скульптурной флорентийской традиции, созданной Микеланджело и Рафаэлем. Эта альтернатива, не менее мощная и привлекательная, была полностью и страстно принята Питером Паулем Рубенсом, Диего Веласкесом, Рембрандтом, Эженом Делакруа и импрессионистами, она еще жива и сегодня. Многие картины Тициана достигают высшего уровня человеческих возможностей в живописи.   
Тициану могут быть достоверно приписаны около 400 сохранившихся до наших дней картин, и известно, что в течение своей чрезвычайно длинной и плодотворной карьеры он написал  множество других, ныне утраченных холстов. Почти всю свою жизнь, за исключением множества коротких поездок в другие города, Тициан работал в Венеции. Он учился у известных живописцев Джентиле и Джованни Беллини, однако его стиль сложился в основном под влиянием Джорджоне. Молодой Тициан полностью освоил колористику и технику мазка Джорджоне его и возвышенное, поэтическое видение пейзажа и живописных фигур. Поэтому до сих пор продолжаются дебаты по атрибуции картин, когда возможно или сотрудничество между старшим Джорджоне и молодым Тицианом, или полная принадлежность одному или другому. Уже при жизни Тициан был признан как великий живописец. Художественный критик Джованни Ломаццо в 1590 году объявил его «солнцем среди малых звезд не только среди итальянцев, но и всех живописцев мира». Гениальность Тициана не подвергается сомнению и сегодня. Он был велик во всех аспектах искусства живописи. В портретах он блестяще проникал в человеческий характер. Его религиозные композиции охватывают полный диапазон эмоций, от обаяния его юных Мадонн до трагических глубин последнего «Распятия» и «Положения во гроб». В основе культуры Ренессанса лежит возрождение культуры древнего мира в искусствах и в литературе; вдохновленный поэзией Овидия, Катулла, Теокрита, Тициан новаторски возродил легенды о Греции и Риме в ряде несравненных живописных шедевров. В картинах на мифологические сюжеты он передал веселье и энергию древнего языческого мира; его образы обнажённой Венеры («Венера и Адонис») и Данаи («Даная с няней») устанавливают стандарт телесной красоты и роскошного эротизма, который никогда не был превзойдён. Другие великие мастера — например, Рубенс и Никола Пуссен — порой имитировали его приёмы.  
Создателем архитектурыВысокого Возрождения был **Донато Браманте** (1444-1514), который приехал в Рим в 1499, когда ему было 55 лет. Римский папа Юлий II (правил в 1503-13) назначил Браманте папским архитектором, и они вместе разработали план замены старого (IV столетия) собора св. Петра новым храмом гигантских размеров. Строительство собора было завершено лишь многие годы спустя после смерти Браманте с участием Микеланджело.

Главным водоразделом в развитии искусства итальянского Ренессанса был захват Рима германскими войсками в 1527 г. и его разграбление. Город на какое-то время перестал быть покровителем искусств, и художники разъехались по городам Италии, Франции и Испании. Ещё перед смертью Рафаэля (1520) в римском искусстве начали проявляться антиклассические тенденции. Трения между христианской верой и классическим гуманизмом в конце XVI столетия (чинквеченто) привели к стилю, называемому маньеризмом.

**Маньеризм** характерен для периода между Ренессансом и барокко (ок. 1520 — ок. 1570).  Это не было художественное движение с определёнными принципами или бунт против предшествовавших стилей. Напротив, маньеризм их как бы продолжал — и даже утрировал. Образцы совершенной манеры, или «стиля», современники находили у Микеланджело и Рафаэля. Более поздние художники, подражая их достижениям, начали ценить виртуозность не как средство представления природы, но как самоцель. Маньеризм высоко ценил рафинированное изящество и элегантность — красивую манеру» (maniera), откуда и произошло название стиля. К XVII веку слово стало уничижительным. Советские искусствоведы писали даже о разрушительном воздействии маньеризма на искусство. Сегодня о маньеризме часто пишут, что это стиль, который акцентировал технические навыки и причудливые эффекты и вместе с тем отступил от стандартов классического искусства. Важным критерием художественных достижений стала демонстрация виртуозности, даже самореклама. Художники-маньеристы часто использовали приёмы, которые первоначально имели свои выразительные функции, и применяли их непривычно, так, чтобы демонстрировать своё мастерство. Изящество этого стиля и его тенденции абстрагироваться от природы часто порождали работы исключительной красоты (например, «Мадонна с длинной шеей» Пармиджанино и «Мертвый Христос с ангелами» Россо Фьорентино). Маньеризм возник в Риме, но быстро распространился по всей Италии в работах Джулио Романо и Перино Де Вага. У истоков маньеризма были живописцы Якопо Каруччи Понтормо, Пармиджанино и Россо (Россо Фьорентино). Россо (Россо Фьорентино) уехал из Рима в 1530 г., получив приглашение оформлять дворец Фонтенбло; он принёс стиль во Францию. К 1540 году маньеризм стал европейским явлением. Он оставался преимущественно итальянским стилем, но Жан Гужон развил непосредственно французский маньеризм, а в Нидерландах Хендрик Гольтциус приспособил его к фламандской традиции. В северной Европе Альбрехт Альтдорфер примирил маньеризм с поздним готическим искусством. Влияние маньеризма часто заметно в творчестве живописцев, которые не принимали его искренне. Сюда относятся Якопо Понтормо,  Тинторетто и эль Греко.   
Маньеристская скульптура достигла пика виртуозности в бронзовых фигурах Джованни да Болонья и Бьенвенуто Челлини.

Характерная для маньеризма любовь к художественному оформлению, оторванному от функции, и восхищение неисчерпаемой изобретательностью характеризуют итальянскую архитектуру середины XVI столетия (чинквеченто). В работах Джорджо Вазари и Бартоломео Амманати (Флоренция, 1550-60-е гг., дворцы Уффици и Питти) использованы элементы классической архитектуры для неожиданных декоративных эффектов, безотносительно к их первоначальному назначению. Самого яркого выражения маньеризм достиг в творчестве Джорджо Вазари и Джованни да Болонья.

В то же время в северной Италии и в северной Европе продолжали создаваться великие произведения искусства, вдохновляемые духомРенессанса. По-видимому незатронутые кризисом маньеризма, северные итальянские живописцы типа Корреджо (1494-1534) и Тициана (1488/90-1576) продолжали без видимых конфликтов воспевать и Венеру, и Деву Марию. Техника масляной живописи, введённая в северной Италии Антонело да Мессина и быстро принятая венецианскими живописцами, которые не могли использовать фреску из-за влажного климата, оказалась особенно подходящей к жизнерадостной, любящей удовольствие культуре Венеции. Череда блестящих живописцев — Джованни Беллини, Джорджоне, Тициан, Тинторетто Веронезе — развивала лирический венецианский стиль живописи.

**Музыка** Ренессанса отличалась от стиля позднего Средневековья, который ей предшествовал, бльшим мелодичным и ритмичным единством, увеличенным диапазоном и структурой, подчинением гармоническим принципам. После 1500 г. этот интегральный стиль, создавший свои собственные вокальные и инструментальные идиомы, под влиянием гуманизма все более и более направлялся на выражение текстов. Сикстинский хор, который пел во время папских служб, притягивал музыкантов и певцов из всей Италии и северной Европы. Среди самых известных композиторов, которые работали в нём, были Жоакин Депре (1445-1521) и Палестрина (1525-84).  
С 1600 в гармонии стала доминировать полифония, и инструментальная музыка была освобождена от форм и стилей вокальной музыки. С этого времени музыкальный стиль Ренессанса был оттеснён новым стилем — барокко.

**3. Северное Возрождение**

В течение XV столетия памятники и философия античности были признаны в Европе классикой. Чтобы их изучать, в Италию приезжали студенты из многих европейских стран. Поэтому гуманизм распространился на север от Альп во все страны западной Европы. Итальянской художественной культуре, даже одежде итальянцев и дизайну мебели, подражали во Франции, Испании, Англии, Нидерландах и Германии. Изобретение книгопечатания создало условия для распространения грамотности и широкого распространения античных текстов.

Первыми среди северных гуманистов были Эразм Роттердамский (Дезидериус Эразмус) в Нидерландах и Джон Колет (около 1467-1519) в Англии. «*Похвала глупости»* (1509) Эразма Роттердамского воплощала мораль гуманизма с её требованиями искренней религиозности и нравственности в противоположность формальному благочестию. Однако на севере ценности Ренессанса были преобразованы. Когда северные гуманисты применяли разработанные в Италии критические методы к изучению Нового Завета, они закладывали первые камни в фундамент религиозной Реформации. Интеллектуальный подъём, осуществлённый северными гуманистами, подготовил Реформацию.   
Художники северной Европы в XV столетии мало обращались к античным источникам и не выказывали склонности к разработке теорий живописи, которые был характерны для итальянского искусства. **Ян ван Эйк**, выдающийся мастер нидерландской школы, первым  сумел полностью раскрыть потенциал новой техники масляной живописи. В его шедеврах «Гентский алтарь» (1432) и в портретах, например, свадебном портрете Джованни Арнольфини и его жены (1534), эта техника используется с предельной изощрённостью для передачи мелких подробностей, тонких структур и световых эффектов.

**Рогир ван дер Вейден**, известный портретами и алтарными образами типа «Снятия с Креста» (1439-43), работал в более идеалистическом русле, придавая своим композициям монументальность и эмоциональную интенсивность.

Вполне соответствуют духу Ренессанса работы **Хьюго ван  дер Гоэса**, работавшего в Генте и Брюгге. Его «Алтарь Портинари» (1474-76), написанный для флорентийской церкви Сан Эджидьо, знакомит итальянских художников с живым реализмом нидерландской техники  масляной живописи.

Ближе по духу флорентийцам кватроченто был немецкий живописец **Альбрехт Дюрер** (1471-1528), который экспериментировал с оптикой и изучал природу. Посредством гравюр на меди и на дереве Дюрер распространил свой мощный синтезРенессанса и стилей северной готики на западный мир. Гуманизм стал принципом творчества художников **Ганса Гольбейна Младшего** (1497-1543), **Лукаса Кранаха Старшего** (1472-1553).

Испытала влияние гуманизма немецкая литература. Её выдающимся представителем был **Иоганн Рейхлин** (1455-1522), создатель знаменитого сатирического памфлета «Письма темных людей».  Широко известны были Ганс **Сакс** (1494-1576), автор назидательных басен, песен, шванков, драматических произведений, и **Иоганн Фишарт** (1546-1590) — памфлетист, последний представитель немецкого Возрождения.

Не остались в стороне и другие страны Европы.

В Испании стали популярны **рыцарские и плутовские романы,** своеобразным эхом которых стал великий «Дон-Кихот» **Мигеля де** **Сервантеса** (1547-1616). **Лопе де Вега**(1562-1635) написал более чем 1800 драм, в том числе «Собаку на сене», «Учитель танцев». В живописи работали **Эль Греко** (1541-1614) **и Диего** **Веласкес** (1599-1660).

Во Франции в начале XVI в. **Франсуа Рабле** (1494-1553) создал сатирический роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». Поэты **Пьер де Ронсар** (1524-1585) и **Жоакен Дю Белле** (1522-1566) возглавляли литературное направление **«Плеяды».** **Мишель де Монтень** (1533-1592) написал «Опыты» — эссе на философские, исторические, этические темы. В этих очерках развивались идеи гуманизма и рационализма, опытному знанию отдавался приоритет перед схоластикой.

В Англии работал **Шекспир**.

Особое место занимает живопись голландца **Иеронимуса Босха** (ван Аакена), чьи образы как бы взяты из галлюцинаций, часто изображают с натуралистическими подробностями адские муки и невероятных монстров.  Когда практически все художники стремились воспевать красоту и благородство человека, такая тенденция как бы плохо вписывается в общий контекст.

В целом радикальное изменение художественных  традиций, которое имело место на севере Европы в течение XV и XVI столетий, безусловно вписывается в рамки Возрождения.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Как связано название «Возрождение» с изменениями, происходившими в то время в культуре? Что возрождалось в эту эпоху?

2. Чем они отличаются мировоззрение и мироощущение эпохи Возрождения от мировоззрения и мироощущения Средневековья?

3. Какие открытия были сделаны в эпоху Возрождения?

4. Что такое гуманизм? Как распространялась гуманистическая культура Италии в странах Европы? В чём значение гуманизма для развития культуры?

5. Кого называют «титанами» Возрождения? Почему? Что называют «оборотной стороной» титанизма?

6. Что изменилось в эпоху Возрождения в искусстве Италии?

7. Что такое Северное Возрождение, чем оно отличается от итальянского? Чем отличается искусство Северного Возрождения?

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
3. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
4. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.

**Лекция №6**

**Тема** «Художественная культура Нового времени»

**План**

1. Особенности духовной культуры XVII в.

2. Классицизм и барокко.

3. Особенности духовной культуры XVIII в.

4. Рококо и сентиментализм.

**Конспект лекции**

**1. Особенности духовной культуры XVII в.**

Процессы радикальных изменений в культуре, известные как Возрождение, Реформация и Просвещение, подготовили и сделали неизбежным переход общества в Западной Европе к новому состоянию, к новой ступени развития культуры. Этот переход осуществился посредством серии **буржуазных революций**. Они разделяют Средние века и последующую эпоху, завершая развитие средневековья и открывая Новое время.

Революциями эти бурные, часто катастрофические в ряде своих проявлений процессы названы потому, что их результатом стало установление нового общественного строя — буржуазного (капиталистического). Господствующим классом, определяющим всё развитие общества, здесь является буржуазия.

Напомню, что в Новое время буржуа можно определить как людей, работающих не по найму. Такой социальный статус требует особого менталитета. Буржуа, прежде всего, **свободны** в выборе занятий. Но эта свобода требует активизма, предприимчивости, трудолюбия, расчётливости и экономности. Протестантская трудовая этика добавляет к этому религиозность и честность.

Ведущая роль буржуазии и господство буржуазного менталитета привели к коренным радикальным изменениям в жизни людей, во всей культуре — начиная с культуры хозяйственной, где господствующей окончательно стала капиталистическая форма собственности, политической, где власть в обществе перешла в руки буржуазии, до научной, где полностью изменилась парадигма научного познания, и философской, где ведущей доктриной стал рационализм и соответствующий ему позитивизм. Аналогичные изменения произошли и в правовой культуре, и в трансляционной сфере культуры. В политической и правовой сферах культуры определенно стали преобладать тенденции **гуманизации**и**демократизации**. Очень заметными оказались изменения в художественной культуре.

Особенно поражает резко возросший динамизм в преодолении феодальных форм хозяйствования, индустриализации производства, активное развитие предпринимательства, необычайно быстрые преобразования и прогресс культуры в целом, всех её специализированных сфер. Фактически облик современного мира и основные тенденции его развития, начиная с массового индустриального производства и завершая наукой, системами коммуникаций (транспортных и связи), массовой культурой, созданы буржуазией. Именно буржуазное общество обеспечило бурное развитие современной промышленной цивилизации, сформировало уникальную культуру, выделившую Европу из всего остального мира.

Поэтому начавшийся период стали называть Новым временем. Новое время начинается буржуазными революциями (первая — в Нидерландах в конце XVI в., последующие — в Англии в XVII в. и во Франции в 1789 г.) и продолжается до начала научно-технической революции (середина ХХ века). С этого времени начинается время новейшее.

Уже в первые века Нового времени самой характерной тенденцией развития хозяйственной культуры стало формирование на капиталистической основе индустриального общества. Начало было положено **промышленной, или индустриальной, революцией (промышленным переворотом)**.  
Промышленная (индустриальная) революция, или промышленный переворот — процесс исторического  преобразования общества  из традиционного в модернизированное посредством индустриализации экономики.  Главное содержание революции — механизация ручных операций  и  других производственных процессов на крупных мануфактурах, в результате чего они стали фабриками и заводами, то есть возникновение фабричной системы, крупного машинного производства, вершиной развития которого стало индустриальное массовое производство. Важнейшей отличительной чертой индустриальной техники является необходимость оперативного управления, осуществляемого человеком. Иначе говоря, станки и машины не могут работать сами, без управляющего ими человека (токаря, фрезеровщика, прессовщика, водителя и т.д.).  
В это время необычайно быстро развивались многие отрасли промышленности, такие, как химическая, горная, машиностроительная. Это потребовало создания системы образования по техническим специальностям (подготовка техников и инженеров). Результатом стало резкое увеличение производства продукции на душу населения и повышение доступности промышленных товаров для самых широких слоёв граждан.   
В новом обществе относительно небольшое количество сельскохозяйственных работников  должно обеспечить  пропитание большой массы промышленных рабочих. Необходимо было увеличивать производительность сельского хозяйства. Основным результатом промышленной (индустриальной) революции явилось превращение аграрного общества в городское индустриальное, что в сфере обыденной культуры повлекло за собой резкое повышение качества жизни основной массы населения.  
Промышленная революция в отдельных странах происходила в разное время. Однако процесс, известный как индустриализация, еще продолжается, особенно в развивающихся странах.

XVII век — время, когда после **великих географических открытий** XV-XVI вв. европейцы начали осваивать всю Землю. Эпоха Возрождения внесла в их сознание идеалы гуманизма с принципами жизнелюбия и оптимизма, верой в возможность разумного переустройства и совершенствования мира. На севере Европы (Нидерланды и Англия) осуществились первые буржуазные революции.

Всё это коренным образом изменило мировоззрение, систему ценностей, менталитет европейцев. Особенно быстро и последовательно прошли эти перемены в Англии. Протестантская трудовая этика поощряла производительный труд, торговлю и богатство, требовала развивать индивидуальность. Протестантизм стимулировал  свободу личности, рыночные отношения, предпринимательскую активность.   
Всем гражданам Англии были гарантированы политические свободы. Новые знания, особенно научные, свободно распространялись, порождали изобретательность и установки на принятие изменений. Возрастающий спрос на промышленную продукцию вынуждал искать новые технологии. На «узких местах» производства появляются технические новшества, повышающие производительность труда, что предвещало промышленный переворот.

В западной Европе в ХVII веке общественная мысль обретает всё большую независимость от религии. И хотя влияние христианской религии и церкви было достаточно весомым и они практически не ослабляли своих позиций, в западноевропейском обществе все более ощутимы проявления светской культуры.   
Наступление новой культуры было обозначено и стремительно разворачивающейся революцией в научной культуре, вначале проявившей себя в математике и механике, а затем в естествознании. Чтобы понять уровень науки того времени, достаточно назвать следующие имена: Кеплер, Галилей, Декарт, Ньютон, Лейбниц. Здесь тоже кардинально изменились принципы деятельности. В Средние века наука испытывала очень сильное давление со стороны церкви, хозяйственная культура не предъявляла к ней практически почти никаких требований. Парадигма научного исследования несла отпечаток схоластики, так что источником знания считались не столько эксперименты, сколько Священное писание, рукописи древних мудрецов («чем древнее, тем истиннее») и даже магические трактаты и опыт магов. Алхимия, как известно, была связана с магией очень тесно.

В Новое время господствующим стал подход, сформулированный Френсисом Бэконом. Он доказывал, что единственным источником знания в науке может быть только опыт, научный эксперимент. Поэтому его часто называют родоначальником опытной науки Нового времени. Теперь человек уже не был только наблюдателем  явлений и процессов природы, он становился её испытателем.

В ХVII веке интенсивно развивалась европейская философская культура. Р. Декарт создает свою рационалистическую теорию и критерием истины признает разум. Ф. Бэкон вводит новую парадигму научного познания, сформулировав при этом своё знаменитое «Знание — сила!». Это позволяет называть XVII в. временем становления рационализма. И. Ньютон доказывает с помощью опытов основные положения натурфилософского материализма. Т.  Гоббс и Дж. Локк обосновывают основные положения политической культуры буржуазного общества. Дж. Локк утверждал суверенитет народа, доказывал необходимость конституционного правительства, свободы и равных прав для всех. Локк также доказывал необходимость разделения властей на законодательную, исполнительную и «федеративную». Он считается одним из основателей буржуазного либерализма.

В европейской художественной культуре ХVII века формируются национальные школы искусства — французская, итальянская, испанская, фламандская и др. Возникают и расцветают художественные стили **барокко, рококо** и **классицизма**, появляются предпосылки реализма.

**2. Классицизм и барокко.**

Родиной **классицизма** (от лат. classicus – образцовый) стала Франция, пережившая экономический подъем и превратившаяся в могущественную державу.

Классицизм выражал стремление к разумному, гармоничному строю жизни. Характерной чертой классицизма также стал его нравственный пафос, гражданская направленность. Основная этическая проблема – отношения человека и общественной среды – получила в классицизме глубокое отражение. Центральное место в нем занял образ разумного человека, сознающего свой общественный долг. В оценке человека большое значение придавалось моральным моментам, понятиям о норме, добродетели. Резко противопоставлялись добро и зло, возвышенное и низменное. Основным содержанием классицизма стали противоречия между естественной природой человека и гражданским долгом, его страстями и разумом, что порождало трагические конфликты. Герои классицизма жертвовали собой во имя долга – главного регулятора поведения человека.

Эстетика классицизма ориентировалась на подражание классическим образцам, то есть преобладание рационального над эмоциональным, тяготение к нормативности, завершенным гармоническим формам, уравновешенной композиции, ясному стилю. Все эти черты приверженцы классицизма находили в античном мире и обращались для выражения своих художественных идеалов к формам и образцам античного искусства.

Художественные каноны классицизма нередко отводили искусству роль иллюстратора морали, житейских истин, требуя от него усиления воспитательной функции. Однако четкая нормативность классицизма, стремление к нравственному пафосу, культ точного, чеканного слова зачастую приводили к дидактичности, назидательности, прямолинейности и схематизму художественных образов.

Для **архитектуры** классицизма характерны навеянные античными образцами ордерная система, четкость и геометрическая правильность объемов и планировки, выделяющиеся на глади стен портики, колонны, статуи, рельефы. В парковой архитектуре складывается так называемый регулярный стиль, где все газоны и клумбы имеют правильную форму, а зеленые насаждения размещены строго по прямой и тщательно подстрижены. Выдающимся шедевром архитектуры, соединившим классицизм и барокко в единый торжественный стиль, был дворцово-парковый ансамбль в **Версале** – резиденция французских королей (вторая половина XVII в.). Еще один пример архитектуры классицизма – Собор св. Павла в Лондоне.

Основоположником и главной фигурой классицизма в **живописи** является французский художник **Никола Пуссен** (1594-1665), который в соответствии с идеалами классицизма разработал строгую регламентацию жанров. Ведущим – высоким – считался жанр исторической картины, включавшей композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты. Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма отсутствовали. Образцом для творчества Пуссена стали античность и сюжеты античной мифологии, ибо, по его мнению, только сквозь призму представлений древних мастеров возможно было отразить в живописи вечные процессы и закономерности бытия. Поэтому художник изображал библейских героев как героев античных, Священная история представлена им как история античная.

В заключительный период своего творчества Пуссен отказался от своей образной системы и обратился к пейзажной живописи. Его пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Природа становится олицетворением высшей гармонии бытия, а человек воспринимается лишь как одно из ее порождений. Тема круговорота жизни, вечности и неразрушимости материи являлась лейтмотивом всего его творчества. Это нашло отражение и в последнем пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», где доминируют темы жизни и смерти человека, человечества и природы.

*Младшим современником Пуссена был* ***Клод******Лоррен*** *(1600-1682), художник, который работал только в жанре пейзажа. Такое разделение живописцев по специализациям – характерное для классицизма явление. Мастер, как правило, имел свое жанровое амплуа и не переходил его грани.*

Еще одна заметная фигура в живописи классицизма (неоклассицизма, начало XIX в.) – **Жак Луи Давид**. Ранние картины Давида отличаются строгостью композиции и четкостью ритмической структуры. Он заимствовал классические формы и мотивы, преимущественно из скульптур. Так, картине «Смерть Сократа» присущи возвышенность замысла, сценическая торжественность образного строя, барельефность в построении композиции, а также преобладание объёмно-светотеневого начала над цветом. РИС 9 Картина «Смерть Марата», с её трагическим звучанием, суровым лаконизмом, аскетической сдержанностью цвета и скульптурной монументальностью форм, становится памятниками героям революционной эпохи, совмещая в себе черты портрета и исторической картины. Давид стал первым художником императора, фиксирующим события из жизни Наполеона.

Важную роль в искусстве классицизма играл **театр**. Главный герой театральных пьес был сильной, деятельной натурой. Этот герой должен был, исполняя долг перед государством, подчинять свои личные страсти разуму, который направлял его волю к соблюдению норм морали и выполнению долга перед государством. Именно эта объективно существующая мораль была той общественной силой, которая должна была стать «разумом» героя, воодушевлять и направлять его поступки. Нормой языка трагедии была возвышенная, поэтическая речь определенного стихотворного размера (так называемый александрийский стих). Согласно традиционной эстетике классицизма комедия была жанром более низкого порядка, чем трагедия. Рассчитанная на изображение повседневной жизни и заурядных людей, она не имела права касаться вопросов высокой идеологии и изображать возвышенные страсти. Трагедия же не должна была спускаться к обыденной тематике и допускать в свои пределы людей низкого происхождения. Реальная жизнь могла быть представлена только через сюжеты из античной, библейской или, в крайнем случае, – средневековой мифологии. Таким образом, сословная иерархия отразилась на иерархии жанров.

У каждого жанра были свои законы. Смешение жанров не допускалось. *Не случайно трагикомедия в 1630-х годах уступает место трагедии. В высоких жанрах общегосударственная тематика, крупные исторические события, выдающиеся политические деятели: короли, полководцы, высшая знать, герои. Язык этих произведений носил приподнятый, торжественный характер («высокий штиль»). В низких жанрах освещалась личная жизнь рядовых людей, затрагивались частные проблемы или абстрактные пороки: скупость, лицемерие, тщеславие и т.п., выступающие как абсолютизированные черты человеческого характера. Изображение знати допускалось исключительно редко (в этом отношении нельзя не отметить смелости Мольера, который ввел в комедию знать и осмеял ее). В комедии разыгрывалось веселое и обыденное действо, которое, принося беспокойство и огорчение главным действующим лицам, в итоге имело счастливую развязку. Через комедию в активную общественную борьбу вступали здравый смысл, нравственное здоровье, неиссякаемая бодрость (именно такую роль выполняли слуги в комедиях Мольера). В языке произведений низких жанров допускались грубости, двусмысленные намеки, игра слов («низкий штиль»). Использование слов «высокого штиля» носило здесь, как правило, пародийный характер.* Сообразуясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров. Смешанные жанры, например, трагикомедия, вытесняются.

При всем отличии трагедии от комедии между ними есть общее. По Корнелю, действия трагедии и комедии должны быть полными и законченными, а зритель должен уйти из театра в спокойном состоянии духа, не испытывая никаких сомнений и противоречий. Трагедию и комедию объединяет также изображение главного героя: он охвачен сильнейшей, ничем непобедимой страстью. Поэтому у героя комедии не меньшие, чем у трагического героя, цельность, субъективность, убежденность в правоте своей жизненной позиции.

В своем последующем развитии классицизм ознаменовался возникновением высокой комедии – наиболее демократического и реалистического жанра классицистского стиля (комедии Жана-Батиста Мольера).

Французский театр и драматургия исповедуют **правило трёх единств, основополагающего требования эстетики классицизма** – **единства действия, запрещающего малейшее отклонение сюжета от основной событийной линии, и единства времени и места, согласно которым все совершающееся в пьесе должно было укладываться в одни сутки и происходить в одном и том же месте**. Чувства должны быть дисциплинированы разумом, разум выше эмоций, долг важнее личных чувств и т.д.

*Некоторые особенности классицисткого спектакля На сцене актер говорил и двигался не как в обычной жизни, а как человек, увиденный «особым зрением», по определению Расина. Актеры стремились воздействовать на зрителя через разум, а потому обращались к страстной декламации. Два крупнейших трагика эпохи - Мондори и Монфлери - от перенапряжения сил во время декламации получили удары, что и свело их в могилу. Для передачи каждого внутреннего переживания была особая регламентированная форма, свой тембр голоса. Франциск Лонг писал: «Любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть - строгого и резкого, гнев - стремительного, быстрого, нечленораздельного; презрение - легкого, как бы насмешливого; удивление - потрясенного, наполовину слышного; жалоба - кричащего, сварливого, страдальческого». Теория жанров Большое внимание уделяли классицисты теории жанров. Не все жанры, складывавшиеся веками, отвечали в полной мере требованиям классицизма. И тогда появился неизвестный литературе прежних времен принцип иерархии (т. е. соподчинения) жанров, утверждавший их неравенство. Этот принцип хорошо согласовывался с идеологией абсолютизма, уподоблявшей общество пирамиде, на вершине которой стоит король, а также с философией рационализма, требовавшей ясности, простоты, системности в подходе к любому явлению. Формально принципы теории жанров классицизма возводятся к поэтике Аристотеля, но внутренне они подсказаны сословно-иерархическим строем 17 века. Общество делилось на высшие и низшие классы, а потому и жанры были высокие - эпопея, трагедия, ода; низкие - комедия, басня, сатира и т.д Согласно принципу иерархии, есть жанры главные и неглавные. К середине XVII в. утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром выступает трагедия (в архитектуре — дворец, в живописи — парадный портрет и т.д.). Проза ставилась ниже поэзии, особенно художественная.*

Термин «**барокко**», вообще говоря, обозначает искусство Европы и ее латиноамериканских колоний в ХVII и первой половине XVIII столетий. В более узком смысле барокко — наиболее характерный из стилей, созданных в этот период в Италии и Фландрии вскоре после 1600 г.  Барокко доминировало в итальянском искусстве и архитектуре до возрождения классики в середине XVIII столетия и повлияло на развитие искусства всех других европейских стран. Стиль барокко связан, прежде всего, с Питером Паулем Рубенсом и Джованни Лоренцо Бернини.

Название «барокко» — «причудливый», «странный» — было дано искусству этого периода в конце XVIII столетия, когда сам стиль уже вышел из моды. Слово происходит, скорее всего, от французского и португальского barocco, означающего неправильной формы жемчуг. Он часто использовался в чрезвычайно причудливых украшениях периода Постренессанса; ювелиры всё еще используют термин в этом значении.   
Искусствоведы в конце XVIII столетия использовали его в значении «абсурдный», «преднамеренный», «гротеск» — другими словами, экстравагантный вызов классическим правилам. Однако с ходом веков историки искусства начали более объективно смотреть на искусство прошлого, и термин «барокко» перестал быть уничижительным. К началу ХХ столетия сначала специалисты, а затем и более широкий круг любителей искусства убедились, что художники и архитекторы барокко не только не заблуждались, но обогатили европейскую художественную культуру оригинальным вкладом.  
Наиболее яркие, величественные и впечатляющие шедевры искусства барокко находится в римско-католических странах. Это не случайно: между стилем барокко и Римско-католической церковью существовала тесная ассоциация, даже определённая идеологическая связь. Католическая церковь в это время сопротивлялась поднимающемуся протестантству и научному прогрессу. Она подчёркивала свои традиционные духовные доктрины и начинала интенсивную миссионерскую деятельность. Для обеих целей требовалось яркие и неотразимые образы. Создать их и были призваны художники и архитекторы барокко. Этот стиль мог порождать захватывающие визуальные эффекты, реалистически представлять сверхъестественные существа. Творцы барокко могли также возводить роскошные дворцы для монархов и других светских магнатов, стремящихся поразить своих подданных (и друг друга) своей мощью и богатством. Вследствие связей с авторитарными режимами в церкви и в государстве барокко лучше всего вписывался в общества, придерживавшиеся католических традиций — в Италии, Испании и центральной Европе. В более прогрессивных обществах северной Европы (включая Францию) искусство барокко встретилось с некоторым сопротивлением.

При всём его динамизме стиль барокко не был абсолютно нов в том смысле, как были в своё время новы готическое искусство или кубизм. Формально он был очень многим обязан искусству и архитектуре ренессанса и переходной стадии, маньеризму; на него также влияла античность. Классические ордеры архитектуры и идеализированная человеческая фигура – особенности как искусства барокко, так и названных более ранних стилей. Сильная связь существует также между барочными и ренессансными (но не маньеристскими) методами представления действительности. Ряд типично барочных черт (например, прогибающиеся внутрь фасады и овальные в плане участки) встречались в искусстве прошлого как побочные линии, хотя и в слаборазвитой форме. Точно так же имел прецеденты барочный иллюзионизм. Полностью новых форм в барокко было создано не много; возможно, наиболее важной из них была двойная кривая — искривлённая внутрь по краям, наружу в середине. Она использовалась в фасадах, дверных проемах и в мебели. Что было ново во всех этих случаях, так это способы использования форм или применения методов.

Основные характеристики барокко выглядят следующим образом. В **архитектуре**, помимо уже упомянутых, первичные особенности — витые колонны и фантастические фронтоны. Барочный фронтон может варьироваться многими способами, например, прерываясь в центре, сворачивая наклонные стороны в свитки, искривляя их в вертикальном плане. В *скульптуре* широко используются трепещущие драпировки, реалистические подробности, использование в одной и той же работе бронзы, белого и цветного мрамора, иногда и других материалов. В **живописи** главные особенности — расписные потолки, смелые ракурсы и новый, мощный тип реализма, получаемый в основном с помощью света и тени.

В изобразительных искусствах всё более и более усиливалась **эмоциональность**. В крупных архитектурных произведениях, типа гробниц и интерьеров церквей, два или больше видов искусств часто использовались совместно для достижения всеобщего эффекта, который назвали барочным Gesamtkunstwerk (нем. «полным», «тотальным» произведением искусства).

Барокко — стиль большого богатства и гибкости, производящий впечатление как в произведениях грандиозного масштаба, так и в маленьком эскизе маслом или рисунке пером. Общедоступный и сложный, он мог использоваться в равной степени для дидактических целей и для художественного оформления.

Развитие стиля барокко началось в Италии приблизительно около 1600 года, после упадка маньеризма. Тогда группа живописцев в Риме начала возрождать искусство. Наиболее влиятельными были Микеланджело да Караваджо и Аннибале Караччи,.  
Первым начал решительно создавать барочную эстетику фламандский живописец Питер Пауль **Рубенс**. После учёбы с 1600 по 1608 гг. в Италии он создал барочный стиль изумительного колорита, жизненности и реализма. В этом стиле Рубенс написал картины по заказу римско-католической церкви, королевского двора своей родной страны, а также дворов Парижа, Мадрида и Лондона. Таковы, например, его аллегорические картины (1629-35), прославляющие правление Стюартов, на потолке банкетного дома  Иниго Джонса и дворца Уайтхолл в Лондоне.

Главным центром барокко в первые три четверти XVII столетия был Рим, где работало гораздо больше художников и было создано много больше важных произведений искусства, чем во всей остальной части Европы. Доминирующими фигурами были скульптор и архитектор Бернини, архитектор Франческо Борромини, а также последний мастер иллюзионистической росписи потолков архитектор и живописец Пьетро да Кортона («Триумф Божественного провидения», 1633-39; Палаццо Барберини, Рим).

Наиболее выдающийся вклад Бернини составляют его работы в оформлении собора св. Петра (1624-78), включая колоннаду, гробницы римских пап Урбана VIII и Александра VII, статую св. Лонгинуса, балдахин над высоким алтарём, алтарь кафедры св. Петра позади него. Это — наиболее поразительное собрание барочных работ в одном месте и самое полное выражение римско-католического духа на поздних стадиях Контрреформации.

Архитектура Борромини была ограничена достаточно узким диапазоном, он возводил маленькие церкви. Однако эти храмы с их волнистыми стенами и фасадом, с оригинальным декором, представляют еще большую изобретательность, чем их большие барочные собратья.

Вне Италии и Фландрии барокко получило широкое распространение к концу XVII и началу XVIII столетия, хотя признаки его появляются раньше. Каждый регион интерпретировал стиль различным образом. Вероятно, наиболее блистательно барокко расцвело в Германии, в таких церквях как Vierzehnheiligen («Четырнадцать Святых»; 1743-72, около Бамберга, Иоганн Балтазар Нойман). В Испании и Португалии и их американских колониях интерпретация была более набожна и народна, как можно заметить в живописи «Непорочного зачатия» Бартоломео Мурильо (ок. 1660; Прадо, Мадрид) или в фасаде Собора Сантьяго-де-Компостела (закончен в 1750), простая поверхность которого инкрустирована резьбой отчасти традиционного испанского происхождения. Во Франции полное принятие барокко было предотвращено Просвещением с его культом разума, который одобрял классическую сдержанность. Однако конечный «классически-барочный» стиль породил самый большой из всех королевских дворцов, Версаль (1669-1703). В протестантских Нидерландах полное барокко было ограничено скульптурой, но его влияние испытало искусство Рембрандта («Ночной дозор», 1642; Rijksmuseum, Амстердам). В протестантской Англии умеренная форма барокко была применена в проектах больших загородных домов и, наиболее ярко, в соборе св. Павла (Лондон, 1675-1708) сэром Кристофером Реном.  
В начале XVIII столетия барокко во Франции и Германии уступило стилю рококо, и во второй половину столетия оба стиля были заменены неоклассицизмом.

Термин барокко относится к **музыке**, написанной в течение периода примерно с 1600 до 1750 гг., начиная с первых опытов оперы в Италии и заканчивая смертью Иоганна Себастьяна Баха, работы которого представляют вершину стиля эры контрапункта. Но музыка барокко — широкая категория, она может быть разделена как хронологически, так и в соответствии с различными национальными стилями.

В конце XVIII столетия — период, в течение которого доминирующий стиль подчёркивал элегантность и простоту — композиторы использовали слово «барокко» для определения более ранней музыки (так же как живописи, скульптуры и архитектуры), которая, как им казалось, была искажена обилием неестественных украшений.   
К концу XVI столетия итальянские композиторы усовершенствовали мадригал, популярную форму полифонического представления текста. В мадригале музыка выражала интенсивность эмоций, предложенных поэзией. Формы сольного пения этого времени также отразили эту реалистическую эмоциональность. Постепенно на основе песенных форм возникли более крупные, позволившие получать драматические эффекты. Клаудио Монтеверди был главным среди ранних экспериментаторов в вокальной музыке; его оперы и книги мадригалов являются высшими достижениями этого раннего периода барокко.

Ранняя итальянская кантата была формой, в которой сюжет — обычно светский — был изложен певцом соло через речитативы и арии на фоне скупого бассо континуо (лютня или клавесин, обычно с контрабасом, подчеркивающим линию баса). Эта форма в течение 150 лет блуждала по Европе и была сильно преобразована, особенно в Германии, где в неё стали включать несколько певцов и хор. К концу эры барокко Бах сочинял кантаты, в которых священные мелодии гимна играли центральную и объединяющую роль, а заканчивались они часто грандиозными хоровыми финалами.  
Оратория, большая драматическая композиция на религиозную тему, имела корни в Риме и распространялась всюду по Европе в сочинениях немецко-английского композитора Георга Фридриха Генделя. Именно в Англии и по-английски он сочинил наиболее популярную из всех ораторий, «Мессия» (1741).

**Соната**, инструментальное сочинение, является другой формой, которая возникла в раннем барокко. В Италии термин «соната» означал группу медленных и быстрых танцевальных пьес или абстрактную композицию из контрастных медленных и быстрых частей, позднее известную как «церковная соната». Среди итальянских композиторов, которые работали в обоих стилях, возможно, самым изобретательным был Арканджело Корелли. Вне Италии наборы танцевальных пьес называли сюитами, и они следовали собственным эволюционным путём.

Развитие сонаты было более драматическим. Подобно мотету и кантате, соната расширилась от единственного эпизода до двух- или трёхчастной формы, типа найденной в клавирных сонатах Доменико Скарлатти, до полифонических форм типа композиций Баха. Ранние сонаты могли быть написаны или для инструментов соло или для маленьких ансамблей.

К концу XVII столетия, когда барокко среднего периода перешло в позднее, или высокое, барокко, вместо ансамблевой сонаты возник **кончерто гроссо**, где проводится противопоставление-соревнование между полным ансамблем и меньшей группой, как правило, состоявшей из двух скрипок и бассо континуо. От кончерто гроссо произошёл сольный концерт, в котором полному оркестру противостоит солирующий инструмент. Прекрасные примеры стиля кончерто гроссо представляют «Бранденбургские концерты» И.С. Баха; точно так же образцами жанра являются сольные концерты **И.С. Баха** и **Антонио Вивальди**.

Центральный в развитии сонаты, концерта и различных вокальных форм является другой новый элемент эры барокко: тональность. К середине XVI столетия старая церковная система приёмов композиции заменялась в соответствии с новой концепцией тональных соотношений. В течение периода раннего барокко композиторы двигались свободно от одной тональности к другой через модуляции, обычно используя как точки перехода аккорды, общие для нескольких тональностей. С течением времени они создали смелую хроматическую музыку.

Постепенно развилась система, в которой отношения между тональностями стали упорядоченными. Эти отношения демонстрирует «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха. Он также представляет две других важных барочных формы, свободную прелюдию и фугу.

Крупные формы появились в начале и середине эры барокко. В позднем барокко происходило расширение и совершенствование этих форм, а также дальнейшее развитие различных национальных школ. И хотя модели были, вообще говоря, итальянскими, немецкий и французский варианты барокко по некоторым чертаv явно различались. Так, для Франции было характерно использование пунктирных ритмов, которые задавали движения танца, так же как прелюдий и увертюр, придавая им особенно живой характер. Он ассоциировался с Францией, даже когда использовался композиторами в других странах. В Германии были распространены элементы как итальянского основного стиля, так и французской моды, но они были умерены более уравновешенной лютеранской музыкальной традицией и обаянием контрапунктической сложности.   
Во всех странах от музыкантов ожидалось, что они добавят к музыке, которую они нашли на печатной странице, украшения — почти так же, как сегодня от джазового исполнителя ждут дополнения стандартной мелодии филигранной импровизированной разработкой. Ряд общепринятых надписей в нотах представлял часто используемые украшения — трель, обращение, форшлаг, тремоло и т.д. Так как каждая отдельная надпись могла играться несколькими различными способами, а каждое украшение могло быть представлено несколькими различными надписями, возникли широкие возможности для импровизации. Инструментальная музыка часто изобиловала украшениями. Другое новшество эры барокко, остинантный бас, позволил игрокам сопровождения баса импровизировать вокруг данной гармонической схемы. Оперные певцы часто демонстрировали удивительно длинный ряд украшений и каденций. Часть музыки этой эпохи – например, Баха — нотирована настолько плотно, что, вероятно, включает многое из того, что, возможно, первоначально было украшением.

Эра барокко в музыке была решающей для развития современного музыкального языка. В течение этих полутора столетий установились стандартные формы. Исключительно большое значение имели кодификация тональности и принятие темперированного строя. Не менее важно, что плодовитые композиторы этой эпохи оставили сочинения, которые многое говорят нам и через столетия.

**3. Особенности духовной культуры XVIII в.**

В отличие от XVII в. восемнадцатое столетие вошло в историю мировой культуры как век **Просвещения**. Просвещение — идейное и общественное движение в Западной Европе и американских колониях; Век просвещения или Век разума — XVIII век, точнее, время примерно с 1688 года («славная революция» в Англии) до Великой французской революции. Тогда термин постоянно использовался в газетах и книгах мыслителями, ставившими своей целью понять человека и общество.   
Просвещение развернулось, когда в Нидерландах и Англии уже торжествовал буржуазный строй, то есть было Новое время. Идеи Просвещения там поддерживались господствующим классом, необходимость их реализации объяснялась потребностями растущей промышленности, всего производства (в Англии в это время шла промышленная революция). Культура Просвещения для Англии и Нидерландов относится к Новому времени. Однако методологически Просвещение всё же завершает Средние века, является продолжением и развитием Возрождения, что особенно ярко видно на примере Франции.

Францию часто называют родиной Просвещения. Это не случайно: там к началу  XVIII века сложилась непростая ситуация. В странах, соседствующих с Францией с севера, развивался капитализм, а во Франции держалась абсолютная монархия, господствующие позиции в жизни общества и в культуре занимала католическая церковь. Информация о переменах в Англии и Нидерландах постоянно циркулировала в сознании французского общества и широко обсуждалась, сопоставлялась с жизнью Франции. Успехи науки, промышленности, экономики и всей жизни ближайших северных соседей говорили сами за себя. В этих обстоятельствах образованные мыслящие люди во Франции неизбежно должны были искать пути улучшения жизни народа своей страны. Вместе с тем Просвещение развернулось и во многих других странах Запада.   
На фоне успехов буржуазного строя в Англии многие во Франции и других странах Западной Европы решили, что главный способ совершенствования общественной жизни — преодоление мёртвой хватки Средневековья во всех сферах культуры и в мировоззрении. Все рассуждения и расчеты приводили к заключению, что необходимо усиливать гуманизм. Утверждалось, что бедность и угнетение не должны быть неизбежной судьбой широких масс населения. Преодолеть наследство Средних веков должен был критический разум: с его помощью произойдут нужные изменения во всех сферах жизни и мышления, коренные реформы и даже, где это неизбежно, революции. Наиболее популярно стало требование грамотности народа — просвещения, которое и должно было обеспечить повышение стандарта жизни. Отсюда название движения и эпохи.

Мыслителей Просвещения во Франции называли философами, а в Германии — просветителями. Многие сторонники и защитники Просвещения не были философами в общепринятом смысле слова, они были популяризаторами необходимости перемен. Среди них были журналисты и пропагандисты; однако и подлинные философы тоже активно занимались публицистикой.

Казалось, что Век просвещения возник неожиданно после веков темноты и невежества как новая эпоха, озарённая разумом, наукой и прогрессом гуманизма. Однако его появление не было неожиданным. Предтечи Просвещения просматриваются еще в XVII веке и ранее. Все просветители утверждали, что продолжают дело великих первопроходцев XVII века — Фрэнсиса Бекона, Галилея, Лейбница, Исаака Ньютона. Идеи рационализма и гуманизма разрабатывали философы Рене Декарт и Барух Спиноза, политические философы Томас Гоббс и Джон Локк, а также различные скептически настроенные мыслители, такие, как Пьер Бейль во Франции. Эти учёные и философы ещё в XVII веке разработали методы рационального эмпирического исследования, показали возможности разума. Они сформулировали принципы доверия человеческому разуму, опоры на мощь логики. Просвещение было отмечено мощным развитием и распространением этих идей.

Просвещение было глубоким космополитическим и антинационалистическим движением. Следуя Иммануилу Канту, лозунгом века стал призыв «Сметь знать». Возникло стремление снова проверить все унаследованные от прошлого идеи и ценности, исследовать новые идеи в самых различных направлениях.   
Важную роль в духовных поисках и размышлениях просветителей играл интерес к «естественному». Появились трактаты о естественной нравственности, религии, экономике, образовании. Сложилась концепция «естественного права», оказавшая большое влияние на развитие правовой культуры. «Естественное» противопоставлялось возникающему исторически или просто на основе соглашений, договорённостей. «Естественное» рассматривалось как некий образец: с ним надлежит сравнивать окружающее общество, которое просветителям не нравилось. Тяга к изучению «естественного» возникала, наконец, из объективного, совершенно бесстрастного импульса просто открыть, из чего же сотворены человек и общество.  
Просвещенческое понимание природы человека декларировало право на самовыражение и полноту самореализации, право свободно мыслить и выражать любую точку зрения публично без цензуры или боязни репрессий. Вольтер восхищался свободой, достигнутой в Англии, и способствовал распространению английских идей на континенте. Он и его последователи сопротивлялись нетерпимости господствовавшей в те дни христианской церкви, а также европейских правительств, которые контролировали и подавляли неугодные им мнения. В сфере экономики эта концепция свободы привела к возникновению философии laissez-faire (концепции «пусть делают всё, что им угодно») физиократов и Адама Смита; в политике она подготовила условия для американской и французской революций.

Все философы и интеллектуалы Просвещения безусловно верили в силу и возможности человеческого разума. Открытый Исааком Ньютоном закон всемирного тяготения произвёл громадное впечатление. Если человечество может раскрывать законы Вселенной, законы самого Бога, почему оно не может так же отыскивать и исследовать законы, управляющие всей природой и обществом? Просветители решили, что разум способен обеспечить бесконечный прогресс знаний, технических достижений и даже моральных ценностей, нравственного уровня. Надлежащее образование может изменить само человечество, преобразить к лучшему его природу. Следуя философии Локка, просветители XVIII века верили, что знание не является врожденным, но приходит только из опыта и наблюдений, руководимых разумом. Главные надежды возлагались на поиски и раскрытие истины через наблюдение природы, а не через изучение авторитетных источников, таких, как сочинения Аристотеля и Библия.  
Эти убеждения находили последующие обоснования в новых научных открытиях; развернувшиеся исследования неевропейского мира породили культурный релятивизм. Философы писали, что наука может раскрыть природу такой, какова она есть сама по себе, указать способы управления и манипуляции природой. Вера в могущество разума побуждала распространять методы познания естественных наук на общество, что заложило основу для развития современных общественных наук.   
Для многих мыслителей Просвещения главной задачей стало создание науки об истории и обществе, аналогичной теориям физических наук, содержащей гипотезы и законы объяснительной мощности. По их мнению, век религиозных и метафизических предположений о судьбе человечества и дел человеческих пришел к концу. Теперь предстояло на основе твердо наблюдаемых фактов создать такие концепции общества и его истории, которые не только исключили бы невежество, сомнения и примитивные суеверия, но и стали бы для человека инструментом предсказания его судьбы и управления ею. Все просветители верили в возможность применения научных процедур и методов к изучению развития человека. Но при этом они ставили практические цели. Просветители стремились к изменению существующих социальных институтов и образа жизни. Теория для них была дополнением к практике; знание было силой.

Главной силой, которая в прошлом поработила человеческий разум, просветители считали церковь — и особенно Римскую католическую церковь. Церковь с её богатствами, политической властью и подавлением всех проявлений свободы разума подвергалось самым интенсивным и яростным атакам.

Однако большинство мыслителей Просвещения не отрекались от религии вообще. Они становились скорее на позиции деизма, допуская существование Бога и загробного бытия, но отвергая запутанность христианской теологии. Пьер Бейль, Вольтер, Давид Юм, Жан Ле Ронд Даламбер, Иммануил Кант противостояли религиозному фанатизму, но были скорее агностиками или оставляли место для определенного рода религиозной веры. Они полагали, что человеческие устремления должны фокусироваться не на будущей загробной жизни, а на средствах и путях улучшения и совершенствования жизни земной. Всемирное всеобщее счастье ставилось выше религиозного спасения.   
Наиболее радикальные просветители, испытывая сильное воздействие зарождения и расцвета современной науки, пришли к безрелигиозному мировоззрению, базировавшемуся только на разуме (рационализму). Наиболее известны из них Дени Дидро, Клод Адриен Гельвеций, барон Гольбах, маркиз де Кондорсе и Жюльен Оффри де Ламетри (1709-1751). Они выводили методы своего философского рационализма из науки и натурфилософии. Познать природу и судьбу человечества, учили они, может только наука, а не религия. Эти мыслители были материалистами, пантеистами или атеистами.

**4. Рококо и сентиментализм.**

В художественной культуре XVIII века произошли большие перемены. Совсем недавно в искусстве господствовал стиль барокко. Но идеи и менталитет Просвещения требовали иного художественного языка. На первый план выходили гуманистические ценности личностного плана, связанные с внутренним миром и переживаниями конкретного человека, не героя и не выдающегося деятеля. В литературе господствующие позиции занял роман. В это время работали Даниэль Дефо (ок. 1660-1731) и Джонатан Свифт (1667-1754), писавшие о возможностях, которые дают человеку разум и трудолюбие, Г. Филдинг (1707-1754). Зародился и новый стиль — сентиментализм. Он стал как бы переходным стилем к возникшему в следующем столетии романтизму.   
Ряд молодых немецких писателей Просвещения создали движение, которое они сами назвали «Буря и натиск» ("Sturm und Drang"). Его программа была разработана И.Г. Гердером. «Штюрмерами» (так называли себя, от немецкого слова Sturm) были И.В. Гете, Ф. Шиллер, Ф.М. Клингер, Р. Ленц и др. Их творчество отличал оптимизм, они считали, что «золотой век» не в прошлом, а в будущем. «Штюрмеры» проповедовали веру в потенции человека, проявляли глубокий интерес к индивидуальным переживаниям людей. Они доказывали необходимость исторического подхода к литературе и искусству в целом; считая, что искусство зависит от естественной (природной) и социальной среды, «штюрмеры» утверждали, что художественная культура каждого народа должна быть национальной.

Следует отметить также активизировавшийся в XVIII интерес к культуре Востока, неевропейским культурным традициям. Стали использоваться восточные сюжеты и образы. Были переведены многие арабские, персидские, индийские тексты. Этот пласт культуры подтверждал представления о единой человеческой природе.  
В изобразительных искусствах и музыке ведущим надолго стал стиль ***рококо***, изящный и лиричный, отказавшийся от монументальности и титанической силы барокко.

Термин **«стиль рококо»**, или «рококо», обозначает художественный стиль, распространённый в XVIII веке в Европе, особенно во Франции. Он использовался как в художественном оформлении интерьеров, так и в декоре, проявился в скульптуре, живописи, в мебели и в архитектурных деталях, хотя вряд ли в архитектуре вообще. Этот стиль был очень моден, он имел несколько популярных форм.  
Термин рококо получен из французского слова рокайль. Первоначально он означал элемент художественного оформления камнями и скалами. Название стало использоваться в его современном смысле около 1800 г., приблизительно в то же самое время, что и барокко, и, подобно барокко, было первоначально уничижительным. Отношение к рококо постепенно менялось в течение XIX века, начавшись с моды на коллекционирование французских картин и мебели XVIII века для имитации интерьеров рококо.

Самые ранние формы рококо появились около 1700 г. в Версале и окружающих его замках как реакция на формальность французского классического барокко. В 1701 целый ряд комнат в Версале, включая спальню короля, ремонтировался в новом, облегчённом и более изящном стиле королевским оформителем Пьером Лепотром. Стиль развивался в период Регентства (1715-23) и долгого царствования Людовика XV (1723-74).  
Сущность художественного **оформления интерьеров** в стиле рококо проявляется в двух направлениях. Во-первых, формы почти плоские (в барокко предпочтение отдавалось технике высокого рельефа); во-вторых, оформитель работает с гладкой поверхностью, прерываемой только оконными проёмами и каминной полкой. В типичной декоративной схеме рококо вокруг комнаты (в том числе и на дверях) размещены ряды высоких деревянных панелей, украшенных позолоченной резьбой и барельефами. В панели на дверях иногда устанавливались картины. После 1720 г. панели были обычно окрашены в цвет слоновой кости. Наверху, внизу и в центре размещались узоры; нижние края панели украшались лепниной. В дальнейшем узоры появились на цоколях и на стыках стен и потолка по выкружкам, которые заменили карниз. Первоначально узоры размещались на лентах. Они составлялись главным образом из удлиненных C-и S-образных элементов; в них также вплетались растения, листья, цветы, иногда раковины и маленькие птицы.  
В более поздних образцах узоры были часто размещены асимметрично. Правда, асимметрия была больше характерна для трехмерных объектов, типа консолей, бра, подсвечников и украшений столов.

Важной частью ансамбля рококо были зеркала. В целом возникал эффект блеска и оживления, что отвечало фону светской жизни аристократов в XVIII веке, с её акцентом на частной жизни и культом человеческих отношений. Наиболее известны работавшие в стиле рококо живописцы Ф. Буше, А. Ватто, В. Хогарт. Жан Батист Симеон Шарден (1699-1779) выступил как предшественник реализма. Английский  живописец-портретист Томас Гейнсборо (1727-1788) создал галерею образов своих современников, показывавших одухотворенность, душевную утонченность портретируемых.

Для **живописи** барокко были характерны мощные ритмы, темные цвета, героические сюжеты. В рококо они уступили место быстрым, тонким движениям, неярким цветам и сюжетам, демонстрирующим вариации любви: любовь романтичная, как в картине Антуана  Ватто «Паломничество на остров любви» (1717), любовь эротическая, как в «Пленённом Купидоне» Франсуа Буше (1754) или любовь материнская, как в «Утреннем туалете» Жана Баптиста Шардена (ок. 1740). Скульптура также стала живой и не героической. Самым типичным её проявлением были портретные бюсты, удивительно реалистичные, как в «Реомюре» Жана Баптиста Лемуана (1751).  
Во второй четверти столетия стиль рококо распространился из Франции в другие страны, и прежде всего в Германию. Немецкие аристократы того времени преклонялись перед парижской модой, часто нанимали получивших обучение во Франции архитекторов и оформителей. В Германии стиль рококо стал более причудливым и своенравным. Высший пример немецкого стиля рококо — Зеркальный зал  в павильоне Амалиенбург (1734-40), охотничьем домике в парке дворца Нимфенбург около Мюнхена. Германия, однако, — подобно Австрии и до некоторой степени Италии, — произвела также и свою форму рококо, стиль, скорее продолжавший барокко, а не противоположный ему. Поскольку стиль барокко в Австрии, Германии и Италии был уже намного свободнее, чем во Франции, требовались только довольно небольшие изменения в масштабе, темпе и настроении, чтобы превратить барочные декоративные формы в рококо. Этот тип рококо прижился и в церквях, и во дворцах. Самое красивое его проявление — интерьер церкви паломников «На лугах» (Die Wies) (1745-54) в южной Баварии.  
Другим большим вкладом Германии в стиль рококо было переоткрытие (1709-10) китайского искусства изготовления фарфора в Мейсене, около Дрездена. Мейсенские изделия достигли огромной популярности, и скоро каждый крупный двор в континентальной Европе имел свою собственную фабрику фарфора. Маленькие фарфоровые фигуры типа сделанных Францом Антоном Бустелли (1723-63) в Нимфенбурге – возможно, квинтэссенция рококо: они соединяют все его качества в особое искусство миниатюры.

Стиль рококо начал сходить со сцены в 1760-х годах, когда критики определили его как безвкусный, фривольный и символизирующий испорченность общества. В течение 20 лет он вместе с барокко был вытеснен неоклассицизмом.

**Рококо в музыке** отличался легкой, изящной поверхностностью. Для него типичны малые формы, подчеркивающие обаяние и изящество, не рассчитанные на серьезное впечатление. Музыка стиля рококо (начала и середины XVIII века) наиболее распространена во Франции и Германии. Но художественные вкусы этих двух стран определили и заметные отличия музыки рококо.

Во Франции рококо в музыке возник как стиль галант (galant, галантный стиль). Он был реакцией на формальность и сложный контрапункт стиля барокко. Для стиля галант характерны красивые мелодии из коротких, правильных фраз, поддерживавшиеся простой гармонией. Ведущими композиторами были Франсуа Куперен и Жан Филипп Рамо. Это был инструментальный стиль, лучше всего приспособленный к клавесину, а также использовавшийся в ансамблевой музыке. Стиль галант обращался, прежде всего к аристократии и был моден в течение регентства и царствования Людовика XV (1715-74).   
Немецкой реакцией на барокко стал «чувствительный» стиль. Немцы избегали щедро украшенного французского стиля галант. Они предпочитали музыку с переменным настроением, в которой каждая фраза была нагружена ярким чувством. Композиторы добивались контрастов, используя широкий диапазон темпов и динамики, гармонии, модуляций и хроматизмов. Типичны работы Карла Филиппа Эммануэля Баха, Иоганна Стамица и И.И. Кванца. Стиль рококо в музыке утратил свои позиции с возвышением венского классического стиля Гайдна и Моцарта.

В том же периоде параллельно продолжалось начавшееся ещё в XVII веке развитие классицизма. Своего завершения искусство классицизма достигло в стиле **ампир** (франц. empire — империя). Он отразил восхищение императора Наполеона искусством императорского Рима. Стиль ампир возник и процветал во Франции с конца XVIII века. Он быстро распространился по всей Европе, где каждая страна адаптировала его к собственному национальному вкусу. В России возникло своеобразное его продолжение в архитектуре, так называемый «московский» или «русский ампир», в котором построено немало замечательных зданий (Казанский собор – арх. А. Воронихин, Главное Адмиралтейство — арх. А. Захаров в С.-Петербурге, реконструкция Красной площади  — арх. А. Бове в Москве, много дворянских усадебных комплексов).

Ампир использовал формы и мотивы классической античности. В декоративных искусствах старинные формы соединялись с наполеоновскими символами (пчелы, гигантские инициалы N в лавровых венках, орлы) и египетскими (сфинксы, скарабеи, цветы лотоса, кариатиды  и пирамиды — вошли в моду после египетской кампании Наполеона 1798 года). Крылатая Победа и лавровый венок использовались как символы триумфа; пчелы, колосья и рог изобилия символизировали процветание; фасции (связки прутьев) и сфинксы указывали на завоевательную войну.

В архитектуре ампир представлен такими парижскими зданиями и памятниками, как церковь Мадлен (первоначально Храм Славы), триумфальная арка на площади Звезды (de l'Etoile), Вандомская колонна; в живописи картинами Жака-Луи Давида, Энгра и батальными сценами Барона Антуана Гроса; в скульптуре героическими статуями Наполеона и его семейства работы Антонио Кановы. В одежде стиль ампир также вдохновлялся античными мотивами. При этом мода ампир сознательно подражала богатой элегантности предреволюционной Франции: женщину одевали в струящиеся доходящие до пола одеяния из легких тканей, часто имевшие трены (шлейфы), все с глубокими декольте и подпоясанные сразу под грудью, чтобы подчеркнуть женственность и изящество. Мужские моды периода Империи включали приталенную визитку, раскрытый жилет и рубашки с высоким воротом и шейным платком, сильно напоминающие лондонский покрой.

Классицизм XVIII века проявился и в **музыке**. В обычном словоупотреблении термин «классическая музыка» обозначает «серьёзную музыку», в противоположность популярной или народной. Кроме того, «классическая музыка» обозначает определенный стиль и период в истории музыки, приблизительно около 1750 – 1825 гг., который следовал за эрой барокко и предшествовал романтизму. Крупнейшими мастерами были Кристоф Виллибальд Глюк, Франц Иозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт[http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/lalet/11.php - \_ftn1](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/11.php#_ftn1) и Людвиг ван Бетховен . Последние три композитора часто упоминаются как основатели «Венской классической школы».

Классический период видел появление и быстрый расцвет сонатной формы, первую зрелость симфонии, сольного концерта, фортепьянных сонат соло, струнного квартета и других форм камерной музыки. В это время был расширен в числе и в разнообразии инструментов оркестр, и фортепьяно вытесняло клавесин как самый популярный клавишный солирующий инструмент.

Один источник происхождения классического стиля может быть прослежен до примерно 1720 года, когда во Франции при Людовике XV стал популярным новый стиль архитектурного украшения, характеризовавшийся изящной деталировкой и применением искусственно или скульптурно обработанного продуманно камня. Этот стиль как бы был началом рококо (от французского слова rocaille — рокайль, означающего «работу каменщиков»). Стилю скоро начали подражать в Италии и Германии. Рококо оставил свой отпечаток в музыке в форме легких и тонких структур, щедро украшенных мелодий и изящной сентиментальности; это часто упоминается как стиль галант. Другой источник классического стиля — «чувствительный» или «сентиментальный стиль», появившийся в Германии около 1740 года. Он представлен, например, произведениями для клавишных инструментов Карла Филиппа Эмануэля Баха. Этот стиль был эмоционален, страстен, даже неистов.

В **инструментальной музыке** композиторы классического периода развивали новый тип мелодии, составленной из контрастирующих мелодических фрагментов, или мотивов. Эти мелодические фрагменты могли различными способами комбинироваться; ими  манипулировали, что привело к возникновению техники разработки, важнейшему отличительному элементу зарождавшегося классического стиля. Полярность между мелодией и басом, которая была характерна для эры барокко, была отставлена; внутренние голоса стали мелодически важными, всегда полностью выписывалось четырёхголосие.

Наибольшее значение в классическом периоде приобрела **сонатная форма**. Эта музыкальная структура использовалась в симфониях, сонатах, концертах и камерных произведениях (почти неизменно в первой части, а иногда и в других частях). Сонатная форма разворачивается через три главных стадии: экспозицию, разработку и репризу. Экспозиция — контрастное сопоставление различных тем; разработка — их модификации путём расширения, комбинирования, фрагментации, драматической интенсификации с помощью тональных переходов; реприза — повторение основных тем, как правило, в главной тональности, но часто с большими гармоническими изменениями.   
Среди первых работ непреходящей ценности, написанных в классическом стиле,  следует назвать ранние симфонии и квартеты Гайдна. Гайдн испытал влияние работ Джованни Баттиста Саммартини, Карла Филиппа Эммануэля Баха и Иоганна Стамица, основателя композиторской школы Мангейма. В последних и самых зрелых работах Гайдна, однако, очевидно влияние Моцарта.

Существенная характеристика классической музыки — баланс между содержанием музыки и формой, в которой оно выражено. В этом отношении Моцарт пошел дальше Гайдна, объединив глубину выражения с совершенством формы своих работ. Кроме того, Моцарт очистил и соединил стили итальянских и немецких композиторов, создав индивидуальный стиль, который фактически синтезировал все главные достижения своей эпохи.

Бетховен, работая прежде всего в инструментальных формах, начал сочинять в классическом стиле. В своих поздних работах он исследовал другие средства выражения. Более того, последние пять струнных квартетов Бетховена сопротивляются классификации их как классических или романтичных. В них глубина чувства, интенсифицированная техника мелодического развития и выразительность контрапункта соединились в таком единстве, что возникли величайшие шедевры мировой музыки.  
В **опере** к середине XVIII столетия изменилось соотношение музыки и драмы. Возникла потребность вернуть поэзии её центральное место, удалить лишнюю вокальную акробатику и подчеркнуть драматическую линию. Соответствующие преобразования начали многие композиторы. В числе первых были Никколо Джомелли и Томмазо Траетта (1727-79), но успеха достиг Глюк. Он преуспел в создании международного стиля, который оставался влиятельным в течение всего классического периода. Для нового классического стиля характерна, по словам Глюка, «красивая простота» в музыке. Она и воцарилась в классической опере, особенно у Глюка, а также в операх Луиджи Керубини и Гаспаро Спонтини.

Достигли пика развития тогда же и несколько форм более легкой оперы. Такова итальянская опера буффа, видными композиторами который были Джованни Паизьелло и Никколо Пиччинни. Другими формами была французская опера комик, чьими ведущими композиторами был Франсуа Андр Даникан-Филидор и Андр Эрнест Модест Джетри, и английская балладная опера, основным композитором которой был Томас Арн.   
Классическую оперу довёл до совершенства Моцарт. Его мелодический дар, острое драматическое чувство, умение строить ансамбли, безупречное ощущение формы позволили ему создать музыку, не превзойденную никем и никогда.  
Классический период в музыке совпал с двумя важными событиями: появлением и распространением публичных концертов и эмансипацией музыканта как художника. Начиная с Бетховена, музыканты признавались публикой как независимые творцы и исполнители. Теперь они для признания не нуждались в покровительстве правителей или должностных лиц.

Музыкальный язык классической музыки Просвещения стал на многие века основой европейской музыки.

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) повсеместно считается крупнейшим из всех когда-либо живших композиторов. Он начал писать менуэты в возрасте 5 лет, и ко времени его смерти в 35 лет он создал 626 каталогизированных работ.

Людвиг ван Бетховен (1770-1827), один из самых крупных мастеров музыки. Хотя Бетховен около 1800 года начал глохнуть, он продолжал создавать превосходную музыку, включая Девятую Симфонию и Тожественную мессу (Missa Solemnis).

Франц Иозеф Гайдн (1732-1809), австрийский композитор классического периода. Гайдн сочинил большинство своих работ, будучи придворным композитором семейства князей Эстергази. Развитие сонатной формы в симфониях и струнных квартетах Гайдна глубоко повлияло на Моцарта и Бетховена.

Последние десятилетия XVIII века были отмечены триумфом движения в Европе и в Америке. Начиная с 1770-х годов, просветители второго поколения получали правительственное содержание и осуществляли контроль над ведущими интеллектуальными учебными заведениями. Громадный рост объема публикаций в газетах и журналах обеспечил широкое распространение их идей. Научные эксперименты и философские сочинения стали широко читаемыми в больших общественных группах, включая аристократию и клир. Просвещение, с его верой в силу разума и его поиском рациональных принципов на страницах Платона, Аристотеля, Цицерона и Лукреция, может быть отмечено как заключительный расцвет интеллектуального классицизма. На смену классицизму в начале XIX столетия пришёл романтизм, индивидуалистический и субъективный.

В конце XVIII века в просвещенческом мышлении появились некоторые новые акценты. Под влиянием Руссо чувства, мнения и эмоции стали считаться столь же важными, как и разум. В 1770-е годы просветители распространили поле своей критики на политические и экономические сферы жизни. К этому подтолкнул опыт американской революции. В глазах европейцев «Декларация независимости» и война американских штатов за самостоятельность свидетельствовали, что дискуссии об идеях Просвещения закончились и началось претворение этих идей в практику.

Можно сказать, что век Просвещения в Западной Европе закончился после великих перемен французской революции и эры Наполеона (1789-1815). Многие считают социальные и политические идеи Просвещения ответственными за революцию. Хотя революция и осуществила многие идеалы философов, она террором 1792-1794 годов временно дискредитировала эти идеалы в глазах многих европейских современников. Возникший в следующем веке национализм подрезал космополитические ценности Просвещения и его заблуждения относительно природы человека, а романтики атаковали его веру в то, что могут быть найдены чисто интеллектуальные ответы на любой вопрос, задаваемый народом в поисках свободы и счастья. Культурное лидерство земельной аристократии и специалистов, поддерживавших Просвещение, размывалось по мере роста нового богатого и образованного класса предпринимателей, продукта промышленной революции. Только в Северной и Южной Америке, куда промышленный переворот пришёл позднее и где революция не привела к реакции, эпоха Просвещения продолжалась в XIX столетии.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Какие последствия повлекла за собой промышленная революция в обыденной и духовной культуре XVII в.?

2. Каковы особенности стиля классицизм? Назовите наиболее ярких его представителей.

3. Назовите основные особенности стиля барокко и его наиболее ярких представителей.

4. Где возникло Просвещение? Каковы основные идеи философии Просвещения, как они повлияли на менталитет и мировоззрение европейцев?

5. Каковы основные особенности стиля рококо? Назовите наиболее ярких его представителей.

6. Каковы основные особенности стиля ампир? Назовите наиболее ярких его представителей.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
3. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
4. Филичева Н. В. Художественные стили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 3. Русская художественная культура**

**Лекция №7**

**Тема** «Художественная культура Древней Руси»

**План**

1. Художественная культура языческой Руси.

2. Художественная культура Киевской Руси.

3. Художественная культура периода феодальной раздробленности.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура языческой Руси.**

Истоки культуры Древней Руси теряются в глубине веков, в тех этнических процессах тысячелетней давности, которые развивались среди племен восточных славян. Становление русского этноса и появление его на исторической арене восходит к I в. н.э., когда славяне стали участниками так называемого Великого переселения народов. Первые упоминания о славянах как особой этнической группе относятся к VI в. С этого времени славяне начали играть самостоятельную роль на исторической арене раннесредневековой Европы.

Формирование древнерусской народности относится к IX-X в. Оно осуществилось в процессе ассимиляции славян с балтийскими, угро-финскими, тюркскими и иными племенами. К этому же времени относится и появление названий «Русь», «Русская земля», которые означали все земли восточных славян, подвластные Киеву. К IX в. у восточных славян сложились все необходимые предпосылки для создания государства: большая численность населения, огромная территория, тесные социально-экономические связи и т.д.

Не менее сложным и продолжительным был процесс становления и развития древнерусской культуры. Она складывалась на основе славянского язычества под воздействием христианской Византии, иудейского Хазарского каганата (а через него арабов-мусульман) и языческих варягов (норманнов). Взаимодействие этих исторических сил и этнических культур породило своеобразную культурную структуру – Евразию, то есть особый тип культуры, включающий в себя черты западной и восточной культур, и одновременно существенно отличающийся от той и другой.

Византия сыграла огромную роль в развитии древнерусской культуры. У Византии Русь позаимствовала идею о неразделимости церкви и государства, через нее Русь осваивала богатое наследие античной греко-римской культуры, позже Россия возьмет у Византии и свой герб – двуглавого орла, взирающего на Запад и на Восток. Главным каналом влияния византийской культуры была религия, так как именно принятие христианства открыло для Руси доступ к мировым духовным ценностям. Огромным было также влияние византийской художественной культуры, которое стало определяющим в русской архитектуре, мозаике, фресковой живописи, ювелирном деле и обработке камня.

Важную роль в формировании русской культуры сыграли геополитические и природные факторы. Еще В. Ключевский искал начала национального характера русских в русской природе. По этому же пути в ХХ в. пошли евразийцы и Н. Гумилев, размышляя о судьбах русского народа. К числу этих факторов следует отнести в первую очередь **лес и степь**, на границе которых и расположилась Русь вдоль больших и малых рек.

*Одним из наиболее ощутимых факторов, повлиявших на становление российской государственности, было монгольское влияние, привившее русскому сознанию «дух степи», экстенсивность и динамизм движения в пространстве и времени. «Степное начало, привитое русской стихии, как одно из составляющих ее начал со стороны укрепляется и углубляется в своем значении, становится неотъемлемой ее принадлежностью; и наряду с “народом-земледельцем”, “народом-промышленником” сохраняется или создается в пределах русского национального целого “народ-всадник”».*

Исторически первым в эволюции русской культуры был **языческий** или дохристианский период.

В VI-IX вв. шел процесс формирования государства на основе распространения пашенного земледелия, создания ремесла и развития торговли с Византией, Западной Европой и хазарами. В этих условиях уже в VII-VIII вв. начали быстро развиваться города – Киев, Новгород, Полоцк, Ростов, Смоленск, которые стали центрами политической и культурной жизни. В IX в. скандинавские саги называли Древнюю Русь Гардарикой – страной городов. К сожалению, до нас не дошли памятники древнеславянского зодчества, хотя все говорит о том, что строительство на Руси велось очень активно и расцвет каменного строительства в Киевской Руси был основан на деревянном зодчестве Руси языческой.

Центральное место в культуре этого периода занимало язычество, являвшееся по сути культом природы в сочетании с магией, фетишизмом и тотемизмом (наиболее почитаемые животные – сокол, орел, петух; конь, медведь). Силы природы обожествлялись в виде духов (леший, русалка, водяной). Со временем формируется пантеон антропоморфных божеств: боги солнца, неба и огня – Сварог, Даждьбог и Хорс, ветра – Стрибог, домашних животных и богатства – Велес, бог плодородия – Ярило. Спутницей Велеса было женское божество Мокошь – покровительница женщин, богиня плодородия и домашнего очага.

В конце языческого периода появляется культ Перуна, дружинного бога-громовержца. В 980 г. киевский князь Владимир I, прозванный Красное Солнышко, предпринял попытку реформировать язычество, придав ему вид монотеистической религии, однако эта реформа потерпела поражение и уже в 988 г. Русь приняла христианство. Однако языческое мировоззрение еще долго продолжало сосуществовать с христианским, воплощаясь в феномене двоеверия. Подобное сочетание старого и нового, наслоение разных исторических этапов, так как будущее пришло тогда, когда для него еще не сложились условия, и прошлое не торопится уходить, становится с этого времени постоянной, типичной чертой русской культуры.

**2. Художественная культура Киевской Руси.**

С конца Х до середины XIII в. длится **домонгольский** период древнерусской культуры или эпоха **Киевской Руси**, которая в течение полутора веков была единым процветающим государством, а затем распалась на отдельные княжества.

Важнейшим событием этого периода стало крещение Руси в 988 г.

Христианство оказало влияние на все стороны жизни Руси. Принятие новой религии помогло установить политические, торговые, культурные связи со странами христианского мира, способствовало становлению городской культуры. Церковь, занявшая центральное место в обществе, способствовала созданию на Руси великолепной архитектуры, искусства, распространению просвещения. Наибольшее влияние на русскую культуру, безусловно, оказали культурные контакты с Византией.

Наиболее зримым следствием принятия христианства стало появление в русской культуре каменного строительства. Начинается сооружение культовых зданий, церквей, монастырей.

Первым выдающимся памятником древнерусского каменного **зодчества** стала церковь Пресвятой Богородицы. Князь Владимир пожаловал ей десятую часть своих доходов и поэтому ее стали называть Десятинной. Византийские мастера принесли с собой систему крестово-купольного храма, но первые русские храмы имели свои особенности, которые отличали их от византийских. Конструктивно Десятинная церковь отвечала крестово-купольной системе, но при этом она имела вместительное помещение для готовящихся к крещению (оглашенных) – притвор (нартекс). В притворах начиналось богослужение, здесь же имелась вместительная купель. Удлиненный притвор делал храм вытянутым. С трех сторон его окружали галереи – гульбища – дань прежней языческой традиции.

Десятинная церковь строилась в формах византийского трехнефного храма с нартексом (поперечное пространство в западной части храма) и тремя апсидами (пристройки для алтаря в восточной части в виде полукружий). Увеличение пространства церкви было достигнуто за счет пристройки боковых галерей, что позволяло воспроизводить там патриаршее богослужение, и за счет постройки экзонартекса, примыкавшего с запада к основному нартексу (из-за большого количества оглашенных, которые не имели права находиться внутри церкви).

После смерти Владимира Великого в Киеве стал княжить его сын Ярослав Мудрый, который в 1037 г. заложил собор Святой Софии (Божественной Премудрости). В этом соборе самобытность древнерусской архитектуры проявилась со всей очевидностью. Софийский собор представлял собой ансамбль сооружений, куда входили митрополичьи палаты и княжеский дворец. Он стал самым выдающимся памятников древнерусского зодчества и единственным собором, у которого не было прообраза в Византии или какой-нибудь другой христианской стране. Композиционно Софийский собор представлял собой также крестово-купольный храм, увеличенный в ширину двумя нефами и в длину тремя столбами, составивший в плане пятинефный крестово-купольный храм, окруженный с севера, запада и юга двойным рядом галерей – гульбищ и увенчанный тринадцатью главами. Такое многокупольное завершение – явление чисто русское (Византия такого не знала), берущее свое начало еще в языческих капищах.

По своему внешнему облику София имела ярко выраженную композицию ступенчатой пирамиды. Но при этом она не возносилась над землей, а просто разрасталась от основания вширь, и ввысь и в длину.

Софийский собор стал памятником не только зодчества, но и изобразительного искусства. Изнутри храм был украшен мозаикой – мерцающей живописью, значительная часть которой сохранилась до настоящего времени. Помимо мозаики храм украшен фресками, прославляющими царскую власть. В тематику фресок входили и евангельские сцены и бытовые (князь с семьей, сцены охоты и состязаний).

От Византии искусство Киевской Руси восприняло не только монументальные жанры **живописи** (мозаика, фреска), но и станковую живопись – иконопись. Еще задолго до крещения Руси христианские богословы, обосновывая культ почитания икон (икона рассматривалась как видимый символ невидимого мира), выработали жесткую систему их написания – иконографический канон. Согласно преданию, древнейшие христианские иконы либо появлялись чудесным образом (Спас Нерукотворный), либо были написаны с натуры (изображение Богоматери, написанное евангелистом Лукой). Поэтому христианская церковь никогда не допускала написания икон с живых людей или по воображению художника, а требовала четкого соблюдения иконописного канона. Условность письма должна была подчеркнуть в облике изображаемых на иконе лиц их неземную сущность, духовность. Для этого фигуры писались плоскими и неподвижными, использовалась обратная перспектива и вневременное изображение. Условный золотой фон иконы символизировал божественный свет. Все изображения на иконе пронизаны этим светом, и фигуры не отбрасывают теней, ибо в Царствии Божием нет теней.

Чтобы неукоснительно следовать канону, иконописцы пользовались в виде образцов либо древними иконами, либо иконописными подлинниками, которые содержали полное словесное описание каждого иконописного сюжета (толковые подлинники), либо были прорисями – графическими изображениями на доске, которые было необходимо дорисовать (лицевые подлинники).

К шедеврам иконописного искусства домонгольского периода можно отнести такие иконы как «Спас Нерукотворный», «Великая Панагия», «Дмитрий Солунский», «Архангел Гавриил», «Ангел Златые Власы», «Богоматерь Владимирская» и т.д. Все эти иконы, написанные разными мастерами и в разное время, объединяет одно: следование византийскому канону иконописи (плоскостное изображение, жесткий контур, миндалевидный разрез глаз и т.д.). Лики святых начинают «славянизироваться» лишь позднее.

Характерной чертой художественной культуры Древней Руси было единство, параллелизм составляющих ее частей. В синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, о которых уже говорилось, входили литература и церковная музыка.

Христианизация Руси во многом способствовала распространению письменности и появлению первых литературных произведений. В период с конца Х и до начала XII в. в художественной культуре Киевской Руси появляется несколько литературных жанров. Здесь были и проповеди, и эпические произведения – летописи, жития святых, апокрифы. Из первых литературных произведений того времени следует назвать прежде всего «Речь философа», составленную в виде речи, обращенной к князю Владимиру, и «Слово о законе и благодати» митрополита Иллариона (критика богоизбранности евреев; как для нового вина новые мехи – для веры новые народы). Тогда же была написана «Повесть временных лет» (определяет место русского народа среди народов мира).

Не менее значимой в синтезе искусств, характерном для русской художественной культуры, была музыка, особенно важная в церковном богослужении.

Как для иконописных изображений, так и для музыкальных произведений был обязателен канон. По словам византийского философа Григория Нисского, напев должен сплетаться с божественным словом для того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами. Строгий канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу бытовых напевов, регламентировал творчество распевщиков и управлял исполнителями. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, роль которых в музыке прежде всего выполняла система подобнов, имевшаяся для большинства церковных песнопений. Каждый жанр церковной музыки имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы – стихира, кондак, тропарь, ирмос, каноник. При этом устойчивая форма подобна каждый раз сочеталась с новым текстом. Как и подлинники икон, канон был творением соборным, анонимным.

Работа зодчего, иконописца, гимнографа ценилась очень высоко. Недаром многие выдающиеся гимнографы причислены к лику святых – Роман Сладкопевец, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин и т.д. Ведь эта работа предъявляла высокие моральные требования к человеку, так как почиталась священной.

Церковная **музыка** была принципиально монодической (монодия – одноголосие), что вытекало из идеи ангелогласного пения, идеи единения, единомыслия всех христиан, что и выражалось в музыки унисоном, монодией. Также церковное пение не имело инструментального сопровождения, так как еще Климент Александрийский признал единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию. Поэтому чисто вокальная музыка соответствовала чистому созерцанию.

В период феодальных усобиц (с XI в.) началось широкое строительство феодальных храмов. В это время излюбленным становится одноглавый храм кубической формы с четко ограниченными плоскостями фасада и скупым декоративным убранством. К середине XII в. стали появляться и первые самобытные архитектурные школы. Появляется Новгородская школа, в которой даже маленький храм казался величественным, и более яркая школа во Владимиро-Суздальском княжестве, отличавшаяся большим изяществом пропорций и наглядностью внешнего декора, особенно виртуозной резьбой по белому камню (храм Покрова на Нерли). Во Владимире же был возведен собор во славу Успения Богоматери, где хранилась величайшая святыня – икона **Владимирской Богоматери**, которая, по преданию, была написана евангелистом Лукой (это самая древняя из сохранившихся икон).

Характер и направление развития древнерусской художественной культуры позволяют выделить ряд особенностей, отличающих ее от художественных культур раннефеодальных европейских цивилизаций.

Первой такой особенностью стала **бинарность** культуры. В древнерусской художественной культуре она воплотилась в феномене двоеверия – в сочетании старого и нового, языческого и христианского начал.

Второй особенностью древнерусской культуры стала ее **анонимность, соборность**. В православной традиции, чтобы достичь истинного знания, спасения, необходимы соборное единение людей, нравственная общность коллектива, то есть человек сознательно отказывается от своего полновластия и подчиняется религиозной общине. В этом объяснение того, что древнерусская культура игнорирует индивидуальность одного человека, в том числе и писателей, живописцев, музыкантов, а представляет их как единое нерасчленимое целое, в совокупности творческих усилий. Подобной коллективности и сплоченности нет ни в одной западной культуре.

Анонимность древнерусской культуры неразрывно связана с ее **каноничностью**, господством внеличностных форм и стилей. Именно через канонические нормы, правила, традиции, жестко зафиксированные во всех сферах художественной культуры, полнее всего выражалось ее соборное начало.

И наконец особенностью древнерусской художественной культуры следует назвать **приоритет искусства** по сравнению с другими сферами культуры и иными способами познания мира. Даже русская философия ориентирована не на познание, а на понимание, на приобщение к общей истине. Отсюда приоритет эмоционально-чувственного переживания над интеллектом и логикой. Поэтому на Руси так высоко ценились подвижники духа, своей жизнью демонстрировавшие идеалы нравственной философии (с этим связан и высокий статус юродства на Руси).

**3. Художественная культура периода феодальной раздробленности.**

Уже во второй половине XI века на Руси наступают неспокойные времена,  с новой силой разгорается борьба за власть и княжеские междоусобицы. По традиции Великий князь «рассаживает» своих сыновей  по уделам. Земля распределяется по старшинству.  Князья должны были заботиться об охране своих территорий, о земском строе. Им принадлежало право издания судебных уставов

Основным источником доходов по-прежнему оставалась **дань**. Отсюда стремление купить слободы или занять новые, пустовавшие земли и заселить их,  что стало одной из причин **княжеских усобиц**, которые  иногда  продолжались 12–17 лет.  Вести войну по правилам означало причинять неприятельской волости как можно больше вреда – жечь,  грабить,  убивать,  брать  в  плен.  Бывало,  что население городов полностью перевозили из одного  места  в  другое,  заселяя свободные   территории.  Мир  заключался  целованием  креста,  был непрочным и постоянно нарушался. Все это вызывает массовое недовольство, народные восстания. Не случайно, в «Русскую Правду» вносятся дополнительные статьи о защите имущества феодала и его вотчины («Правда Ярославичей»).

Смена князей мало способствовала укреплению княжеской власти. Каждый новый князь старался ввести собственные порядки и показать, насколько  был  несостоятельным  его  предшественник.  Стремясь  к стабильности,  местные жители  создают  **оппозицию**  власти  в  лице **городских  вече**,  которые  со  временем  приобретают большую силу. Города начинают сами выбирать себе полюбившихся князей и  изгонять слишком  ретивых,  не  прислушивающихся к местному голосу.  Князья вынуждены  были  считаться  с  мнением  вече.  Города  приобретают значение руководящей политической силы, все большую **свободу**.

Для прекращения усобиц по инициативе Владимира Мономаха в 1097 г. состоялся Любечский съезд князей, где был провозглашен принцип «Каждо да держит отчину свою». Фактически это означало **разделение Руси**. Однако усоби­цы продолжались и после Любечского съезда. Только необходимость отпора появившимся к середине XI в. в южнорусских степях кочевникам – половцам еще удерживал на некоторое время Киевскую Русь от распада на отдельные княжества.

Вторжения кочевников стали настоящим бедствием.  В летописи указано 37 значительных половецких набегов. Князья в междоусобицах считали   нормальным   прибегать   к   помощи   половцев.  Волости опустошались и  разорялись.  Как  следствие   приходят  физические бедствия. Во всех местных летописях встречаем  описания неурожаев, голода и болезней, которые опустошали землю не хуже половцев.

Распад государственного  политического  единства,  падение престижа княжеской  власти  приводят к усилению роли **духовенства**. Епископы становятся главными советниками князя,  принимают участие в  примирении  князей,  усмирении народных восстаний,  выступают в качестве посредников между населением и князьями.

Вырабатывается особое отношение и уважение народа к **монашеству**. Это –  иной, высший мир. Широко распространяются сказания о чудотворных иконах и исцелениях.  «Подвиги св.  монахов сияют чудесами больше мирской власти ...» – записал летописец  XII века. В Турове,  Переяславле,  Чернигове,   Владимире,   Смоленске, Новгороде  и  многих  других  городах появляются монастыри,  в том числе и женские. Дочь Всеволода Ярославича Янка в молодости ушла в монастырь  и  «собрала  около себя много монахинь и жила с ними по монастырскому чину».

Монастыри очень быстро набирают силу. Они получают в подарок земли,  бесценные ювелирные украшения, иконы, различные суммы денег, выполняются драгоценные оклады для монастырских икон. Богатыми становятся даже отдельные   монахи.  По  сообщениям летописцев, они хранили свое «добро» в кельях и не хотели раздавать его нищим. Бывали случаи,  когда  бедных монахов монастырская братия отказывалась хоронить.

В то  же  время, монастыри по-прежнему остаются центрами образования. Здесь работают школы и училища по подготовке духовных лиц.  На Руси понимали значимость  **образования**.  Особо уважаемыми являлись князья, знакомые «с книжной мудростью».  В Татищевском своде воздается хвала Константину Всеволодовичу  за  то,  что  был умен, имел много старинных греческих книг, переведенных на русский язык, собирал сведения о делах древних славных князей, часто писал сам.

«Раздрася вся русская земля»,  –  записал летописец в 1132 году.  Киевская Русь **распадается**. Образуются отдельные княжества – Черниговское,  Полоцкое,   Переяславское,   Галицкое,   Волынское, Смоленское, Рязанское, Ростово-Суздальское, Киевское, Новгородская земля и ряд других мелких княжеств. Однако процесс распада на этом не   закончился.  Князей  становилось  все  больше  и  все  мельче дробилась русская  земля. К середине XII в. на  основе Киевской Руси сложилось примерно 15 княжеств и земель, к началу ХШ в. их стало около 50.

Со временем Киевская метрополия, «в течение  двух веков опустошаемая огнем и мечом,  иноплеменниками и своими», как пишет Карамзин,  теряет  свое  значение.  Ее  роль  переходит  к   другим княжествам. Русь Днепровская сменяется Русью Верхне-Волжской.

Распад Киевской Руси имел чрезвычайно важные положительные последствия.  Небольшими территориями было легче управлять. Теперь каждый правитель заботился о княжестве, как о своей собственности, стремился его усилить и обогатить. На новый качественный уровень поднимается **экономика** (ремесленное, сельскохозяйственное производство). Отсутствие внутренних границ способствует развитию **торговли**, **товарно-денежных отношений**.

Русь и  раньше  называли  «страной  городов».  Теперь их становится больше, они  увеличиваются в размерах, растет их общественно-политическое значение. **Город** состоял  из нескольких частей.  Собственно город был обнесен насыпными валами со  рвом  и деревянными,  реже каменными стенами.  Эта внутренняя часть носила название – детинца. Вокруг основного города формируются поселения, которые  тоже  обносились стенами.  Получалось двойное укрепление.

Внешний город называли острогом. Возводились стены с башнями и воротами.  Каждые ворота имели свое название:  по сторонам света –  Восточные,  по  украшениям  – Золотые, Серебряные, по тем частям городского населения, которое к ним примыкало – Жидовские, Лядские. Строили мосты через реки,  тюрьмы,  погреба, дома и княжеские терема,  торговые площади.  В основном постройки были  деревянные, поэтому Русь не миновали беды,  характерные для всех средневековых городов:  пожары часто опустошали половину города.  В Новгороде  с 1054 по 1228 годы упоминается 11 больших пожаров.

С территориальным распадом окончательно разрушилось политическое единство русских земель. В противоборство вступают две непримиримые тенденции: стремление к созданию мощной **централизованной** государственной структуры (Владимиро-суздальские земли) и развитие хоть и ограниченных, но все же,  **демократических** основ государственного устройства  (Новгород).

**Общественное сознание**, совершенно очевидно (создание городских вече, выбор князей горожанами, реакция населения на усиливающееся закабаление), склоняется к **демократическому выбору**, что объяснялось и вековыми славянскими традициями,  и падением авторитета княжеской власти, неспособностью правителей договориться между собой, усилением междоусобных конфликтов.

Но самое главное,  в  противовес  политическому  распаду   усиливаются экономические, социальные и церковно-нравственные связи между различными регионами Руси.  В.О. Ключевский называет  этот  процесс  пробуждением   в  русском  обществе  «чувства  земского  единства, **зарождением русской народности»**.

Период феодальной раздробленности стал временем небывалого расцвета художественной культуры. Князья на выделенной территории стараются обустроиться, и ввести порядки,  подобные киевским. Это стало одной из  причин чрезвычайно быстрого распространения высоких культурных традиций по всей Руси.

Количество новых церквей, каменных  построек, памятников монументальной  архитектуры исчислялось тысячами. Для них нужны были иконы, литургическая  утварь, мастера, которые могли бы оформить интерьер. Накануне татарского нашествия  повсеместно работает  множество  артелей. Несмотря  на  усиление Церкви, которая в это время слишком увлеклась мирскими делами, разрушение  централизации приводит к свободе творчества. Каждая артель вырабатывает свой стиль,  старается  учитывать  вкусы заказчика.

В результате в регионах  складываются собственные **художественные школы**,  а в художественную культуру вливаются **новые черты**,   связанные с местными бытовыми особенностями, социально-политическими и географическими условиями.

**Литература** этого периода развивается  так же быстро,  как и архитектура и живопись. Поражает разнообразие жанров литературных произведений: житийная (биографии  святых),  различные послания,  исторические повести, географические сочинения и т.д. В конце ХI – начале ХII века в  Чернигове,  Владимире,  Смоленске  и многих других городах составляются летописные своды.

Многие произведения  пронизывает  идея  единения  Руси  перед лицом  внешней  опасности.  Неизвестный  автор  оставил  бесценный письменный памятник «**Слово  о  полку  Игореве»**,  рассказывающий  о походе   в   1185  году  Игоря  Святославича  на  половцев.  Князь небольшого Новгород-Северского княжества с малыми  силами  идет  в далекий  поход.  И было это вызвано не только стремлением защитить русскую землю от половцев,  но и жаждой славы. Автор сочувственно  относится  к   Игорю   Святославичу,   он подчеркивает,  что  тот  бесстрашен,  благороден,  сам  понимает и глубоко переживает свою ошибку.  Главный упрек адресуется князьям, которые  «своими  крамолами  начали  ...наводить  поганых на землю Русскую, ...из-за усобиц ведь пошло насилие от земли Половецкой!».

Раздробленное государство не может успешно обороняться от врагов, и страстно звучит обращение к князьям: «Вступите же, господа, в золотое стремя за обиду сего времени...  Загородите Полю ворота своими острыми стрелами за  землю  Русскую,  за  раны  Игоря, храброго Святославича!».

В основу повести легли традиции русского народного творчества. Самый  лирический момент произведения – монолог-плач Ярославны,  верной и преданной жены  Игоря.  По старой языческой традиции, она обращается к природным стихиям как к одушевленным силам:  «О ветер,  ветрило!  ...О Днепр Славутич!». Автор называет русских  воинов  сынами Даждьбога. Часто использует эпитеты, характерные для устного народного творчества:  серый волк,  чистое поле, черная земля.

«Слово о полку Игореве» оказало огромное влияние на всю русскую культуру.  Оно стало образцом для создания  «Задонщины» – поэтического произведения о победе Дмитрия Донского на Куликовом поле.  В  XIX  и  XX  веках  литераторы  и  художники не перестают обращаться к событиям того времени. Хорошо известны картины И. Васнецова, В. Серова, Н. Рериха.

Распад Киевской Руси на отдельные княжества приводит к ослаблению  **военной мощи**, князья так и не смогли объединиться перед лицом опасности, что является главным негативным последствием периода феодальной раздробленности.

С середины XIII века Русь представляет собой мрачную картину. Разрушенные и сожженные города,  опустошенные села, поросшие лесом пашни;  население истреблено,  угнано татарами. Затихают ремесла, некоторые совсем исчезают. Прекратилось производство пряслиц из овручского шифера, стеклянных браслетов, изделий с чернью и зернью, перегородчатой эмалью, многоцветной поливной керамики, применявшейся в  строительстве, приостанавливается каменное строительство. Пострадали  даже  земли,  не  испытавшие  непосредственного нападения врагов.

В произведениях литературы нашествие  воспринимается  как катастрофа,  вторжение потусторонних сил, нечто невиданное. В середине и второй половине ХIII  века  появляются  произведения, посвященные событиям татаро-монгольского ига.  Они   очень эмоциональны и поэтичны. Значительное место среди них занимает «**Слово о  погибели Русской земли»**. Это плач о «светло светлой и украсно украшенной земле Русской». В литературных произведениях зафиксированы наиболее важные события этого сложного для Руси периода. В «**Повести о разорении Рязани Батыем»** народный герой,  воин Евпатий Коловрат собрал небольшую дружину и яростно пошел на врага: «Один  дрался с тысячью,  а  два  –  с тьмою».  Этот бой был больше похож на месть мертвых восставших русичей.

**Житие Александра Невского** повествовало о Невской битве со шведами, о  Ледовом побоище на Чудском озере, об отношениях Александра Невского с Золотой ордой и о смерти князя. Все эти и другие произведения пронизаны теплом, лирической   скорбью о прошлом, о былом величии Руси.

Трудно представить себе урон, нанесенный татаро-монголами. Более чем на два века было прервано развитие русской культуры. В. Ключевский называет ХIII, ХIV вв. «порой всеобщего упадка на Руси», когда «люди становились робки и малодушны», когда все население страны (от простолюдина до князя) действует во имя личных интересов, когда физически уничтожают смелых, предприимчивых князей и откровенно поддерживают не слишком даровитых, но – покорных, когда русские  правители перенимают восточные манеры роскоши и вседозволенности. И эти сдвиги в **общественном сознании** имели, пожалуй самые негативные, а главное, долговременные последствия, когда, по словам того же Ключевского, основными чертами становятся инстинкты «самосохранения и захвата».

В лихую годину не лучшим образом проявила себя церковь. Татарские ханы весьма предусмотрительно освободили духовенство от уплаты десятины и священники стали призывать народ к терпению и повиновению, мотивируя это тем, что враг ниспослан богом в наказание за безверие. Не случайно, именно в ХIII в. христианская вера глубоко проникает в сознание народных масс, исчезают волхвы, повсеместно утверждается христианский обряд захоронений, даже в ювелирных изделиях фактически не применяется языческая символика. Церковь получила большую силу и начала активно вмешиваться в жизнь общества.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Каковы корни восточного славянства?

2. Что такое Киевская Русь? Что известно о её хозяйственной культуре?

3. Какой религии придерживались до Х века жители Киевской Руси?

4. Как повлияло принятие христианства на культуру Киевской Руси и дальнейшее развитие русской культуры?

5. Что входит в число основных памятниках культуры славянской древности?

6. Каковы особенности русской культуры периода феодальной раздробленности?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Лекция №8**

**Тема** «Художественная культура Московской Руси»

**План**

1. Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия.

2. Художественная культура XVI в.

3.Художественная культура XVII в.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия**

Период Московской Руси начинается в монголо-татарского вторжения и завершается в XVII в. вместе с окончанием эпохи древнерусской культуры

В XIV-XV вв. на северо-востоке Руси складывается централизованное государство со столицей в Москве. При этом механизм формирования великорусского государства заключал в себе черты восточного влияния, особенно сильного с середины XIV в., когда Золотая Орда приняла ислам. И хотя Московская Русь осталась христианским государством, все же восточное влияние на формирование системы ценностей и картины мира было довольно значительным. Итогом этого взаимодействия стало рождение особого, специфического русского национального самосознания, для которого были характерны следующие черты: соединение восточной духовности со стремлением к свободе, свойственным для Запада; коллективизм и слабо выраженное личностное сознание; приверженность к ценностям православия с его своеобразным миропониманием; приоритет государственных начал, интересов державы и восприятие их как личных интересов каждого человека.

Монголо-татарское нашествие пагубным образом сказалось на художественной культуре Руси, так как привело к разорению множества городов, гибели ценнейших предметов искусства. В наибольшей степени потери сказались на ремеслах. Некоторые из них – производство украшений, изделий из драгоценных металлов, техника перегородчатой эмали – исчезли совсем. На целое столетие (с сер. XIII до сер. XIV в.) почти полностью прекратилось каменное строительство. Данное обстоятельство в свою очередь отрицательно сказалось на развитии живописи, в особенности на фресковой росписи.

В начале периода монголо-татарского ига усиливается роль Новгорода как торгового и культурного центра. Монголо-татары не дошли до Новгорода, город не был разрушен, но первое время духовное оцепенение сказалось и там. Лишь к концу XIII в. жизнь в Новгороде постепенно возвратилась в привычное русло.

Выразителем новгородского стиля в **живописи** стал **Феофан Грек**, великий византиец, нашедший на Руси свою вторую родину. Новгород в то время представлял собой один из крупнейших центров Восточной Европы и поэтому притягивал к себе иностранных мастеров, которые рассчитывали получить здесь выгодные заказы, и их ожидания оправдывались, так как активное строительство каменных церквей с середины XIV в. влекло за собой и расширение живописных работ. Очевидно, так появился в Новгороде и Феофан Грек. Он попал на Русь уже зрелым художником, так как до приезда работал в Константинополе и Феодосии. Выразительность изображение в его картинах достигается за счет сурового колорита: темно-желтой, красновато-розовой, зеленовато-синей красок. Идейной основой живописи Феофана является мысль о всеобщей греховности, в результате которой человек оказывается настолько удаленным от Бога, что может только со страхом ожидать прихода безжалостного судии. Пророки и подвижники предстают в изображении Феофана строгими аскетами, их лица суровы, а жесты и позы величественны. Отсюда такой высокий драматизм и экспрессия фресок Грека.

После долгих лет соперничества с Новгородом и Тверью, Москва становится политическим и культурным центром Руси. Общее русской искусство и вся художественная культура начинают формироваться в Москве. Переезд в Москву митрополита еще более возвысил ее, так как превратил город в общерусский церковный центр. О растущем потенциале Москвы свидетельствовала Куликовская битва (1380), после которой можно было говорить о начале нового периода в истории страны.

В это время значительно меняется содержание **литературных** произведений. По-прежнему ведущей остается патриотическая литература. Воинский подвиг во имя отечества, любовь к своей земле, скорбь по погибшим – все это находит непосредственное воплощение в **летописях, агиографии (жития святых), воинских повестях и поучительных словах**. Но если литература XIII в. описывала неудачное сопротивление нашествию, его ужасы, которые воспринимались как наказанье Божье за грехи людей **(«Слово о погибели Русской Земли»)** и была буквально пропитана мистическими страхом перед татарами, то литература конца XIV в. намного оптимистичнее, ее вдохновляет победа на Куликовом поле. Начинает активно развиваться идея необходимости культурного и политического объединения русских земель, которая все больше связывается с Москвой. Так появились **«Задонщина»** и **«Сказание о Мамаевом побоище»**. Автор «Задонщины» ориентируется на знаменитое «Слово о полку Игореве», неоднократно сопоставляя прошлое (походы Игоря) и настоящее (поход Дмитрия Донского на врага). У автора прослеживается мысль о том, что разрозненность правителей Руси ведет к ее поражению, а слаженность и соединение, продемонстрированное в Мамаевом побоище – залог победы над врагом.

**2. Художественная культура XVI в.**

В иконах XV и XVI вв. сразу видны новые черты. В них решительно все обрусело – и лики, и архитектура церквей и даже мелкие чисто бытовые подробности. В иконописи появляется широкое русское лицо, нередко с окладистой бородой, которое пришло на смену греческому. Причем так пишутся не только русские святые, но и пророки, апостолы и даже Христос. Тогда же начинается формироваться основная идея русского религиозного искусства – соборное единение мира людей и ангелов, а также любого живого создания на земле (прообраз царства Божьего).

Выражением этих идей стали произведения **Андрея Рублева**. В основе творчества Рублева лежит иная, чем у Феофана Грека, религиозная концепция. Она лишена мрачной безысходности и трагизма. Это философия добра и красоты, гармонии духовного и материального начал. Его Спас – не грозный вседержитель и судия, а сострадающий, любящий и всепрощающий Бог. В образах «Троицы» Рублев воплотил идею мира, согласия, единения. Для этого художник серьезно переосмыслил византийскую композицию, освободил икону от жанровых подробностей и сосредоточил все внимание на фигурах ангелов. Чаша с головою тельца на столе – символ искупительной жертвы Христа. Три ангела – образ триединого Бога. Их силуэты образуют круг, что достигается единым ритмом, позами и движениями ангелов.

На рубеже XV-XVI вв. завершился процесс объединения русских земель, исчезли последние остатки зависимости от монголо-татарских ханов, сложилось русское централизованное многонациональное государство. Культура страны этого периода была целиком подчинена задачам служения государству. Оформляется идея «Москва – Третий Рим». Литература тех лет полна назидательности и поучительности. Во времена Ивана Грозного появляются знаменитые «Четьи-Минеи». Двадцатитомное сочинение включало книги Священного Писания с толкованиями, жития святых, различные сочинения отцов церкви и т.д. Этот сборник был рассчитан на ежедневные чтения в течение всего года. Тогда же появляется знаменитый «Домострой», регламентирующий всю семейную, домашнюю жизнь русского человека.

Изменения происходят и в архитектуре. Достаточно тесно столкнувшись с западноевропейским искусством, русские мастера неожиданно отказались от него в поисках самостоятельного пути. Это произошло вследствие столкновения новых идей со старыми канонами, которыми жила русская художественная культура. Появляются новый тип храмов – шатровый храм. Вместо купола здание шатрового храма завершается шатром. Наиболее знаменитым шатровым храмом является церковь Вознесения в Коломенском.

В конце XV и начале XVI веков Россия приглашала из Европы, особенно из Италии, выдающихся зодчих и других мастеров. Это заметно обогащало русскую культуру. Однако отмеченное стремление церкви противостоять «латинству» затрудняло приток свежих знаний и модернизацию культуры. Наиболее образованные и мыслящие люди пытались бороться с названными тенденциями, что проявилось в появлении демократических настроений и особенно религиозных «ересей». Однако эти явления были крайне слабы. Правление Ивана IV «Грозного», начавшееся в 1547 году, окончательно закрепило деспотично-самодержавный тип государства и особую роль бюрократии, основанную на насилии.

Тем не менее развитие культуры продолжалось, и в XVI веке следует отметить замечательные достижения.

Так, продолжал складываться фольклор, в котором ведущей темой оставалась борьба за независимость. Былины киевского цикла «осовременивались», древние богатыри совершали свои подвиги в войнах против Казанского и Крымского ханств. Появились новые исторические песни, где осуждалась жестокость Ивана Грозного. Фольклорные тексты несли демократические идеи.

Развивалась система просвещения, открывались новые школы, о чем заботилась церковь. Больше стали создавать рукописных книг, а с 1553 г. в Москве началось книгопечатание. В 1563 г. в Москве открывается первая государственная типография (Иван Федоров).

Формировалась политическая теория Российского государства («Москва — третий Рим»).

Приглашенные из Италии мастера  полностью перестроили Московский Кремль. Появились новые дворцы, и не только в Москве. Оформился стиль каменной шатровой архитектуры (храм Вознесения в селе Коломенском, храм Иоанна Предтечи в селе Дьякове). Настоящим символом Москвы стал Покровский собор (1555-1560) на Красной площади в Москве, больше известный как храм Василия Блаженного. Было построено множество крепостей (кремли в Нижнем Новгороде, Туле, Коломне, Серпухове и др., крепостные стены вокруг монастырей), крепостные стены Китай-города в Москве (зодчий Федор Конь) и т.д.

Новые соборы расписывали и оснащали иконами замечательные художники, создавшие самобытный стиль русской живописи, такие, как Дионисий, Феодосий. Следует отметить, что они продолжали традиции, заложенные еще в XIV-XV веках Феофаном Греком и Андреем Рублевым, создавшим знаменитую «Троицу».

**3. Художественная культура XVII в.**

Последним этапом древнерусской культуры стал XVII в., который одновременно явился началом нового периода в русской художественной культуре. В это столетие завершилась эволюция средневековой культуры и в ней начинают зарождаться элементы культуры Нового времени, для которой характерно усиление светского и рационального начал, секуляризация и «обмирщение». Заметно расширяются и углубляются культурные связи со странами Западной Европы. Все области культуры значительно усложняются и дифференцируются, в них возникают совершенно новые явления.

Начало века совпало с кризисом власти (смерть последнего из Рюриковичей, быстрая смена царей, польская интервенция, смута). Происходит постепенное оформление абсолютизма, принявшего форму не западноевропейских монархий, а восточного деспотизма. Кроме того, в середине XVII в. был проведена церковная реформа патриарха Никона, которая привела к расколу церкви.

Развитие культуры проходило в условиях чрезвычайно острых социальных противоречий, вылившихся в многочисленные восстания в городах, стрелецкие восстания, крестьянские войны, «медный бунт» 1662 г. К этому надо добавить еще и церковный раскол и вызванные им волнения, весьма масштабные. XVII век вполне заслуженно называют «бунташным». Эти потрясения как бы сопровождали начавшееся разрушение средневекового мировоззрения  и перехода культуры к более светскому облику, «обмирщение» культуры.

В художественной культуре возрастала роль демократических элементов. Литературный язык приближался к народному. Народное творчество активно влияло на архитектуру, живопись. Все шире становились контакты России с западным миром, практически прекращавшиеся в период татаро-монгольского ига. В России появлялось все больше иностранных купцов, на государственную службу все чаще принимали иноземных специалистов, так что во многих городах появились целые иноземные слободы (в Москве, Вологде, Нижнем Новгороде, Туле, Астрахани, Архангельске и др.).   
При всех противоречиях развитие культуры продолжалось.

XVII в. стал временем секуляризации культуры и распространения грамотности. Быстро рос уровень грамотности в городах, особенно в посадах (ремесленники и торговцы) и среди государственных чиновников. Росла и грамотность дворянства. Громадными по тем временам тиражами (более 300 тысяч) печатались буквари. Выходили учебники грамматики, математики и проч. Повысился спрос на книги. В течение XVII века государственный Печатный двор выпустил 483 издания, причем наряду с богослужебными книгами (85%) выходили и учебники, специальная литература. Оживилась работа по переводу иностранных книг: в XVI веке было переведено 26 книг, в 17-м — 153, причем 114 во второй половине века. 116 из них были учебниками, книгами по истории, географии, военному делу, художественными. Появлялись и школы; Симеон Полоцкий в 1665 году возглавил государственную школу, где готовили подьячих  для центральных правительственных учреждений. В 1687 году открылось первое в России высшее учебное заведение — Славяно-греко-латинское училище (позднее —академия). Оно предназначалось для подготовки чиновников государственной службы и высшего духовенства, в нем могли учиться люди «всякого чина, сана и возраста».

Распространение грамотности в XVII в. вовлекло в круг читателей новые слои населения: провинциальных дворян, служилых и посадских людей. С изменением социального состава читающей публики появились новые требования к литературе. Особый интерес в ней вызывает занимательное чтение, потребность в котором удовлетворяли переводные рыцарские романы и оригинальные авантюрные повести. Сохраняя некоторые черты рыцарского романа, на русской почве эти произведения настолько сблизились со сказкой, что позднее перешли в фольклор. («Повесть о Бове Королевиче»?)

Яркой чертой литературной жизни стало рождение стихосложения. До этого Россия знала поэзию лишь в народном творчестве, в былинах, но это не было рифмованным стихом. Рифмованная поэзия возникла под влиянием польского стихосложения. Основоположником ее стал Симеон Полоцкий. Он был придворным поэтом царя Алексея Михайловича и сочинял многочисленные декламации и монологи. У Симеона ощущается тяга к сенсационности, стремление удивить, поразить читателя как формой изложения, так и необычностью, экзотичностью сообщаемых сведений. Таков «Вертоград многоцветный» - своеобразная энциклопедия, в которой собрано несколько тысяч рифмованных текстов, содержащих данные, почерпнутые из различных областей знаний: истории, зоологии, ботаники, географии и т.д. При этом достоверные сведения перемежаются мифологизированными представлениями автора.

В XVII в. появляется и яркая авторская проза, примером которой являются сочинения протопопа Аввакума Петрова. Он оставил около 90 текстов, написанных на закате его жизни в ссылке. Среди них – знаменитое «Житие», эмоциональная и красноречивая исповедь, поражающая своей искренностью и смелостью. В его книге впервые объединены автор и герой произведения, что раньше посчиталось бы проявлением гордыни.

Отход от церковного мировоззрения коснулся и зодчества. Активно развивается гражданское, светское строительство (каменные жилые палаты бояр и богатых купцов – палаты Коробовых в Калуге).

В храмовом строительстве тоже постепенно намечаются новые черты. В поисках новых форм зодчие начинают использовать принцип многоглавия, образцом которого является церковь Преображения в Кижах (22-х главый храм). Фасады церквей становятся полихромными, яркая раскраска деталей, цветные изразцы придают постройкам праздничную нарядность. В этих храмах очень ярко выразилось то светское начало, которое современники назвали «узорочьем» (церкви Рождества Богородицы в Путинках, Троицы в Никитниках).

Переоценка ценностей нашла свое выражение и в живописи. На протяжении XVII в. живопись постепенно отходит от догм и занимается поиском новых сюжетов и форм, что в немалой степени объясняется западноевропейским влиянием. Теоретик живописи того времени Симон Ушаков излагает новую художественную теорию в работе «Слово к люботщателям иконного писания». Он говорил о необходимости соединения иконописного канона с правдой жизни, поэтому в его иконах появляются элементы реализма, реальные человеческие лица. Это позволяет его считать одним их основоположников портретного жанра в русском искусстве. Среди работ Симона Ушакова – Спас Нерукотворный, в котором он пытается добиться телесного цвета лица и сдержанной, но отчетливо выраженной объемности.

Совершенно новым явлением в живописи второй половины XVII столетия стал первый светский портретный жанр – парсуна (от слова «персона», то есть портрет реального лица). В парсунах художники стремились передать портретное сходство и отчасти характер персонажа. Все именитые люди старались запечатлеть свой образ. В парсунах XVII в. уже присутствуют черты знаменитого русского портрета будущего столетия – внимание к внутреннему миру человека, поэтизация образа, тонкий колорит.

XVII в. стал последним веком существования древнерусского искусства, когда особенно стало заметно западное влияние, начавшее укореняться на русской почве. Меняется мировоззрение, начинается смена художественных принципов и подготовка к качественному скачку в русской культуре, который будет завершен после петровских реформ.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Какие изменения произошли в русской культуре в эпоху татаро-монгольского завоевания?

2. Охарактеризуйте русскую культуру XVI в.

3. Какие новые жанры появляются в русской художественной культуре в XVII в.?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Лекция №9**

**Тема** «Русская художественная культура XVIII-XIX вв.»

**План**

1. Художественная культура эпохи Петровских реформ.

2. Изменения в архитектуре и изобразительном искусстве.

3. Художественная культура второй половины XVIII. Развитие русской литературы. Развитие портретного жанра в живописи. Русский классицизм.

4. Художественная культура XIX в. «Золотой век» русской культуры. Критический реализм в искусстве. Развитие музыки и театра.

**Конспект лекции**

**1. Художественная культура эпохи Петровских реформ.**

Тенденции, проявившиеся в XVII веке, заметно усилились в следующем столетии. Продолжалось обмирщение культуры, преодолевалась изоляция от Запада. Теперь эти процессы были связаны с деятельностью Петра I, который их решительно ускорил. Позднее его нововведения стали называть реформами, а время царствования — началом нового этапа в истории России. Сущностью этого нового этапа является попытка уйти от средневековья, придать жизни страны европейский характер. С 1 января 1700 года было введено европейское летоисчисление от Рождества Христова. В 1703 году был основан новый город Санкт-Петербург, первый русский порт на Балтике, который в 1712 году стал столицей страны.

Все источники отмечают противоречивый, неоднозначный характер петровских преобразований. Петр I насильственно внедрил в русскую культуру множество черт и установлений, заимствованных из западноевропейской культуры. Он пытался модернизировать российскую культуру, не меняя безнадежно устаревшего социального строя и его основы — крепостного права. Новшества вводились с такой поспешностью и под таким силовым давлением, что Н. Бердяев охарактеризовал Петра I как «первого большевика на троне».

Петр I преобразовал всю жизнь общества. Он реорганизовал по европейским образцам административный аппарат, армию, создал флот, внес коренные новшества в хозяйство, в культуру.

Так, Боярскую думу, которая никем не избиралась, а формировалась по принципу наследования и где заседали временами до 190 человек, заменяет Сенат из 9 человек, назначенных царем. Вместо приказов организуются коллегии. Полностью попадает под  власть государства церковь, священников даже обязали нарушать тайну исповеди, сообщать государственным чиновникам полученные во время исповеди сведения.

Для устройства армии по европейским образцам, для создания флота, для строительства новой столицы и организации общественной жизни Петр I резко расширил контакты с Западной Европой. Из Польши, Германии, Италии, Голландии в Россию были приглашены специалисты самых разных направлений, в Европу отправлялись на учебу молодые люди из России. Возвращаясь, они включались в преобразовательскую деятельность. Все это привело к появлению в Россию гуманистических и рационалистических учений, просветительских идей «естественного права», «общественного договора», «общего блага». В общественном сознании развивался рационализм.

Петр I впервые создал государственную систему образования, которая началась с системы светских школ. В 1701 г. в Москве в палатах Сухаревой башни открылась школа «математических и навигацких наук» где преподавали приезжие англичане. Ученье приравнивалось к службе; государство платило учащимся стипендию («кормовые деньги»), которая увеличивалась по мере овладения ученика науками. Вместе с тем учеников наказывали плетьми, за прогулы штрафовали, а за побег из школы грозила смертная казнь.

Затем были организованы и другие казенные профессиональные школы — инженерная, артиллеристская и медицинская. Впоследствии они превратились в привилегированные закрытые учебные заведения для дворян. В 1915 г. навигацкая школа переводится в Петербург, и на её базе образуется морская академия.   
Школьное образование постепенно приобретает более широкие размеры и складывается в определенную систему. К середине XVIII века почти во всех более или менее крупных городах работают по 2 школы — духовная и светская. В первых обучаются дети духовенства, во второй — дети приказных и солдат. При уральских заводах организуются горнозаводские училища. Дворянских детей учили преимущественно дома.   
Особое внимание уделялось высшему образованию. В первой половине XVIII века открываются в дополнение  к Московскому еще пять университетов: в Дерпте, Казани, Харькове, Вильно, Санкт-Петербурге. Начали открываться педагогические институты для подготовки учителей. Вместе с тем высшая школа все более становилась привилегией дворянства.

Развитие образования требовало большого числа учебников, разного рода справочников. Поэтому в XVIII веке начался очень быстрый рост книгопечатания. В столицах открывались десятки типографий. Там печатались государственные манифесты, указы, инструкции, книги  юридического содержания, календари, художественные  произведения. Появилась первая газета (1703 г.), был упрощен общегражданский шрифт. Началось издание переводных книг большими тиражами, появилась широкая книжная торговля. Во многих дворянских домах появляются личные библиотеки. В 1714 г. создается первая государственная библиотека, которая в 1719 г. была открыта для свободного посещения. Позднее на её базе организовали библиотеку Академии наук.   
В культуре появляются новые отрасли — наука, светская живопись, садово-парковая культура и пр. Открывается первый музей (Кунсткамера в Санкт-Петербурге).  Хотя костяк впервые созданной Российской Академии наук составили иностранцы,  видное место в ней занял и многое сделал для развития русской науки М.В. Ломоносов — ученый-энциклопедист, публицист и поэт. По его инициативе в 1755 году был создан Московский университет.

**2. Изменения в архитектуре и изобразительном искусстве.**

Основой русской культуры Нового времени стала глобальная идея российской государственности, имперская идея.

Свое наглядное, видимое воплощение эта идея нашла в **архитектуре**, которая приобрела отчетливо светский характер и развивалась в русле европейского искусства Нового времени. Наиболее полно новые формы, художественный язык и принципы архитектуры воплотились в строительстве новой столицы России – Санкт-Петербурге (основан в 1703, стал столицей в 1712).

Основой нового градостроительства стала регулярность, требование строгости и правильности форм в противовес древнерусской асимметричности и живописности. Поэтому в отличие от большинства русских городов, имевших радиально-кольцевую планировку и являвшихся результатом многовекового развития, в Петербурге воплотился идеал рационально спланированного ансамбля.

С самого начала город строился только каменным. Это требовало колоссальных затрат, поэтому в 1714 г. специальным указом было запрещено каменное строительство повсюду, кроме Петербурга. Ведущую роль в возведении европейской по замыслу столицы играли иностранные архитекторы (Ж.-Б. Леблон, разработавший идею «регулярного» города, Д. Трезини, архитектор Петропавловского собора и здания Двенадцати коллегий).

Коренные преобразования происходят и в изобразительном искусстве, **живопись** в короткий срок проходит путь от парсун в традициях древнерусского искусства до светского портрета. Очень быстро складывается европейская по типу станковая живопись, в которой не было обратной перспективы, характерной для иконописи, она сменяется прямой. В художественный оборот входит изображение человеческого тела, причем большое внимание уделяется его анатомии и соответствию пропорций фигуры античным канонам.

Наибольших успехов новая **живопись** достигла в портрете во всех его разновидностях – парадном, камерном, парном. Причиной этого стали вековые традиции русского искусства, а также парсунная традиция XVII в. Сразу от этого опыта художники отказаться не могли, поэтому в картинах петровской эпохи можно встретить сочетание старых парсунных и новых европейских черт, что выражалось в причудливом сочетании плоскости и объема, когда лица на портретах писались подчеркнуто выпукло, а одежда изображалась в плоскостной манере. Представители: Иван Никитин, Андрей Матвеев.

Этот же процесс обмирщения намного медленнее проходил в **скульптуре**, потому что слишком долго на Руси она считалась связанной с язычеством. Поэтому приглашенные иностранные скульпторы сыграли в ней заметную роль.

Рождение русской скульптуры связано с именем Бартоломео Карло Растрелли, который вместе с сыном, будущим знаменитым архитектором, приехал в Россию в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Его главной работой стало создание памятника Петру I. В 1723 он создал бронзовый бюст, в котором подчеркнуты неординарность, ум, воля основателя Российской империи. Он же стал автором конной статуи, которая была отлита уже после его смерти, а поставлена перед Михайловским замком только в 1800 г. Бюст императора стал типичным произведением барокко – динамичная композиция с подчеркнутой пространственностью и акцентом на множественности фактур, светотеневыми контрастами пластических масс и их живописностью.

Вторую четверть XVIII в. нередко называют эпохой дворцовых переворотов. Однако Российская империя продолжала расширяться и укрепляться. Искусство обновляется особенно быстро, воспринимая европейские стили (барокко, рококо, классицизм). Появляется авторство. Это связано с развитием литературы. Поэт В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов реформировали русский язык и стихосложение. До последней трети века в литературе господствовал классицизм. А.П. Сумароков написал первые русские трагедии и комедии.

Это было время классицизма в русской **литературе**. В русском классицизме сохранялись все основные требования этого стиля (гражданский пафос, условность образов, правило трех единств).

Для русских мастеров классицизм ассоциировался прежде всего с ясностью художественных образов и отточенностью формы, а то время как с главенством разума над чувствами у них получалось хуже. Большинство русских художников предпочитали сочетать интеллект с непосредственностью чувств и душевной отзывчивостью. Писатели классицизма: Александр Сумароков, Василий Тредиаковский, Михаил Ломоносов. Ломоносов много занимался теорией национального языка и стихосложения. Во многом благодаря его работам появился единый литературный язык, упорядочивший смешение церковно-славянских, русских и иностранных слов. Он же изложил правила создания сочинений высокого стиля (героическая поэма, ода, прозаическая речь), среднего стиля (театральные сочинения, сатиры, элегии, ученые сочинения) и низкого стиля (комедии, эпиграммы, песни).

Несколько иначе во второй четверти XVIII в. шло развитие **архитектуры, скульптуры и живописи**. Стилевая принадлежность этих видов искусства определяется достаточно легко – это барокко.

Для русского барокко характерно главенство дворцов и храмов, понимание красоты как богатства и пышности, преобладание чувства над разумом. Характерно также стремление к пластике, желание «оживить» мертвую материю обильным включением скульптуры в системы архитектурного ордера, а также скульптурными формами орнаментов и чисто архитектурных деталей. Также в моду входят анфиладный принцип построения интерьеров, когда нанизанные на одну ось залы вытягиваются в длинные вереницы, расходящиеся в стороны от центра здания.

Участвующая в архитектурном синтезе скульптура обычно была представлена фигурами в полный рост (статуи на кровле Зимнего дворца), полуфигурами атлантов и кариатид, реже – сюжетными барельефами. В эмоциональном плане эти изображения были проникнуты патетикой или чуть кокетливой изящной праздничностью. Самым знаменитым зодчим этого времени был Франческо Бартоломео Растрелли, сын знаменитого скульптора (Екатерининский дворец, Зимний дворец, Смольный монастырь).

**3. Художественная культура второй половины XVIII. Развитие русской литературы. Развитие портретного жанра в живописи. Русский классицизм.**

Во второй половине XVIII в. абсолютистская монархия достигла своего расцвета (эпоха Екатерины II). Укрепляется армия и флот, расширяется территория Российской империи, Россия становится признанной в мире державой. Но вместе с тем нарастают внутренние проблемы и противоречия в стране (крестьянская война, Пугачевский бунт).

Новая эпоха нашла свое воплощение в классицизме, ставшем ведущим стилем второй половины XVIII в. Быстрое приобщение художественной культуры страны к классицизму шло, с одной стороны, благодаря привлекательности просветительских идей, к тому же одобренных на государственном уровне. Поэтому деятельностью мастеров вдохновляется гражданственностью, патриотической идеей служения отечеству, пафосом прославления человечности и человека, восхищением красотой его тела, ума и чувств. В условиях России эти просветительские идеи трансформируются в призывы к отмене крепостничества, также рождается стремление к демократизации русского общества.

Русская **литература** этого времени хотя и остается в основном в рамках классицизма, демонстрирует и другие стили.

Важное значение для русской литературы имело творчество Ивана Крылова, которого мы сегодня знаем в основном как великого баснописца, но он был еще и автором пьес, а также сатирических произведений, в которых уже активно зарождается стиль реализма, торжествует демократическая эстетика.

Так постепенно формируется специфическая черта русской литературы конца XVIII в., которая заключается в соединении элементов классицизма, реализма и сентиментализма. (Радищев «Путешествие из Петербурга в Москву», Карамзин «Бедная Лиза» - сентиментализм, внимание к психологии героев, их душевным переживаниям).

Настоящий переворот в царстве жанров литературы совершил Гавриил Державин. Он дал определение поэзии как «говорящей живописи», поэтому большое значение придавалось им не только колористической, но и звуковой стороне стихов. Соединяя слова «высокие» и «низкие», Державин освобождал отечественную поэзию от теории «трех штилей», открывая тем самым путь развитию реалистического языка.

Денис Фонвизин вошел в историю русской литературы как создатель социальной комедии. В его «Недоросле» высокие художественны достоинства сочетаются с острой социальной сатирой, в частности критикой грубого невежества старшего поколения и внешней европейской образованности нового.

В это же время начинается становление русской **композиторской школы**. Вначале она была неразрывно связана с театром и растущей популярностью жанра комической оперы и оперы-буфф, в которых музыка перемежалась с разговорными диалогами. Величайшим произведением в этом жанре была «Свадьба Фигаро» Моцарта. Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование, которое становится обязательным элементом дворянского обучения. Все более активной становится концертная жизнь, все чаще приезжают с гастролями известные европейские исполнители. Звучали Гайдн, Моцарт, Гендель, которые оказали очень сильное влияние на отечественную композиторскую школу. Вместе с тем, отечественная музыка всегда опиралась на национальные традиции – хоровую духовную музыку и народное музыкальное творчество. Поэтому осваивая «чужие» жанры – оперу, увертюру, сонату, русские композиторы воплощали в них народные интонации русских песен, русскую речь, национальные характеры.

Наибольших успехов русская **живопись** второй половины XVIII в. добилась в жанре портрета, что неудивительно, если вспомнить предыдущие этапы. Расширяется круг моделей, прежде всего за счет творческой интеллигенции, людей, знаменитых своим талантом, а не знатностью, портрет становится массовым явлением. В портрете конца века отчетливо проступает влияние сентиментализма, что отражается в интересе к отдельной личности, ее чувствам, а не к человеку вообще. Так появляется портрет утонченно-лирический, интимно-камерный, тронутый легкой грустью. Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Боровиковский.

Итак, на протяжении XVIII столетия в русской культуре произошли принципиальные изменения. На смену средневековой культуре с ее религиозностью и внутренней замкнутостью приходит культура нового времени, ведущее место в которой заняли светскость и открытость для общения с другими культурами. Не случайно XVIII в. вошел в историю русской культуры как Век Просвещения.

**4. Художественная культура XIX в. «Золотой век» русской культуры. Критический реализм в искусстве. Развитие музыки и театра.**

XIX век — время необычайно быстрых перемен во всей европейской культуре. Российская культура также отличалась невиданной динамикой.   
В первой половине века на развитие культуры повлияли два крупнейших события: война 1812 года и восстание декабристов в 1825. Участие России в войне с Наполеоном Бонапартом вызвало в общественном сознании подъем патриотических настроений. С этим связан возросший интерес к собственной истории, и не случайно появление в первые десятилетия «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина. Его «Историю» стала читать вся русская публика.

В это же время в России начинается промышленный переворот, мануфактуры превращаются в фабрики. Зарождается и быстро растет отечественное машиностроение. В 1851 году открывается железнодорожное сообщение между Москвой и Санкт-Петербургом. Однако главными транспортными артериями оставались по-прежнему реки и дороги с гужевым транспортом.

В 1861 году в России отменяется крепостное право. Это важнейшее событие вызвало новые перемены в культуре. В сфере хозяйственной культуры появляются более благоприятные условия для развития буржуазных отношений, продолжается развитие промышленности. Возникают крупные промышленные районы вокруг столиц, в Донбассе, в Баку. В последние десятилетия века резко ускоряется строительство железных дорог.   
Продолжает развиваться система образования. Растет начальная школа, оформляется целостная система среднего образования. Увеличилась численность училищ и гимназий. Численность университетов оставалась прежней, но началось формирование специального высшего образования: в Санкт-Петербурге работали Медико-хирургическая академия и Главный педагогический институт, Практический технологический институт, в Москве появляются Московское ремесленное училище (1830, ныне МВТУ), Лазаревский институт восточных языков.

Усиливается издательская деятельность. Издатель А.Ф. Смирдин выпустил более 70 собраний сочинений русских писателей, издавал журнал «Библиотека для чтения». Много книг для самого массового читателя издал Ф.Ф. Павленков. Появилось много общественно-политических и художественных журналов. С конца 30-х годов во всех губерниях выходят официальные «Губернские ведомости», к концу века выходит около 100 ежедневных газет, из которых примерно 30 в Москве и Санкт-Петербурге. В губернских и уездных городах открываются библиотеки. К концу века в России работало более 500 публичных библиотек и около 3 тыс. земских народных библиотек и читален.   
Открываются многочисленные музеи, к концу века их становится более 80. Регулярно проводятся художественные выставки, выставки сельскохозяйственные и промышленные.  
Развивается научная культура. Русские путешественники М.П. Лазарев и Ф.Ф. Беллинсгаузен открывают Антарктиду. Исследуется Аляска, нижнее течение Амура. Организуются экспедиции для исследований Средней и Центральной Азии и Сибири (П.П. Семенов-Тян-Шанский, Н.М. Пржевальский), делает свои открытия Н.Н. Миклухо-Маклай. Возникает физиологическая школа (Н.М. Сеченов, И.П. Павлов).  Ведутся исследования по физике (В.В. Петров, Б.С. Якоби и др.), по металлургии (П.П. Аносов раскрыл утерянный секрет булатной стали), химии (Н.Н. Зинин, А.М. Бутлеров). А.Н. Лодыгин создает лампу накаливания, А.С. Попов существенно совершенствует радиосвязь. Хирург Н.И. Пирогов составляет атлас «Топографическая анатомия», основывает военно-полевую хирургию. В общественно-политической мысли происходит оформление западничества и славянофильства, появление идей утопического социализма, усиливается интерес к идеям революционного демократизма и социализма. Возникает социал-демократическое движение.

Особенно интенсивно развивалась художественная культура. Это время называют «золотым веком» русского искусства. Именно в XIX веке работали замечательные писатели и поэты, создавшие мировую славу русской литературы: А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой. В 1880 году начинает публиковаться А.П. Чехов. Все заметнее становилась роль театра в культурной жизни. Расцветала русская музыка. Работали композиторы А.Н. Верстовский, А.С. Даргомыжский, М.И. Глинка. В Петербурге и Москве открылись консерватории. Творческое объединение композиторов «могучая кучка» (М.А. Балакирев, М.П. Мусоргский, Ц.А. Кюи, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков) стремились создавать самобытную русскую музыку, используя сокровища народной музыки. В то же время создавал свои великие произведения П.И. Чайковский.  
Очень интересны были достижения живописцев. Продолжались традиции русской портретной школы (О.А. Кипренский, портрет А.С. Пушкина). Художники переходили от классицизма к романтизму. Замечательные картины создавали К.П. Брюллов («Последний день Помпеи»), А.А. Иванов («Явление Христа народу»). А.А. Венецианов стал зачинателем бытового жанра картины. Родоначальником критического реализма в живописи стал П.А. Федотов (Свежий кавалер», «Сватовство майора», «Анкор, еще анкор!»). Эту линию продолжил В.Г. Перов («Тройка» и др.). Возникает «Товарищество передвижных художественных выставок» (И.Н. Крамской, Н.А. Ярошенко, И.И. Шишкин, И.И. Левитан и др.). Входил в этот союз и великий художник И.Е. Репин («Бурлаки на Волге» и проч.). Замечательные картины на исторические сюжеты писал В.И. Суриков («Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова»). В творчестве В. Серова, К. Коровина использовались открытия импрессионизма.

Все это подготовило процессы своеобразного духовного ренессанса, которые начались в русской культуре в 90-е годы XIX века и закончились в 20-е годы века ХХ. Этот период часто называют **«серебряным веком»** русского искусства.

В конце XIX века условия развития русской культуры существенно изменились. В 90-е годы в **хозяйственной культуре** завершился промышленный переворот, сформировалось машинно-фабричное производство с индустриальной технологией металлургии и машиностроения. Возникли новые промышленные районы в Баку, в Донбассе, вокруг обеих столиц. Интенсивно строились железные дороги, в том числе Транссибирская магистраль (1891-1905).

Быстро развивалась **научная культура**. И.П. Павлов исследовал физиологию пищеварения, за что ему в 1904 г. была присуждена Нобелевская премия. В 1908 году получил Нобелевскую премию биолог И.И. Мечников. В.В. Докучаев создал учение о зонах природы. Географы и геологи изучали территорию России, совершали сложные путешествия. Всемирное признание получили исследования Н.М. Пржевальского (он изучал Центральную Азию). В 1892 г. был организован Комитет Сибирской дороги, который начал глубокое изучение Сибири, её природных условий и ресурсов. Тогда же была издана геологическая карта европейской части России, с 1913 года начались геологические съёмки Сибири и Дальнего Востока. Минералог В.И. Вернадский в начале ХХ века основал  новую науку — геохимию. В Пулковской астрономической обсерватории в 1885 году был установлен самый мощный по тем временам телескоп. Сложились замечательные математические школы (П.Л. Чебышев, А.А. Марков, А.М. Ляпунов, В.А. Стеклов, Н.Н. Лузин и др.). Развивалась физика: А.Г. Столетов в 1888 г. изобрёл фотоэлемент, П.Н. Лебедев экспериментально доказал давление света на твёрдые тела и газы. А.С. Попов разрабатывал технику радиосвязи. Русские инженеры создавали новые технические конструкции: в 1897 г. по проекту В.Г. Шухова был построен самый большой на то время нефтепровод (1897), в 1899 г. был построен по проекту С.О. Макарова первый в мире ледокол «Ермак», в 1911 г. Г.Е Котельников изобрёл ранцевый парашют, в 1913 году И.И. Сикорский построил первый в мире многомоторный самолёт «Русский витязь», затем «Илья Муромец».

Вообще **развитие хозяйственной культуры, техники, научной культуры в это время отличалось завидным динамизмом**. Столыпинская реформа резко повысила спрос на сельскохозяйственную технику и помогла увеличить экспорт сельхозпродуктов, энерговооружённость одного промышленного рабочего была выше, чем в Германии. К началу первой мировой войны (1914) Россия уверенно наращивала свой потенциал во всех сферах культуры, не исключая политической и правовой.

Заметную роль в развитии русской культуры в конце XIX — начале ХХ веков играла **философская культура**. Во-первых, достаточно влиятельна была философия народничества (Лавров, Михайловский, Бакунин и др.); во-вторых, формировался и распространял свои идеи ленинизм — российский вариант марксизма, превратившийся на стыке веков в большевизм и на восемьдесят с лишним лет определивший судьбу России. Наряду с этим Г. Шпет работал в русле феноменологии, Н. Бердяев и Л. Шестов — религиозного экзистенциализма. В. Соловьёв разработал философию всеединства, религиозную философскую систему, которая во многом определила направления философских поисков С.Н. и Е.Н. Трубецких, Д. Мережковского, С. Булгакова, В. Розанова и др. Учение В.С. Соловьёва оказало также сильное влияние на русское искусство. Его идеи легли в основу одного из самых заметных стилей русской художественной культуры конца XIX — начала XX вв. — символизма.   
Самые впечатляющие достижения этого периода связаны с **художественной культурой**. В российской литературе по истории искусства принято называть конец XIX — начало ХХ века «серебряным веком», имея в виду, что «золотым веком» считаются первые три четверти XIX века. В литературе продолжались реалистические традиции «золотого века»: **Л.Н. Толстой** («Воскресение», 1889-99; «Хаджи-Мурат», 1896-1904; «Живой труп», 1900), **А.П. Чехов** (1860-1904), **И.А. Бунин** (1870-1953)**,** **А.И. Куприн** (1870-1953).   
Появился неоромантизм, самым ярким представителем которого был А.М. Горький (1868-1936, «Макар Чудра», «Челкаш» и др.)

Одновременно сказывалось влияние модернизма, сложившегося к этому времени на Западе. В русской литературе это осуществилось в форме символизма. Символизм стремился к духовной свободе, выражал недоверие общепринятым культурным ценностям. Символисты поставили себе задачу с помощью искусства изменить к лучшему, внести гармонию в общество и в человека. Для этого должно было измениться прежде всего само искусство, слившись с философией и религией. Оно было призвано выразить некую реальность, которая скрывается за пределами чувственного восприятия человека, — идеальную сущность мира, его «нетленную красоту»**.** Это можно было сделать,думали символисты, при помощи символов. Символистами считали себя Константин Бальмонт (1867-1942), Дмитрий Мережковский (1865-1941), Зинаида Гиппиус (1869-1945), Федор Сологуб (1862-1927), Андрей Белый (1886-1954), Валерий Брюсов (1873-1924), Иннокентий Анненский (1855-1909), Александр Блок (1880-1921). В произведениях русских символистов часто звучали темы усталости, утомленности, апатии, пассивности, безволия. Многие из них приняли большевистский переворот как необходимый шаг в истории культуры и страны в целом.   
В тот же период начался творческий путь поэтов С. Есенина и В. Маяковского, М. Цветаевой, Л. Гумилёва и А. Ахматовой, О. Мандельштама, В. Хлебникова, Б. Пастернака и других.

В 1898 году в Москве был основан К.С. Станиславским (1863-1938) и В. И. Немировичем-Данченко (1958-1943) Художественный театр (ныне МХАТ), где разрабатывались новые принципы театрального искусства. Ученик Станиславского Е.Б. Вахтангов (1883-1922) создавал радостные, зрелищные спектакли: «Чудо святого Антония» М. Метерлинка, «Принцесса Турандот» К. Гоцци и др. Работали великие драматические актрисы М. Ермолова и В. Комиссаржевская. Успешно развивался музыкальный театр: в петербургском Мариинском и московском Большом театрах, в частных операх С.И. Мамонтова и С.И. Зимина в Москве  пели представители русской вокальной школы, солисты мирового класса Ф.И. Шаляпин (1873-1938), Л.В. Собинов (1872-1934), Н.В. Нежданова (1873-1950). В балете работал хореограф М.М. Фокин (1880-1942),  балерина А.П. Павлова (1881-1931).

Начали создавать свою музыку С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский,  декларировавшие интерес к философско-этическим проблемам.  
В архитектуре благодаря начавшемуся применению железобетона и металлоконструкций стали появляться здания в стиле модерн. В Москве в этом стиле работал архитектор Федор Шехтель (1859-1926), создавший проекты особняков Рябушинского (сейчас музей А.М. Горького) и Морозова (приемная МИД России), здания Московского Художественного театра (Камергерский пер.), здание театра им. Маяковского, здание Ярославского вокзала и т.д.

Интереснейшие перемены происходили в изобразительных искусствах. Русские живописцы «серебряного века» В.В. Кандинский (1866-1944) и К.С. Малевич (1878-1935) вошли в число мировых основоположников абстрактной живописи. Свой оригинальный модернистский стиль «лучизм» создали М. Ларионов и Н. Гончарова.Традиции древнерусской иконописи просматривались в живописи К.С. Петрова-Водкина («Купание красного коня», 1912).

Большое влияние на развитие русской художественной культуры оказало объединение «Мир искусства», издававшее в 1898-1904 годах одноименный журнал. Создателями и лидерами объединения были талантливый организатор, импрессарио и предприниматель С. Дягилев (он редактировал журнал) и художник А. Бенуа. В движении участвовали художники Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, А. П. Остроумова-Лебедева, М. Врубель, К. А. Сомов, К. Коровин, Е. Лансере, В. Серов и другие. «Мирискусники» критиковали политическую, социальную ангажированность передвижнического реализма и каноничность, зашоренность академизма. Они говорили о самоценности искусства, о том, что искусство само по себе способно преобразовать жизнь. Искусствоведы отмечают утонченную декоративность, стилизацию, изящную орнаментальность живописи и графики «Мира искусства». Движение ввело втрадициюработу над театральной декорацией, книжной графикой, эстампом**.**  
С. Дягилев организует в Западной Европе ряд выставок русского искусства, а затем поразившие Париж и весь мир «Русские сезоны». На них устраивались концерты, представлялись оперные и балетные спектакли, проводились художественные выставки. Именно тогда о русском искусстве, русской культуре заговорил весь западный мир.  
Блестящий взлёт русского искусства в «серебряном веке» был сначала заторможен большевистским переворотом октября 1917 года, а в советские годы и вовсе частично предан забвению, частично запрещён. Однако сегодня его наследие вновь занимает достойное место в русской культуре.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. В чём заключается значение петровских реформ для развития русской культуры?

2. Каковы главные черты развития русской культуры в петровскую эпоху?

3. Как развивалась хозяйственная культура России в XVIII—XIX вв.?

4. Каково культурное значение реформ, проводимых в России в XIX в.?.

5.  В чём особенности системы ценностей российского общества, сложившейся в XVII-XIX вв.?

6. Как развивалась художественная культура России в XVIII-XIX вв.?

7. Какие деятели наиболее ярко представляют развитие художественной культуры России XVIII-XIX вв.? Почему XIX называется «золотым веком» русской культуры?

8. Какой период называют «серебряным веком» русской культуры? Почему?

9. Каковы основные направления авангардистских течений в русской живописи «серебряного века», кто их представлял?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв.**

**Лекция №10**

**Тема** «Западноевропейская культура XIX в.»

**План**

1. Особенности художественной культуры эпохи.

2. Романтизм.

3. Реализм.

4. Импрессионизм.

5. Символизм.

**Конспект лекции**

**1. Особенности художественной культуры эпохи.**

В конце эпохи Просвещения западноевропейское общество вступило в новый этап исторического развития, подготовленный промышленной революцией и ознаменовавшийся установлением политического господства буржуазии в наиболее развитых странах. В результате всех этих преобразований общественная жизнь западноевропейских народов, их материальная и духовная культура оказались насквозь пронизаны противоречиями, столкновениями противоположных тенденций, то взаимодополняющих, то открыто противодействующих друг другу. Новый тип организации материального производства оказался несовместимым с традиционными культурными ценностями. Принципы утилитаризма и меркантильности сменили духовные ценности предыдущих эпох. Различные интерпретации этой коллизии и попытки ее преодоления стали одной из главных тем всей духовной культуры XIX в.

XIX столетие по-своему распорядилось культурным наследием эпохи Нового времени. Философия просветителей скоро утратила привлекательность, художественные образы Просвещения оказались недолговечны, просветительские идеи государственного и общественного устройства быстро устарели. Но главная идея Просвещения – освобождение личности от авторитета власти и религии – глубоко укоренилась в европейском сознании и сохранила свое значение.

Новая историческая и духовная ситуация закономерно отразилась и на художественной культуре. С одной стороны, она продолжала успешно развиваться: возникают новые стили, школы, течения. С другой стороны, появляются кризисные тенденции, так как она все сильнее чувствует себя невостребованной, никому не нужной. Одна из причин такого состояния художественной культуры заключалась в том, что пришедшая к власти буржуазия имела весьма невысокий культурный и эстетический уровень. Духовные и художественные потребности буржуа были слишком ограниченными. Они исповедовали философию утилитаризма, в которой главными ценностями выступали польза и удовольствие в их узком понимании.

Правда, к середине столетия ситуация меняется, и богатые буржуа начинают активно покупать предметы искусства, так как обладание последними воспринималось как внешнее свидетельство принадлежности к просвещенной элите общества. Однако внутренняя, духовная, глубокая тяга к искусству все же отсутствовала. В свою очередь, и искусство в целом не приняло буржуазную культуру с ее ограниченностью и приземленностью, которые не побуждали художников к творчеству.

Развитие художественной культуры XIX в. идет под знаком усиления роли субъективного начала, личности художника и творчества как процесса. Отсюда повышенное внимание к поиску формы, новых выразительных средств, необычного угла зрения и т.д. Данная тенденция проявилась также в том, что предметом искусства все чаще становится не окружающий мир и природа, а внутренний духовный мир человека и самого художника, жизнь сознания и души.

Поэтому характерной чертой художественной культуры XIX в. является отсутствие какой-либо единой художественной доминанты – видовой, родовой, жанровой. Происходит своеобразная передислокация видовых и жанровых форм художественного освоения действительности. Одни отодвигаются на второй план, как, например, архитектура, другие выдвигаются на авансцену – поэзия и музыка.

**2. Романтизм**

Атмосфера постоянного духовного и идейного брожения по всей Европе, вызванная чередой буржуазных революций, развитием социальных и национальных движений, нашла свое наиболее адекватное выражение в искусстве **романтизма**.

Романтизм, строго говоря, не просто стиль в искусстве. Это интеллектуальное движение, процветавшее в Европе примерно с конца VIII до середины XIX веков. Европейское Просвещение подчеркивало роль разума в регулировании социальной жизни. Мыслители и художники Просвещения предполагали, что люди во все века и во всех странах одинаковы (отсюда их установка подражать лучшему из миров — древней Греции и Риму). Просвещение утверждало наличие универсальных стандартов в искусстве и адресовалось всем странам и народам, было космополитическим. Романтизм стал оппозицией Просвещению. Он придавал главное значение различиям, а не единообразию. Романтики верили в уникальность индивида, личности, определяемую жизненным опытом. При этом жизненный опыт индивида считался очень сильно зависимым от национального характера. Философы, художники, писатели и композиторы — романтики были погружены в историю своего века, и это привело к зарождению и развитию идей национализма.

В художественной культуре романтизм был прямой противоположностью классицизму с его канонами и требованиями завершённости, гармонии, равновесия. Романтизм воспевал несогласие, бунтарство, вечные поиски и борьбу. Романтики рассказывали о трагическом одиночестве героя, недовольного существующим обществом, сравнивающего это общество с идеалом и пытающегося идеал отыскать. Поиски идеала с трудом укладывались в реалии буржуазного общества. Романтизм был далёк от действительной жизни.

Романтизм родился в Германии и получил широчайшее развитие во Франции, в Англии.

Дух романтизма реализовался сначала **в литературе**. Корни немецкого романтизма лежат в движении 1770-1780 гг. «Штурм унд дранг» («Буря и натиск»), о котором уже говорилось ранее.

В последние годы XVIII столетия братья Август Вильгельм и Фридрих фон Шлегель сформулировали новаторские эстетические концепции. Эти концепции и стали ориентиром для первого поколения романтиков, известных как «ранние романтики». Под влиянием философа И. Г. Фихте ранние романтики были склонны к метафизике и мистицизму. Наиболее известными поэтами этого течения были Новалис и Людвиг Тик. Между 1802 и 1815 гг. в Гейдельберге зародилось второе поколение немецкого романтизма, куда относятся, Клеменс Брентано, Генрих Гейне, Адальберт фон Шамиссо и Э. T. A. Гофман.

Началом английского романтизма считаются лирические баллады Вордсворта[http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/lalet/12.php - \_ftn1](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/12.php#_ftn1) и Колериджа[http://www.gumer.info/bibliotek\_Buks/Culture/lalet/12.php - \_ftn2](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/lalet/12.php#_ftn2) (1798). Уильям Блейк, Вордсворт и Колеридж относятся к ранним романтикам. Их социальная философия отчетливо развивала религиозные аспекты, подчеркивая духовное развитие, а не прямое политическое действие. Более молодые романтики — Байрон, Перси Биши Шелли и Джон Китс. Наиболее известна лирическая поэзия английского романтизма, одним из самых ярких представителей которой был Байрон. Английский романтизм замечателен также своей прозой. Здесь доминируют три фигуры. Вальтер Скотт прославился как автор увлекательных романов. Скотт оказал всемирное влияние большее, чем любой другой британский автор-романтик, исключая, возможно, Байрона. Джейн Остен совершенствовала домашний роман, концентрирующийся на деталях характера и тщательно нюансированном диалоге. Мэри Шелли во «Франкенштейне» (1818) изобрела форму, которую мы знаем сегодня как научная фантастика.

Во Франции романтизм расцвёл поздно. Самые известные представители в литературе — Виктор Гюго, Александр Дюма-отеци Альфред де Мюссе. Лирическая поэзия Альфонса де Ламартина, Мюссе и Гюго с её эмоциональностью и акцентами на личность была романтична и неизбежно вела к «Цветам зла» Шарля Бодлера (1857), по-видимому, самому экстремальному выражению французского романтизма.

Термин «романтизм» возник гораздо раньше, чем художественное направление, носившее это название. До середины XVIII в. эпитет «романтический» указывал на некоторые стилевые особенности литературных произведений, написанных на романских языках. Это были романсы, романы и поэмы о рыцарях. В конце XVIII в. романтическое понимается уже шире: как авантюрное, фантастическое, духовно-возвышенное, удивительное, призрачное.

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, возлагавшего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, и с критической реакцией на буржуазную действительность, которая была серой и лишенной какой-либо поэзии. Неудовлетворенность реальным миром толкала художников-романтиков к уходу от него в далекое прошлое, в мир мифологии. По тем же причинам их взоры часто обращались на Восток, в надежде отыскать там нечто прекрасное, возвышенное или просто экзотическое. Реальность вообще выступала для романтиков не конечной целью, а всего лишь отправным пунктом на пути в мир фантазии и воображения.

Романтическое восприятие человека существенно отличается от просветительского представления. Романтики впервые высказали догадку, что человеческое бытие неизмеримо богаче его социальной действительности. Человек с помощью воображения переносится в другие культурные миры и может творить их сам.

Романтизм нашел свое отражение в самых разнообразных формах культуры. Литература, живопись, театр, архитектура, музыка отразили разочарование и неприятие действительности, порождавшие меланхолию, скорбь, чувство одиночества. Стремление передать силу духа, борющегося с косностью реального мира, наполняет романтические образы внутренним порывом, энергией, динамизмом.

Творческим методом романтизма стала ирония – от легкой и снисходительной до горькой и печальной. Продолжая линию сентиментализма, романтизм выступил против просветительского рационализма, отдавая предпочтение интуиции, чувствам, страстям, переживаниям. Вместе с тем он объявил себя защитником идеала свободы, связывая ее прежде всего с независимостью творческой индивидуальности и личности, ее права на самоутверждение и самовыражение.

Общие для мировоззрения романтиков культ сильных страстей и порывов, интерес к фольклору, тяга к прошлому, к дальним странам по-разному преломлялись в художественной культуре различных национальных школ. Проявления романтизма в литературе, музыке, изобразительном искусстве также существенно различались. Трагический конфликт между героев и окружающей средой стал господствующей темой и в литературе, и в музыке, и в живописи. Мотив одиночества пронизывает творчество многих писателей – **Байрона, Гейне, Шелли, Стендаля**. В музыкальном искусстве **Шумана, Шуберта, Берлиоза, Вагнера** он преломляется и как мотив тоски о недосягаемо прекрасном мире, и как восхищение перед красотой и величием природы.

В новом стиле главную роль начинает играть не столько сама идея, сколько чувственная окраска слова, богатство эмоциональных оттенков. Романтики предпочитали оценочные эпитеты, необычные, яркие метафоры. Происходило реформирование выразительных средств в живописи: композиция стала динамичной, использовался яркий, насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов. Романтики отказались от классической отточенности, выверенности, заменив их хаотичностью композиции. В портрете важнейшей задачей становится выявление ярких, неординарных характеров, напряжение духовной жизни, мимолетного движения человеческих чувств. Наиболее представители романтизма в живописи – Т. Жерико, Э. Делакруа, У. Тёрнер (русский романтизм О. Кипренский «Портрет Пушкина» и другие портреты, Айвазовский, К. Брюллов). *Э. Делакруа «Смерть Сарданапала». Картина впервые была выставлена в Салоне Лувра в 1827-1828 годах и сразу же вызвала отрицательные отзывы критиков. Её критиковали за авторские ошибки в перспективе и за царящий на переднем плане хаос. Также Делакруа был обвинён в эротомании и смаковании жестокости. Однако художнику удалось передать происходящее живыми и яркими красками, целью Делакруа было потрясти и взволновать зрителя.* *Делакруа взял сюжет картины из драмы Джорджа Гордона Байрона «Сарданапал», но с некоторыми изменениями. Легенда об ассирийском царе такова: он был известным распутником, своим равнодушием к делам страны доведя её до восстания. После неудачной попытки подавить мятеж, Сарданапал решает покончить жизнь самоубийством. На картине изображён тот момент, когда царь приказывает также убить своего любимого коня, собак и женщин, уничтожить все свои сокровища. Сам Делакруа писал, что образ Сарданапала — суровое предупреждение для тех, кто не стремится в своей жизни к добродетели. Несмотря на отчаянное решение царя, на картине он выглядит расслабленным и наслаждается устроенной им оргией. Горящая на заднем плане башня символизирует равнодушие Сарданапала к своему погибающему царству, а слон со сломанными бивнями — потерянную власть.*

Романтизм положил начало художественной культуре XIX в., но к середине столетия в литературе, театре, живописи практически исчерпал себя. Только в музыке судьба романтического направления сложилась по-иному. Музыка занимала особое место в эстетике романтизма. Отвергая культ разума, романтики стремились воздействовать на чувства, а это лучше всего достигалось музыкой. Не подражая никакой другой форме, музыка лучше всякого другого вида искусства способна выразить желание, настроение, сумятицу чувств, эмоциональные переживания, духовный мир человека.

После французской революции 1848 г. отчетливо проявился кризис романтизма, уходящего от участия в общественно жизни, замыкающегося в узком круге чисто художественных проблем. Добропорядочных буржуа волновало прежде всего собственное благополучие. Для большинства публики, не получившей художественного воспитания, искусство было доступно и необходимо лишь в развлекательной форме, поэтому ведущую роль в художественной культуре занимают другие стили.

**3. Реализм**

К середине XIX в. капиталистические отношения достигли состояния зрелости и поэтому была осознана невозможность реставрации аристократических или раннебуржуазных идеалов. Предметом художественной культуры становится действительность и существующая в ней личность. Окружающая человека социальная среда приобретает значение силы, определяющей поведение человека, заставляющей его исходить из условий и обстоятельств реального мира, а не из своей «свободной» воли. Мотивы человеческого поведения художники начинают искать не в явлениях субъективного духа, а в реальных жизненных коллизиях. Главный интерес художественного сознания перемещается с внутренних переживаний человека на связь внешних обстоятельств и порождаемых ими поступков и переживаний. Новое видение мира было названо **реализмом**.

Реализм XIX принято называть критическим (в отличие от реализма просветительского), так как его мироощущение основывалось, как и у романтизма, не неприятии буржуазного общества, но реалисты не мистифицировали его как романтики, а критиковали. Реализм в искусстве, несомненно, связан с победой прагматизма в общественном сознании, преобладанием материалистических взглядов, господствующей ролью науки. Обращение к современности во всех ее проявлениях с опорой, как провозглашал Эмиль Золя, на точную науку стало основным требованием этого художественного течения. Реалисты заговорили четким, ясным языком, который пришел на смену «музыкальному», но зыбкому и смутному языку романтиков. Реализм выдвинул задачу правдивого, объективного и глубокого отображения действительности. Такая позиция не означала простого копирования того, что есть. Творческий метод реализма предполагает всесторонний анализ, глубокое проникновение в суть явлений и фактов, типизацию и отбор, оценку событий.

Таким образом, причинами развития реализма послужило развитие капиталистических отношений, рост рабочего движения и формирование установки прагматизма.

Жизнь выдвигает нового героя, которому в скором времени предстоит стать и главным героем искусства, – простого, трудового человека. В искусстве начинаются поиски обобщенного, монументального его образа, а не анекдотически-жанрового, как это имело место до сих пор. Быт, жизнь, труд этого нового героя станут новой темой в искусстве.

Реализм подспудно тяготел к образу гармоничной личности, заброшенной в суровый неистовый мир, действующей в конкретных обстоятельствах, подвергающейся испытаниям, остро переживающей коллизии своей жизни. Она пыталась сопротивляться, и либо погибала, либо побеждала в борьбе с враждебными силами.

Основной вклад реализма XIX в развитие художественной культуры состоит в углубленном исследовании судьбы личности, зависящей от социальной среды: прежде всего литературой, в меньше степени изобразительным искусством и музыкальным театром. Реализм XIX не всегда ставил перед собой большие социальные задачи, ограничиваясь подчас продолжение и развитием реалистических тенденций XVIII столетия, правдивым описанием повседневной жизни. Особенно это проявилось в **живописи** – пейзажной и жанровой (**О. Домье, Г. Курбе, барбизонцы**) и в литературе (О. Бальзак, Г. Флобер, в России – Ф.М. Достоевский).

Тенденция представлять внешний мир таким, каким он фактически видится, существует с самого начала изобразительных практик. Можно вспомнить, например, точность изображения животных в наскальных рисунках каменного века, стремление передать портретное сходство в скульптурных портретах Древнего Египта, позднее — этрусков. В качестве непосредственного предшественника европейского реализма в живописи иногда называют итальянского живописца Караваджо и его последователей, которые появились в конце XVI столетия.

Реализм в живописи возник также во Франции начиная примерно с 1840 и до 1870-80 гг. Политические и социальные перевороты Нового времени, и особенно XIX века побуждали художников отказываться от канонов академического и романтического искусства и искать средства художественного исследования реальной жизни. Они стали писать обычных людей, ведущих свою обыденную жизнь. Реалисты были убеждены, что их подход необходим обществу, что только так они могут участвовать в социальной жизни. Именно сосредоточенность на современности является характернейшей чертой реализма.

В 1846 году Шарль Бодлер призвал к живописи, которая имела бы дело с «героизмом современной жизни». Его друг Курбе предложил уже программу, распространив манифест реализма. В 1850 г. он создал картину «Дробильщики камней», в которой, как и в последующих полотнах, эту программу осуществлял. Реализм особенно веско заявил о себе в 1855 г., когда Курбе, не принятый на Парижскую выставку, устроил самостоятельный показ своих картин.  Курбе поддерживал отношения с Бодлером и с философом Пьером Прудоном, что иллюстрирует близкие связи живописцев-реалистов с литературным и интеллектуальным авангардом времени. Реалистами были также Оноре Домье, наиболее известный острым осмеянием мелкой буржуазии, и Жан Франсуа Милле, писавший сцены крестьянской жизни. Реалистичны ранние работы Эдуарда Мане и Эдгара Дега (1860-е и 70-е гг.). С движением реализма также связано искусство прерафаэлитов в Англии и Адольфа фон Менцеля в Германии.

*Оноре Домье, художник-график, крупнейший мастер политической карикатуры XIX века.*

*Гюстав Курбе «Похороны в Орнане». Контраст торжественной церемонии и ничтожества людских страстей даже перед лицом смерти вызвал целую бурю негодования публики, когда картина была выставлена в Салоне 1851 г. В ней видели клевету на французское провинциальное общество и с тех пор Курбе стал систематически отвергаться официальными жюри Салонов. Курбе обвиняли в «прославлении безобразного».*

Установки реализма отдавали в художественной культуре приоритет литературе, а в ней – жанрам романа и повести, оказывавшим влияние на все другие жанры. Серьезным было также влияние прозаических жанров литературы на другие виды искусства – прежде всего на графику, в которой широкое развитие получили сатирические и юмористические формы, а затем и на живопись: прозаический бытовой жанр (изображение сцен сельскохозяйственного и фабричного труда) начинает вытеснять поэтически возвышенные жанровые формы.

К концу века Эмиль Золя сформулировал направление **литературного реализма**, названное **натурализмом**. Согласно Золя, автор должен был работать как объективный «экспериментатор», наблюдая и записывая цепи причин и следствий беспристрастно и безлично, без моральных суждений. Здесь просматривается также влияние позитивизма Огюста Конта, который убеждал философов и писателей,  подобно ученым, искать постоянные законы жизни.

Идейная программа натурализма связана с философским материализмом и прогрессом естествознания; особое значение имела эволюционная теории развития Чарльза Дарвина, в которой человек предстаёт животным, изменяющимся под воздействием внешних факторов. Ипполит Тэн писал, что человеческие действия определяются наследственностью, окружающей средой и давлением непосредственных обстоятельств. Поэтому человек в значительной степени лишён доброй воли и морального выбора. Натурализм доводил реализм до крайностей, акцентируя физиологические аспекты человеческого поведения.

Кроме естествознания, на натурализм повлияли социальные последствия промышленной революции. Страдания рабочего класса в городских трущобах были одной из любимых тем натуралистов.

Натурализм стал включать в художественный текст документы. Немаловажно и то, что натуралисты признали влияние бессознательных составляющих психики человека на поведение и поступки. Социальная направленность натурализма в конце XIX века была абсолютно ясной, резко критичной по отношению к буржуазному строю.  
Кроме Э. Золя, известными писателями — сторонниками натурализма были братья Эдмон и Жюль де Гонкур, Ги де Мопассан во Франции, в Англии Дж. Мур, в Германии Г. Гауптман, А. Гольц.

**4. Импрессионизм**

Другим, очень ярким, продолжением реализма стал **импрессионизм**. Он зародился также во Франции в последней трети XIX века сначала в живописи, позднее нашёл последователей в скульптуре и музыке. Импрессионисты — художники Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Эдуард Мане, Камилл Писарро, Альфред Сислей и другие — боролись с официально признанным салонным искусством, с его штампами. Протест был направлен как против косной академической традиции, так и против романтизма.   
Импрессионисты провели в Париже ряд выставок. Первая (и наиболее известная)  состоялась весной 1874 г. Художников, которые участвовали в этих выставках, также называют импрессионистами. Между 1876 и 1886 годами там были представлены Поль Сезанн, Эдгар Дега, Берта Моризо, а после 1879 — Поль Гоген и американская художница Мэри Кассат. Особое место в творчестве импрессионистов занял пейзаж, в том числе и городской.

Свое название новый стиль получил от картины художника Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872), изображавшей гавань порта Гавр в тумане. Моне, вероятно, хотел отметить особый характер работы, когда впечатление от чего-либо получается на основе краткого сиюминутного наблюдения. Отсюда некоторая незаконченность, отрывочность, неполнота в деталях. Термин, однако, был быстро принят сочувствующими критиками, у которых он стал означатьвпечатление, полученное как бы от быстрого взгляда, в определённое мгновение времени.

Клод Моне, Ренуар, Писарро и Сислей были импрессионистами именно в этом последнем смысле. Они требовали писать на открытом воздухе — как говорят художники, на пленэре (en plein — фр. воздух), схватывая быстро изменяющиеся состояния света и атмосферы. При этом они стремились запечатлеть также и своё переживание состояний природы. Импрессионистский пейзаж передаёт настроение. Импрессионисты использовали яркие, насыщенные цвета и разнообразие мазков. Они утверждали, что в природе нет чёрного цвета, и потому их палитра была светлой. Даже тени на их картинах цветные. Выработанная импрессионистами техника живописи позволила им фиксировать материальный характер и структуру объектов в природе, световые эффекты на их поверхностях — рефлексы.

Импрессионисты были убеждены, что темой и сюжетом картины может быть непосредственное впечатление от увиденного. Импрессионисты отказались от темных земляных красок в пользу чистых, спектральных цветов. Творческий метод импрессионистов предполагал работу на пленэре, создание этюдов, поскольку они стремились фиксировать отдельный миг состояния природы. Импрессионисты считали, что живопись должна воссоздать момент, в который человек смотрит на мир как будто впервые, непредвзятым взглядом ребенка.

В противоположность академическому искусству, которое опиралось на каноны классицизма – обязательное размещение главных действующих лиц в центре картины, трехплановость пространства и т.д., импрессионисты перестали подразделять предметы на главные и второстепенные, возвышенные и низменные. Для импрессионистов характерен интерес ко всем явлениям обычной жизни. В обычных, повседневных явлениях выбирался тот момент, в который гармония окружающего мира проявлялась наиболее впечатляюще.

В основе сложной техники импрессионистов лежала теория разложения цветов. Цвет создается вибрацией света на поверхности предметов в зависимости от наклона лучей. Движение воздушных масс может изменять формы предметов, в природе нет смешанных тонов, их образуют сочетания семи красок спектра, который искусственно составляет наш глаз. Импрессионисты не смешивают на палитре эти четыре основных цвета спектра, а раскладывают их один возле другого прямо на холсте. Наиболее известными мастерами этого стиля стали Клод Моне, Камиль **Писсарро**, Эдуард Мане, Огюст Ренуар.

Постимпрессионизм — художественно-исторический термин, обозначающий различные новые стили живописи, которые возникли и процветали во Франции примерно с 1880 по 1910 гг. Это результат художественной революции, вызванной импрессионизмом. Основными фигурами были Поль Сезанн, Поль Гоген, Жорж Сёра, Анри де Тулуз-Лотрек, Пьер Боннар и Винсент ван Гог.

Все эти художники отошли от импрессионизма, отказавшись изображать только узкий спектр видимой действительности. Их индивидуальные стили глубоко отличались. Они продолжали революционное воздействие импрессионизма, исследуя его новые эстетические идеи.

Сезанн начинал как импрессионист, но с 1878 года начал поиски своего пути, желая создать стиль более «цельный и долговечный». Работая в одиночестве в Экс-ан-Провансе в 1880-90-х гг., он развил новую концепцию пространства, которая имела фундаментальное значение для живописи ХХ столетия. Искусство Сезанна положило основу для возникновения кубизма Пабло Пикассо и Жоржа Брака.  
Подобно Сезанну, отошли от движения импрессионистов Гоген и Ван Гог. Они использовали яркие интенсивные цвета и ритмичные линии поперек поверхности картины. Этих художников отличает разработка плоских декоративных образов, образцы которых они увидели в японских гравюрах. Гоген говорил о фундаментальной ошибке натурализма и импрессионизма, обвиняя последний стиль в том, что он ищет «вокруг глаз, а не в таинственном центре мышления». Гоген искал универсальные истины, неявно содержащиеся, как он полагал, в так называемом примитивном искусстве Южных морей. Ван Гог также искал элементарную истину, но во внутреннем мире души.   
Постимпрессионист Сёра разработал особую технику живописи — «пуантилизм», отказавшись от смешивания красок для  получения промежуточных цветов и оттенков. Его картины состоят из точек чистых основных цветов, положенных рядом, так что смешивание цветов происходит в глазу зрителя.

Постимпрессионизм, хотя его и нельзя назвать в строгом смысле движением, обеспечивал жизненную и творческую связь между революцией импрессионизма и основанием всех последующих главных художественных движений ХХ века. Работа Гогена и Сёра вела непосредственно к фовизму, а Ван Гога к экспрессионизму. Представители другой линии постимпрессионистов типа Тулуз-Лотрека, Редона и других создали тенденцию к абстрактному искусству.

**5. Символизм**

Кризисные явления в европейской художественной культуре второй половины XIX в., неспособность понять и преодолеть средствами искусства социальные конфликты, толкали многих художников на путь бегства от действительности и обращение к своему внутреннему миру. В стремлении решить стоящие перед обществом проблемы они обращаются к субъективизму, мистицизму, символическому отображению действительности.

**Символизм** продолжил линию романтизма и «искусства для искусства», наполненную чувством разочарования окружающим миром, устремленную к поиску чистой красоты и чистого эстетизма. В своем манифесте символисты объявили себя певцами декаданса, заката и гибели буржуазного мира. Они считали, что рассудок и рациональная логика не могут проникнуть в мир «скрытых реальностей», «идеальных сущностей» и «вечной красоты». На это способно только искусство благодаря творческому воображению, поэтической интуиции и мистическому прозрению.

Основоположниками символизма стали французские поэты Стефан Малларме и Шарль Бодлер, сборник стихов которого «Цветы зла» стал первым художественным произведением нового стиля.

Для символистов несомненными были господство растлевающего упадка в окружающем мире, сила корысти и подлости против бессилия духовности, подавление врожденной доброты человека жестокими первобытными нравами.

Выросший из мифологической разновидности романтизма и противопоставления эмпирической реальности возвышенного мира, доступного лишь интуиции, переживанию, человеческой фантазии, символизм нуждался в собственных изобразительно-выразительных средствах для воплощения его идеалов. Поэтому символизм активно использовал язык литературы, живописи, музыки, но более всего его требованиям отвечала поэзия – самый интеллектуальный и абстрактный жанр, способный передать интуитивные переживания и символы. Поэтому наиболее видными выразителями идей символизма стали поэты Поль Верлен, Райнер Мария Рильке, Морис Метерлинк.

Символисты презирали современный буржуазный быт с его духовной нищетой, считая его пошлым, вульгарным и уродливым. Реальному миру они противопоставляли умозрительные образы идеальной недостижимой красоты. Этим они отличались от романтиков, которые верили в возможность реального воплощения своих идеалов. Символисты стремились воздействовать не на разум, а на интуицию человека, вызвать у него особое настроение, которое позволило бы ему приобщиться к сокровенной мистической тайне бытия. Они полагали, что в формах символов можно запечатлеть общий смысл видимого мира и таким образом уловить бесконечное.

Однако приобщение к бесконечности, открытие новых тайн бытия рождало не только удивление, окрыленность, но и чувство непреодолимой тоски, грусти от близкого неизбежного расставания с земной красотой. В мире жестокости, несправедливости, лжи, фальши искусство рассматривалось как единственный способ обретения истинной красоты.

На основе романтического признания творческой самоценности искусства и падения интереса к социальной действительности формируется позиция художественного эстетизма. Впервые в истории художественного сознания на авансцену культуры выступает так называемое «чистое искусство» или «искусство для искусства», функция которого – доставить эстетическое наслаждение. Эстетическая утопия представлялась единственно возможной областью душевной гармонии, спасительным духовным убежищем от прозаической, вульгарной действительности.

История художественной культуры XIX в. представляет собой деятельность разнообразных художественных школ и направлений, каждая из которых по-своему противостояла бездуховной сплоченности, утилитарности и массовости буржуазного общества. Однако для всех стилей и направлений центром внимания оставался человек, восприятие которого претерпело сложную эволюцию от идеала богоподобного человека античности до идеала свободной личности Нового времени.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Какие изменения произошли в духовной культуре Европы в Новое время?

2. Какие художественные стили возникли в Европе в XIX веке?

3. Какие направления в художественной культуре обычно относят к модернистским?

4. Каковы истоки и основные течения авангарда в западной художественной культуре?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
5. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Лекция №11**

**Тема** «Мировая художественная культура XX в.»

**План**

1. Особенности духовной культуры ХХ в.

2. Модернизм в искусстве.

3. Конструктивизм. Фовизм. Экспрессионизм. Кубизм. Сюрреализм. Абстракционизм.

4. Культура постмодерна

**Конспект лекции**

**1. Особенности духовной культуры ХХ в.**

ХХ век — время особенно быстрого развития культуры, отмеченное двумя мировыми войнами, возникновением и распадом двух тоталитарных государств (СССР и фашистской Германии), «холодной войной» и «соревнованием двух систем», в котором так называемая «социалистическая культура» заявила претензии на универсальность и главенство. Однако по прошествии века в итоге главным направлением развития остаётся всё же то, которое намечено в истории европейской культуры за последние четыре столетия. Во всяком случае, для стран Восточной Европы, включая Россию, именно западная культура остаётся ориентиром во многих важнейших сферах культуры.

В ХХ веке культура западного мира развивалась в условиях вполне сложившегося буржуазного общества. Многие обществоведы определяют его как индустриальное общество. Буржуазный менталитет включает в себя индивидуализм, практицизм, стремление к успеху, рационализм. «Дух капитализма» наряду с христианскими общечеловеческими гуманистическими ценностями задавал такие характеристики культуры, как нацеленность на постоянное обновление, динамичность, поддержку предприимчивости и активности. В основном развитие западной культуры определялось тенденциями, проявившимися в конце XIX и начале ХХ веков. Важнейшие из них:

— в сфере *хозяйственной* культуры господство массового индустриального производства, быстрое совершенствование технологий материального производства на базе всё более широкого использования научных открытий; повышение материального уровня жизни наёмных работников массовых профессий; интеграция экономики, формирование единого мирового хозяйства; во второй половине столетия новая тенденция — развёртывание научно-технической революции и связанное с ним изменение характера труда работников материального производства;

— в сфере *физической* культуры повышение уровня здоровья населения, увеличение средней продолжительности жизни, совершенствование медицины и систем здравоохранения;

—  в сфере *политической* культуры демократизация и либерализация, выразившиеся, в частности, в распаде колониальной системы и крахе тоталитарных государств (фашистские режимы в Италии, Германии, Испании, марксистско-ленинские режимы в СССР и странах Восточной Европы); сближение национальных государств в Евросоюзе;

— в сфере *правовой* культуры демократизация и гуманизация;

— в сфере *религиозной* культуры своеобразная рационализация христианских церквей и конфессий (особенно католицизма); медленное сближение мировых религий и различных церквей (экуменизм); растущее понимание отсутствия антагонизма между религией и наукой;

— в сфере *научной* культуры стремительное проникновение в новые и новые глубины строения вещества; овладение законами живой материи, информации; повышение системности знания (например, формирование экологии, осознание и поиски решения глобальных проблем); накопление знаний и поиск закономерностей в обществознании (социальных науках); усиливающееся в среде учёных и людей с высоким естественнонаучным образованием понимание необходимости религии, взаимодополнительного характера религии и науки;

— в *философской* культуре усиление влияния аналитической философии, а также иррационалистических направлений; падение влиятельности социальной философии марксизма вследствие краха системы государств с марксистско-ленинской идеологией и централизованным управлением экономикой; становление постмодернистских установок и методов;

— в *художественной* культуре появление новых видов искусств благодаря развитию технической базы; формирование постмодернизма; мощное развитие массовой культуры; стилевой плюрализм, появление после реализма всё новых и новых экспериментальных и поисковых направлений, в числе которых импрессионизм, постимпрессионизм, модерн, абстракционизм, сюрреализм и другие авангардные стили и течения.

Произошло широкое распространение стандартов и ценностей западной культуры на всех материках, так что многие её элементы восприняты другими культурами в качестве ориентиров или составных частей. Практически повсюду используются современные средства транспорта и связи. В ряде стран Востока приняты демократические нормы в политической культуре, организованы на базе высоких технологий новые отрасли материального производства. Наиболее заметно проникновение западной культуры в сферах хозяйственной культуры, в том числе в личном потреблении; научной культуры; массовой культуры и молодёжных субкультур очень многих стран.

Вместе с тем и западная культура восприняла ряд достижений других культур, прежде всего восточных, в сфере философской, религиозной, научной, художественной культуры. Поэтому можно говорить о сложившейся в ХХ веке тенденции сближения всех культур под знаком преобладающего влияния западной.

Во многих странах мира это воспринято как угроза национальному своеобразию локальных культур, и там развернулось противоположное течение: сопротивление проникновению западной культуры, сохранение национальных особенностей культуры. Обе этих тенденции наряду с культурными изменениями на базе научно-технической революции, по-видимому, ещё долго будут направлять динамику развития культуры в глобальных масштабах.

Особого разъяснения требует научно-техническая революция, её культурные следствия.

Научно-техническая революция (НТР) началась в середине ХХ века с возникновения кибернетики (1946 год, американский математик Норберт Винер), постройки первых электронно-вычислительных машин, или компьютеров (40-50-е гг., Англия и США) и изобретения транзистора (1948 г., США). Она представляет собой прямое продолжение первых двух величайших революций (неолитической и промышленной), переводивших развитие культуры на новый уровень. Можно утверждать, что НТР стала третьим шагом или ступенью единого процесса развития и усложнения материального производства и его технологии, начавшегося вместе с самой культурой.   
Главное содержание этого процесса — развитие новых и новых средств преобразования вещества природы в нужные человеку формы, последовательная передача функций такого преобразования от человека к машинам.

Материальное производство есть, по существу, преобразование вещества природы в другие формы и новые вещества, в природе не встречающиеся, но нужные человеку (например, древесины в дома, растительных волокон в ткани и одежду, руды в металл, нефти и газа в пластики и т.п.). Для такого преобразования необходимо прикладывать к веществу природы энергию. Следовательно, нужны: источник энергии (двигатель); система передачи энергии от источника к сырому веществу (трансмиссия); орган, непосредственно воздействующий на вещество природы (инструмент, орудие). Ещё в XIX веке немецкий учёный К. Маркс показал, что любая машина (станок) содержит три звена: двигатель, трансмиссию и орудие (это было верно для техники XIX и первой половины ХХ века, вообще для всей индустриальной техники).

В каменном веке первые люди использовали в качестве источника энергии собственные мускулы. Энергия мышц передавалась веществу природы посредством костей, суставов и сухожилий, а орудиями служили пальцы, зубы, когти, камни, палки. Со временем человек начал использовать энергию приручённых животных, воды, ветра. Орудия усложнялись, совершенствовались. Между человеком и веществом природы начала формироваться система средств производства, начиная с простейших каменных орудий и заканчивая различными относительно сложными орудиями труда, приспособлениями, механизмами типа водяных и ветряных мельниц.   
Неолитическая революция стимулировала определённую ступень сложности и совершенства этой системы. Такой уровень сложности системы средств производства просуществовал очень долго, вплоть до позднего Средневековья, и завершился системой ремесленного производства. Здесь к концу эпохи возникли мануфактуры — предприятия, на которых было введено пооперационное разделение труда, но всё делалось средствами (инструментами, механизмами) той же сложности. Механизмы этого типа имеют два звена: трансмиссию и орудие. Источником энергии чаще всего служила мускульная сила самих работников.

В Новое время промышленная революция имела своим главным содержанием формирование вышеназванной трёхзвенной структуры станка (двигатель — трансмиссия — орудие). Выдающуюся роль здесь сыграло изобретение Д. Уаттом универсального двигателя (паровой машины) и английским механиком Г. Модсли суппорта (параллельно с русским изобретателем А. Нартовым). Оснащённые такими станками заводы и фабрики составили к началу ХХ века индустриальное производство, высшим уровнем которого стало массовое, конвейерное производство.

Главной особенностью индустриального производства в интересующем нас аспекте является то, что все машины в нём могут работать только под управлением человека. Человек при этих машинах занят оперативным управлением, он включает и выключает двигатель, устанавливает режим работы машины, нажимает рычаги и педали, крутит маховики и т.п. И хотя в подавляющем большинстве случаев интеллектуальный потенциал человеческого мозга для такого управления используется на какие-то ничтожные доли процента, массовое производство не может обходиться без операторов (станочников, машинистов, водителей и т.п.).

НТР добавляет в структуру машины четвёртое звено — управляющую машину. Она строится на основе ЭВМ, представляя собой чаще всего специализированный компьютер. Управляющая машина берёт на себя функции оперативного управления, так что машина превращается в автомат и становится способна работать без участия человека. Человек больше не должен неотрывно следить за машиной и постоянно направлять её работу, этим занимается управляющий компьютер. Передавая машине рутинные функции оперативного управления, человек оставляет за собой более сложные, требующие творчества функции: надзор, контроль, ремонт, программирование, конструирование. Непосредственно из цехов люди уходят. Это и есть сущность НТР.  
Общество переходит в иное состояние, которому и названия устоявшегося пока нет. Производство материальных благ будет осуществляться автоматически, компьютеризированной системой. Чаще всего это новое состояние называют постиндустриальным обществом. Говорят также и об информационном обществе, поскольку в нём самым ценным продуктом становится информация, знания. Культура постиндустриального общества будет значительно отличаться от существующей сейчас. Отличия возникнут, в частности, из-за того, что изменившийся характер  труда устранит жёсткую связь между человеком и машинами, сделает ненужной привычную трудовую дисциплину, регулярную явку на работу и т.д. Любая информация станет доступна во много раз более, чем теперь (первая ласточка здесь — Интернет).   
Таким образом, НТР логически продолжает начавшийся в далёком прошлом процесс развития материального производства. В общем и целом получается, что человек постоянно усложняет и совершенствует средства производства, так что между ним и природой формируется всё более мощная промежуточная среда — техника, система машин как важная часть цивилизации. Человек как бы удаляется от самого процесса преобразования вещества природы, передавая силовые воздействия машинам. НТР выводит человека за пределы цехов, оставляя за ним только творческие функции.   
Вместе с тем НТР открывает новые возможности раскрытия потенций человека, переводит цивилизацию на новый уровень.

Ситуация разрыва органической связи человека с природой в ХХ в. оценивается культурологами как ситуация отчуждения, то есть превращения различных форм человеческой деятельности и их результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему. Прямыми признаками отчуждения являются: бессилие личности перед внешними силами жизни; представление об абсурдности человеческого существования; отрицание господствующей системы ценностей; ощущение одиночества; утрата индивидом своего «я» и т.д.

Возникновение **массовой культуры**. Массовая культура представляет собой сложный социально-культурный феномен, появление которого стало возможным благодаря высокому уровню развития коммуникационно-информационных систем, высокой степени урбанизации и индустриализации. В условиях отчуждения индивида, потери им своей индивидуальности возникает необходимость в культурно-поведенческих стереотипах, которые распространяются через каналы массовых коммуникаций. Массовая культура предлагает свои модели включения человека в жизнь общества, навязывая стандартные образцы поведения и потребления.

Влияние технического прогресса затронуло и сферу художественной культуры, что выразилось в возникновении новых и модернизации уже существующих ее сфер, революционном перевороте в области распространения художественных произведений. Решающую роль здесь сыграли изобретения радио, звуко- и видеозаписи, фотографии, кинопроекции и др. В целом можно говорить не только об увеличении разнообразия в сфере художественной культуры, но и о расширении границ искусства в данный период.

В XX в. «европейское человечество» впервые столкнулось с глобальностью катастроф, с ощущением порвавшейся «связи вре­мен», с утратой традиционных этических и эстетических ценностей. Все это породило трагический разлад в душах даже крупнейших самобытных художников, привело к девальвации образцов, к отсут­ствию авторитетов. Каждый более или менее оригинальный мастер XX в. стремится породить свой стиль, свою манеру, утвердить свой почерк. Размытость всех и всяческих критериев приводит к тоталь­ной иронии, скепсису, чувству опустошенности, подчас к стремле­нию паразитировать на художественных явлениях прошлого, одновременно и цитируя их, и подвергая осмеянию. Прекрасное подме­няется безобразным, духовное — бездуховным, подлинное искус­ство — подражанием или издевкой. И художник, и зритель остаются один на один с технократической цивилизацией, которая в XX в. вытесняет культуру или — в лучшем случае — приспосабливает ее к своим прагматическим целям.

**2. Модернизм в искусстве.**

Современная художественная культура – это не целостное художественное явление. Она состоит из ряда течений, которые отличаются по своим целям и выразительным средствам и оказываются нередко прямо противоположными друг другу. Но при всей пестроте современной художественной культуры у составляющих ее течений и стилей есть одна общая черта – все они стремятся отразить мир в форме выражения чувств и настроений художника. Это направление в целом было названо **модернизмом**.

Термин «модернизм» происходит от французского слова «модерн» - новый (нередко переводится как современный). В художественной культуре ХХ в. модернизм представляет собой совокупность направлений сложившихся в искусстве.

Одно из первых направлений рубежа **XIX-XX** вв., – **модерн** (Ар Нуво – во Франции, Югендстиль – в Германии и т. д.). Модерн коснулся прежде всего архитектуры и прикладного искусства, т.е. тех видов искусства, которые несут функциональную нагрузку. Отличительными особенностями модерна является **подчас отрицательное отношение к классическим традициям ордерной архитектуры, отказ от прямых линий и углов** в пользу более естественных, «природных» линий, **интерес к новым технологиям** (использование пластических возможностей «ковкости» металла и особенностей железобетона, применение стекла и майолики *разновидность керамики, изготавливаемой из обожжённой глины с использованием расписной глазури*). Все это привело к новому образу зданий, таких, как доходные дома, богатые особняки, банки, театры, вокзалы.

Но в модерне было также много стилизаторского **декоративизма с обилием кривых линий и нагромождением декоративных элементов, склонности к иррационализму** (например, в «органической архитектуре» Антонио Гауди, иногда доходящего до мистики).

Заметное влияние на стиль модерна оказало искусство Японии, ставшее более доступным на Западе с началом эпохи Мэйдзи. Художники модерна также черпали вдохновение из искусства Древнего Египта, Индии и других древних цивилизаций.

Для **живописи** модерна характерны сочетание «ковровых» орнаментальных фонов и натуралистической осязаемости фигур и деталей, силуэтность, использование больших цветовых плоскостей или тонко нюансированной монохромии. Художники эпохи модерн брали за основу своих рисунков орнаменты из растительного мира. «Визитной карточкой» этого стиля стала вышивка Германа Обриста «Удар бича». Густав Климт, Обри Бердслей, Франц фон Штук, Анри Тулуз-Лотрек.

Главным проявлением красоты модерн провозгласил целостность создаваемого художественного образа, начиная с проектирования здания и оформления интерьера декоративными панно, витражами, живописью, графикой, мебелью, светильниками, вплоть до посуды и одежды.

**3. Конструктивизм. Фовизм. Экспрессионизм. Кубизм. Сюрреализм. Абстракционизм.**

Нигде так отчетливо не проявились все противоречия современной эпохи, как в архитектуре. Стихийный рост городов, численности населения, занятого в промышленном производстве, и несоответствие этому темпов жилищного строительства повлекли за собой переуплотнение застройки, повышение этажности, неизбежное уничтожение зелени, все это вызвало к жизни массу проблем, которых не знали предыдущие эпохи.

Особенно заметным и интенсивным разрушение старой структуры городов стало после Первой мировой войны. Самым значительным явлением новой архитектуры стал **функционализм**, родившийся в 20-е годы в Германии и воплощенный в Баухаузе – высшей школе строительства и художественного конструирования в Дессау. Главой нового направления стал **Вальтер Гропиус**. Большой вклад в распространение функционализма внес Шарль Эдуард Жаннере, вошедший в историю под именем **Ле Корбюзье**.

Современная архитектура многим обязана именно функционализму 20-х годов. Во-первых, **новыми типами домов**: лаконичной прямоугольной формы; с использованием железобетонных конструкций; отсутствие орнамента; цвета серый, белый и желтый; «ленточное остекление»; «дом на ножках»). Во-вторых, появлением **экономичных квартир** со встроенным оборудованием, рациональным планированием интерьера (введение передвижных  перегородок, звукоизоляция и пр.). Принципы функционализма, оказавшего решающее воздействие на все последующее развитие современной архитектуры, были таковы, что их можно было использовать применительно к национальным особенностям разных стран (многоэтажная застройка только в городских районах с высокой плотностью населения и сохранение коттеджей на окраинах – в Англии; самые высокие жилые здания – в предместьях Парижа или Берлина).

В какой-то степени неким промежуточным явлением между модерном и функционализмом явился стиль, который выразился более всего в оформлении интерьера, в костюме, моде, утвари – **«Ар Деко»**, возникший после выставки «Декоративное искусство» в Париже в 1925 г. смесь неоклассицизма, модерна, отголосков дягилевских «Русских сезонов», экзотики Востока – при превалировании прямых линий и жесткой конструкции функционализма Баухауза.

В 20–30-е годы сложились две противоположные теории строительства – **урбанистическая** и **дезурбанистическая**. Создатель и сторонник урбанизма Ле Корбюзье в осеннем Салоне 1922 г. в Париже представил диораму «Современный город на 3 млн. жителей», а в 1925 г.— проект реконструкции центра Парижа (так называемый «План Вуазен»), превращавший столицу Франции в комбинацию небоскребов в сочетании со свободными пространствами зелени и сложной сетью транспортных артерий. В этих планах была выражена идея города будущего, ничего общего не имеющего со сложившимися преимущественно в средние века европейскими городами.

Дезурбанисты шли от теории Э. Хоуарда, выдвинутой им еще в 1898 г. в ставшей всемирно известной книге «Завтра»,— от его идеи строительства небольших городов-садов со свободной планировкой, общественным парком в центре города и размещенными в зелени административными и культурного назначения зданиями, с жилыми домами индивидуального плана, с не подлежащим застройке кольцом сельскохозяйственных территорий вокруг города-сада.

Подобные города с населением не более 32 тыс. человек должны были образовывать группы вокруг большого города (но не более 60 тыс. человек). Эти «ситэ-жарден» мыслились как самостоятельные промышленные рабочие поселки или как большие жилые комплексы в предместьях больших городов. *Примером может служить комплекс Ла Мюетт в Дранси под Парижем (архитекторы Эжен Бодуэн и Марсель Лодса, 1930—1934). Идея городов-садов была особенно близка английским архитекторам (учитывая английский вкус, приверженность англичан к отдельным коттеджам, к непременному саду при жилье).*

Но город-сад на практике превращался либо в город-спальню, либо в роскошные виллы богатых людей. Родились и крайности теории. Так, немецкий архитектор Б. Таут в книге «Распад городов» отрицает города вообще, предлагая взамен поселки в 500—600 человек под лозунгом «земля — хорошая квартира». В 1930 г. в работе «Исчезающий город» американский архитектор Ф. Л. Райт выдвинул проект идеального поселения, где на каждую семью приходится акр земли, главным занятием людей становится земледелие, а общаются они между собой благодаря автомобилю. Город как таковой вообще не нужен, ибо современная техника дает в распоряжение людей скоростной транспорт, а дома у каждого есть телевизор. Так, в XX в. одновременно началось, с одной стороны, прославление механизированного стандарта быта, а с другой — борьба с ним.

На протяжении последующих десятилетий обе теории варьируются и, несмотря на противоположность, в чем-то переплетаются. От дезурбанистических проектов идет, например, идея разобщения пешеходных и транспортных потоков, ставшая важнейшим принципом современного градостроительства. Еще в 1944 г. первым примером решения проблемы разуплотнения больших городов благодаря городам-спутникам послужил проект «Большого Лондона». Проект восьми таких городов в радиусе 30—50 км от Лондона принадлежит английскому архитектору Патрику Аберкромби. Позднее появились «Большой Париж», «Большой Нью-Йорк» и т. д. Старые города развивались от центра к периферии с постепенным снижением плотности населения к окраине. Теперь все чаще в центре города остается лишь административный узел.

В межвоенный период для архитектуры всей Европы характерно применение металлических и железобетонных каркасов, строительство жилых домов из сборных железобетонных панелей. Поиск новых форм в связи с новыми конструктивными системами часто приводил к преувеличению роли техники, фетишизации технической проблемы. Интернациональному стилю конструктивизма и функционализма Корбюзье и **Мис ван дер Роэ** (с «легкой руки» которого весь мир наводнен зданиями с навесными стеклянными стенами и плоскими крышами типа отелей «Хилтон») как бы противостоит **«органическая архитектура»** **Ф.-Л. Райта** с ее акцентом на уникальность, неповторимость архитектурного образа, сообразованность со вкусом заказчика, а, главное, с идеей проникновения здания в природу, в пейзаж (или, наоборот, пейзажа в здание: «Дом-водопад» в Пенсильвании).

В современной архитектуре нет какого-либо одного ведущего направления. Как и у живописцев, скульпторов, графиков современности, в творчестве архитекторов сосуществуют и борются тенденции новаторские и консервативные.

Модернизм в **изобразительном искусстве** начался с **фовизма**, который продолжил в художественной культуре линию романтизма, импрессионизма и стиля модерн. Его сторонники – А. Матисс, М. Вламинк, А. Дерен, А. Марке – поставили перед искусством задачу не «копировать», а «изобретать реальность», «заново создавать мир», следуя своим внутренним желаниям. Главной целью для них становится выразительность, поиск чистых средств выражения.

Официальное появление фовизма связывают с первой посмертной выставкой в 1901 г. в Париже картин Винсента Ван Гога. Яркие краски его картин дали решающий толчок к образованию нового течения во французском искусстве. В подражание ему группа молодых живописцев стала применять чистые, звучные цвета, сильные и размашистые мазки, порывисто брошенные на холст пятна краски, смелые для своего времени искажения форм. Такой способ художественного письма и трактовки цвета были для публики настолько чужды, что художников этой группы стали называть «фовистами» (от французского слова «фов» - дикий, хищный). Фовисты совсем не ставили перед собой цель точно изображать природу. Они хотели сделать видными для глаза такие вещи, которые увидеть нельзя, например, те чувства и настроения, которые возникают у художника при созерцании природы. Главным **средством** для такого выражения они избрали **цвет**. Фовисты стремились к отказу от изображения конкретных образов, сюжетности, воплощая предельную упрощенность форм. Их волновала прежде всего передача красочных, выразительных проявлений предметов и явлений окружающей действительности, магия воздействия цвета на внутренний мир человека.

Признанный лидер фовистов **Анри Матисс** определял свое творчество как «выражение личного духа», он не хотел «ничего, кроме цвета» и поэтому придавал цвету символический и аллегорический смысл. Матисс отказывался от образа в пользу знака, считая что первый перегружен деталями и подробностями, тогда как второй позволяет добиться чистого цвета и абсолютной простоты. Вот почему мир в его картинах сиюминутен, ясен, утонченно живописен, оптимистичен по своему колориту. Человек в этой красочной реальности не венец природы и не центр мироздания, а лишь часть всеобщей живописности. При таком подходе особую значимость приобретает самоценность эстетической эмоции, которая возникает под воздействием цветовой гармонии. Все творчество фовистов основывалось не на какой-либо теоретической концепции, а на интуитивных поисках цветового совершенства. Возникли композиции из цветовых пятен, мазков, отражающих иррациональный мир. Цвет рассматривался фовистами как носитель глубины человеческого духа, как выразитель богатого спектра эмоций, как нечто вневременное и внепространственное. Появились даже картины, рассчитанные на медитацию.

Среди модернистских направлений в художественной культуре, видимо, самым сложным и противоречивым является **экспрессионизм**. Его особенности были вызваны тем, что художники-экспрессионисты в своем творчестве стремились выразить драматическую подавленность и одиночество человека в мире. Это настроение появилось в духовной культуре Европы после Первой мировой войны, когда человечество почувствовало бессилие и усталость. Потеря чувства безопасности, уверенности в настоящем оборачивалась тревогой за будущее.

Экспрессионизм направление ставит своей целью выразить душевное состояние художника, его чувства и настроения. Поэтому предметом художественного сознания экспрессионистов была не окружающая действительность, а фантастические образы, выражающие ужас перед действительностью и будущим, ощущение собственной неполноценности, безнадежности и беззащитности в этом мире. Официальное появление экспрессионизма произошло в 1905 г., когда в Дрездене студентами архитектурного факультета Высшего технического училища было образовано творческое объединение «Мост», в состав которого вошли художники Э. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пихштейн, П. Клее. Главная тема экспрессионизма: отчужденный человек живет во враждебном мире. Герой – мятущаяся личность, которую захлестывают эмоции, которая не способна внести гармонию в разрываемый страстями мир.

Художники-экспрессионисты создавали внутренне напряженные, взрывчатые формы. Для выражения всех этих чувств и настроений экспрессионисты использовали либо кричащие яркие краски, либо наоборот, мрачноватые грязные тона, беспокойные и небрежные движения кисти, резкие и упрощенные формы, сознательные их искажения.

После Первой мировой войны в творчестве экспрессионистов особенно сильны стали мотивы общественной жизни. Сюжетами их произведений становятся сцены войны с ее ужасами, напуганные пережитым одинокие люди, раненые, калеки, нищие, притоны больших городов и т.п.

В первом десятилетии ХХ в. в европейской художественной культуре сформировалось еще одно течение модернизма – **кубизм**. Кубисты исходили из убеждения, что все предметы и явления, включая человека, могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур. Поэтому, как и экспрессионисты, они отказались от иллюзорного пространства, поставив во главу угла своего творчества строгую построенность предмета, представленного на плоскости с разных точек зрения. Его представители – **П. Пикассо**, **Жорж Брак**, Ф. Леже, Р. Делоне – исповедовали настоящую страсть к эксперименту, поиску новых выразительных средств и приемов. Они стремились к радикальному обновлению художественного языка. Искусство для них выступало как творчество пластических форм, наделенных самостоятельным бытием и значением. **Кубист старается передать не сам предмет, а его конструкцию, строение, сущность.** Кубизм можно считать проявлением усталости от сложности бытия и стремлением к его рациональному упрощению.

Началом кубизма можно считать появление картины Пабло Пикассо «Авиньонские девицы», написанной им в 1907 г. Свое название кубизм получил с легкой руки Анри Матисса, который, увидев кубическое полотно Жоржа Брака (городской пейзаж, где дома были изображены в форме кубов), воскликнул: «Слишком много кубизма». РИС Считается, что появление кубизма стало результатом влияния на художественное мировосприятие его основоположников, Пикассо и Брака, привезенной тогда в Европу негритянской скульптуры. При знакомстве с ней была заимствована идея упрощения предметов до геометрических фигур: шара, цилиндра, призмы, куба. Поэтому их творчество в насмешку назвали «искусством кубиков».

Мир, который они создавали в своих произведениях, был граненым и угловатым. Они как бы расчленяли реальные предметы на части в соответствии с их внутренним строением и затем укладывали эти части в другом порядке. Они пробовали изображать один и тот же предмет с разных сторон одновременно. Например, человек на портрете одновременно мог быть представлен и анфас и в профиль. П. Пикассо заявлял, что рисует не то, что видит, а то, что знает. Своим творчеством он обращался к интеллекту человека, рассматривая свои картины как «отрицание чувств».

По теории кубизма, картина – это самостоятельный организм, и она воздействует на зрителя не образом, а формальными средствами, своим ритмом. Поэтому красота картины не имеет ничего общего с красотой реального мира, она строится только на пластическом чувстве.

Другой особенностью кубизма стал поиск новых выразительных средств. Жорж Брак впервые вводит в живопись текст, напечатанный на бумаге (этикетки, куски обоев, тканей, вырезки из газет). В картинах появляются цифры, отдельные слова, «плавающие» в пространстве. Вслед за этим кубисты начинают вводить в произведения различные инородные материалы. Начинают применяться железо, стекло, песок, уголь, опилки. Так картина превращалась в некий материальный объект. Подобного рода произведения получили названия **коллажей** (от французского слова «коллаж», означающего «наклеивание»).

Одной из самых радикальных разновидностей модернизма, имевшей свое теоретическое обоснование, стал **футуризм**, который заявил о себе серией манифестов. Это произошло в 1909 г., когда итальянский писатель и теоретик футуризма Филиппо Маринетти опубликовал 11 тезисов «Манифеста итальянского футуризма», в которых он объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра – слабостями. На смену этим человеческим качествам, по его мнению, должны прийти господство техники, урбанизация, культ силы, движение, энергия, скорость. Автомобиль прекраснее Венеры, теплота куска железа волнует больше, чем улыбка или слезы женщины, мотор – лучший из поэтов, - утверждал он. Манифест Маринетти имел большой успех у молодежи, так как в нем ясно звучал призыв отказаться от искусства прошлого, разрушать библиотеки, музеи, все классическое наследие. Отныне страдания человека должны интересовать художника не больше, чем «скорбь электролампочки».

Свое название это направление модернизма получило от французского слова «футуро» - будущее. Родиной футуризма стала Италия, где молодых художников, последователей идей Маринетти, попыталась создать новое искусство, «искусство будущего», как они говорили. Закономерно, что и свое наибольшее распространение он получил в Италии, а в России его приверженцами в поэзии стали В. Маяковский и В. Хлебников. Футуристы провозгласили полный разрыв не только с искусством, но и со всей культурой прошлого. Они выступили с прославлением индустриальной цивилизации и современного большого города. Их восхищали железные дороги, опутывающие земной шар, океанские пароходы, стальные мосты, огромные города, кишащие автомобилями.

Футуристы идеализируют урбанизацию и развитие индустрии. Их герой – агрессивно-воинственная личность в урбанистическом пространстве. Вместо прежней эстетики прекрасного они выдвинули эстетику энергии и скоростей. В своих произведениях футуристы хотели выразить существенную примету своего времени – возросший темп, движение, этого они пытались достичь посредством ритмического повторения отдельных фигур или их частей. Например, увеличивалось количество рук, ног у бегущего человека, или изображалось мелькание отдельных фрагментов. Материальность предметных форм оказывалась растворенной в динамике ритмов и линий. Натуралистические детали совмещались с отвлеченными линиями и плоскостями, воспроизведенными на холсте. Предмет располагался на плоскости, движения расчленялись на элементы, которые напоминали кадры из киноленты, располагавшиеся рядом друг с другом и передававших последовательные моменты движения.

Одним из самых значительных явлений в художественной культуре ХХ столетия стал **сюрреализм**, который возник во Франции после Первой мировой войны и оформился в новое художественное направление. Свое название он получил от французского слова «сюрреалите», то есть сверхреальное, сверхъестественное.

В изобразительном искусстве основоположниками сюрреализма стали молодые художники и поэты, которые рассматривали его как новый способ познания подсознательного, сверхъестественного. Датой рождения сюрреализма как отдельного художественного творения считается 1924 г., когда французским писателем Андре Бретоном был опубликован «Манифест сюрреализма».

В своем первом манифесте сюрреалисты утверждали, что художественное творчество должно строиться на «психологическом автоматизме», т.е. представлять собой поток сознания. Опираясь на теорию Фрейда, сюрреалисты размывают грань между сознанием, бессознательным и окружающим миром, а также между психической нормой и патологией. Сюрреалисты сформировали свое основное «правило несоответствия», «соединение несоединимого». Руководствуясь этим правилом, сюрреалисты создавали произведения, в которых реальные существа и предметы выступали в самых необычных сочетаниях, создавая образы, напоминающие фантастические видения или сны. Художественное сознание сюрреализма изначально не предполагало какого-либо порядка или разумного смысла, в нем все подчинялось случайно сновидения. Этот иррациональный мир, написанный, однако, с подчеркнутым реализмом и переданный с фотографической точностью, в сочетании с абстрактными формами должен был показать реальность подсознательного, мистического, воздействовать на зрителя кошмарными ассоциациями.

*Во второй половине столетия произведения в стиле сюрреализма можно встретить в различных видах искусства. В литературе близким к данному стилю оказывается Франц Кафка. В театральном искусстве – пьесы театра абсурда Э. Ионеско и С. Беккет. Яркими образцами сюрреализма в кино можно считать фильмы Ф. Феллини и Андрея Тарковского («Солярис», «Зеркало», «Сталкер»). В современном изобразительном искусстве (живописи и скульптуре) наиболее яркими фигурами стиля сюрреализма являются* ***С. Дали*** *и Михаил Шемякин.*

Кульминационным направлением в развитии модернизма стал **абстракционизм**, сложившийся как самостоятельная художественная школа в первом десятилетии нашего столетия. Поскольку художники этого течения всячески отрицали любую изобразительность и отказывались от изображения предметов мира, то абстракционизм еще называют «беспредметным искусством».

Основателем абстракционизма принято считать русского художника **Василия Кандинского**, который также был и первым его теоретиком. В своей работе «О духовном в искусстве» он изложил теорию абстракционизма, в которой провозгласил отход от изображения натуры, природы в сторону «трансцендентальных» сущностей явлений и предметов. Он считал, что новый абстрактный язык живописи сможет прорваться сквозь внешнее к внутреннему, сквозь тело – к душе, сквозь материальную оболочку вещей – к их духовной сущности. С точки зрения абстракционистов, окружающий мир обманчив и противоречив. Поэтому и необходимо очистить живопись от чувственной формы.

Абстрактная живопись не пытается изобразить что-то реально существующее – людей, предметы, пейзажи, события, хотя для создания своих произведений художники используют традиционные средства живописи: точки, линии, плоскости, цвет. Абстракционизм существовал в двух разновидностях: психологический (бесформенные цветовые сочетания; происходит от импрессионизма) и геометрический (геометрические формы и линии; происходит от кубизма).

Абстракционизм связан с символизмом. Например Кандинский вполне в духе символизма трактовал черный как цвет смерти, белый – рождения, красный – мужества. Горизонтальная линия, по его мнению, воплощает пассивное начало, вертикальная – активное.

Другой выдающийся художник-абстракционист – **Казимир Малевич** в своем творчестве попытался соединить импрессионистский абстракционизм с геометрическим и дал этому сочетанию название «супрематизм» (от французского «превосходство», «господство»). Стремясь реформировать язык живописи, Малевич заявил о своем мессианском намерении создать новый образ мира и сам новый мир. Свой знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» он представлял как «планетарный знак», который вмещал в себя все потенции будущего.

Особое место в художественной культуре ХХ в. занимает **кино**, самое массовое из всех искусств. При этом, кино – сложное синтетическое искусство, ведь через свои основные составляющие – изображение, слово, звук – оно охватывает практически все виды искусства. Кроме того, кино стало одним из самых ярких и общепризнанных достижений технического прогресса, с помощью современной сложной техники воплощающим самые фантастические представления и образы и дающим невиданную ранее иллюзию реальности. Начавшись со знаменитого фильма братьев Люмьеров «Прибытие поезда», кинематограф в 30-е годы получил звук, а в 40-е – цвет. Но уже в немом кино были созданы подлинные шедевры – фильмы Ч. Чаплина, С. Эйзенштейна. Очень скоро кинематограф освоил все характерные для ХХ в. творческие методы.

**4. Культура постмодерна**

Вошедший в оборот в шестидесятые годы, этот термин в чисто историческом значении он относится к культуре Запада после Второй мировой войны, к постиндустриальному обществу, к эпохе потребительского капитализма, новых технологий, электронных коммуникаций. Все это дестабилизирует и видоизменяет традиционные культурные механизмы.

Для постмодернизма характерно разочарование, тотальная ирония, цитатность.

Время появления литературного постмодерна некоторые исследователи связывают с выходом в свет книги Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» (1939). Характерные черты постмодернизма проявляются в произведениях Д. Бартелма («Вернитесь, доктор Калигари», «Городская жизнь»), Р. Федермана («На Ваше усмотрение»), У. Эко («Имя розы», «Маятник Фуко»), М. Павича («Хазарский словарь»). К явлениям российского постмодернизма можно отнести, например, сочинения А. Жолковского, «Бесконечный тупик» Д. Галковского, «Идеальную книгу» Макса Фрая.

В литературе постмодернизм выделяется наиболее просто - это определенный стиль письма. Согласно постмодернизму, выражение современной мысли возможно только посредством поэтических языка и мышления. Кроме того, современная литература не порывает связи с методом, основанным на идеях постструктурализма.

В самом литературном тексте акценты переносятся с описания событий и изображения участвующих в «постмодернистском романе» лиц на пространные рассуждения о самом процессе написания этого текста. Роман в значительной степени становится философским эссе, а поэтическое мышление выдвигает на первый план интуицию, ассоциативность, образность, метафоричность, мгновенные откровения.

«Искусство отказывается утешаться прекрасными формами, консенсусом вкуса. Оно ищет новые способы изображения, но не для того, чтобы получить от них эстетическое наслаждение, а для того, чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, чего нельзя представить. Постмодернистский писатель или художник находятся в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняется заранее установленным правилам, ему нельзя выносить приговор, не подлежащий обжалованию, применяя к нему общеизвестные критерии оценки. Эти правила и категории и есть как раз то, что ищет само произведение искусства».

В произведениях постмодернизма мир предстает в разорванном виде, отчужденным от человека, лишенным смысла, упорядоченности и закономерности. Для достижения этой цели используются специальные приемы, создающие преднамеренный повествовательный хаос. Автор, текст, читатель превращаются в единую сферу, в рамках которой разыгрываются игры письма. Можно отметить, что любой текст является «реакцией» на предшествующие тексты и что еще М.М. Бахтин разрабатывал проблему взаимодействие «своего» и «чужого» слова.

Интертекстуальность наделяет текст практически автономным существованием и способностью прочитывать историю. В рамках этой концепции происходит «смерть автора», «смерть индивидуального текста», растворенного в явных и неявных цитатах. Например, французский писатель Жак Ривэ выпустил в 1979 г. «роман-цитату» «Барышни из А», написанный исключительно цитатами - 750 цитат, заимствованных у 408 авторов.

В постмодернизме контакт между автором и читателем становится более тесным за счет специальных приемов: автор выступает одним из действующих лиц текста, его комментатором, интерпретатором и т.п. Все это имеет ярко выраженный иронический характер. Автор высмеивает условности массовой, а часто и классической литературы с их шаблонами, наивностью, стереотипами литературного и практически-жизненного мышления, рациональностью бытия. Автор «… явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя». «Возможно, для литературы даже смешно вообще пытаться воспроизводить действительность, особенно если учесть изменчивость современной реальности. Металитературная техника в посмодернистской литературе основана на иной эпистемологии, не убежденной в познаваемости мира».

Процесс чтения делает взаимоотношения между автором, текстом и читателем настолько сложными, настолько переплетающимися, что они превращаются в единое бесконечное поле для текстовых игр. «Автор постмодернистского романа часто выступает в роли «трикстера» (комического двойника культурного героя), высмеивающего условности классической, чаще массовой культуры с ее шаблонами. Он издевается над наивностью читателя, его ожиданиями, стереотипами его литературного и бытового мышления, его верой в рациональность бытия».

В постмодернизме разработаны концепции «имплицитного автора» и «имплицитного читателя». Имплицитный автор является фокусом всех повествовательных приемов и особенностей текста. Это и позиция, и интонация текста, которые могут меняться по мере его развития; это «принцип», организующий все средства повествования, включая повествователя. Главное в «имплицитном авторе» - это дистанция между ним и повествователем. «Имплицитный читатель» должен в идеале понимать все интонации автора, различные стратегии его текста. Это могут быть стилевые приемы иронии, особая проницательность, готовность к пониманию. Таким образом, возникает система, состоящая из автора и читателя, причем и тому, и другому могут быть присущи различные элементы, уровни, механизмы «подачи» и «восприятия».

Ключевые понятия постмодернистской литературы: нарратор и наррататор. Нарратор - это повествователь, рассказчик, роль, придуманная и принятая автором. Если дискурс нарратора предполагает только одно - способность рассказать историю, - то он соответствует «нулевой степени индивидуальности». Нулевая степень представлена, прежде всего, «всезнающим повествованием от третьего лица» классического романа XIX в. и «анонимным повествовательным голосом» некоторых романов ХХ в., например, Г. Джеймса и Э. Хемингуэя.

Наррататор - разновидность внутреннего адресата, явного или подразумеваемого собеседника, воспринимателя информации. Если он безымянный, то это практически эксплицитный читатель. Наррататор - это халиф в «Тысяче и одной ночи», слушающий Шахерезаду; А.С. Пушкин в «Евгении Онегине»; безымянный читатель, к которому обращается Т. Манн в «Докторе Фаустусе». Здесь функция наррататора практически трансформируется в функцию «эксплицитного читателя».

Соответственно можно выделить два способа чтения. Первый напрямик ведет «… через кульминационные моменты интриги; этот способ учитывает лишь протяженность текста и не обращает никакого внимания на функционирование самого языка». Второй способ чтения «… побуждает смаковать каждое слово, как бы льнуть, приникать к тексту; оно и вправду требует прилежания, увлеченности… при таком чтении мы пленяемся уже не объемом (в логическом смысле слова) текста, расслаивающегося на множество истин, а слоистостью самого акта означивания».

Постмодернизм оказал большое влияние на искусство кино. Массовый зритель знаком с постмодернистским кинематографом, в частности по работам американских кинорежиссеров В. Аллена («Любовь и смерть», «Разбирая Гарри»), К. Тарантино («Криминальное чтиво», «От заката до рассвета»). Фильмы позднего Ж. Л. Годара («Страсть», «История кино») представляют собой образец «интеллектуального» постмодернизма.

На переходном этапе от модернизма к постмодернизму появляются такие направления, как поп-арт, оп-арт, минимализм, концептуализм и т.д.

**Поп-арт** приходит на смену беспредметному искусству, ориентируясь на новую образность, создаваемую средствами массовой информации и рекламой. Любой предмет может стать произведением искусства в соответствующем контексте: используются образы этикеток, рекламы, комиксов. Художественным объектом могли стать обрывки газет, рваный ботинок, газовая плита и т.д.

**Оп-арт** (от сокращения англ. слов «optical art», «оптическое») — одно из поздних направлений абстрактного искусства, вошло в моду в 1960-е годы прошлого века, когда прошёл повышенный интерес к поп-арту. Его основоположником считается В. Вазарелли.   
Оп-арт считал самым важным фактором в искусстве акт восприятия.  Художники оп-арта говорили, что исследуют механизмы человеческого восприятия и влияние этих механизмов на нашу картину мира, включая возможность её искажения. Оп-арт стремился воздействовать на зрителя оптическим  иллюзиями, которые создавались путём манипуляций формами и цветом. Он, подобно  другим абстрактным стилям ХХ столетия (орфизм, конструктивизмом, супрематизм, футуризм), использовал абстрактные отношения форм, добиваясь ощущения движения и динамизма. Это движение исследовало потенциал и цветных образов, и чёрно-белых линейных конструкций. Оп-живописцы применяли простые повторяющиеся формы: параллельные линии, клетки шахматной доски, квадраты, вложенные друг в друга, концентрические круги и т.п. Для создания цветовой напряженности сопоставлялись дополнительные цвета равной интенсивности. Возникала иллюзия движения, так что глаз не мог достаточно долго задержаться на любой части композиции.

Европейскими пионерами стиля был Джозеф Алберс и Виктор Вазарелли. Основными авторами оп-арта, наряду с Виктором Вазарелли, были Бриджит Рилей, Ричард Анушкевич, Лэрри Пунс и Джеффри Стил.

**Минимализм** — стиль и движение в живописи и скульптуре, возникшие в Соединенных Штатах в 1950-ых и 60-ых. Минимализм является кульминацией редукционистских тенденций в современном искусстве, начавшихся в 1913 г. композицией российского живописца Казимира Малевича «Чёрный квадрат» и картинами голландского живописца Пита Мондриана (1920-е). Эти работы с их чистыми законченными линиями и недостатком нарративных отношений, бесспорно, минималистские, хотя они выросли из полностью различных теоретических структур. Цели и направленность минимализма отражают другие его названия: «системная живопись», «упрощенное искусство», «последовательное искусство» и т.п.  
Минимализм был задуман в значительной степени как оппозиция абстрактному экспрессионизму, движению, которое доминировало в 1950-е гг. Абстрактные экспрессионисты стремились выражать эмоциональный опыт непосредственно, через спонтанные методы живописи, типа наносимых случайно мазков или свободно набрызгиваемой краски. Предполагалось, что таким образом художественный результат определяется подсознанием художника. Подсознательное провозглашалось главным импульсом мотивации искусства и самой высокой инстанцией. Сторонники минимального искусства, напротив, интересовались логическими системами и универсальными физическими принципами (типа математических прогрессий или тяготения), а не индивидуальными чувствами и их выражением. Минималисты полагали, что форма абстрактной живописи была слишком личной, и утверждали, что произведение искусства не должно соотноситься ни с чем другим, кроме себя самого.     
Приверженцы минимализма пользовались не свободными мазками кисти, а твердыми, жёсткими, прямыми линиями индустриального чертежа. Они интересовались в первую очередь явным физическим присутствием художественных произведений, не осложнённых иллюзией или метафорой. Чтобы подчеркнуть этот принцип, они часто создавали работы очень больших размеров.

Основными инициаторами минимализма были Карл Андре, Дональд Джадд, Сол Льюит и Роберт Моррис.

Минималистские произведения включают в себя компоненты, не имеющие никакого эмоционального или эстетического значения. Минималистские картины и скульптуры состоят из простых геометрических форм, часто организованных в ряды«модулей» (стандартных единиц). В живописи ограничивалось до минимума использование формы и цвета. Так, Роберт Раушенберг написал серию картин только чёрной краской. Живопись «жёсткого контура» характеризуется большими, упрощёнными, обычно геометрическими формами на полностью плоской поверхности; точными, острыми как бритва контурами; обширными пятнами яркого, немодулированного цвета, нанесёнными незагрунтованный холст. Она отличается от других типов геометрической абстракции, отклоняя и лирическую, и математическую композицию, потому что даже в этой упрощенной области они — средство выражения личности художника. Минималистская живопись жёсткого контура — это анонимное построение простого объекта.

Минималистская скульптура обычно создавалась из банальных индустриальных материалов типа пластмассы или бетона. Часто использовались объекты промышленного изготовления — ряды кирпичей или одинаковых коробок, расположенных так, чтобы просто подчеркнуть их конкретное физическое присутствие. Один из первых минималистов Александр Калдер ещё использовал в своих скульптурах органические формы, но позднее скульпторы применяли только кубы, сферы и лучи. Такие произведения не имеют целью что-то изобразить или передать какие-либо эмоции, они должны казаться просто самими собой.

Скульптуры Джадда состоят из простых геометрических форм, организованных в повторяющиеся ряды (серии);  от одной единицы к следующей и от ряда к ряду последовательно нарастают изменения. Большая часть его работ представляет линейные ряды кубов или прямоугольников, сделанных из металла и плексигласса, многие из которых частично покрашены автомобильной кузовной краской. Скульптуры Джадда подвешивались на стене или размещались непосредственно на полу: устранение опор считалось принципиальным для скульптуры минимализма, потому что это якобы обеспечивало более непосредственное взаимодействие между зрителем и скульптурой.

**Видеоарт** (англ. videoart), направление в изоискусстве последней трети 20 в., использующее возможности видеотехники. В отличие от собственно телевидения, рассчитанного на трансляцию для массового зрителя, видеоарт применяет телеприемники, видеокамеры и мониторы в уникальных хэппенингах, а производит также экспериментальные фильмы в духе концептуального искусства, которые демонстрируются в специальных выставочных пространствах. С помощью современной электроники показывает как бы «мозг в действии», наглядный путь от художественной идеи к ее воплощению. Главным основоположником направления считается американец корейского происхождения Нам ЮньПайк.

**Гиперреализм** (фотореализм), направление в изобразительном искусстве последней трети 20 в., сочетающее предельную натуральность образов с эффектами их драматического отчуждения. Живопись и графика тут зачастую уподобляются фотографии (отсюда его второе название), скульптура представляет собой натуралистические тонированные слепки с живых фигур. Многие мастера гиперреализма (например, живописцы Ч. Клоуз и Р. Эстес, скульпторы Дж. де Андреа, Д. Хэнсон в США) близки поп-арту с его пародиями на фотодокумент и коммерческую рекламу; другие же непосредственно продолжают линию магического реализма, сохраняя более традиционные структуры станковой композиции.

Старые средства выражения (то есть традиционные виды живописи, графики, ваяния и т. д.) вошли в беспрецедентно плотное общение с новыми техническими средствами творчества (помимо фотографии и кинематографа, видеозапись, электронные звуко-, свето- и цветотехника), проявившись прежде всего в поп-арте и кинетизме. Этот электронно-эстетический синтез достиг особой сложности в «виртуальных образах» компьютерных устройств последнего поколения.

Искусство хэппенинга обновило взаимосвязь изобразительных искусств с театром.

**Хэппенинг** (англ. happening, от happen -- случаться, происходить), направление в постмодернизме, перешедшее от создания эстетических объектов к произведениям-процессам, то есть к «художественным событиям», осуществляемым либо самим художником, либо помощниками и зрителями, действующими по его плану; так называют и само это произведение-событие или «акцию» (англ. action). Его предвестиями были нарочито загадочные, «заумные», порой скандальные акции художников и поэтов футуризма, дадаизма, группы ОБЭРИУ, которыми часто сопровождались их публичные выступления.

Хеппенинг означает «происходящее», срежиссированный случай, построенный однако на импровизации и спонтанности. Могли происходить на улице, в подвале, на чердаке. Например, мучительное высвобождение группы людей из-под брезента (могут просить зрителей помочь). Хэппенинги, по духу своему тесно связанные с театром абсурда, могут быть своеобразными микроспектаклями с элементами сюжетности и сложным реквизитом либо более отвлеченными ритмическими, динамичными или стабильными композициями. В них неизменно акцентируется свободное «пространство игры», которое должен прочувствовать зритель-соучастник. Особую популярность они обрели с периода возникновения поп-арта и концептуального искусства, нередко включая элементы видеоарта, феминизма, примыкая кразного рода социально-политическим и экологическим движениям в качестве наглядной пропаганды. К хэппенингу тесно примыкают часто с ним отождествляемые боди-арт и перформанс.

**Перфоманс**: действия художника или группы в определенном месте и времени. Направлен на активизацию бессознательного у публики. Может носить политический характер.

**Саморазрушающееся искусство** — один из странных феноме­нов постмодернизма. Картины, написанные краской, выцветающей на глазах у зрителей. Огромное восемнадцатиколесное сооружение типа кинетической скульптуры, выкатывающееся на площадь и при всем чест­ном народе взрывающееся так, что колеса разлетаются в разные сторо­ны... Книга «Ничто», выпущенная в США в 1975 г. и переизданная в Анг­лии. В ней 192 страницы, и ни на одной нет ни строчки. Автор утверждает, что он выразил мысль: мне нечего вам сказать*.* Все это образцы самораз­рушающегося искусства. Оно имеет свое выражение и в музыке: исполне­ние произведения на разваливающемся рояле или на распадающейся скрипке, беззвучная пьеса Дж. Кейджа «4,33», выступление в Гамбурге дирижера Д. Шнебеля без оркестра, безмолвное выступление солиста и целого ансамбля в струнном квартете Г. Брехта.

Наконец, в рамках постмодерна сформировалось концептуальное искусство как важнейший наряду с поп-артом этап постмодерна, представ творчеством «чистых» идей, открыло новые возможности диалога зрительных и словесных форм художественной культуры. постмодернизм искусство функционализм концептуальный.

**Концептуальное искусство**, концептуализм, разновидность постмодернизма, сложившаяся к концу 1960-х гг. и поставившая своей целью переход от вещественных произведений к созданию более или менее свободных от материального воплощения художественных идей (или т. н. концептов). Творчество осмысляется здесь как близкий по духу хэппенингу и перфомансу, но, в отличие от них, зафиксированный в стабильной экспозиции процесс вовлечения зрителя в игру подобных концептов. Последние могут быть представлены фрагментами текстовой и изобразительной информации, в виде графиков, диаграмм, цифр, формул и др. визуально-логических структур либо (в более индивидуализированных вариантах концептуального искусства) в виде надписей и схем, декларативно повествующих о намерениях художника.

Хотя еще во 2-й половине 16 в. теоретики итальянского маньеризма провозгласили примат художественной идеи (или «внутреннего рисунка») над законченным произведением, а в 17 в. Н. Пуссен называл живопись «лишь идеей бесплотных вещей», конкретные предварения концептуального искусства появились лишь в 1910-е гг., в русле дадаизма, прежде всего, в творчестве М. Дюшана. Хотя сперва Дюшан создавал вполне материальные произведения, со временем все более существенной стала для него окутывающая их аура символических смыслов и размышлений, а затем он вообще перестал творить что-либо художественно-материальное, перейдя к чистым мыслям об искусстве.

Эти образцы «отсутствующих произведений» были осмыслены в 1960-е, на рубеже постмодернизма, в качестве канонических. Само название «концептуальное искусство» появилось в 1967 (первым его применил американский художник С. Левит), годом же раньше его соотечественник Дж. Косут выставил этапную серию «Искусство как идея», представляющую собой ряд кратких словарных дефиниций, показанных в виде таблиц с увеличенными текстовыми фотокопиями. В 1969 Косут опубликовал программную статью «Искусство после философии», где доказывал, что важнее всего сам процесс арт-коммуникации, а не ее результат. Вскоре движение обрело интернациональный характер, вовлекая в свой круг (чуть раньше возникший) немецкий «флюксус », английскую группу «Искусство и язык», итальянское «бедное искусство», аргентинскую «группу Розарио» и другие радикальные течения.

В концептуальном искусстве 1970-х весьма резко проступили социально-протестные тенденции, обновившие методы фотоплаката и фотомонтажа, но затем в нем, как правило, доминировала либо отрешенная философская созерцательность либо язвительная самоирония (типичная для стилистики т.н. «нео-гео» 1980-1990-х гг.). В число видных концептуалистов вошли (помимо вышеназванных) Х. Хааке, Б. Крюгер, Дж. Хольцер в США, Д. Бюрен во Франции, М. Мерц в Италии. К концу 20 в. приемы концептуального искусства -- с его парадоксальной зрительной информатикой -- были подхвачены коммерческой рекламой и прочно вошли в масс-медиальную культуру.

Все вышеописанные процессы в западной художественной культуре происходили на фоне разрастающейся, становящейся всё более заметной, яркой и вездесущей массовой культуры. Они взаимодействовали с ней, испытывая со стороны массовой культуры определённое влияние, и сами в некоторой степени формировали массовую культуру. Так, произведения авангардной живописи и скульптуры достаточно часто стали включаться в оформление интерьеров.

 Однако всё многообразие направлений, все поиски новых путей развития в художественной культуре не отменили значимости классического наследия в художественной культуре. Наряду с усилением массовой культуры, с авангардистскими и постмодернистскими экспериментами можно всё же говорить о существовании некоторого главного направления в художественной культуре. Оно сохраняет сформировавшееся в веках шедевры и ценности, обогащается за счёт новаторских поисков, не утрачивая своего главного качества. Никакие манифесты авангардистов не смогли изменить этого главного направления, и, по-видимому, оно сохранится на всё предвидимое будущее культуры.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Каковы основные тенденции развития культуры в Европе в ХХ веке?

2. В чём сущность научно-технической революции? Как научно-техническая революция повлияла на развитие культуры?

3. Охарактеризуйте основные авангардные течения ХХ века.

4. Каковы особенности искусства постмодерна?

5. В чем различие между модернизмом и постмодернизмом?

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. – М.: Наука, 1996. – 116 с.
3. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
4. История зарубежного кино (1945-2000). Отв.ред.Утилов В.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
5. Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – 238 с.
6. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. – М.: Издательство политической литературы, 1980.– 272 стр.
7. Наков А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. – М.: Искусство, 1997. – 416 с.
8. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.
9. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**УММ практических занятий**

**Раздел 1. Художественная культура Древнего мира.**

**Практическое занятие №1**

**Тема «**Истоки художественной культуры**»**

**План**

1. Синкретизм первобытной культуры. Особенности мифологического сознания.
2. Происхождение искусства и его ранние формы.
3. Художественная культура Египта эпохи Древнего, Среднего и Нового царства.
4. Литература Древнего Египта. «Книга мертвых» и ее роль в искусстве Древнего Египта.
5. Художественная культура Месопотамии.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Охарактеризовать ранние этапы развития художественной культуры.

**Задание №3**

Указать особенности египетской культуры, охарактеризовать искусство Египта на разных стадиях его развития.

**Задание №4**

Назвать особенности и основные достижения культуры Месопотамии

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Белецкий М. Забытый мир шумеров. – М.: Наука, 1980. – 326 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.

**Практическое занятие №2**

**Тема** «Художественная культура Востока»

**План**

1. Специфика социально-политического устройства Индии и ее влияние на художественную культуру.

2. Религии Индии и их влияние на художественную культуру.

3. Изобразительное искусство и архитектура Индии

4. Индийский театр.

5. Духовная культура Китая. Нормы и ценности китайской культуры.

6. Каллиграфия, поэзия и живопись в Китае.

7. Особенности духовной культуры Японии.

8. Архитектура и изобразительное искусство Японии.

9. Японская литература. Танка. Хокку.

10. Театральное искусство Японии. Театр Но. Театр Кабуки.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. – М.: АСТ, 2002. – 240 с.

**Практическое занятие №3**

**Тема** «Античная художественная культура»

**План**

1. Общая характеристика древнегреческой художественной культуры (периодизация, архетипы, природные и историко-культурные особенности).

2. Архитектура и скульптура Древней Греции.

3. Греческий театр.

4. Древнегреческая литература.

5. Истоки и особенности древнеримской художественной культуры.

6. Архитектура и скульптура Древнего Рима.

7. Литература Древнего Рима.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Провести сравнительный анализ греческой и римской культур.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.

**Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени**

**Практическое занятие №4**

**Тема** «Художественная культура Средневековья»

**План**

1. Ислам и его влияние на художественную культуру. Основные формы мусульманской художественной культуры.

2. Архитектура и изобразительное искусство арабского Востока.

3. Литература арабо-мусульманского востока.

4. Особенности европейской культуры эпохи Средневековья.

5. Романский и готический стиль в европейском искусстве.

6. Рыцарская и городская художественная культура европейского Средневековья.

7. Средневековый театр.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
5. Ле Гофф Ж.Л. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.

**Практическое занятие №5**

**Тема «**Художественная культура эпохи Возрождения**»**

**План**

1. Социокультурные основы эпохи Возрождения и особенности художественной культуры этого периода.

2. Художественная культура итальянского Возрождения.

3. Художественная культура Северного Возрождения.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Решение тестовых заданий.

**Задание №3**

Перечислите наиболее выдающихся художников эпохи Возрождения.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
3. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
4. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.

**Практическое занятие №6**

**Тема «**Художественная культура Нового времени**»**

**План**

1. Идеи Просвещения и их влияние на художественную культуру.

2. Барокко, его характерные черты, идеалы и изобразительные средства.

3. Классицизм, его художественный канон и идеалы.

4. Рококо, его характерные черты и особенности

5. Сентиментализм как художественный стиль.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
3. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
4. Филичева Н. В. Художественные стили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 3. Русская художественная культура**

**Практическое занятие №7**

**Тема «**Художественная культура Древней Руси**»**

**План**

1. Художественная культура языческой Руси.

2. Художественная культура Киевской Руси

3. Художественная культура периода феодальной раздробленности

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Решение тестовых заданий.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Практическое занятие №8**

**Тема «**Художественная культура Московской Руси**»**

**План**

1. Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия

2. Художественная культура XVI в.

3. Художественная культура XVII в.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Перечислить характерные черты художественной культуры Московской Руси на разных этапах ее развития.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Практическое занятие №9**

**Тема «**Русская художественная культура XVIII-XIX вв.**»**

**План**

1. Художественная культура эпохи Петровских реформ. Изменения в архитектуре и изобразительном искусстве
2. Художественная культура второй половины XVIII. Развитие русской литературы. Развитие портретного жанра в живописи. Русский классицизм.
3. Русская литература XIX в.
4. Русское изобразительное искусство XIX в.
5. Русская музыка XIX в.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Решение тестовых заданий.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв.**

**Практическое занятие №10**

**Тема «**Западноевропейская культура XIX в.**»**

**План**

1. Индустриальное общество XIX в. и его влияние на художественную культуру.

2. Романтизм как художественное направление.

3. Критический реализм XIX в. в художественной культуре.

4. Поиски художественного стиля в конце XIX в. (импрессионизм, символизм, декаданс).

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Решение тестовых заданий.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
5. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Практическое занятие №11**

**Тема «**Мировая художественная культура ХХ в.**»**

**План**

1. Кризис культуры ХХ в. и его влияние на художественную культуру.

2. Европейская архитектура ХХ в.

3. Европейская живопись ХХ в.

4. Кино, музыка, театр в художественной культуре ХХ в.

5. Постмодернизм и его влияние на художественную культуру.

**Задание №1.**

Обсуждение вопросов практического занятия.

**Задание №2**

Решение тестовых заданий.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. – М.: Наука, 1996. – 116 с.
3. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
4. История зарубежного кино (1945-2000). Отв.ред.Утилов В.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
5. Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – 238 с.
6. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. – М.: Издательство политической литературы, 1980.– 272 стр.
7. Наков А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. – М.: Искусство, 1997. – 416 с.
8. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.
9. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**УММ для самостоятельной работы**

**Раздел 1. Художественная культура Древнего мира**

**Тема 1 «**Истоки художественной культуры**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по теме на базе прочитанной литературы;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

- подбор источников по истории культуры древних цивилизаций.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Белецкий М. Забытый мир шумеров. – М.: Наука, 1980. – 326 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.

**Тема 2 «**Художественная культура Востока**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по теме на базе прочитанной литературы;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.1. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 487 с.
2. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
3. Васильев Л.С. История Востока в 2-х тт. – М.: Изд-во «Высшая школа», 2004. – Т.1. 495 с.; Т. 2. 495 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. – М.: АСТ, 2002. – 240 с.

**Тема 3 «**Античная художественная культура**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по теме на базе прочитанной литературы, изучения нормативных актов, практики т.д.;

**Задание №2**

– подготовка к дискуссии по особенностям античной культуры;

– подготовка списка литературы (библиографии);

– подбор источников для изучения культуры Древней Греции и Рима.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.

**Раздел 2. Художественная культура эпохи Средневековья и Нового времени**

**Тема 4 «**Художественная культура Средневековья**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по теме на базе прочитанной литературы;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подбор исторических источников по вопросам развития культуры в Средние века.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
4. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
5. Ле Гофф Ж.Л. Цивилизация средневекового Запада. – М.: Издательская группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.

**Тема 5 «**Художественная культура эпохи Возрождения**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка списка литературы (библиографии);

**Задание №2**

– подготовка к дискуссии по особенностям эпохи Возрождения;

– подбор исторических источников по истории развития искусства в эпоху Возрождения.

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.:
3. Искусство средних веков и Возрождения. Энциклопедия / Автор-сост. Краснова О.Б. – М.: ОЛМА-Пресс, 2001. – 302 с.
4. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.

**Тема 6 «**Художественная культура Нового времени**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по духовным особенностям культуры Нового времени;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Эренгросс Б.А. Мировая художественная культура в 2 т. Т.2. Учебное пособие - М.: Высшая школа, 2009. – 511 с.
2. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
3. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
4. Филичева Н. В. Художественные стили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 3. Русская художественная культура**

**Тема 7 «**Художественная культура Древней Руси**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по раннему этапу развития русской культуры;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Тема 8 «**Художественная культура Московской Руси**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по истории развития художественной культуры Московской Руси;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Тема 9 «**Русская художественная культура XVIII-XIX вв.**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по истории развития русской художественной культуры XVIII-XIX вв.;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение.

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Балакина Т.И. История отечественной культуры: учеб. пособие / Т.И. Балакина. – Ч. 2. – М.: Аз, 1995. – 140 с.
3. Вагнер Г.К. Искусство Древней Руси / Г.К. Вагнер, Г.Ф. Владышевская. – М.: Искусство, 1993. – 254 с.
4. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
5. История русской культуры IХ-ХХ вв.: учеб. пособие для вузов / под ред. Л.В. Кошман. – 5-е изд стер. – М.: Дрофа, 2004. – 480 с.
6. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Раздел 4. Художественная культура XIX-XX вв.**

**Тема 10 «**Западноевропейская культура XIX в.**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по особенностям духовной культуры XIX в.;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
3. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. –М.: Высш. шк., 2000. – 368 с.
4. История мировой культуры (изд:7). /Под ред. Драча Г.В. – Феникс, 2010. – 544 с.
5. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**Тема 11 «**Мировая художественная культура ХХ в.**»**

**Задание №1**

– анализ учебников, учебных пособий, специальной литературы по данной теме;

– подготовка к практическому занятию;

– подготовка к дискуссии по определенным проблемам основных направлений авангарда как художественного стиля;

**Задание №2**

– выполнение тестовых заданий;

– подготовка списка литературы (библиографии) по определенной тематике, их изучение

**Список литературы**

1. Емохонова Л.Г. Мировая художественная культура(изд:6).- Академия, 2009. – 576 с.
2. Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи. – М.: Наука, 1996. – 116 с.
3. Гушевицкая Т.Г., Садохин А.П. CD. Культурология. Электронный учебник. Гриф МО – ЮИТИ-Дана, 2011. – 687 с.
4. История зарубежного кино (1945-2000). Отв.ред.Утилов В.А. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – 568 с.
5. Козловски П. Культура постмодерна. – М.: Республика, 1997. – 238 с.
6. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма. – М.: Издательство политической литературы, 1980.– 272 стр.
7. Наков А. Б. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. – М.: Искусство, 1997. – 416 с.
8. Теория и история мировой культуры: Учебное пособие для подготовки к экзамену по спец-ти «Культурология». /Сост. Клевцов П.Б. - СПб.: СПбКО, 2008. – 312 с.
9. Филичева Н. В. Художеcтвенные cтили и направления в Западной Европе и Роccии. – СПб.: СПбГУ ИТМО, 2004. – 191 c.

**ГЛОССАРИЙ**

**Абрис** – линейное очертание предмета, контур.

**Абстракционизм** – направление в искусстве ХХ века, последователи которого изображают реальный мир как сочетание отвлеченных форма, цветовых импровизаций.

**Абстракция художественная –** способ художественного мышления и построения образа реальности в искусстве.

**Авангардизм** – общее название разных течений в искусстве ХХ века, порывающих с традиционными художественными принципами, ищущих новые средства художественного выражения. Крайнее выражение модернизма.

**Автопортрет** – портрет художника, выполненный им самим.

**Автохтоны** – первоначальное, исконное население.

**Агиография** – литература о жизни и деяниях святых.

**Агон** – соревнование, состязание.

**Агора** – торговая площадь и место проведения народных собраний в древнегреческих городах.

**Академизм** – направление в изобразительном искусстве XVII-XIX вв., догматически следовавшее канонам классического искусства античности и Ренессанса.

**Акант** – архитектурное украшение в форме стилизованных листьев и стеблей этого растения на капителях колонн коринфского ордера, а также в различных видах орнамента.

**Акафист** – молитвословие, церковное хвалебное песнопение, исполняемое всеми присутствующими стоя.

**Акварель** – живопись водяными красками.

**Аккультурация** – процесс взаимовлияния культур, в результате которого культура одного народа полностью или частично воспринимает культуру другого народа, обычно более развитого.

**Акмеизм** – литературное течение в русской литературе ХХ века, провозгласившее освобождение от символизма.

**Аллегория** – иносказание, выражение какой-либо идеи в виде конкретного образа или скрытого намека.

**Алтарь** – восточная часть христианского храма, где находится престол.

**Амбивалентность** – двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства, например любовь и ненависть.

**Амвон** – в христианском храме – возвышение, на котором совершается часть богослужения и произносятся проповеди.

**Ампир** – художественный стиль в архитектуре и прикладном искусстве позднего классицизма, основанный на подражании античным образцам.

**Амфибрахий** – трехсложный стихотворный размер, стопа которого содержит один ударный (долгий) слог между двумя безударными (краткими).

**Амфитеатр** – в древнегреческом театре – места для зрителей, расположенные на склонах холмов; в древнеримской архитектуре – открытое круглое или эллиптическое сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей располагались уступами вокруг арены

**Амфора** – сосуд для вина или масла, суживающийся книзу, с узким горлом и двумя ручками.

**Аналог** – нечто, представляющее соответствие другому предмету, явлению или понятию.

**Анапест** – трехсложный стихотворный размер, стопа которого содержит два безударных (кратких) слога и один ударный (долгий).

**Анахорет** – отшельник, пустынник.

**Анахронизм** – пережиток старины, не вяжущийся с современным укладом жизни; устаревший взгляд или обычай; ошибка против хронологии, отнесение явления не к тому времени.

**Анималист** – художник или скульптор, изображающий животных.

**Античная культура** – древнейшая культура Средиземноморья, считается величайшим творением человечества. (от II тыс. до н .э. до первых веков христианства). Она раздвинула рамки исторического существования, по праву заявив о себе значимостью архитектуры и скульптуры, этической поэзии и драматургии, естественнонаучного и философского знания.

**Антропоцентричность** – предполагает культ тела человека. Идеализируя богов, греки представляли их в образе человеческом и наделяли высшей телесной красотой.

**Анфилада** – ряд комнат, сообщающихся друг с другом дверными проемами, расположенными по одной оси.

**Апокалипсис** – последняя книга Нового Завета Библии, которая содержит пророчества о конце света.

**Апофеоз** – прославление, возвеличивание какого-либо лица, явления или события; заключительная торжественная массовая сцена спектакля, праздничной концертной программы.

**Апсида** – ниша в восточной части храма, где находится алтарь; полукруглая, иногда многоугольная, выступающая часть здания, имеющая собственное перекрытие.

**Арабески** – сложный узорчатый орнамент из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, который сложился в искусстве мусульманских стран.

**Арка** – криволинейное перекрытие проемов в стене (окон, ворот, дверей) или пролетов между двумя опорами.

**Аркада** – ряд одинаковых арок.

**Аркбутан** – наружная каменная полуарка, передающая распор свода главного нефа внешним опорным столбам – контрфорсам. Аркбутаны возникли в готической архитектуре.

**Архитектура** – искусство проектировать и строить здания и сооружения, выражающее в художественно-образой форме представления человека о мире.

**Базилика** – прямоугольное в плане здание, разделенное колоннами или столбами на несколько нефов (проходов); является основным типом христианского храма.

**Балдахин** – в архитектуре матерчатый, каменный, деревянный или металлический навес на четырёх столбиках, который собственно никакого полезного назначения не имеет и применяется преимущественно в виде украшения или в тех случаях, когда нужно подчеркнуть особенную святость или почетность места. Вот почему балдахины помещаются обыкновенно в церквах над алтарными престолами или над особо почитаемыми святынями; во дворцах над тронами и, наконец, в разных общественных зданиях над статуями и бюстами великих общественных деятелей и тому подобными почитаемыми предметами. Происхождение балдахинов надо искать в древнем Востоке, где, как мы это видим, на ассиро-вавилонских и древнеперсидских барельефах, над царем носили большой зонтик, который на воздухе защищал его от дождя и зноя. Зонтик этот мало по малу перешел в тот великолепный балдахин, который в наше время носят над государями при коронациях. На восточное начало балдахина указывает также само происхождение этого слова, потому что baldakinus некоторые производят от “Балдук” или “Балдак”, как в средние века назывался Вавилон, а другие от Багдада, по итальянски Baldacco (Бальдакко).

**Балюстрада** – невысокое ограждение лестниц, балконов, террас, края крыши, состоящее из ряда балясин, несущих перила.

**Барельеф** – рельефное украшение, чуть выступающее над плоскостью фона (не более, чем на половину объема)

**Баптистерий** – а) у древних греков оно обозначало теплое отделение бани, б) у римлян — бассейн для плавания в термах (общественных банях), в) у древних христиан — крещальню.

**Барокко** – одно из главных стилевых направлений в искусстве Европы и Америки конца XVI – середины XVIII вв. Тяготело к торжественному «большому стилю», отразило представления о сложности, многообразии, изменчивости мира. Барокко свойственны контрастность, напряжённость, динамичность образов, аффектация, стремление к величию и пышности, к совмещению реальности и иллюзии, к слиянию искусств (городские и дворцово-парковые ансамбли, опера, культовая музыка, оратория); одновременно — тенденция к автономии отдельных жанров (кончерто гроссо, соната, сюита в инструментальной музыке).

**Буффонада** – резко преувеличенный, грубый комизм; широко распространен в цирке.

**Бюст –** скульптурное изображение головы и верхней части тела человека (по грудь и по пояс).

**Вакх (греч.), Бахус (лат.)**, – в античной мифологии одно из имён бога виноградарства Диониса.

**Вернисаж** – торжественное открытие художественной выставки.

**Витраж** – орнаментальная или сюжетная декоративная композиция (в окне, двери, в виде самостоятельного панно) из стекла или другого материала, пропускающего свет. Цветные витражи в окнах (например, в готических соборах) создают игру окрашенного света в интерьере.

**Виньетка** – украшение в книге или рукописи в виде небольшого рисунка или орнамента в начале или конце текста при начальных буквах текста.

**Вознесение** – в христианских религиозно-мифологических представлениях возвращение Иисуса Христа по завершении им земной жизни в божественную сферу бытия — «на небо».

**Газель** – стихотворная форма в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока, предполагающая повтор первой смежной рифмы в конце четырех строк.

**Галерея** – длинное и узкое крытое помещение, соединяющее отдельные части здания; длинный крытый балкон вдоль стены здания.

**Гобелен** – декоративная ткань высокой художественной ценности, выработанная ручным способом (тканая картина, драпировка, мебельная обивка и т.д.); ковер, декоративная ткань с вытканными узорами, изображениями, изготовленная машинным способом.

**Горельеф** – скульптурное изображение, выступающее над плоскостью фона более чем на половину своего объема.

**Готика** (от итал. gotico, буквально — готский, от названия герм. племён — готов), – художественный стиль (между серединой XII и XV—XVI вв.), завершивший развитие средневекового искусства в Западной, Центральной и отчасти Восточной Европе. В готике отразились кардинальные изменения в структуре средневекового общества. Ведущим архитектурным типом стал городской собор: каркасная система готической архитектуры (стрельчатые арки опираются на столбы; боковой распор крестовых сводов, выложенных на нервюрах, передаётся аркбутанами на контрфорсы) позволила создавать небывалые по высоте и обширности интерьеры соборов, прорезать стены огромными окнами с многоцветными витражами. Устремление собора ввысь выражено гигантскими ажурными башнями, стрельчатыми окнами и порталами, изогнутыми статуями, сложным орнаментом.

**Гравюра** – произведение графического искусства, выполненное посредством печатания с доски.

**Графика** – вид изобразительного искусства, основанный на рисунке, выполненном без красок штрихом и линиями.

**Гротеск** – изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде в изобразительном искусстве, театре, литературе.

**Гуманизм** – совокупность идей и взглядом, утверждающих ценность человека независимо от его общественного положения и право личности на свободное развитие своих творческих сил.

**Дадаизм** (франц. dadajsme, от dada — конёк, деревянная лошадка; детский лепет), – модернистское направление в искусстве, сторонники которого использовали технику коллажа, спонтанность творческого процесса, эапатжность, примитивизм, подражая художественному миру архаического человека, детскому рисунку.

**Декаданс, декадентство** – собирательное название нескольких течений в европейском искусстве второй половины XIX – начала ХХ века, характерными чертами которого были мотивы безнадежности, смерти, небытия, независимости от общепринятой морали.

**Дивизионизм** (от франц. division — разделение) – в живописи письмо чётко различимыми раздельными мазками, рассчитанными на оптическое смешение красок в глазу зрителя.

**Диптих** – 1) в античном мире две складываемые вместе вощёные дощечки для письма. 2) Двустворчатый складень. 3) Две картины, связанные единым замыслом.

**Евангелия** – раннехристианские сочинения, повествующие о земной жизни Иисуса Христа. Разделяются на канонические - Матфея, Марка, Луки, Иоанна (эти четыре Евангелия входят в Новый Завет) и апокрифические. Авторы Евангелий - апостолы или их ученики.

**Жанр** – исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения (например, в живописи – портрет, пейзаж и др.)

**Живопись** – вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, наиболее полно и непосредственно (живо) отражающих действительность.

**Закомара** – в древнерусскому храме полукруглое завершение внешней части стены, обычно совпадающее с внутренним сводом.

**Золотое сечение** – принцип изображения человека, заключающийся в установлении наиболее гармоничных пропорций.

**Икона** – живописное или рельефное произведение христианского изобразительного искусства, в основе которого лежит духовная образно-смысловая система.

**Иконография** – систематическое изучение и описание изображений какого-либо сюжета или лица, истолкование их смысла, символики, атрибутов; строго определенные правила изображения какого-то сюжета или лица.

**Имажинизм** – декадентское литературное направление начала ХХ века, исходившее из представления о том, что литературное творчество сводится к созданию словесных образов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и не требует смыслового единства с другими образами, культивировали игру ритмов.

**Импрессионизм** (от франц. impression — впечатление), направление в искусстве последней трети XIX — начале XX вв., представители которого стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления. Импрессионизм зародился в 1860-х гг., во французской живописи: Э. Мане, О. Ренуар, Э. Дега внесли в искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни, изображение мгновенных, как бы случайных движений и ситуаций, кажущуюся неуравновешенность, фрагментарность композиции, неожиданные точки зрения, ракурсы, срезы фигур.

**Импровизация** – сочинение стихов, музыки и т.п. в момент исполнения.

**Инкрустация** – вид украшения изделий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра, которые врезаются в поверхность вещи.

**Каллиграфия** – искусство писать четким и красивым почерком.

**Кампанила** – в итальянской архитектуре средних веков и Возрождения 4-гранная или круглая башня-колокольня, обычно стоящая отдельно от храма.

**Капелла** – 1) католическая или англиканская часовня: небольшое отдельное сооружение или помещение в храме (в боковом нефе, в обходе хора) для молитв одной семьи, хранения реликвий и т. д. 2) Хор певчих (от названия часовни или церковного придела, где пел хор); коллектив исполнителей-инструменталистов. С XVIII в. также смешанный ансамбль из певцов и исполнителей на музыкальных инструментах.

**Капитель** – верхняя часть колонны или пилястры, расположенная между стволом опоры и горизонтальным перекрытием, антаблементом.

**Катакомбы** – системы подземных помещений, обычно искусственного происхождения. Часто служили в древности для отправления культа и захоронений (в Риме, Керчи, Киеве и др.).

**Касыда** – риторический жанр восточной поэзии со сквозной рифмвкой.

**Катарсис** – термин античной эстетики, обозначающий возвышенное удивление и просветление, которое испытывает зритель, пережив страдание и освободившись от него.

**Классицизм** – стиль и направление в литературе и искусстве XVII — начала XIX вв., обратившиеся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм сложился в XVII в. во Франции. В XVIII в. классицизм был связан с Просвещением; основываясь на идеях философского рационализма, на представлениях о разумной закономерности мира, о прекрасной облагороженной природе, стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов, к строгой организованности логичных, ясных и гармоничных образов.

**Коллаж** – технический прием в изобразительном искусстве который заключается в наклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре.

**Контрфорс** – устой, поперечная стенка, вертикальный выступ, укрепляющий основную несущую конструкцию (главным образом наружную стену).

**Колонна** – архитектурный элемент здания, опора, обычно круглого сечения, поддерживающая балку, антаблемент или пяту арки и состоящая, как правило, из базы, ствола и капители; иногда встречаются отдельно стоящие колонны.

**Колоннада –** ряд колонн, поддерживающих балочное или арочное перекрытие.

**Колорит** – общий характер сочетания цветов в многокрасочном произведении искусства.

**Конструктивизм** – направление в искусстве ХХ в., выдвигавшее на первый план функциональную оправданность форм, целесообразность конструкций, рациональную ясность.

**Контрфорс** – вертикальная, выступающая часть стены, способствующая ее устойчивости тем, что своим весом противодействует распору сводов, перекрывающих сооружение.

**Круглая скульптура** – один из видом скульптуры, который в отличие от рельефа (барельефа, горельефа) может восприниматься со всех сторон.

**Кубизм** – авангардистское течение в изобразительном искусстве первой четверти XX в. Развивалось во Франции (П. Пикассо, Ж. Брак), в других странах. Во многом основываясь на синтетически-целостной живописной системе П. Сезанна и на опыте традиционной африканской скульптуры, представители кубизма обратились к конструированию объёмной формы на плоскости при помощи простых геометрических форм (куб, конус, цилиндр). В ранний период (1907—09) преобладали элементарные пластически-осязаемые мотивы; на «аналитической» стадии (1910—12) изображение предметов дробится мелкими гранями, насыщается особыми утончённо-музыкальными ритмами; «синтетический» кубизм (1912—14) тяготеет к гармоничным декоративно-красочным композициям.

**Куртуазный** – рыцарский, учтивый.

**Лейтмотив** – повторяющаяся в литературном или музыкальном произведении основная мысль, которая подчеркивается автором.

**Мавзолей** – монументальное погребальное сооружение, включавшее камеру, где помещались останки умершего, и иногда поминальный зал. Название по гробнице карийского царя Мавсола в Галикарнасе (IV в. до н. э.). Мавзолеи получили распространение в Древнем Риме и в средние века на Востоке. В XX в. в ряде стран возведены мавзолеи политических деятелей (В. И. Ленина в Москве, 1929—30; Хо Ши Мина в Ханое, 1975).

**Маньеризм** – течение в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения и утверждавшее неустойчивость, трагичность бытия и власть непостижимых сил; характерные черты маньеризма – субъективизм, усложненность, напряженность, вычурность образов, манерная изощренность формы.

**Медресе** – средняя (реже высшая) религиозная мусульманская школа.

**Мейстерзингеры** – в Германии XIV-XVI вв. – члены профессиональных гильдий поэтов и певцов из горожан.

**Минарет** – высокая башня при мечети, с которой муэдзин созывает мусульман на молитву.

**Миниатюра** – 1) художественное произведение (обычно живописное) малых размеров, отличающееся особо тонкой манерой наложения красок. Первоначально миниатюрами называли выполненные гуашью, акварелью и другими красками иллюстрации, инициалы, заставки и т. п. в рукописных книгах. Искусство книжной миниатюры достигло высокого совершенства в средневековой европейской, ближневосточной, среднеазиатской, иранской и индийской культуре. Название «миниатюра» перешло и на живопись (главным образом портретную) малого формата, исполняемую на кости, пергаменте, картоне, бумаге, металле, фарфоре, нередко на бытовых предметах — табакерках, часах, перстнях. 2) В литературе, театре, музыке, цирке, на эстраде — жанр «малых форм», небольшое по размеру произведение (рассказ, пьеса, водевиль, интермедия, скетч, разговорный жанр, хореографическая, вокальная или музыкальная сценка, эстрадная или клоунская реприза и т. д.).

**Миннезингеры** – поэты-певцы при германских дворах XII-XIII вв., перенявшие традиции провансальских трубадуров, предметом их песнопений была рыцарская доблесть и беззаветное служение прекрасной даме.

**Модерн** – («ар нуво», «югендстиль»), стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX вв. Представители модерна использовали новые техническо-конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчёркнуто индивидуализированных зданий, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу (Х. Ван де Велде в Бельгии, Й. Ольбрих в Австрии, А. Гауди в Испании, Ч. Р. Макинтош в Шотландии, Ф. О. Шехтель в России). Изобразительное и декоративное искусство модерна отличают поэтика символизма, декоративный ритм гибких текучих линий, стилизованный растительный узор.

**Мозаика** – изображение или узор, выполненный из цветных камней, смальты, керамических плиток и т. д.; разновидность монументальной живописи, используемая преимущественно для украшения зданий. Возникла в античную эпоху.

**Натурализм** – направление в искусстве второй половины XIX в., возникшее на основе неприятия художественных идеалов романтизма и реализма, требовавшее тщательного и бесстрастного воспроизведения потока жизни в сочетании со строгой социально-биологической детерминацией изображаемых явлений; в отличие от реализма утверждал всесилие грубой будничной реальности и подсознательных импульсов человека.

**Натюрморт** – жанр изобразительного искусства (главным образом станковой живописи), посвященный изображению неодушевленных предметов (утварь, плоды, битая дичь, букеты цветов, атрибуты какой-либо деятельности и т. д.).

**Нервюра** – 1) арка из тёсаных клинчатых камней, укрепляющая рёбра свода. Система нервюр (главным образом в архитектуре готики) образует каркас, облегчающий кладку свода. 2) Поперечный элемент балочной, ферменной, рамной или комбинированной конструкции силового набора крыла и оперения летательного аппарата.

**Неф** – часть храма-базилики, отделенная от других частей колоннами или столбами.

**Ордер** – система разработанных в античной культуре стоечно-балочных конструкций, состоящая из вертикальных несущих частей – колонн, столбов и пилястр – и горизонтальных несомых частей – антаблемента, включающего архитрав, фриз и карниз.

**Орнамент** – узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначен для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластического искусства.

**Палаццо** – итальянский городской дворец-особняк XV—XVIII вв., как правило, имевший величественный уличный фасад и внутренний двор с арочными галереями.

**Пейзаж** – вид, изображение какой-либо местности; в живописи и графике жанр (и отдельное произведение), в котором основной предмет изображения — природа, виды городов или архитектурных комплексов (архитектурный пейзаж, ведута), морские виды (марина).

**Пилястра –** вертикальный выступ в стене в виде части встроенного в нее четырехгранного столба, обработанного в формах колонны ордера.

**Плэнэр** – живопись на открытом воздухе (в противоположность живописи в мастерской); такая живопись обычно стремится к передаче естественного освещения и воздушной среды и воспроизводит реальные оттенки цвета, непосредственно наблюдаемое в природе.

**Портал** – архитектурно оформленный вход в здание.

**Постимпрессионизм** – общее название течений в живописи конца XIX — начала XX вв., возникших во Франции как реакция на импрессионизм с его интересом к случайному и мимолётному. Восприняв от импрессионизма чистоту и звучность цвета, постимпрессионизм противопоставил ему поиски постоянных начал бытия, устойчивых материальных и духовных сущностей, обобщающих, синтетических живописных методов, повысил интерес к философским и символическим аспектам, к декоративно-стилизующим и формальным приёмам. К постимпрессионистам относят П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, А. Тулуз-Лотрека, представителей неоимпрессионизма и группы «наби».

**Поп-арт** – течение в авангардистском искусстве, использующее реальные предметы, изображение, рекламы для создания произвольных комбинаций и претендующее на общедоступность и демократизм.

**Портрет** – изображение определенного человека или группы людей в живописи, скульптуре, графике или фотографии.

**Постимпрессионизм** – условное обозначение группы явлений в живописи на рубеже XIX-XX века, возникших как реакция на импрессионизм; сохраняя чистоту и звучность цвета, постимпрессионисты стремились, в отличие от импрессионистов, создать более условный, но вместе с тем и более обобщенный и цельный образ мира.

**Постмодернизм** – направление в современной европейской культуре, сформировавшееся в 70-80-е годы ХХ века, во многом противоположное модернизму.

**Примитивизм** – в искусстве конца XIX—XX вв. следование нормам искусства «примитивов» (первобытное и народное творчество, «традиционное» искусство культурно отсталых народов). Интерес к стилизации народного и традиционного искусства возбудило творчество П. Гогена. В XX в., наряду с искренним, непосредственным выражением народных эстетических представлений мастерами из народа (Н. Пиросманашвили в Грузии), распространены романтический культ «наивного», неиспорченного цивилизацией творчества (А. Руссо во Франции, А. М. Мозес, A. M. Moses, в США), принципиальный отказ от устоявшихся норм художественной культуры (М. Ф. Ларионов, Н. С. Гончарова).

**Проторенессанс** – период истории итальянского искусства (XIII — начала XIV вв.), ознаменовавшийся ростом светских тенденций, обращением к античной традиции. Творчество поэта Данте, зодчего Арнольфо ди Камбио, скульптора Никколо Пизано, живописцев Пьетро Каваллини и особенно Джотто во многом подготовило почву для искусства Возрождения.

**Пуантилизм** – 1) в живописи способ письма раздельными мазками правильной, точечной или прямоугольной формы. 2) В музыке один из методов композиции XX в., при котором музыкальная ткань создаётся из звуков («точек»), разделённых паузами или скачками. Родоначальник – А. Веберн. Наибольшее распространение пуантилизм получил во второй половине XX в

**Реализм в искусстве** – исторически конкретная форма художественного сознания нового времени, начало которой ведут либо от Возрождения («ренессансный реализм»), либо от Просвещения («просветительский реализм»), либо с 30-х гг. XIX в. («собственно реализм»). Ведущие принципы реализма XIX—XX вв.: объективное отображение существенных сторон жизни в сочетании с высотой и истинностью авторского идеала; воспроизведение типичных характеров, конфликтов, ситуаций при полноте их художественной индивидуализации (то есть конкретизации как национальных, исторических, социальных примет, так и физических, интеллектуальных и духовных особенностей); предпочтение в способах изображения «форм самой жизни», но наряду с использованием, особенно в XX в., условных форм (мифа, символа, притчи, гротеска); преобладающий интерес к проблеме «личность и общество» (особенно — к неизбывному противостоянию социальных закономерностей и нравственного идеала, личностного и массового, мифологизированного, сознания). Среди крупнейших представителей реализма в различных видах искусства XIX—XX вв. — Стендаль, О. Бальзак, Ч. Диккенс, Г. Флобер, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, М. Твен, А. П. Чехов, Т. Манн, У. Фолкнер, А. И. Солженицын, О. Домье, Г. Курбе, И. Е. Репин, В. И. Суриков, М. П. Мусоргский, М. С. Щепкин, К. С. Станиславский.

**Реликварий** – вместилище для хранения реликвий. Разнообразны христианские реликварии — от сосудиков-ампул до крупных ларей. Буддийские реликварии могли быть крупными сооружениями (ступы,   
пагоды, дагобы, субурганы и др.).

**Ренессанс** – общепринятое название эпохи, следовавшей в истории западноевропейского искусства за готической и продолжавшейся со средины XV до начала XVI стол. Главное, чем характеризуется эта эпоха — возвращение в архитектуре к принципам и формам античного, преимущественно римского искусства, а в живописи и ваянии, кроме того — сближением художников с природой, ближайшим вникновением их в законы анатомии, перспективы, действия света и других естественных явлений.

**Рококо** – стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Для рококо характерен уход в мир фантазии, театрализованные игры, мифологических и пасторальных сюжетов, эротических ситуаций. В искусстве рококо господствует грациозный, прихотливый орнаментальный ритм. Декоративное искусство рококо по изысканности, красоте асимметричных композиций, по духу интимности, комфорта и внимания к личному удобству принадлежит к высшим достижениям искусства XVIII в.

**Романтизм** – идейное и художественное направление в европейской и американской духовной культуре конца XVIII — первой половине XIX вв. Утверждение самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных страстей, одухотворённой и целительной природы, у многих романтиков — героики протеста или борьбы соседствуют с мотивами «мировой скорби», «мирового зла», «ночной» стороны души, облекающимися в формы иронии, гротеска, поэтику двоемирия. Интерес к национальному прошлому (нередко его идеализация), традициям фольклора и культуры своего и других народов, стремление создать универсальную картину мира (прежде всего истории и литературы), идея синтеза искусств нашли выражение в идеологии и практике романтизма.

**Скульптура –** один из видов пространственных искусств, создающий объемные изображения, вылепленные из мягкого материала (глины, воска), высеченные из камня, вырезанные из дерева или отлитые из бронзы, гипса и т.п.

**Супрематизм** – разновидность абстрактного искусства, введённая в 1913—15 российским живописцем К. С. Малевичем: сочетание окрашенных в локальные цвета простых геометрических фигур (квадрат, круг, треугольник), затем также наложение на плоскость объёмных форм («архитектоны»).

**Сфумато** – прием в живописи, заключающийся в смягчении очертаний предметов, фигур и светотеневой моделировки в целом, позволяющем передать окутывающий воздух. Прием сфумато был теоретически обоснован и применен Леонардо да Винчи.

**Сюрреализм** – направление в литературе и искусстве 20 века, сложившееся в 1920-х годах. Опираясь на учение З.Фрейда, сюрреалисты считали, что творческая энергия исходит из сферы подсознания, которая проявляет себя в грезах, сновидениях, галлюцинациях, внезапных озарениях, автоматических действиях.   
Общими особенностями искусства сюрреализма являются: фантастика абсурда, алогизм, парадоксальные сочетания форм, зрительная неустойчивость и изменчивость образов.

**Театр** – род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями.

**Трансепт** – поперечный неф или несколько нефов, пересекающих под прямым углом основные (продольные\_ нефы в крестообразных по плану зданиях.

**Триптих** – произведение искусства из трёх картин, рельефов, рисунков и т.д., объединённых общей идеей, темой или сюжетом.

**Трубадуры** – в средневековой культуре – провансальские поэты-певцы, воспевавшие в своих стихах рыцарскую любовь к даме, земные радости, героику крестовых походов.

**Фреска** – живопись на сырой штукатурке водяными красками.

**Фовизм** – авангардистское течение во франц. живописи начала 20 в. (см. Авангардизм, Модернизм). Ироническое прозвище "les fauves" ("дикие") было дано современной критикой группе живописцев, выступивших в 1905 в парижском Салоне независимых (А. Матисс, А. Марке, Ж. Руо, М. де Вламинк, А. Дерен, Р. Дюфи, Ж. Брак, К. ван Донген и др.). Разных по манере мастеров на короткий срок сплотили тяготение к лапидарным образным формулам, интенсивным контрастам колорита, острым композиционным ритмам, декоративно-лаконичной манере письма, поиски свежих импульсов в примитивном творчестве, средневековом и вост. искусстве.

**Футуризм** – авангардистское течение в итальянском и русском искусстве 10-20-х гг. ХХ в., отрицавшее художественное и нравственное наследие, проповедовавшее разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом ХХ века.

**Экспрессионизм** – направление, развивавшееся в европейском искусстве и литературе примерно с 1905 по 1920-е гг. Возникло как отклик на острейший социальный кризис 1-й четверти 20 в. (включая 1-ю мировую войну и последовавшие революционные потрясения), стало выражением протеста против уродств современной буржуазной цивилизации. Социально-критический пафос отличает многие произведения Э. от искусства авангардистских течений, развивавшихся параллельно с ним или сразу после него (кубизма, сюрреализма). Протестуя против мировой войны и социальных контрастов, против засилья вещей и подавленности личности социальным механизмом, а иногда обращаясь и к теме революционного героизма, мастера Э. совмещали протест с выражением мистического ужаса перед хаосом бытия. Кризис современной цивилизации представал в произведениях Э. одним из звеньев апокалиптической катастрофы, надвигающейся на природу и человечество.

**"Югендстиль"** – принятое в немецком искусствознании и применяемое обычно к немецкому искусству наименование стиля "модерн". Произошло от название мюнхенского журнала "Jugend" (1896), пропагандировавшего этот стиль.